



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

MADSON QUEIROGA DINIZ

***DOIS IRMÃOS, DO ROMANCE PARA A MINISSÉRIE TELEVISIVA:  
um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação***

Campina Grande - PB  
Abril, 2019.

MADSON QUEIROGA DINIZ

***DOIS IRMÃOS, DO ROMANCE PARA A MINISSÉRIE TELEVISIVA:*  
um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes, do Centro de Educação, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel.

Campina Grande - PB  
Abril, 2019.

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

D585d Diniz, Madson Queiroga.

Dois irmãos, do romance para a minissérie televisiva [manuscrito] : um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação / Madson Queiroga Diniz. - 2019.

110 p. : il. colorido.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel , Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Série televisiva. 2. Adaptação de obra. 3. Análise literária. 4. Transposição midiática. I. Título

21. ed. CDD 401.41

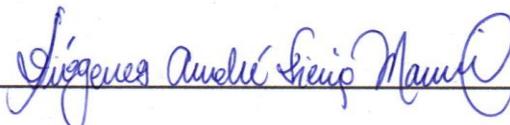
MADSON QUEIROGA DINIZ

**DOIS IRMÃOS, DO ROMANCE PARA A MINISSÉRIE TELEVISIVA:  
um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

Aprovada em: 12/04/2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (PPGLI-UEPB)  
Orientador



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Tavares Silva  
Examinadora Externa (PPGLE-UFCG)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Francisca Zuleide Duarte de Souza  
Examinadora Interna (PPGLI-UEPB)

*Para meu filho, Ícaro, meu príncipe, um pedaço de mim que nasceu junto com essa dissertação: meu mundo não teria razão se não fosse você.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Diógenes Maciel, pelas leituras sugeridas ao longo dessa produção, pelos vários momentos de orientação que poderiam ser de descanso, mas que ele, de bom grado, utilizou para nossos encontros de orientação e pela dedicação em me auxiliar a ser o aluno de mestrado que sou hoje. Lapidar uma “pedra bruta” como eu, não é fácil. Hoje graças a Diógenes sou uma nova pessoa, um novo pesquisador.

À minha esposa, amiga e companheira Andréa Tavares Silva, pela dedicação, companheirismo e amizade.

À CAPES, que me concedeu a bolsa de Mestrado durante esses dois anos, me permitindo concluir essa pesquisa.

À minha mãe Rejane Queiroga e aos meus irmãos, Alisson Diniz e Gabriely Diniz, que me deram apoio e incentivo para continuar na área e pelas nossas conversas proveitosas que me davam novas ideias para usar no trabalho.

Aos professores do PPGLI, que contribuíram ao longo destes dois anos, por meio das disciplinas e debates, para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores presentes na banca, tanto da Qualificação quanto na apresentação do trabalho final, por se disporem a ler, aconselhar, corrigir e participar desta banca.

Aos colegas de classe do mestrado, pelos momentos de amizade e apoio, sinto falta de vocês, principalmente aos meus colegas também orientandos de Diógenes: Monalisa, Fernanda, Williams e, especialmente, Bruna Stefania, colega de graduação, companheira de estudos, excelente pessoa e uma verdadeira guerreira.

“Somos antropofágicos no sentido cultural, acolhemos todas as raças, credos, modos de ser e de se expressar e os incorporamos à nossa cultura numa pluralidade e numa intertextualidade gigantesca”.

(Anna Maria Balogh)

## RESUMO

Esse trabalho propõe-se a apresentar uma discussão sobre a transposição midiática da narrativa literária para uma obra televisual, tendo como objetivo a análise da posição do narrador do romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, e da sua adaptação para a minissérie homônima, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e roteirizada por Maria Camargo, e estreada em 2017. Nesse estudo, enfatizou-se a análise da trama/*syuzhet* do romance e sua transposição midiática, sem enfatizar o critério de fidelidade, mas trazendo ao foco uma percepção do processo de adaptação, nos termos de Linda Hutcheon (2011), notadamente em torno da questão do ponto de vista narrativo destas mídias diferentes, através da comparação entre as duas obras, considerando que no romance a obra é narrada em primeira pessoa. Assim, nesse estudo sobre a posição do narrador do romance, buscamos fazer uma análise de questões identitárias deste narrador. Por outro lado, considerando que a minissérie é guiada por um narrador cinematográfico, capaz de estabelecer um ponto de visão bastante específico e pelo recurso audiovisual da *voz-over*, fizemos uma análise da busca do “efeito de real” da minissérie, enfatizando recursos tais quais: recorte de cenas documentais que são inseridas na obra e a própria narração em *voz-over*, que justificam a percepção de uma visada em torno do realismo regionalista presente na narrativa televisiva. Após isso, partimos para uma análise de questões estéticas presentes na minissérie, de modo a abrir um paralelo para analisar outras obras de Luiz Fernando Carvalho. Pensando no diálogo entre as obras, buscou-se apresentar as diferenças entre estas *syuzhet's*, considerando que as escolhas feitas na formalização de cada trama tem a intenção de se adequar melhor às potencialidades de cada mídia. Ao final, concluiu-se que essas obras apresentam, entre elas, uma relação de diálogo, para além de qualquer critério de fidelidade, perceptível nas opções da obra adaptante em face da obra adaptada no que tange às potencialidades estéticas e midiáticas de ambas as narrativas.

Palavras-chave: Adaptação. Romance. Minissérie. Ponto de vista. Luiz Fernando Carvalho.

## ABSTRACT

This paper aims to present a discussion about the mediatic transposition of the literary narrative into a television work, with the objective of analyzing the narrator's position on Milton Hatoum's novel *Two Brothers* (2000), and its adaptation to the homonymous miniseries directed by Luiz Fernando Carvalho and scripted by Maria Camargo, that premiered in 2017. In this study, the analysis of the novel's plot/*syuzhet* and its mediatic transposition was emphasized without focusing on the criterion of fidelity, but eliciting a perception of the adaptation process, according to Linda Hutcheon (2011), which is notable around the question of the narrative point of view of these different media by comparing the two works and considering that in the novel the text is narrated in the first person. Thus, in this study on the position of the narrator of the novel, we seek to analyze the identity issues of this narrator. On the other hand, considering that the miniseries is guided by a cinematic narrator who is able to establish a specific point of view and the audiovisual resource of voice-over, we did an analysis of the search for the "real effect" of the miniseries, emphasizing resources as a cut of documentary scenes that are inserted in the work, and the narration itself in voice-over which justifies the perception of a target around the regionalist realism present in the television narrative. After that, we set out to analyze the aesthetic issues present in the miniseries, in order to open a parallel and analyze other works by Luiz Fernando Carvalho. Thinking about the dialogue between the works, we tried to present the differences between these *syuzhet's* considering that the choices made in the formalization of each plot are intended to suit the potential of each media. In the end, it was concluded that these works present, among them, a dialogue relation beyond any criterion of fidelity perceptible in the options of the adaptive work in the face of the piece adapted with regard to the aesthetic and mediatic potentialities of both narratives .

**Keywords:** Adaptation. Romance. Miniseries. Point of view. Luiz Fernando Carvalho.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Barco de Halim navega pelo rio. ....	64
Figura 2 - Cena documental que mostra um barco navegando pelo rio. ....	65
Figura 3 - Halim (Antônio Fagundes) no rio Amazonas. ....	69
Figura 4 - Zana (Juliana Paes) leva um dos gêmeos, Omar, no colo. ....	73
Figura 5 - Halim (Antônio Fagundes) conversa com Nael (Ryan Soares). ....	73
Figura 6 - “Plano Aberto”: Zana sofre ao ter que deixar um dos gêmeos viajar para o Líbano. ....	76
Figura 7 - “Plano Fechado”: Yaqub (Cauã Reymond) após descobrir que foi roubado por Omar. ....	76
Figura 8 - “Cenário circular”: cenografia da cidade de Manaus. ....	77
Figura 9 - Zana com o infantilizado Omar e Domingas com o recém-nascido Nael em seu colo. ....	89
Figura 10 - Omar (Matheus Abreu) chega em casa embriagado. ....	91
Figura 11 - Zana (Juliana Paes) desce as escadas para ajudar o filho. ....	92
Figura 12 - Omar (Matheus Abreu) tenta subir as escadas, mas não consegue. ....	92
Figura 13 - Zana (Juliana Paes) ajuda o “caçula” que caiu nas escadas. ....	92
Figura 14 - Omar caído próximo às escadas, agora interpretado por Cauã Reymond. ....	93
Figura 15 - Zana, agora interpretada por Eliane Giardini, tenta levantar Omar. ....	93
Figura 16 - A cena encerra com o beijo de Zana (Eliane Giardini) em Omar (Cauã Reymond). ....	93
Figura 17 - Nael do lado de fora da casa pega a casca da maçã para comer. ....	95
Figura 18 - Nael (Irandhir Santos) navega no encontro das águas. ....	98
Figura 19 - Plano aéreo mostrando Nael no entre-lugar das águas. ....	98

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
2. <i>DOIS IRMÃOS</i> : DRAMA FAMILIAR E IDENTIDADE.....	19
2.1. O ponto de vista no romance <i>Dois Irmãos</i> .....	19
2.2. Construção de identidade através da narrativa .....	26
2.3. Rememorando o passado para construir o presente.....	31
3. <i>DOIS IRMÃOS</i> : A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO.....	39
3.1. Primeiros apontamentos sobre serialidade e adaptação .....	39
3.2. A câmera como narrador na minissérie <i>Dois Irmãos</i> .....	48
3.3. O ponto de vista realista do regionalismo manauara na minissérie .....	56
3.4. Potencialidades estéticas da mídia televisiva em Luiz Fernando Carvalho.....	71
4. A LINGUAGEM LITERÁRIA E A LINGUAGEM TELEVISUAL EM <i>DOIS IRMÃOS</i> .....	79
4.1. Trama/ <i>shyuzet</i> na adaptação de <i>Dois Irmãos</i> .....	79
4.2. A adaptação para a televisão: relação entre “contar” e “mostrar” .....	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	100
REFERÊNCIAS .....	104

## 1. INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, muitas são as relações travadas entre as variadas mídias, dentre elas a mais reconhecida é a transposição midiática,<sup>1</sup> principalmente, da literatura para o cinema. Porém, não só o cinema busca adaptar obras literárias: a televisão brasileira, desde o seu início, utiliza-se desse poderoso artifício e adapta obras de grandes autores da literatura para a tela. Podemos ver isso desde os anos 1950, quando os programas de teleteatro exibiam, ao vivo, obras de autores renomados como William Shakespeare, Dostoiévski, Federico García Lorca, Nelson Rodrigues, etc., chegando à década de 1980, quando este tipo de transposição midiática foi se tornando muito frequente e muito benquista na teledramaturgia brasileira, ganhando muito destaque no que se refere ao gosto do público até os dias atuais.

