

*O grande encontro:  
Uma reflexão sobre o diálogo entre o verbal e o visual em  
Lampião & Lancelote*

Juliana Pádua Silva Medeiros<sup>1</sup>

A LITERATURA, AO IMPRIMIR E EXPRESSAR O HOMEM, ENCAPSULA VÁRIAS ÁREAS DO SABER EM SUA TESSITURA. Nos últimos tempos, contudo, o “[...] o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”<sup>2</sup>.

Na produção literária brasileira para infância, principalmente após a década de 1970, é possível observar essa riqueza de confluências que alargam os sentidos e extrapolam a dimensão verbal, privilegiando também outras esferas de linguagem, como a visual, a grafotipográfica e a sonora, a exemplo do livro *Um garoto chamado Rorbeto*, de Gabriel, o Pensador, lançado pela Cosac Naify em 2005.

Esse tipo de materialidade textual exige do leitor uma percepção mais atenta acerca dos fios heterogêneos que se entrelaçam na obra e o convidam para a grande (a)ventura de ler, experiência única e humanizadora:

Os modos de um leitor relacionar-se com as diferentes manifestações da sua realidade dependem, em grande parte, da capacidade de mobilizar as próprias experiências, considerar o entorno, os elementos e as articulações ali existentes. É um constante exercício de observar, analisar, organizar e capacitar-se a atribuir significado, ir além da superficialidade de percepções de um contexto saturado de informações. Esses são desafios de um saber ler, de conhecer mais e melhor. Como uma paisagem produzida por múltiplos elementos, os textos incluem horizontes diversos criados por várias linhas de fuga, que consolidam referências, orientam percursos significativos. Há um horizonte que estende pontes entre o próximo e o distante; orienta lembranças de outros cenários, pessoas e tempos diversos; leva a criar percursos internos e pontos de ancoragem, realizando caminhos de ida e também de volta, E, nesse movimento, ampliam-se experiências de legibilidade e de inteligibilidade sensível e significativa.<sup>3</sup>

De acordo com Góes, a partir de um *olhar de descoberta*, capacidade associativa por analogia que integra sensações e percepções na construção de significados, o leitor apreende o mundo ao seu redor e assim pode o *ad-mirar* (ver mais longe), porque - com os sentidos despertos, a memória avivada e acionada - consegue abraçar a multiplicidade de signos, sem se submeter às leituras-desvios.

<sup>1</sup> Doutoranda na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Contato: [julianapadua81@gmail.com](mailto:julianapadua81@gmail.com)

<sup>2</sup> CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3.ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 127.

<sup>3</sup> PANOZZO, N. S. P. *Leitura no entrelaçamento de linguagens: literatura infantil, processo educativo e mediação*. 2007. 211 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p. 50.

Nesse exercício de leitura intersemiótica e hipertextual<sup>4</sup>, no qual se nota a inter-relação e a dialética das linguagens em um movimento de constante atualização, o leitor envereda-se pela obra como coautor, haja vista que:

[...] Dentro de uma cadeia de *links* abertos a associações indeterminadas e imprevisíveis, forja-se um universo propício à pluralidade de vozes, e o autor já não é mais um “eu” encerrado em si mesmo, mas uma instância coletiva. A eficácia do hipertexto consiste em fazer do leitor ou do “caçador de sonhos” também o criador que tenta reconstituir o corpo de Adão, metáfora utilizada por Pávitch para se referir ao corpo plural, heterogêneo e fragmentado de sua narrativa. **Diante de um todo que não está dado a priori, cada leitura será sempre uma variante do corpo original, e há nesse corpo uma possibilidade ilimitada de configurações.** Dessa forma monstruosa e despedaçada, a narrativa fala como nos sonhos, com histórias que se embutem dentro das outras, onde Alice aparece abrindo portas que levam a outras portas.<sup>5</sup>

Diante de tudo disso, a partir do conceito calviniano de *multiplicidade*, propõe-se analisar o livro *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela, publicado em 2007 pela Cosac Naify<sup>6</sup>, buscando abordar o grande encontro entre tempos, espaços, personagens, culturas, gêneros, artes e técnicas por meio do diálogo entre o verbal e o visual.<sup>7</sup>

Para Calvino, “Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla”<sup>8</sup>. Sob esse viés, o livro contemporâneo – principalmente aquele endereçado à crianças – figura-se como uma vasta rede de conexões, de forma a concentrar vários sentidos por meio de confluências multiespaciais e temporais, isto é, tessituras oriundas de universos distintos, em um constante movimento gerador de caos e ordem, conectam-se em uma teia hipercomplexa que se (re(des))constrói, atualizando-se a cada leitura e a cada leitor.<sup>9</sup>

Nesse sentido, em uma espécie de alusão a *Pierre Menard: autor de Quixote*, de Jorge Luís Borges, no qual o mesmo texto nunca é o mesmo, a literatura “[...] configura-se como uma

<sup>4</sup> O conceito de *hipertexto* não se refere, propriamente, ao domínio da informática, mas à composição literária constituída de uma arquitetura labiríntica, na qual o sujeito navega pelas redes textuais, ativando *links*, isto é, acessando “janelas para outros textos”, como explicam Walty, Fonseca e Cury (2006). De acordo com Santaella, “O hipertexto não é feito para ser lido do começo ao fim, mas sim através de buscas, descobertas e escolhas. Esse percurso de descobertas, entretanto, não cai do céu. Pelo contrário, para que ele seja possível, deve estar suportado por uma estrutura que desenha um sistema multidimensional de conexões”. SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007, p.308.

<sup>5</sup> WANDELLI, R. *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*. Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 42 e 43, grifo nosso.

<sup>6</sup> VILELA, F. *Lampião & Lancelote*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>7</sup> Cabe sublinhar que a cartografia textual elaborada pelo escritor e também ilustrador Fernando Vilela permite ao leitor diferentes itinerários de leitura. Logo, neste artigo, será apresentada uma de muitas análises possíveis, colocando em destaque os nexos associativos, ou seja, os *links* que possibilitam retomar pontos, avistar novas direções, (des)dobrar-se em exercício de linguagem e se guiar em uma experiência lúdica.

<sup>8</sup> CALVINO, I. Op. cit., p. 131.

<sup>9</sup> Segundo Alckmar Luiz dos Santos, na apresentação do livro *Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*, de Raquel Wandelli, publicado em 2003 pela Editora da UFSC em parceria com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em uma leitura hipertextual, é possível espreitar novas formas de representação do objeto, visto que, ao ativar os *links*, o leitor desencava sentidos que talvez (ainda) não estivessem na inteireza do texto quando ele foi elaborado. Esse formato elástico autoriza, portanto, (re)significações.

biblioteca interminável que, ao ser percorrida por um eterno viajante em qualquer direção, comprovaria, no final dos séculos, que os mesmos volumes se repetem em igual desordem”<sup>10</sup>. Dessa maneira, como fruto de uma reunião de obras maiores, as produções literárias vão assemelhando-se a uma *enciclopédia aberta*, não porque abarca o conhecimento como um todo, mas porque conjectura a multiplicidade:

[...] os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.<sup>11</sup>

De acordo com os apontamentos calvinianos, pensar a teoria da multiplicidade significa pôr sob consideração o entendimento de que a literatura é um método de conhecimento e, portanto, agrega fatos, pessoas e demais coisas do mundo. Nessa perspectiva hipertextual, em virtude de ser um “sistema de sistemas”, em que cada um condiciona os demais e é condicionado por eles, qualquer nó dessa rede constitui-se um núcleo de relações e, por conseguinte, cada microcosmo leva ao universo todo, compondo-se, assim, como uma enciclopédia de saberes.

Sob esses pilares, verifica-se que os laços mais complexos entre passado e presente são, constantemente, reordenados, instituindo um *puzzle* (inglês, «jogos de quebra-cabeça») que retrata o homem contemporâneo e sua visão fragmentada de mundo. Esse entrecruzamento - à guisa de exemplo das novelas de cavalaria (tradição medieval lusitana em prosa) e os folhetos de cordel (registro das produções orais em versos, conhecidos como *desafios*, no nordeste brasileiro) em *Lampião & Lancelote* - desnovela múltiplas vias comunicantes de leitura, em que cada fio da tessitura literária destrincha parte do “[...] contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação [...]”<sup>12</sup>.