Diante dessa questão, podemos nos indagar sobre quais seriam as principais razões para transpor uma obra literária para uma teledramaturgia no Brasil. Para Linda Hutcheon (2011), vários são os motivos para adaptar: a saber, os atrativos econômicos, as questões que se referem às restrições legais, o capital cultural, além das motivações pessoais, estéticas e políticas do adaptador. Em resumo, há inúmeros motivos para transpor uma obra de uma mídia para outra. Por exemplo, atualmente, um dos motivos para a nossa teledramaturgia buscar cada vez mais adaptar é o grande sucesso das séries americanas, através de canais pagos e das plataformas de *streaming*, tendo em vista o grande contingente de conteúdo adaptado. Outro motivo que devemos considerar é a segurança em adaptar uma obra literária já reconhecida, supondo garantir a audiência, medidor de sucesso de uma obra de teledramaturgia.

Segundo Hutcheon (2011), então, parte do prazer de assistir à adaptação de uma obra literária advém simplesmente da “repetição sem replicação”, mesmo que haja variações. Para alguns telespectadores, que já foram leitores da obra literária, o objetivo de assistir à adaptação seria buscar a mesma história em uma mídia diferente, para outros, assistir a uma obra diferente, muitas vezes, é o que o atrai. No caso da teledramaturgia brasileira, podemos acreditar que essa repetição sem replicação,

---

<sup>1</sup> Transposição midiática é a nomenclatura usada por Irina Rajeswki (2005) para denominar o fenômeno pelo qual um substrato de uma mídia de partida é transposto para uma mídia de chegada, neste caso, adaptando suas potencialidades – esta discussão, de muitas maneiras, será desenvolvida neste trabalho.

também, pode basear-se em uma relação inversa ao processo básico (ler o romance e depois assistir à minissérie), pois, hoje, vemos muito frequente na teledramaturgia o percurso por um caminho contrário: assistir à minissérie e depois ler o livro, algo que já acontece há muito no cinema. Assim, a mesma teórica considera que o reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) do consumidor de experienciar uma adaptação. O mesmo valeria para a mudança midiática de uma obra que leva o leitor/telespectador a querer apreciá-la em outra mídia e, deste modo, o telespectador ou o leitor pode querer apenas contemplar a obra em outra mídia ou, ainda, compará-las.

Se pensarmos no caso de um dos objetos que analisaremos nesta dissertação, a minissérie televisiva *Dois irmãos* (2017), de Luiz Fernando Carvalho, cogitamos hipoteticamente que vários dos telespectadores que assistiram a ela, quando foi televisionada, não conheciam o romance. Talvez, já tivessem ouvido falar ou lido sobre o romance, porém, não o haviam lido. Sendo que, ao assistirem ao seriado, tiveram vontade de conhecer a obra escrita, até com a intenção, acreditamos, de comparar as obras, de repetir a experiência prazerosa da recepção.

Pensando no produto adaptado para a televisão brasileira, no caso desta dissertação, uma minissérie, deve-se considerar uma questão a mais do que nas outras teledramaturgias – justamente a discussão sobre o valor artístico. Enquanto outras teledramaturgias, principalmente a telenovela, são vistas com certo preconceito por grande parcela do público, a minissérie é um produto tomado por muitos como a narrativa televisiva de maior valor artístico. De fato, não só a telenovela brasileira é vista com preconceito, mas há um senso comum de que tudo o que é produzido pelas emissoras brasileiras são apenas produtos de consumo massivo, com a simples intenção de divertir a população, ou, de certo modo, até mesmo aliená-la.

Em nosso trabalho, não pretendemos aprofundar esta discussão e não nos detivemos a procurar apontar todas as características capazes de provar que a televisão brasileira é um meio de comunicação que supera tal visão parcial. Tentamos, pois, a partir da análise-interpretação de *Dois irmãos*, a minissérie, destacar que o produto apresentado ao público por Luiz Fernando Carvalho é resultado de um extremo envolvimento de toda a equipe da obra nas fases da produção, incluindo discussões sobre as nuances do roteiro e aceitando sugestões de todos os envolvidos nele. Muitas vezes, todos estudam juntos o texto literário que originou a minissérie, se for necessário,

gerando uma intensa preparação do elenco e um período de pré-produção mais demorado, conduzida de modo colaborativo, trazendo, desse modo, maior qualidade artística a suas obras, com especial ênfase ao trabalho dos atores. Neste processo, ensaios constantes são feitos buscando evitar caricaturas e criando saídas sensíveis para cada cena, humanizando os personagens por meio da interpretação de modo quase teatral.

Outro ponto que devemos ponderar é também a capacidade de reconstrução histórica empreendida pelas minisséries brasileiras atualmente, quando o sistema midiático brasileiro está passando a ter um papel totalmente decisivo no processo de construção e referência para esta sociedade. Assim, podemos pensar sobre a relação da mídia televisiva com a história de um país, notadamente se considerarmos dois modos: 1 – de um modo direto, tematizando personagens ou fatos da história, dando origem às chamadas *ficções históricas*; 2 – de um modo indireto, através de tramas que são ambientadas no passado, não baseadas, necessariamente, em algum fato realmente acontecido, as chamadas *ficções de época*.<sup>2</sup>

Produções cujos roteiros são adaptados de obras literárias cumprem muito bem, como aludimos anteriormente, essa função histórica. Neste caso, considerando que a obra audiovisual se vale da estética das imagens, é importante trazer as características imagéticas compostas pela narrativa e, às vezes, dependendo da escrita do autor, descritas no romance, retirar ou colocar elementos, por exemplo, estilisticamente líricos ou literários, *vide* o narrador em primeira pessoa que pode manter-se na adaptação ou dela ser limado. Podemos perceber isso desde a primeira minissérie da Rede Globo, *Lampião e Maria Bonita* (1982), passando por outras reconhecidas como: *Grande Sertão: Veredas* (1985), *A Muralha* (2000), *A Casa das Sete Mulheres* (2003), *Um Só Coração* (2004), *Capitu* (2008), *Ligações Perigosas* (2016) e *Dois Irmãos*. A narrativa televisiva, deste modo, deve ser pensada por uma ótica diferente, de forma a não ser enxergada apenas como espetáculo, algo que, na verdade, ela também é. Podemos e devemos

---

<sup>2</sup> Mesmo não sendo a função primordial deste formato, pois sua função é de entretenimento, elas trazem a representação de eventos históricos e momentos de grande importância da história desta nação, fazendo o papel de informar um pouco da história do nosso país. As minisséries fazem isso de forma competente, pois uma pesquisa minuciosa é feita pela equipe da Rede Globo, deste modo, essas minisséries utilizam uma linguagem eficiente, além das escolhas de recursos técnicos e expressivos adequados, para trazer essas informações de forma coerente e mais próximas possível do fato real. Vemos isso em minisséries como *A Muralha*, que apresentou um olhar impiedoso e dramático sobre a chegada de bandeirantes no Brasil, *Um Só Coração*, trazendo a representação da Semana de Arte Moderna e dando foco ao núcleo modernista formado por Tarsila Amaral, Anita Malfatti, Oswald e Mário de Andrade, e *JK* (2006), fazendo um painel histórico do período da construção de Brasília e da consolidação da indústria automobilística.

refletir sobre a teledramaturgia como algo além de suas características mercadológicas e capitalistas, sopesando essas obras mediante suas características estruturais: narrativas e técnicas.

Essas, então, são questões que focalizamos em nossa pesquisa. Buscamos trabalhar aqui com a análise da transposição midiática<sup>3</sup> do romance, *Dois irmãos*, para a minissérie, de mesmo nome, transmitida pela Rede Globo. Assim, concentramo-nos, também, nas características narrativas e técnicas de ambas as obras, principalmente na questão do *ponto de vista* narrativo, tanto no romance quanto na minissérie. Aqui, abrimos caminho para um amálgama de questões, teorias e informações que estudaremos a partir deste ponto do trabalho. A primeira delas é o próprio mecanismo televisivo e sua chegada ao Brasil, na primeira metade do século XX, tendo uma relação fundamental com o rádio, principalmente se considerarmos que a televisão, ao ser criada, trouxe muitos dos profissionais do rádio para trabalhar na primeira emissora, além de usar quase a mesma programação, criando poucas coisas, adaptando outras e reescrevendo outras para a linguagem audiovisual.