### Análise

Na primeira cena (p.2-3), nota-se que o texto verbal sugere um diálogo com o leitor. Em um processo metalinguístico, o autor/ilustrador apresenta Lancelote a partir de um léxico próprio das novelas de cavalaria, como “desfilar”, “altaneiro”, “arremete”, “bravura” e “trajado”. É possível observar, também, a atribuição de adjetivos específicos dos valores cristãos da Idade Média ao cavaleiro: “bom”, “nobre”, “valeroso”, “forte”, “bravo”.

Quanto à conexão com outros saberes, na segunda estrofe, os versos “Trajado em armadura prata / Capa de bordado santo” aludem ao ideal da defesa da fé cristã frente às ameaças heréticas que rondavam a Igreja Católica na Idade Média. Já nas ilustrações, vê-se um diálogo com os versos “A luz do sol se reflete / feito dardo se arremete”, já que supostas lanças se desfazem em raios do sol.”.

<sup>10</sup> CARVALHAL, T. F.. Intertextualidade: A migração de um conceito. *Revista Via Atlântica*. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, n.9, 2006, p. 126.

<sup>11</sup> CALVINO, I. Op. cit., p. 131.

<sup>12</sup> STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 22.

Na cena dois (p.4-5), é reforçada a imagem idealizada do herói cavaleiresco, sempre “leal” e “imbatível”, “pelo bem e contra o mal”, apoiado por “lança e cruz”. Outras informações do repertório das novelas de cavalaria são adicionadas a escrita, exigindo que o leitor faça *links*, como: “Filho da Rainha Helena”, “Nascido na Inglaterra”, “Castelos por toda a Terra”, “Lutou para o Rei Arthur”, além de referência direta ao nome de alguns cavaleiros (Gallaz, Boors, Percival, Gawain, Lucan)<sup>13</sup>.

Quanto à ilustração, os blocos que formavam a arquitetura dos castelos são desconstruídos, indicando o início do rompimento do espaço-temporal, e o protagonista passa a se fundir com a paisagem, a qual é constituída a partir de inúmeros elmos (carimbos).

Na cena três (p.6-7), vê-se que a disposição das estrofes – septilhas divididas, simetricamente, em um terceto e um quarteto – alude ao verso “Que venha como onda”, o qual, por sua vez, também, dialoga com a imagem de Lancelote em movimento<sup>14</sup>.

Segundo Rocha, é possível, com o uso de técnicas cinematográficas (planos, enquadramentos e ângulos), perceber a grande complexidade dos elementos integrantes de uma simples cena, porque recursos como aproximações ópticas, *travellings*, panorâmicas e planos fixos curtos garantem um olhar estético ao texto não verbal. Então, sob o ponto de vista da imagem, duração e intencionalidade, nota-se que os planos podem ser fixos (geral, médio, americano e grande plano) ou de movimento (*travelling* e *close-up*), sendo a “câmara” a responsável por pontuar ou seguir o deslocar de um foco de interesse, em uma mecânica de registro mais realista.

Com base nisso e na apropriação da linguagem cinematográfica para a composição das ilustrações, verifica-se que a primeira cena privilegia o plano geral, proporcionando uma visão panorâmica do espaço, enquanto, nas duas páginas seguintes, com o uso do *zoom in*, se tem uma aproximação da personagem, o que sugere, pelo plano médio, uma perspectiva um pouco mais detalhada. Já, na terceira cena, com a técnica do *close-up*, destaca-se o grande plano, foco no rosto do cavaleiro, de tal forma que a angulação permite fundir o elmo com a lua.

Nesta apresentação de Lancelote, Fernando Vilela recorreu ao *travelling* para reforçar a impressão de movimento, uma vez que essa ferramenta é uma boa solução para o acompanhamento de pessoas, envolvimento de personagens, descrição de lugares e penetração de cenas construídas em profundidade.