Foi o visionário paraibano Assis Chateaubriand e o seu grupo que trouxeram a televisão para o Brasil e fizeram a primeira transmissão de imagens no país no dia 18 de setembro de 1950, às 17 horas, em São Paulo, pela TV Tupi-Difusora. Mas, a TV só se solidificou e se expandiu na década de 1960, com a ajuda do videoteipe (VT), que, segundo Leal (2009, p. 07), “possibilitou criar estratégias para atingir maior audiência para obter mais anúncios publicitários, aumentando assim o lucro das emissoras”. Outro fato importante, se deu quando os militares, via golpe de estado, assumiram o poder em 1964. Ao estarem no comando, eles viram a oportunidade de usar a televisão como veículo de propagação de suas ideologias. Essa política estabeleceu formas facilitadas para se obter um aparelho de TV e as pessoas de classe social mais baixa também puderam ter acesso ao aparelho, aumentando, assim, a quantidade de telespectadores e, conseqüentemente, a quantidade de pessoas sob o escopo das ideias dominantes. Sendo assim, “os programadores de rádio e TV deveriam evitar filmes, canções, shows ou quaisquer programas que pudessem estar em oposição aos valores morais e ideológicos dos militares” (LEAL, 2009, p. 09). Como podemos ver, a Ditadura Militar foi importante

---

<sup>3</sup> Linda Hutcheon denomina de “adaptação” o processo de transposição de uma obra para outras mídias, sendo que, para ela, a nomenclatura “adaptação” pode ser dada tanto ao processo quanto ao produto desta transposição. Voltamos a esta discussão à frente.

para o desenvolvimento da televisão, mas ela foi também primordial para a criação da Rede Globo, emissora importante para nosso estudo, e, especificamente, por esse motivo, detemo-nos a sua origem.

A Rede Globo de Televisão foi inaugurada em abril de 1965. Desde 1957, a emissora tinha licença para operar, porém, algumas questões de organização e alguns entraves relacionados à programação e, propriamente, à falta de experiência de seus profissionais, fizeram com que ela levasse alguns anos para ser inaugurada. A emissora assinou um contrato com um grupo norte-americano chamado Time-Life. Este acordo dava a Rede Globo um apoio técnico, além de várias informações sobre programação, contabilidade, organização empresarial e (o principal), dicas de como atrair a audiência. Contudo, descobriu-se que esse acordo era ilegal e ele foi encerrado, mas, neste momento, a emissora já havia aprendido as habilidades propostas pelo acordo e a rede utilizou-as, tornando-se, a partir disso, a potência da TV brasileira que é até os dias atuais. A partir da década de 1970, a empresa começou a se preocupar com a qualidade de seus programas, criando, assim, o chamado “padrão Globo de qualidade”, ocasionando uma reorganização nas concorrentes, fazendo com que a televisão brasileira se destacasse no mercado mundial.

Esses recursos que a Rede Globo aprendeu com a Time-Life, misturados com o “padrão Globo de qualidade”, permitiram que a emissora na década de 1970 produzisse 75% da sua programação, contribuindo, assim, para o proposto pelos militares, que era barrar a entrada de programas importados no Brasil, com o intuito de impedir a influência de suas ideias sobre a população e fazendo com que a alienação ideológica continuasse. Para a Rede Globo, isso foi muito bom, pois ela cresceu e enriqueceu graças à ditadura militar e esse sentimento de nacionalismo que ela queria propagar. Segundo Leal (2009), após 1977, a emissora chegou a importar seus programas para vários países da América-Latina e, até o momento atual, importa suas novelas para vários países ao redor do mundo.

Em relação a este ponto, as telenovelas e a ficção narrativa da Rede Globo são os seus mais importantes produtos. Com qualidade cinematográfica e, na maioria dos casos, com narrativas bem escritas e empolgantes, este tipo de estrutura se consolidou na televisão brasileira e tornou-se o carro chefe da emissora, atraindo públicos cativos e detendo altos índices de audiência. Para a autora Anna Maria Balogh (2002):

A ficção televisual é um grande amálgama, assim como a própria linguagem de TV, herdada de todos os meios expressivos prévios. Uma narrativa proveniente de tradições antiquíssimas em sua forma oral convive com outra que se aproxima ao “videoclipe”. A serialidade e a estética da repetição desafiam a tradição da obra de arte original e única. Técnicas herdadas do rádio e do folhetim se dirigem a um espectador bombardeado pelas promessas de interatividade, pelas possibilidades do acoplamento da TV ao computador. A interrupção, herdada do folhetim antigo, abre espaço para os anúncios do mundo moderno e para a arte fragmentária. A ficção em doses homeopáticas atinge um público infinitamente maior do que uma ficção baseada no sentido de unidade com princípio, meio e fim. (BALOGH, 2002, p. 197)

A ficção televisiva<sup>4</sup> é aquela que praticamente domina a programação da televisão dos brasileiros, não apenas na Rede Globo, mas, também, nas outras emissoras (*vide* SBT, Record e as antigas telenovelas da Manchete). Hoje em dia, são cerca de seis horas de ficção narrativa por dia na Rede Globo, divididas em cinco horários de exibição de telenovelas (Vale a pena ver de novo, Malhação, Novelas das 6, 7 e 9), além das séries e superséries, que elevam este número para seis, ou até sete, narrativas televisivas por dia. Delimitaremos nosso estudo a analisar o formato “minissérie”. De início, consideraremos o dito por Renata Pallottini (2012, p. 25), que “seria difícil, quase impossível, distinguir e classificar as numerosas espécies de histórias, fábulas e assuntos abordados na teledramaturgia”. Deste modo, não buscamos analisar a minissérie apenas por seu conteúdo, mas por suas características formais, como extensão, forma de tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, construção e evolução de personagens, etc.

Após apresentarmos esses dados iniciais, partimos agora para entender a estrutura de nosso trabalho. Esta pesquisa trata-se de um estudo de caráter bibliográfico, no qual, buscam-se dados relacionados às características do ponto de vista narrativo, relacionando-as com as propriedades da narrativa e pensando nas categorias da adaptação, para além da noção de traição e infidelidade, fazendo, também, uma pesquisa de traços da transposição narrativa de uma obra literária para a televisão brasileira, algo que, como já vimos, tornou-se frequente nas emissoras atuais. Assim, não

---

<sup>4</sup> Tais ficções narrativas televisivas podem ser **longas**, como as telenovelas; **médias**, como as superséries, as séries, ou as minisséries; e **curtas**, como o unitário, que é passado em um único dia. Essas narrativas fracionadas, ou não fracionadas, podem ser escritas por um ou mais autores, são interpretadas por atores, geralmente contratados da própria emissora, e transmitidas com linguagem e recursos de imagem. Tudo isso com a intenção de contar uma fábula que, desta forma, antes, só eram contadas antigamente nos teatros, depois no cinema e, agora, podendo até a mesma fábula ser contada nos três formatos midiáticos.

temos a intenção de verificar o quanto a minissérie se manteve fiel ao romance adaptado: na verdade, o que investigamos é se ela difere da obra adaptada tornando-se uma obra própria com elementos que remetem às características representativas do diretor: Luiz Fernando Carvalho.

Para cumprirmos este percurso analítico-interpretativo, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro, o narrador é a categoria analítica por excelência. Então dedicamo-nos ao romance, pensando no ponto de vista da narrativa que é construído pela figura de Nael. Discutimos como foi constituído o ponto de vista na obra literária através da figura do narrador, procurando entender as diferentes categorias, conforme Norman Friedman (2002). Após esse início, explanamos sobre a construção da identidade do narrador à luz das teorias de Stuart Hall (2006), Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), pois, através da investigação feita pelo narrador durante a obra – na qual vai lembrando fatos do seu passado – ele busca desvendar qual dos dois gêmeos é o seu pai. Seguindo essa linha de raciocínio, entramos na questão da territorialidade e desterritorialidade da figura de Nael que procura encontrar-se, também, no território da casa da família libanesa, onde ele mora no quatinho no quintal da casa, vivendo como agregado da família.

Nosso segundo capítulo foi dedicado à minissérie, e nele buscamos analisar o ponto de vista da obra audiovisual, entendendo que, nesta mídia, a câmera passa a determinar o foco dado à obra e que o narrador, que guiava o ponto de vista no romance, passa a ser uma *voz-over* que, vinculada, ou não, à imagem apresentada pela câmera segue narrando a história. Seguimos observando como se constrói um ponto de vista realista para transpor o regionalismo presente na obra de Milton Hatoum, pensando, neste momento, de que maneira se engendra uma estética realista nas obras audiovisuais, atualmente, e como se caracteriza o realismo nos dias atuais. Após esse ponto observamos aspectos estéticos da obra do diretor Luiz Fernando Carvalho, pensando em suas obras, mas focalizando *Dois Irmãos*.

Por fim, no terceiro capítulo desta dissertação, no qual analisamos, finalmente, o processo de adaptação do romance para a minissérie, para tanto, empregamos como base para analisar esse processo, Linda Hutcheon (2011) e Irina Rajeswki (2005). Retornamos às questões do *ponto de vista* já trabalhadas nos dois primeiros capítulos, sendo que, neste momento, buscando relacionar essas questões às categorias de trama, fábula e *syuzhet*, conforme André Gaudreault e Phillippe Marion (2012). Em seguida,

analisamos a forma como a estrutura narrativa é alterada de uma obra para outra, pensando na ordem dos eventos que são contados de forma diferente no romance e na minissérie, culminando, por fim, na alteração do foco principal que em uma obra pertence a um personagem e na outra obra compete a outros criando, assim, um diálogo entre ambas as obras.