Na cena quatro (p.8-9), é retomada a metalinguagem e a expressão “nosso país” insere o leitor na trama. Lampião, personalidade brasileira, é apontado como “leal”, “grande”, “trabalhador”, corajoso (“com coragem”) e valoroso (“com valor”), o que o equipara a Lancelote e também ao povo brasileiro. Virgulino é descrito a partir de um campo semântico, que reforça o coloquialismo e a variante nordestina: “cangaceiro”, “vaqueiro” e “bando de cabras”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Segundo algumas versões das narrativas medievais, Boors era primo de Lancelote; Percival, o vencedor da demanda do Graal; Gawain, filho de Lot e Morgause, primo de Arthur; Galaaz, filho de Lancelote; Lucan mais um dos cavaleiros que compunham a Távola-Redonda.

<sup>14</sup> No poema narrativo, outras quatro referências ao ciclo céltico-bretão (século XII) são citadas. Távola-Redonda, mesa em torno da qual se reuniam os cavaleiros do Rei Arthur; Viviane, conhecida como a Dama do Lago; Morgana, a grã feiticeira que era apaixonada por Lancelote, e Guinevere, grande amor do cavaleiro.

<sup>15</sup> Lampião é citado como criminoso e justiceiro, mas para não manchar o véu do heroísmo, acrescentam-se os versos “Ao ver o seu pai baleado / Ele partiu para vingança” como uma explicação para tal comportamento. Esse excerto abre um *link* para uma passagem histórica, tendo em vista que o cangaceiro se alistou na tropa de Sebastião Pereira, Sinhô Pereira, com o objetivo de vingar a morte do pai, assassinado pelo delegado de polícia Amarílio Batista e o tenente José Lucena.

Retomando a ilustração, é possível observar - devido ao uso de plano geral - o espaço branco entre os bovinos, destacando a noção de ralo gado, comentado no texto verbal. O predomínio do cobre retrata a imensidão do céu frente ao solo desértico. Essas escolhas estéticas intensificam os contrastes entre o universo de Lampião e Lancelote.

Na cena cinco (p.10-11), várias personagens são incluídas no enredo. Todavia não se utiliza vírgula separando os substantivos próprios. Esse recurso sugere um aglomerado de pessoas.<sup>16</sup> Alguns recursos cinematográficos também são usados para criar esse efeito na ilustração, como o *zoom in* que ressalta, por meio do *close-up*, pernas de cavalo, cartucheiras, botas, chapéus entre outros itens utilizados pelos cangaceiros. A técnica do *contra-plongé* cria um agigantamento das personagens, uma vez que são vistas de baixo para cima, em uma perspectiva tridimensional de sobreposição a caatinga.

Na cena seis (p.12-13), o texto verbal retoma uma fala muito conhecida de Virgulino, na qual justifica o apelido em virtude do seu rifle, que a cada disparo soltava um clarão como um lampião. A metalinguagem novamente aplicada, “Desça logo neste livro”, e o diálogo com o interlocutor, “Leitor agora eu lhe falo / Preste muita atenção”, propõem uma cumplicidade com aquele que lê.

Na esfera visual, o grande plano sobressalta o rosto de Lampião, valorizando a expressão da personagem. Esse enquadramento nas características (óculos, chapéu parecido com o de Napoleão) projetam com maior força a personalidade, alcançando certa intensidade dramática.

Nos dois blocos de três cenas que apresentam o fiel cavaleiro e o rei do cangaço, o *zoom in* é um recurso fundamental, já que vai sendo aplicado na medida em que as protagonistas são descritas.

LANCELOTE	LAMPIÃO
LEAL	LEAL
BOM	BOM
NOBRE	GRANDE
VALOROSO	“COM VALOR”
BRAVO	“COM CORAGEM”
ALTANEIRO	ORGULHOSO
“GOSTAVA DE ESTAR NA GUERRA”	GUERREIRO
“PELO BEM E CONTRA O MAL”	JUSTICEIRO

#### Quadro comparativo entre as adjetivações atribuídas a Lancelote e Lampião

Na cena sete (p.14-15), surge o nó, o conflito inicial. Morgana lança um feito sobre Lancelote, “frustrada pelo desejo de tê-lo junto de si”, pois ele gosta de Guinevere. O texto verbal inicia com uma letra ornamentada, própria das prosas medievais<sup>17</sup>. Nota-se, que durante a

<sup>16</sup> Convém salientar que, ao listar os cangaceiros e suas companheiras, o autor aciona os conhecimentos de mundo do leitor acerca do bando de Virgulino Ferreira: Cristina, esposa de Português, a mais alta do bando; Ponto-Fino era Ezequiel; Inácia ou Inacinha, mulher de Gato; Maria Pancada ou Maria Jovina, cunhada de Pancada, uma das mais bonitas. Corisco era Cristiano Gomes da Silva Cleto, também, conhecido como Diabo Loiro, casado com Dadá, a estilista que ornamentava as roupas do grupo. Eles foram executados após vingarem, furiosamente, a morte de Lampião e Maria Bonita.

<sup>17</sup> *Links* surgem na narrativa, tecendo conexões com o universo medieval, como “batalha ao sul da Bretanha” (espaço das narrativas do ciclo arturiano), “O Segundo Milênio já começara e o Ocidente vivia imerso nas trevas luminosas da Idade Média” (o domínio da fé obscureceu as luzes da razão neste período), “Vale do

travessia, a escrita ocupa linhas cheias, percorrendo as duas páginas, da direita para a esquerda, como se fosse um caminho.

Em um plano geral, as ilustrações mostram que Lancelote rompe a bruma de desemboca no sertão nordestino (mudança espaço-temporal). Nota-se a ambiguidade visual no papel das brumas, que, também, podem ser confundidas com a poeira do trote do cavalo.

Na cena oito (páginas 16 e 17), texto verbal e boa parte do corpo de Lancelote estão na página da direita, indicando a travessia, onde o cavaleiro “rasgava o tecido do tempo”. Quanto à disposição das palavras, alude a uma bandeira empunhada na ponta da lança (insígnia de nobreza), enquanto a posição da haste refere-se ao símbolo fálico, sinônimo de virilidade. No campo da ilustração, o uso do *travelling*, a partir da multiplicação da personagem (carimbos), garante o movimento de Lancelote em disparada do cavaleiro, enquanto, no plano da palavra, a expressão “cruel armadilha” marca a complicação, o agravamento do conflito.

Na cena nove (p.18-19), a prosa se abre para uma associação de saberes extratextuais, pois o Raso da Catarina é uma região que servia de refúgio para Lampião, situada na porção mais seca do território baiano, estando classificada em zona de transição entre os climas árido e semiárido. Enquanto Mossoró, no Rio Grande do Norte, trata da primeira grande cidade atacada por Lampião em 1927, hábito incomum do cangaceiro. Observa-se, portanto, que os locais tratados referem ao agreste nordestino, o qual, devido ao obstáculo natural do Planalto da Borborema, dificilmente recebe chuva.

Na ilustração, há um *close-up* na indumentária dos cangaceiros e o pouco espaço em branco entre eles, o que dá a impressão de muitos. Ocorre uma ambiguidade visual quanto às cartucheiras, que se assemelham ao teclado da sanfona, indício de uma festa, também, observada no trecho “a noite prometia muita cantoria.”

Na cena dez (p.20-21), por meio do plano geral, obtém-se uma visão panorâmica do espaço. O uso do *plongé* dá um efeito de apequenmento do Lampião que “quis ficar só” na imensidão do cangaço. Na ilustração, o predomínio do cobre e a presença de apenas uma árvore seca sugere a aridez do cenário, que tocam Lampião. No eixo linguístico, outras expressões comuns na literatura de cordel são inseridas na narrativa: “desgarrou”, “parabélum” (arma), “cabra desconfiado”, “entocou numa moita”.

Nesse primeiro momento, observa-se que a estrutura do enredo, tanto no plano verbal, quanto visual, foi marcada por três cenas de Lancelote e três de Lampião, pontuando a apresentação das personagens.