## 2. *DOIS IRMÃOS*: DRAMA FAMILIAR E IDENTIDADE

### 2.1. O ponto de vista no romance *Dois Irmãos*

Algo que acreditamos fazer parte do senso comum de quem conhece, estuda ou gosta de literatura é que: a literatura é a arte da palavra. Esta arte apresenta, como uma das suas maiores características, a capacidade de narrar, e, desde o início do romance burguês (no século XVIII) até o romance contemporâneo, podemos qualificar a narrativa romanesca como uma das (ou a) forma(s) mais atrativa(s) para o público. Como se sabe, uma das partes mais importantes do romance, enquanto forma, é o seu “foco narrativo”: é o narrador de um romance que atribui o seu ponto de vista a uma história. Deste modo, é a partir de uma série de convenções, que são reveladas por um ponto de vista escolhido, e pela maneira como o narrador conta a fábula, que a estrutura do enredo de um romance é organizada.

Para muitos críticos de literatura, a melhor forma de fazer um estudo do narrador de uma obra é analisando as convenções próprias desta esfera e, neste estudo, deve-se delimitar e categorizar as posições do foco narrativo. Segundo Norman Friedman:

Tendo traçado o desenvolvimento deste conceito-chave (o foco-narrativo), podemos agora tentar uma definição concreta e coerente de suas partes e de suas relações. Tal definição, penso, será produzida se conseguirmos codificar as questões das quais essas distinções são respostas e se pudermos organizar essas respostas de forma que aparentem uma sequência lógica. (FRIEDMAN, 2002, p. 171)

As categorias delimitadas por Friedman para o estudo do foco narrativo são: “Quem narra a história?” (Em primeira ou terceira pessoa?), “De que posição em relação à história ele conta?” (de dentro, de fora do ato, ou alternando estas posições), “Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história?” (ele usa a fala, o pensamento, ou apenas expressa sentimentos), “A que distância ele coloca o leitor da história?” (Ele está dentro da história, fora, ou é apenas um observador).

Visando diante desses apontamentos, vamos aproximar-nos do romance *Dois irmãos* (2000), do escritor amazonense Milton Hatoum. Nesta obra, o ponto de vista central é o de Nael, o narrador-personagem, filho de Domingas, a empregada da casa de

uma família de libaneses moradores na cidade de Manaus. Nael narra, a partir de seu testemunho, uma parte da história dos dois irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, e a disputa entre eles que, ao longo do tempo, vai destruindo a família. O ponto de vista apresentado por Hatoum trata-se de uma das formas de narrar bastante característica da literatura contemporânea, em que o personagem, durante a progressão da obra, busca sua identidade.

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2000, p. 20)

No excerto acima, ou em vários momentos da obra, dá-se a entender que (a partir das categorias de Friedman (2002)) Nael é, apenas, um narrador “eu” como testemunha. Porém, considerando que a temática principal da obra não é a disputa entre os dois gêmeos – mas, sim, a investigação do narrador (no entorno de uma família que se desfaz) pela identidade do seu pai que acredita ser um dos dois irmãos do título –, podemos considerar que, ao reconstruir fatos, o narrador rememora sua própria história e, em sua jornada, é mais do que apenas uma testemunha, ele é, também, um narrador-personagem. Assim, de acordo com Friedman (2002, p. 175-176),

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa. [...] A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição, o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade.

Em *Dois irmãos*, o narrador está dentro da história, está envolvido na ação em grande parte da narrativa e está familiarizado com todos os personagens pertencentes àquela família. Dentre os personagens, o mais próximo a Nael nesta família é Halim, o pai dos irmãos, e, em vários momentos do romance, a ação acontece envolvendo somente

Nael e Halim, transformando o narrador de, apenas testemunha, em protagonista de sua própria jornada memorialista. Ele é um narrador da vivência de outrem, pois, em muitos capítulos, Nael narra fatos contados a ele por outros personagens como o próprio Halim, Zana ou Domingas. Só depois que a narrativa chega ao seu nascimento é que ele se torna testemunha e, ao narrar sua história, torna-se protagonista desta narrativa: Nael lembra que passou a infância e a adolescência procurando fugir da situação de agregado da família, e os artifícios usados por ele para tal foram o estudo e a reflexão silenciosa. Além disso, em sua narração, ele foca em tentar explicar muitas das indagações que teve durante sua vida, principalmente como conseguiu e consegue suportar a miséria de não ter uma identidade definida, a solidão de estar “entre” mundos, “entre” outras pessoas com as quais não pôde identificar-se, o que lhe provoca a percepção de que é um bastardo, produto da desordem de seu tempo. Ao mesmo tempo, Nael busca se localizar; seja pelas lembranças, seja morando no puxadinho que dividiu com a mãe, um sobrado no fundo do quintal da casa da família de imigrantes libaneses, ou, até mesmo, descrevendo a desvairada cidade de Manaus.

Assim, o *modo narrativo* propicia uma forma como o enredo deve ser contado, de acordo com um ou outro ponto de vista, e, a cada vez que é (re)construído pela instância que narra, são apresentadas novas informações. O ponto de vista nada mais é do que uma postura narrativa tomada por quem conta a história, que nasce a partir do ponto que o narrador enxerga os fatos e nos conta, havendo pontos cegos na história que não nos são apresentados, pois o narrador não viu certos fatos, ou simplesmente não quis nos contar. No caso de Nael, em *Dois irmãos*, existem fatos que ele não presenciou, não nos apresentou por não estar presente em todos os momentos – as omissões na narrativa podem apresentar óticas diferentes e até criar novas visões e intervenções dessa mesma história.

Desta feita, aferimos que, como em famosas obras de Machado de Assis (*vide Dom Casmurro* (1900)), polêmicas são criadas pelo fato de a obra ser narrada em primeira pessoa pelo protagonista da narrativa e conter apenas um ponto de vista. Milton Hatoum beneficia-se deste fato para, em sua obra, também criar polêmicas, principalmente se considerarmos as várias relações incestuosas presentes na família libanesa, a maior parte delas entre Rânia e os gêmeos. Essas relações, devemos considerar, são vistas pelos olhos de um filho bastardo, e, além disso, ele, em nenhum momento, esconde ser tendencioso em seu modo de narrar, deixando, assim, muitas dúvidas se tais relações

aconteceram realmente. Com base nos modos narrativos determinados por Norman Friedman (2002, p.176-177): “O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. O ângulo de visão é aquele do centro fixo. A distância pode ser curta ou longa, ou ambas” – justificando o pensamento de Nael sobre a relação de Rânia com os irmãos e até a relação de Rânia com o próprio narrador.

Nesse romance trata-se muito sobre memórias, através da voz do narrador, memórias de uma Manaus do passado, dos anos 1950 e 1960. Assim, segundo Friedman:

Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e as fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. Para remover esse obstáculo, o autor pode optar por limitar as funções de sua própria voz pessoal de uma maneira ou de outra. (FRIEDMAN, 2002, p. 169)

Este mesmo pensador ainda afirma que o autor de um romance, em certos pontos do discurso, em dada obra, pode ser confundido com o narrador – algo como acontece em poemas, no qual o autor é confundido com o “eu lírico”. Realmente, não podemos ignorar que esta linha é muito tênue entre autor e narrador. Porém, como dito pelo teórico, o autor pode optar por remover essa dubiedade, limitando as funções de sua voz, mesmo que se mostre, na narração, de uma forma ou de outra, principalmente se pensarmos em Milton Hatoum e sua relação com a cidade de Manaus. Segundo Maria Lucia Dal Farra (1978), em *O narrador ensimesmado*, uma categoria presente na narração é o autor implicado – ou seja, o autor implícito (a partir da categoria de Wayne Booth (1983)) – que parece coordenar, gerir e fazer existir toda espécie de narrador e de narração. O narrador, na verdade, seria uma máscara do autor implícito. Assim, é possível pensar em Milton Hatoum não como cidadão, pessoa física, mas como um certo modo de escrita: o autor amazonense não está por trás da obra, mas dentro dela, expresso através dela.

Em *Dois irmãos* tudo que é dito nos é dito pela voz do narrador, no entanto, ele é um sujeito ficcional. Dessa maneira, o narrador também é um habitante do universo criado por Milton Hatoum. Podemos pensar que são dois níveis de enunciação: existe um nível ficcional de enunciação – cujo sujeito, no romance, é Nael; e um nível não-ficcional,

cujo sujeito é Milton Hatoum. No primeiro caso trata-se de um narrador; no segundo, de um autor. Segundo Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 03), “O narrador, portanto, não é quem efetivamente escreve o livro (é possível, porém, que o narrador encene, simule a ação de escrevê-lo)”. A voz de Nael não é a voz do autor, apesar de poder haver, entre as duas, muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade, etc. Ele é uma criação do autor. A voz de Nael está presente na voz de Hatoum, mas não corresponde a ela. Nesta direção, conforme Santos e Oliveira (2001, p. 03), “Há, nos textos ficcionais, um profundo imbricamento de vozes. As vozes das personagens são veiculadas pela voz do narrador”, e, em *Dois irmãos*, ouvimos Halim através de Nael que, além de ser sujeito da enunciação ficcional, também é o sujeito de muitos enunciados. De acordo com Santos e Oliveira, “É preciso lembrar, no entanto, que as vozes do narrador e das personagens soam através de uma voz que as articula em um conjunto. Essa voz, agregadora, mas múltipla, é a voz do autor” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 03). Neste caso em análise, Nael é o sujeito da enunciação, contudo, esse narrador (também personagem) é sujeito do enunciado, e, deste modo, Hatoum, utilizando a liberdade permitida pelo texto ficcional, explora as possibilidades de jogar com a duplicidade de “eus”. Nael está nos dois lados da ação narrativa: existe um “eu” que narra, e um “eu” que é narrado. Tal multiplicação pode acontecer em vários tipos de texto, só que no texto literário pode tirar partido do fato de os dois “eus” não serem imperiosamente coincidentes.