Logo em sequência, as duas cenas de cavaleiro e mais duas do Virgulino, exploram a problematização do conflito. A próxima cena, a onze (p.22-23), se divide em dois quadros. De um lado o herói medieval (esquerda) e, do outro, o rei do cangaço (direita). Nesse sentido, figura-se o ápice da narrativa, como em uma contagem regressiva: 3... 2... 1...

Esse procedimento marca a aproximação do clímax, onde os protagonistas são colocados frente-a-frente no mesmo espaço. O jogo de planos é dado pelo fundo preto, que está associado ao chão, criando uma linha divisória entre os dois. Os ângulos de enquadramento propõem perspectivas. Lancelote fica agigantado e os traços abaixo do cavalo insinuam movimento. Já

---

Lago Sagrado” (Avalon), “densa e branca bruma” (névoa que esconde a passagem para a ilha imaginária de Avalon). Adjetivos também são acrescidos aos substantivos, garantindo um tom das novelas de cavalaria: “reluzente armadura”, “cavalo veloz”, “feitos heroicos”, “cavalgada solitária” e “façanhas memoráveis”.

Lampião está posicionado de tal modo que aparenta sair da página (tridimensionalidade), o que aproxima o leitor do momento de tensão.<sup>18</sup>

Na cena doze (p. 24-25), aparece uma fala de Lampião. O tamanho das letras permite inferir o tom de voz utilizado, marcando uma personalidade autoritária. Na cena treze (p. 26-27), por haver uma disputa, cada personagem retoma o seu posto. Lancelote na esquerda e Lampião na direita. A lança, na diagonal divide a cena em dois quadros. Na extensão do cavaleiro, há a letra ornamentada, comum na tipografia da Idade Média, e a fala ainda é carregada do vocabulário das novelas de cavalaria.

Na ilustração, Lancelote é apresentado no plano americano, do joelho para cima. Enquanto, Lampião aparenta cair fora da página. Ambos exprimem uma perspectiva tridimensional, pois tem altura, largura e profundidade. Já na esfera verbal, a expressão “donzinhos enfeitados”, configura-se como uma ironia, uma vez que o rei do cangaço sempre apreciou “enfeites”.

Na cena quatorze (p. 28-29), ocorre, novamente, adequação da linguagem e ativação dos conhecimentos enciclopédicos, como em “Que lembra Napoleão” e “bisão”. As referências à Lancelote acontecem nas septilhas e, as de Lampião, nas sextilhas.

Os tiros, na ilustração, correspondem a uma metáfora visual da transculturação, tendo em vista que Lancelote é “atingido” pelo meio. Os versos “Mas no lugar de atacar / Com esperteza no olhar / Preferiu ir perguntando” opõem-se a ilustração que retrata tiroteio.

Na cena quinze (p.30-31), nota-se que a expressão “desafio” é ambígua, pois se refere tanto a provocação, quanto à cantoria popular em duelo. No diálogo entre cavaleiro e cangaceiro, observam-se elementos de oposição, tendo em vista que o animal de Lancelote é tratado como “puro-sangue”, enquanto o de Virgulino, “jegue orelhudo”. Esse “Anda em todos os caminhos” e “Fica dias sem água”. Aquele “Corre e galopa de lado / É veloz e faz de tudo”.

A respeito da ilustração, tanto o cavaleiro, quanto Lampião integram as cores do outro na sua roupagem – transculturação. A serpente, no canto inferior da página, metaforiza o processo ocorrido com as personagens, pois, se por um lado exprime uma ameaça, por outro, resume, no fenômeno de renovação da sua pele, todo intrincado mistério da vida, que atualiza em movimento rejuvenescente.

Na cena dezesseis (p.32-33), os versos estão dispostos de maneira a se constituírem, visualmente, como balas e golpes de lanças. As personagens trocaram de posição e a ilustração retrata uma luta, *close-up* nas armas. Quanto à esfera do verbal, no verso “Invocou o velho Merlin”, o texto se conecta com o ciclo arthuriano, no qual o feiticeiro é o sacerdote mais graduado e, que neste caso, apropria-se da magia para enviar os cavaleiros da Távola-Redonda para o sertão.