Ligia Chiappini Moraes Leite (1989) comenta que histórias são narradas desde sempre, e que os fatos eram narrados por aqueles que tinham autoridade de narrar, como alguém que vinha de outros tempos ou de outras terras, tendo, por isso, experiências a comunicar aos seus atentos ouvintes. Ela afirma que, além de se escutar narrativas e lê-las, também é muito importante refletir sobre elas, buscando entendê-las. Assim, muito do que podemos refletir e analisar sobre o ato de narrar é determinado, segundo Chiappini, pelo valor dado a este ato, pois, de acordo com a autora, um dos primeiros estudos feitos sobre este ato foi com Platão em *A República*, em que ele diz que o ideal seria, em um discurso longo, alternar imitação (modo mostrar) e narração (modo contar). Não nos prendendo às questões de Platão, mas é neste ponto em que o estudo de Chiappini converge com o de Friedman, o qual apresenta as questões de *mostrar* como algo próximo da CENA e o contar como próximo do SUMÁRIO. Assim, essa distinção entre CENA e SUMÁRIO é o que norteia a tipologia do estudo de Friedman: ele

chama a atenção, desde o começo, para a supremacia da CENA, do mostrar, principalmente nas narrativas modernas, e o domínio do SUMÁRIO, do contar, nas narrativas tradicionais. Porém, sempre considerando que, nesses casos, são questões de predominância e não de exclusividade.

Estas terminologias não são as únicas determinadas por Friedman (2002). O teórico também trata de narração simples, denominada por ele de “panorama”, ou seja, o discurso indireto, o contar a história, sendo assim, a modalidade de narrativa pura. O teórico conceitua “panorama” como a posição do narrador exercendo uma visão generalizada. Destarte, podemos entender CENA como representação, com discursos diretos, e “panorama” como narração em discurso indireto. Assim, o discurso pode ser apresentado ao leitor de duas maneiras, de forma dramática (através do diálogo) e de uma forma pictórica, fazendo com que o narrador apresente uma realidade apenas presente em sua mente, quase construindo imagens na imaginação do leitor sobre os acontecimentos do passado, daí, pictórica, como pintura, imagem.

Por isso, o discurso, quase todas vezes, com as escolhas de palavras, escolhas vocabulares, combinações sintáticas e até o tempo verbal, é uma marca do enunciador que também tem relação com a vida e a formação do personagem. Em *Dois Irmãos*, Hatoum busca manter o discurso de Nael, por toda a obra, como o discurso de um manauara que viveu em um momento de transição da cidade. Além disso, o autor sustenta os verbos no passado e faz com que o livro, do início ao fim, continue sua característica memorialística, como exemplificada no trecho a seguir:

Naquela época, quando Omar saiu do presídio, eu ainda o vi num fim de tarde. Foi o nosso último encontro.

O aguaceiro era tão intenso que a cidade fechou suas portas e janelas bem antes do anoitecer. Lembro-me de que estava ansioso naquela tarde de meio-céu. Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos oitizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado. (HATOUM, 2000, p. 264)

Esse fragmento serve para mostrar que além de o narrador manter sua narrativa memorialista, com verbos e expressões que remetem ao passado, ele também conta sua relação de tristeza e choque ao ver a transformação sofrida por Manaus naqueles anos, principalmente neste excerto: “Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava

e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado”. Esses sentimentos melancólicos em relação à rápida mudança que acontecia em Manaus são expressos durante grande parte do discurso do filho de Domingas e, também, já haviam sido narrados através da figura de Halim. O patriarca da família, semelhantemente, sofre pela transformação da cidade, pois antes de sua morte viu a cidade antiga ser demolida para uma nova ser erguida:

Estava ao lado do compadre Pocu, cercado de pescadores, peixeiros, barqueiros e mascates. Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite. (HATOUM, 2000, p. 211)

Para Percy Lubbock (1976 *apud* CHIAPPINI, 1989, p. 17-18), a história contada pode parecer verdadeira, ou pelo menos uma imitação do real, seguindo o proposto por Aristóteles: uma mimese do real. Assim, a história seria *mostrada*, usando o discurso direto, e a narração estaria muito mais próxima do drama. Só que o modo contar no romance, ao contrário do narrador oral (como explica Walter Benjamin (2012)) que transforma sua própria experiência em arsenal de histórias, diz de alguém que narra isoladamente, e não tem como objetivo relatar a sua experiência ou a de seu grupo social: o narrador do romance não se propõe a dar conselhos ou a recebê-los, pois, um romance, na verdade, se propõe, em sua narrativa, a captar a complexidade de uma vida e de um mundo que se apresenta cada vez mais múltiplo. Como dito por Santos e Oliveira (2001, p. 32) “Ao tratar da morte da narrativa, Benjamin remonta as representações arcaicas do narrador oral e da arte de narrar. Aqueles que narram a partir da experiência, ou seja, a partir da memória, considerada por Benjamin a mais épica de todas as faculdades”. Desta maneira, contar uma história ainda interessa e atrai muitas pessoas, e não impede o real de ser representado, tornando o leitor cúmplice do *contador* neste ato.

Para Friedman (2002), outro ponto importante, presente no ponto de vista de um narrador ou de uma narração, é a *perspectiva* deste, o ponto de onde esse narrador está posicionado e qual a perspectiva que ele tem da história e todas as questões do narrador-personagem, do narrador-testemunha e do narrador-protagonista. Como já comentamos anteriormente, no caso em análise, estas dimensões estão relacionadas à perspectiva, no caso, de Nael.<sup>5</sup>

## 2.2. Construção de identidade através da narrativa

A identidade de Nael é formada a partir da sua relação com os gêmeos, porém, muito maior que a luta pela formação da sua identidade, é a sua identificação com essas figuras, pois um deles pode ser seu pai<sup>6</sup>. Dessa maneira, a origem do narrador está dividida, sendo definida pela dualidade dos irmãos e pelas dúvidas que o acompanham: quem é o seu pai? Omar ou Yaqub?

O enredo do romance é construído, assim, de forma subjetiva, através da narração que recompõe a história da família, unificando o passado com o presente da obra. Esse emparelhamento do passado, não obstante, resulta não em uma resposta para o questionamento central de Nael, mas, sim, no firmamento de um espaço para o filho de Domingas, quando ele consegue estabelecer-se como filho da casa ao final da obra. Assim, a dúvida é diluída não com uma resposta, mas com a inserção definitiva de Nael na família, o que reflete na formação de sua identidade, desde quando ele narra ainda como criança, pois a identidade

não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. (HALL, 2006, p. 37)

---

<sup>5</sup> Além de Norman Friedman (2002) outros estudiosos determinam os aspectos de perspectivas narrativas. Dentro do estudo realizado por Chiappini (1989), temos outras tipologias de ponto de vista narrativo, sendo que só as nomenclaturas são diferentes das de Friedman, os conceitos em si são idênticos. No entanto, estas categorias não devem ser trabalhadas isoladas ou estagnadas, visto que, sozinhas ou apenas lidas como teoria, elas tornam-se incompletas, pois o narrador tem muitas motivações para seu ponto de vista, seu modo, sua forma e sua perspectiva, além de que algo pode ser construído em sua subjetividade.

<sup>6</sup> Em uma entrevista que encontramos no YOUTUBE, <https://www.youtube.com/watch?v=MojI80SIesA>. Milton Hatoum comenta que ele mesmo não sabe quem é o verdadeiro pai de Nael. Segundo o autor “A paternidade de Nael não é revelada em *Dois irmãos*, ela é determinada pela interpretação de cada leitor”.

Desse modo, Nael sente-se o reflexo desses dois irmãos, desses dois pais, pois ele não pode espelhar-se em apenas um deles. Porém, em relação à figura de Yaqub, o narrador apresenta um desejo de que este seja o seu pai, e, em certos momentos, esse desejo parece circunspeto pelo próprio Yaqub, em razão de este trazer plantas e livros para o filho de Domingas, como se ele tivesse a pretensão de que o rapaz pudesse seguir o seu caminho profissional. Como apresentado no excerto abaixo:

Sentou-se, comeu o que o irmão deixara intocado; depois me chamou, abriu uma pasta e estendeu sobre a mesa folhas de papel com desenhos de vigas, colunas e malhas de ferro. Observou meu corpo sujo de terra e demorou o olhar em minhas mãos. O olhar dele não me intimidou, mas não sei se eram olhos de um pai. Ele nunca respondeu ao meu olhar. Talvez sua ambição reiterasse a minha dúvida, ou a ambição, enorme, desmedida, não lhe permitisse olhar para mim com franqueza. (HATOUM, 2000, p. 232)

Contudo, fantasias de reflexo são criadas por Nael, o qual, em sua narração, imagina ser o espelho dos gêmeos. É fato que projetamos a nós mesmos em identidades culturais, e, assim, internalizamos os seus significados e valores, tornados parte de cada um de nós, contribuindo para direcionar os sentimentos subjetivos em relação aos lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. O narrador de *Dois irmãos* tenta expressar, na sua subjetividade, essa sua busca por um papel social dentro da família libanesa, ao mesmo tempo em que é refletida, em sua personalidade, sua ascendência indígena, o que implica em um processo de formação identitária, como explica Hall:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2006, p. 38)

Em relação à ascendência indígena do narrador, no romance, Milton Hatoum busca fugir do estereótipo do índio que há muitos anos foi formado na literatura brasileira, principalmente na época do Romantismo, mas que vem sendo desconstruído por autores amazonenses. O indígena, nas obras de Hatoum, é apresentado, geralmente,

como agregado das grandes famílias imigrantes moradoras da Manaus do século XX, sendo que este ainda mantém uma forte relação com suas raízes e com as tradições de sua tribo. No caso de Nael, sua ligação com as suas raízes indígenas se dá a partir de sua relação com a mãe, Domingas, através, principalmente, das histórias contadas por ela e, também, através de uma viagem que os dois fazem com o intuito de conhecer as origens dela. Porém, durante a obra, essa ligação vai se extinguindo: quanto mais velha, cansada e frágil Domingas vai tornando-se, mais distante ela e Nael vão ficando de suas raízes indígenas e, por fim, mais próximo de suas raízes libanesas o narrador vai se tornando.

Por isso é possível compreender a identidade como algo que une, costura ou interliga o sujeito à estrutura social, solidificando tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos, ao mesmo tempo, mais unificados e sendo possível de antecipar a interligação entre sujeito e mundos culturais. Segundo Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), essa interligação do sujeito com os mundos culturais cria uma subjetividade capitalística e, de acordo com os teóricos,

O que é produzido pela subjetividade capitalística, o que nos chega através da mídia, da família, enfim, de todos os equipamentos que nos rodeiam, não são apenas ideias; não são a transmissão de significações através de enunciados significantes; nem são modelos de identidade ou identificações com pólos maternos, paternos, etc. São, mais essencialmente, sistemas de conexão direta, entre, de um lado, as grandes máquinas produtoras e de controle social e, de outro, as instâncias psíquicas, a maneira de perceber o mundo. (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 67)

Deste modo, no caso de Nael, uma parte de sua identidade é, também, criada a partir da relação dele com a evolução capitalista da cidade de Manaus. Isso é apresentado em sua subjetividade através da narração do crescimento urbano, não excluindo, claro, a formação da sua identidade em meio às diferentes dinâmicas de sua família, todas essas conexões como expressas acima por Guattari e Rolnik (1996), funcionam para formar essa identidade. São, com certeza, essas relações em mutação que fazem com que, como dito por Hall (2006, p.12), “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”.

No caso do narrador de *Dois irmãos*, isso está presente em sua identidade fragmentada, pois ele é filho de uma índia, herdeiro de um pai desconhecido, mas de origem libanesa, deixando às claras sua identidade híbrida. Outra identidade fragmentada importante para o nosso estudo é a de Yaqub, um dos gêmeos que, na perspectiva do título do romance, são o foco da obra. No início de *Dois irmãos*, ainda quando crianças, os dois irmãos têm que ser separados por causa de uma briga ocorrida entre eles, por ciúmes de Lívia, sobrinha da vizinha da casa, o que levaria o mais velho a um período de exílio no Líbano, por conta do apego da mãe, Zana, a Omar, o “caçula”, que permaneceu no Brasil. Depois de anos de guerra e crise, Yaqub voltou com uma identidade fragmentada, formada pelos dois lugares onde morou: uma parte, Brasil, a outra, Líbano.

Ao estudar este romance uma dúvida, geralmente, paira e, de certa forma, dependendo da leitura de cada um, sempre pairará: “quem é o real protagonista do romance?”. Seguimos analisando a colocação do narrador dentro da obra expondo que, sendo uma narração em primeira pessoa, o personagem narrador é o protagonista do romance, e, apesar de vários personagens, principalmente os integrantes da família libanesa, terem muita importância na narrativa, em *Dois Irmãos* existe um protagonista maior, neste caso, o próprio Nael. Os gêmeos Yaqub e Omar cumprem um papel de destaque na narrativa, pois, de certa forma, eles são foco da narrativa, estão no título da obra, contudo, é a jornada de descoberta da identidade do narrador que conduz a história de forma memorialista. Porém, não podemos desconsiderar a importância de outros personagens no enredo do romance, em especial Yaqub, pois esse homem – em certos momentos da obra, dito como o “homem perfeito” – serve de espelho para a construção identitária do narrador, que busca reconstruir sua própria identidade a partir da figura de um pai e o desejo de Nael, até certo ponto do romance, é de que este pai seja Yaqub.

Assim, podemos entender que, a partir das categorias de Norman Friedman (2002), Nael é, em certos momentos do romance, apenas um narrador “eu” como testemunha, estando apenas como um espectador do presente e do passado, que diz respeito à família: “Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo” (HATOUM, 2000, p. 23). O narrador tem consciência da sua condição “fora” da família, mas, também, tem consciência de ter raiz naquele grupo: “bem ou mal era um membro da família, o neto de

Halim” (HATOUM, 2000, p. 101). Desta maneira, Nael constrói sua subjetividade através da narração em uma perspectiva (na maior parte da obra) externa; por isso parece, em alguns momentos, que o filho de Domingas conta a história dos gêmeos de Zana e não a própria história.

Segundo Mariana Jantsch Souza (2014): “Nos espaços em que encontra lugar, porém, Nael se insere como narrador-protagonista: é quando o leitor percebe as inquietações que acompanham o narrador, a sua ansiedade por respostas e o sofrimento que os silêncios do passado causam”. No tocante à questão do protagonismo da obra, a mesma autora afirma que, por narrar a própria vida, Nael torna-se o protagonista de *Dois Irmãos*. Sendo que, em determinados momentos da obra, Nael torna-se tão distante da trama principal e tão deslocado daquele ambiente familiar que aparenta somente existir como um reflexo do protagonismo na narração, deixando o protagonismo do romance para Yaqub, Omar e a família libanesa, fazendo-se de um narrador-testemunha:

Em razão disso, por vezes Nael mostra-se um narrador onisciente, alheio à história, mas atento às personagens e, aparentemente, com livre-acesso aos seus pensamentos e sentimentos. Preenche as lacunas das imagens memoriais de um passado a que não teve acesso, distanciando-se da trama e narrando de forma onisciente. (SOUZA, 2014, p. 194)

Em contrapartida, na visão de Maria Analice Pereira da Silva (2012, p. 38) essa obra apresentaria sete personagens principais (Halim, Zana, Yaqub, Omar, Rânia, Domingas e Nael), que têm as ações narradas por Nael, por meio de suas memórias e do que lhe foi contado, por seu avô Halim, sua mãe Domingas e outros. Deste modo, a autora não privilegia o protagonismo de Nael, colocando destaque nele apenas como narrador, montado sobre essa artimanha narrativa, estruturalmente ambivalente, de Milton Hatoum. O autor amazonense quis fazer o leitor perceber, através do discurso de Nael, que, mesmo ele sendo o protagonista da sua própria história de vida, ele se sentia deslocado naquele ambiente familiar, e que, em certos momentos da jornada, atua meramente como uma testemunha. Então, para Silva (2012, p. 41), *Dois irmãos* é um romance que impulsiona diversas possibilidades de leituras e interpretações, havendo a necessidade de se observar a ambivalência deste romance, porém, como efeito da desconfiança, considerada eixo central, a partir do qual a história se desenvolve, assim, concluindo que a ambivalência de que estamos tratando é, ao mesmo tempo, tema e

forma narrativa. Assim, neste romance, muitas relações são duplas, paralelas, estruturalmente relacionadas e colocadas em pares dialéticos: forma e conteúdo, passado e presente, mestiço e libanês, Yaqub e Omar, Halim e Domingas, Zana e Rânia, tudo é duplo, pelo que merece uma atenção maior:

Essa técnica é estruturada primordialmente pelas vozes narrativas em *Dois irmãos*: a voz do narrador que domina a ótica mais ampla do enredo, mas que também depende de outras vozes e, por essa razão, move-se. A mobilidade dessa ótica narrativa – tanto do centro quanto da periferia –, justamente pela condição natural desse narrador que é testemunha e também observador das ações, é o que configura a ambivalência: aspecto temático que se estrutura formalmente. (SILVA, 2012, p. 45)

Por causa da ambivalência e da duplicidade da narrativa, presente principalmente na figura do narrador, confirma-se a relação entre forma e conteúdo da obra, pois, na figura de Nael, encontram-se as ambivalências dos valores morais dos dois gêmeos: nem ele é o destempero de Omar, nem a postura de “bom moço” de Yaqub, mas um paralelismo destes em sua personalidade.

### **2.3. Rememorando o passado para construir o presente**

A angústia de não saber nada sobre si e, por isso, não conseguir moldar uma identidade, faz com que, no presente da obra, o filho de Domingas, para se identificar, relembre sua história de vida em busca de respostas. Várias dessas questões são as que deixam o sujeito dividido e perseguem uma pessoa por toda a sua vida, pois, segundo Hall (2006, p.38), “embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e resolvida, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma pessoa unificada que ele formou na fase do espelho”.