Na cena dezessete (p.34-35), há uma justaposição de imagem entre os membros do cangaço e da cavalaria. O *close-up* intensifica o avançar dos grupos para o enfrentamento na

---

<sup>18</sup> Um mandacaru surge na dimensão do cavaleiro, enquanto parte da lua envereda para o terreno de Virgulino. Então, inicia-se o processo de transcontextualização, tal como é demonstrado pela experiência borgesiana, na qual a referência literal não implica em uma simples cópia - exemplo do *Dom Quixote* do autor moderno Pierre Menard - mas uma repetição crítica, uma efetiva reescrita. Nas páginas 24 e 25, observa-se que, anteriormente, um léxico particular era adequado a fala de cada personagem. No entanto, após a travessia, vai se acoplando, ao discurso do cavaleiro, uma linguagem própria do sertão. Verifica-se, também, que, pela primeira vez, Lancelote está inserido em um fundo cobre, demarcando o nordeste brasileiro.

batalha. Todavia, o predomínio das cores ainda reside em lados opostos. A ilustração induz o leitor a acreditar em uma luta sangrenta.<sup>19</sup>

Na cena dezoito (p. 36-37), as estrofes se constituem como uma legenda, similar aos filmes. Nesse instante, surge a subversão dos elementos narrativos canônicos, tendo em vista que o combate existente dentro dessas páginas, se explode em quatro outras (1,40m), fundindo cangaceiros e cavaleiros em uma batalha sangrenta, que mescla cores e traços.

No jogo de ilustrações das páginas 36 e 37 (sobreposições), os coveiros agem igualmente, o que se pode inferir que a morte seria uma condição semelhante para todos, apesar do tûmulo dos cavaleiros serem ornamentados com desenhos medievais. No campo linguístico, o uso da maiúscula alegorizante eleva a morte ao plano de entidade física. No visual, dois impérios são retratados. O do Rei do cangaço e do Rei Arthur, ambos influenciados pelo cristianismo (presença de cruz nas covas).

Na cena dezenove (p. 38-39), a pergunta retórica “Mas como uma guerra / Podia ser é engraçada?” é utilizada para interagir com o leitor. Nesse momento, percebe-se que os gritos foram transformados em gargalhadas e que há uma inversão nas vestes das personagens. “Lampião numa armadura” e “Lancelote trajava / um uniforme tacanho”.

No plano verbal, a expressão “sacou a sanfona” retoma a ideia de disputa, peleja, enquanto, nas ilustrações, Lampião é enfatizado, a partir de um *zoom in*, tocando um instrumento musical: o rei do cangaço, não apenas executa, mas, também, cantarola e tal cantiga proferida por ele foi, segundo algumas versões históricas, composta pelo mesmo e que era cantada ao invadir as cidades.

Na cena vinte (p.40- 41), nota-se a relevância da disposição da imagem. No canto superior, um *close-up* nos pés, botas e vestidos que aludem a uma dança. Já no inferior, armas jogadas, destacando o fim da luta. É possível observar que Maria Bonita e Guinevere trocam de parceiros na dança e que a disposição dos versos sugere os passos do xaxado e xote mencionados no texto verbal.

Na cena 21 (p.42-43), Percival e Corisco, também, trocam os instrumentos musicais. Esse fica com o violino e aquele, com a sanfona. Na ilustração, o preto, o prata e o cobre se combinam entre as gravuras, enquanto o branco sugere a paz entre os grupos.<sup>20</sup>

Na cena 22 (p.44 -45), o autor se apropria da metalinguagem para contar que o feitiço de Morgana foi desfeito. Em uma espécie de causo (narrativa oral e de tom convincente), afirma que todas as personagens citadas das novelas de cavalaria foram colocadas dentro do livro: “Destas folhas de papel”. O fundo da ilustração é prata, referindo ao universo do Rei Arthur, que consagra, ao mesmo tempo, cristão e pagão.

Na penúltima cena (p.46-47), o fundo da ilustração, agora, é cobre, pois retoma o ambiente em que vive Lampião. Em “Foi assim que aconteceu”, o tom de causo prevalece e o livro torna-se o difusor do imaginário, uma vez que guarda na memória muitas “acontecências”: “Esta história verdadeira / Com baile, batalha e rima” coloca “abaixo uma barreira”, que delimitava tempo, espaço, cultura e gênero.

Na última cena (p. 48-49), o destaque de uma vegetação solitária, em um fundo escuro, alude ao final das obras cinematográficas, onde ocorre o THE END.

<sup>19</sup> Percebe-se que, nas páginas 21, 23, 25, 27, 29 e 31, a partir da travessia de Lancelote, Lampião aparece quase sempre parcialmente e quando muito de costas. Esse procedimento influi no desfecho, já que o coloca na mesma posição do leitor diante da chegada do cavaleiro.

<sup>20</sup> Outros saberes são associados à esfera verbal e à visual, tendo em vista o uso das expressões “gavotte” e “estampie”, além da mistura de bandeirinhas de festas juninas, tradicionais no nordeste, com as insígnias de cavalaria.



*Considerações Finais*

Neste artigo, analisou-se a tessitura da obra *Lampião & Lancelote*, observando como Fernando Vilela tece em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. Esse tipo de cartografia (mapa hipertextual) permite ao leitor pular de um “nó” para outro, percorrendo a rede de significados que vai se tecendo no imbricamento de linguagens.

No que se refere ao itinerário de leitura (caminhos possíveis de interpretação da obra), o leitor abre *links* e mais *links* no livro, promovendo um encadeamento com outros textos e contextos, sem seguir necessariamente as trilhas já traçadas. Dessa forma, a própria cultura, rede simbólica, pode ser designada como hipertexto, porque as possibilidades de leitura que oferece são infinitas, à guisa de exemplo das novelas de cavalaria e literatura de cordel que se irmanam.

Nessa perspectiva, verificou-se que o ato de ler - seja ele de palavras ou imagens ou da fusão das duas linguagens - corresponde a uma prática hipertextual e intersemiótica. Portanto, “Cabe ao leitor puxar os fios, destecer nós, ao mesmo tempo em que amarra outros fios, tece outros nós.”<sup>21</sup>.

Além do mais, como se percebeu ao longo deste artigo, as múltiplas possibilidades de caminhos durante a leitura permitem que os clássicos perdurem por gerações e se reatualizem, permitindo o grande encontro entre passado e presente. Assim, como assegura Calvino: “[...] chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”<sup>22</sup>. Desse modo, a multiplicidade presente em *Lampião & Lancelote* faz com que o livro se apresente como um sistema aberto, cujos elementos estruturais trespassam espaços e tempos, configurando-se, assim, uma obra inconclusa. Por fim, pode-se pontuar que a arquitetura hipertextual e a cartografia de leitura se encapsulam, instaurando-se como uma grande teia que expressa a vida e o homem, como sabiamente expõe Italo Calvino:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?<sup>23</sup>

*Referências Bibliográficas*

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. In: *Ficciones*. Madrid: Alinza, 1991.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3.ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, T. F.. Intertextualidade: A migração de um conceito. *Revista Via Atlântica*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, n.9, 2006.

<sup>21</sup> WALTY, I. L. C.; FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. (orgs) *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 117 e 118.

<sup>22</sup> CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11.

<sup>23</sup> Idem. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed., São. Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138.

GÓES, L. P. **Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens.** São Paulo: Paulinas, 2003.

O PENSADOR, G. **Um garoto chamado Roberto.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PANOZZO, N. S. P. **Leitura no entrelaçamento de linguagens: literatura infantil, processo educativo e mediação.** 2007. 211 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade.** São Paulo: Paulus, 2007.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SOUSA, R. **Ver e tornar visível: formulações básicas em cinema e vídeo.** Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

VILELA, F. **Lampião & Lancelote.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WALTY, I. L. C.; Fonseca, M. N. S.; Cury, M. Z. F. (orgs) **Palavra e imagem: leituras cruzadas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

WANDELLI, R. **Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar.** Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

*Recebido em: 13 de março de 2019*

*Aceito em: 22 de abril de 2019*