Após a morte de sua mãe, o narrador resolve quebrar o silêncio e, ao temer o apagamento das lembranças com o passar do tempo, sente a necessidade de escrevê-las, neste momento fazendo com que ele revise o seu passado, e, assim, procure informações que não estavam claras em sua passagem pela vida, como a identidade de seu pai. Segundo Hall (2006, p. 39) “Nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos ‘eus’ divididos numa

unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude”. Essa busca faz parte da condição humana. Isso acontece em todos os tempos, porém, vem sendo trazido como uma das mais fortes características da literatura contemporânea. Nael, neste contexto, sente a necessidade de preencher esse vazio de sua infância, mesmo não se interessando mais se Yaqub é ou não seu pai:

Lembrava — ainda me lembro — dos poucos momentos em que eu e Yaqub estivemos juntos, da presença dele no meu quarto, quando adoeci. Mas bem antes de sua morte, há uns cinco ou seis anos, a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças. A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. (HATOUM, 2000, p. 263-264)

Os conflitos vividos pelos gêmeos causaram problemas à família e Nael, por ser filho da índia agregada, teve, por herança materna, que servir à família desde pequeno, e, por isso, as contendas também causaram perturbações na formação da sua identidade, concatenada à relação de agregada e doméstica de sua mãe. Este papel de agregado apresentado em *Dois irmãos*, nas figuras de Domingas e Nael, é representado também em outro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1990), sendo que ali essa questão é exposta como denúncia de um tipo de trabalho não remunerado, quase escravo a que os índios estavam submetidos. Já em *Dois irmãos*, a figura de Domingas é trabalhada em contrapartida à figura de Halim, pois, segundo Maria Analice Pereira da Silva (2012, p. 43), existe uma cumplicidade entre esses personagens, “o que significa dizer que a relação pessoal é subjugada à relação de trabalho, mas que também não deixa de ser pessoal/familiar”. Isso confirma a condição social herdada por Nael. Portanto, as atitudes dos gêmeos determinavam condições na casa, Domingas e o filho eram obrigados a “limpar a sujeira” ou resolver os seus problemas. Para o narrador, esse *ofício* determinava um papel fora da casa, ratificando que a subjetividade do narrador, ao lembrar e contar essa narrativa da sua vida, determina muito da formação de sua identidade.

Deste modo, devido ao seu oculto laço com a família libanesa, o narrador só tem acesso a partes do passado familiar: as que são contados por Halim, por sua mãe

Domingas e, no final da obra, alguns fatos contados por Zana. Simultaneamente a isso, Nael vai discutindo a história brasileira: vemos isso disfarçado como tema secundário ou pano de fundo da história da família libanesa, em paralelo ao processo de modernização do Brasil acontecido, principalmente, no início da década de 1950, com seus ecos específicos na região Norte: progresso e atraso, avanço e estagnação, permanência e mudança.

Em *Dois irmãos* temos Manaus como espaço privilegiado, a cidade ilhada pelo rio e pela floresta. O espaço narrado por Nael desde o fim da *belle époque* da borracha teve que se adaptar a um novo modo de vida relacionado ao desenvolvimento do capitalismo acontecido desde aquele período. Toda essa temática é transposta, no romance de Hatoum, para um ambiente peculiar, construído pela memória do narrador, marcada, ao mesmo tempo, pela lembrança e pelo esquecimento. Assim, sobre este ambiente peculiar, Tânia Pellegrini observa,

As especificidades geográfico-sociais que suporiam, para um olhar de fora, provavelmente eurocêntrico, questões mais marcadamente “brasileiras,” precisamente pelo fato de a atmosfera narrativa situar-se em Manaus, centro importante do norte do país, encravado no meio da floresta amazônica, cujos estereótipos dizem respeito sobretudo à cultura indígena, esbatem-se numa atmosfera quase onírica, dada pelo fluir de um tempo construído pelos narradores, que lembram o que sabem ou supõem saber e imaginam o que não sabem. Assim, inserida nesse território único e “outro,” cuja aura de exotismo – queira-se ou não – já faz parte das representações simbólicas do resto do país e do mundo, o autor situa mais um território, a Manaus imaginária da sua memória, e ainda um outro, não menos exótico para quem não o conhece, o das famílias libanesas ali radicadas, seu núcleo afetivo principal. (PELLEGRINI, 2007, p. 127-128)

Em vista disso, existem duas Manaus: uma cidade real e a outra, a cidade imaginária do narrador. Esses territórios são homocêntricos tendo dentro deles uma colônia libanesa e, no centro, a casa da família sobressai como um lugar privilegiado. Por isso, o autor extrai, para sua obra, uma gama cultural variada, baseada em relações entre nativos, indígenas, imigrantes e estrangeiros, estabelecendo relações de identidade e diferença, perpassadas pelo narrador. Segundo Pellegrini, a forma como Hatoum escreve “ainda tem o papel de acentuar as particularidades culturais que se forjaram nas áreas internas, contribuindo para definir sua outridade, ao mesmo tempo que as reinsere no

seio da cultura nacional como um todo, por meio de sua temática universal” (PELLEGRINI, 2007, p. 129).

Dado isso, em *Dois irmãos* estão conservados, na memória do narrador, o que são os destroços dos aspectos do passado que cooperaram para o processo de unificação cultural da Amazônia e do Brasil. De acordo com Pellegrini (2007, p. 129), “para obter esse efeito, o autor alonga e explora o arco temporal, abrangendo várias décadas e suas transformações.” Dessa maneira, o que vem do discurso de forma mais contundente é a busca pela formação de uma identidade na figura de Nael, uma identidade sendo expressa pelo desejo e pela possibilidade de integração de um setor do grupo social economicamente subalterno ao mercado capitalista.

No texto em questão, a busca da identidade corresponde à histórica busca da expressão nacional que sempre orientou a ficção brasileira, pois, além da experiência compartilhada da desigualdade – mais que o essencialismo desta ou daquela identidade – elabora-se sobre uma dupla comprovação. De um lado, registra que a cultura presente na comunidade manauara, em permanente mutação, compõe-se de valores particulares, historicamente elaborados: são os elementos indígenas, os mestiços e os resultantes dos vários fluxos migratórios; de outro, corrobora a energia criadora que move essa cultura, fazendo-a muito mais que um simples conjunto de normas, comportamentos, crenças, culinária e objetos, pois trata-se de uma força poderosa que cria nexos profundos e originais no interior das narrativas. (PELLEGRINI, 2007, p. 129)

Nessa construção do presente através das memórias do passado em *Dois Irmãos*, Hatoum, com o intuito de prender o leitor, usa outros elementos narrativos que já haviam sido utilizados em *Relato de um certo Oriente*, que são o *anúncio* e o *segredo* (PELLEGRINI, 2007, p. 131). Deste modo, o autor prende a atenção do leitor com uma construção de relato que vai deixando pistas, porém é o narrador quem detém o poder do segredo e do anúncio. Ele pode indicar, desta forma, os caminhos que o leitor deve seguir e através dele existe toda a fabulação romanesca. Mesmo assim, Nael não conhece completamente o seu próprio passado. Este desconhecimento deixou brechas, dúvidas e muita especulação. É a partir disso que Nael se relaciona com o passado e com as memórias de sua vida e de toda a família. O narrador está sempre à procura das memórias dos outros, na expectativa de preencher as lacunas do seu passado, fazendo isso para unir todas as lembranças arrecadadas. Destarte, Nael torna-se um observador e se torna um ouvinte atento: tornou-se um coadjuvante de sua própria trama, não foi

notado, para não impedir ou atrapalhar o fluxo das memórias e das conversas que capturava pela casa.

Seguindo na perspectiva do ponto de vista do narrador como protagonista da obra *Dois irmãos*, tratamos Nael como um exemplo desse sujeito que passa pelo movimento de territorialização para a desterritorialização, pois, na obra de Hatoum, é por meio do que Nael narra e escreve que ele larga, mesmo que de forma inconsciente, o desejo de territorialização. O filho de Domingas quer, através da escrita, reviver seu passado, suas memórias; ainda que elas remetam a momentos sofridos, como seus terríveis embates com Omar. Porém, para sua investigação, era necessário revivê-los, e escrever é a melhor forma de eternizá-los, registrando a história daquela família que se desfez. Considerando que muitos dos fatos foram apenas contados a ele, se ele não escrevesse, muito desta história se perderia, já que em sua memória muita coisa já estava sendo esquecida. Assim, o narrador busca organizar os fluxos de memória e transformá-los em uma narrativa coerente:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (HATOUM, 2000, p. 47)

Com esses relatos, Nael não se reencontra com o passado, mas tenta, inutilmente, conter os elementos restantes que enchem sua memória e, nestes momentos, ele se desterritorializa, expressa uma fuga do lugar de origem, uma fuga do seu território através do que ele escreve, afasta-se do centro, da origem, do território – de territorializado ele se move para o desterritorializado, entre margens. De acordo com Maria Analice Pereira da Silva (2012), essa

margem que afetivamente acolhe Nael é resultado da junção de dois povos distintos que, ao lhe darem origem, aculturam-se: uma indígena do Amazonas, Domingas, e a outra libanesa, Halim, respectivamente sua mãe e seu avô. A arquitetura de *Dois irmãos* sugere uma imagem que, de tal maneira, lembra analogamente as nascentes de dois rios, que representam duas culturas distintas e que se encontram num dado momento, misturam-se, conflitam-se, e desembocam inevitavelmente nas mesmas águas. Podemos dizer que Milton Hatoum põe em xeque as relações afetivas entre seus personagens em *Dois irmãos* para mostrar o aparente pelo oculto e vice-versa; a superfície e a profundidade como

conceitos relativizados; elementos que aparentemente são polarizados, mas que, ao se relativizarem, ajudam na tarefa de construir essa margem afetiva que acolhe Nael e que, paradoxalmente, confere a ele o status de *filho de ninguém*. (SILVA, 2012, p. 44)

Ainda segundo Silva (2012, p. 44-45), existe também uma terceira margem, e é nesta outra margem que estão presentes as suspeitas do narrador, o conflito maior deste. Essa margem é representada pelas figuras de Yaqub e Omar, pois, ao mesmo tempo em que existem duas margens possíveis, o resultado das perguntas de Nael sempre o encaminham para o mesmo ponto: que é ser o *filho de ninguém*. Podemos dizer que esta seria a casa da família. Considerando que Nael nunca morou dentro da casa de Halim e Zana, pois ele morou na casinha nos fundos, dada a Domingas. Porém, ele viveu no mesmo terreno da casa e fez parte de muitos dos eventos da família, mesmo não se sentindo pertencente àquele território. E nem Omar permitia que ele sentisse como morador da casa, ou parte da família. Isso se apresenta no fragmento abaixo:

Eu não podia comer à mesa com o Caçula. Ele queria a mesa só para ele, almoçava e jantava quando tinha vontade. Sozinho. Um dia, eu estava almoçando quando ele se aproximou e deu a ordem: que eu saísse, fosse comer na cozinha. Halim estava por perto, me disse: “Não, come aí mesmo, essa mesa é de todos nós”. O Caçula bufava, depois se vingava de mim. Nunca suportou me ver estudar noite adentro, concentrado no quatinho abafado. (HATOUM, 2000, p. 56)

No material narrado em *Dois irmãos* vemos uma escrita deslocada do território, pois quando o narrador conta as histórias de sua vida parece que ele não pertence mais àquele lugar, segundo Deleuze e Guattari (1995), cada fluxo capaz de marcar um devir expressivo nada pode encontrar senão a marca (seja ela expressiva ou qualitativa) da experiência passada.

No tocante à desterritorialização, ela é um ato criativo que desestrutura, de dentro para fora, as forças que se repelem mimeticamente. Assim, por causa deste processo, o autor que está na periferia, torna-se importante, considerando que sua criatividade está exatamente no fato de transformar em interessante algo que era corriqueiro. Esse fato é algo comum na narrativa de Milton Hatoum que, em suas obras, usando uma linguagem muito bem elaborada, arquitetada e planejada, converte um acontecimento banal em algo atrativo de ler e que prende o leitor.

Esse retorno ao passado, preso na memória e na precariedade do entrecruzamento dos diferentes pertencimentos provisórios da identidade do narrador/protagonista, pode ser expresso em dois momentos do romance: um deles na escola, onde Omar estudou e ele veio a estudar depois, e o outro sobre os livros de matemática que Yaqub deixou para ele.

No Liceu, que não era totalmente desprezível, reinava a liberdade dos gestos ousados, a liberdade que faz estremecer as convenções e normas. A escória de Manaus o freqüentava, e eu me deixei arrastar pela torrente dos insensatos. Ninguém ali era “trés raisonable”, como dizia o mestre de francês, ele mesmo um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço de sua própria excentricidade. Não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês. (HATOUM, 2000, p. 35-36)

Outro exemplo:

Nunca me interessei pelos desenhos da estrutura com suas malhas de ferro, tampouco pelos livros de matemática que Yaqub havia me dado com tanto orgulho. Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub. Nas últimas cartas ele só falava no futuro, e até me cobrou uma resposta. O futuro, essa falácia que persiste. Só guardei um único envelope. Aliás, nem isso: uma fotografia em que ele e minha mãe estão juntos, rindo, na canoa atracada perto do Bar da Margem. (HATOUM, 2000, p. 168)

Como apresentado nos fragmentos acima, Nael luta contra o ódio que, na reta final do romance, sente pelos irmãos. Renegando as marcas hereditárias em sua personalidade, luta contra o silêncio da mãe, sente a rejeição da família do pai, percebe sua memória fragmentada. Assim, a narrativa não-cronológica de Milton Hatoum arrasta o narrador por diferentes fluxos desse material incompleto, sendo esta a memória de um ser humano.

Assim, entendemos este lugar como o lócus ou espaço onde a expressividade do movimento desterritorializador dá a Nael a sensação de tudo acontecer ao inverso do que ele desejou. A vontade de descobrir quem é: na verdade, seu pai é uma última promessa de inscrição identitária, uma última tentativa de organizar um território a seus pés e de se sentir pertencente àquele lugar, à casa grande de seus avós, na qual ele nunca pertenceu. Porém, com a progressão do romance, vemos que isso se torna cada

vez menos importante: quanto mais o narrador avança nas lembranças do passado, menos ele se identifica com essas figuras paternas.

Porém, é no horror e na crença, nunca revelada, de que Omar, o gêmeo mais novo, aquele que o desprezou e o maltratou por toda a sua vida, podia ser o seu verdadeiro pai, que a certeza de que o território de origem representava o horror de ter como pai a figura de Omar, um ser desprezível e beberrão, na mente do narrador. Assim, quando Nael olha para os possíveis pais, para sua mãe Domingas, para a família libanesa e para a cidade de Manaus, ele não consegue ver a verdadeira natureza dessa estrutura familiar, para ele o centro não é o centro, nada nesta história está qualificado para organizar a identidade que o narrador queria colocar no centro de sua história de vida. Nesse caso, o fora é que se impõe como identidade desterritorializada. Nesse contexto, devemos deixar bastante claro, em consequência, que a carência da experiência primitiva do lugar de origem transforma-se, de forma brusca, no espaço dominado pelo colonizador, como vemos em *Dois irmãos*, onde o narrador, a memória e a escrita trabalham como modos de decifrar um passado desterritorializado, criando na narrativa uma forma de fugir de um tempo que ele renega e não quer mais ter contato.

Finalizando, a forma como Milton Hatoum cria seu narrador recorre a um dos vários elementos da literatura contemporânea, apresentando um narrador em primeira pessoa, uma busca por identidade, e um narrador pós-colonial, trazendo uma fala pautada na evolução do modo de narrar com muita originalidade.

### 3. DOIS IRMÃOS: A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

#### 3.1. Primeiros apontamentos sobre serialidade e adaptação

Como já afirmamos no tocante à adaptação, a minissérie é o formato para o qual, frequentemente, romances são transpostos: adaptam-se autores muito reconhecidos, premiados e canônicos, como Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, e, dentre os contemporâneos, podemos colocar Milton Hatoum – especificamente no que se refere ao objeto deste trabalho, a minissérie *Dois Irmãos*, estreada em 2017. De acordo com Renata Pallottini (2012, p. 28):

*A minissérie é uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se inicia. Não comporta, em geral, modificações a serem feitas no decurso do processo e do trabalho, como a telenovela de modelo brasileiro.*

*Dois Irmãos* foi apresentada em dez capítulos, sendo esta uma tendência recente das minisséries da Rede Globo. Antigamente, as minisséries não faziam jus ao nome “mini”, tendo, às vezes, mais de trinta capítulos e, dessa maneira, sendo mais extensas que as minisséries atuais e bem mais longas que as estrangeiras. Segundo Balogh (2002),

*as estrangeiras têm de quatro a dez episódios, em média. Muito embora as minisséries mais compactadas (vêm sendo chamadas de “microséries”) também existam no Brasil, como a recente versão de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, muito bem acolhida pela crítica e pelo público, ainda assim permanece a tendência para minisséries mais extensas como *Hilda Furacão* e *Chiquinha Gonzaga*”. (BALOGH, 2002, p. 126).*

Deste modo, a definição de minissérie vai muito além da quantidade de capítulos. Outra questão é a sua unidade temática, bem mais fechada em sua trama principal, com um número muito resumido de núcleos (em certos casos, tendo apenas um único núcleo principal), supondo ter apenas uma trama central importante, tornando, desta forma, a minissérie muito mais parecida com um longo filme de dez horas de duração. Desta

maneira, ao definirmos a minissérie como uma trama mais fechada em termos estruturais,<sup>7</sup> dizemos que este formato se aproxima mais do que a telenovela dos ideais estéticos tradicionais. Sendo assim, este formato de teledramaturgia apresenta um comprometimento maior com a própria obra e com o seu público, não só pelo uso dos seus recursos técnicos mais elaborados na produção, mas pela sua dimensão social. Segundo Balogh (2002, p. 129) “cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido singular, conectado com os temas de base condutores da minissérie como um todo”.

No que se refere a episódios e unidades estruturais de capítulos, a minissérie, mesmo sendo esse produto fechado e liberto de frequentes invasões ao texto ficcional, como próprio da novela, (por exemplo, pelo *merchandising*), ainda assim, é fragmentada pelos inevitáveis intervalos comerciais. Todavia, seu roteiro é planejado tendo o *gancho*<sup>8</sup> entre os capítulos como um elemento primordial. Ao assistir a um longo filme em casa, o telespectador pode pará-lo quando achar melhor e depois retornar: de certa forma, o mesmo acontece ao se ler um romance, pois o leitor pode parar a leitura quando achar que é melhor e voltar a ler quando quiser. Contudo, na minissérie ou na telenovela, esse processo é diferente, pois, com as várias formas que o público tem de buscar assistir ao episódio depois (*streaming, download, etc.*), para a emissora, isso se torna prejudicial, principalmente, pela perda de audiência.

A questão é que, no mercado televisivo mundial, a narrativa seriada é uma das formas mais consumidas pelo telespectador, principalmente as séries americanas vinculadas às plataformas de *streaming* ou aos famosos canais de TV americanos, como a

---

<sup>7</sup> É importante frisar exemplos que recentemente aconteceram na Rede Globo e que, de certa forma, tem relação com o formato aberto da telenovela. 1 - O fracasso de crítica e audiência da telenovela *Babilônia* (2015), de Gilberto Braga, fez com que muitos capítulos fossem alterados, levando a uma nova organização nas teledramaturgias da Rede Globo, com um grupo liderado por Silvio de Abreu. Entre as diretrizes criadas por essa equipe, uma delas era a retirada, quase total, da autonomia de autores e diretores sobre a obra. O primeiro resultado disto foi a dispensa de Gilberto Braga de *Babilônia*, sendo substituído pelo próprio Silvio de Abreu, que terminou de escrever a telenovela, encurtando-a. 2 - No ano seguinte, algo muito parecido aconteceu com *Velho Chico* (2016): o fato é que esta telenovela também passou por problemas de audiência, porém, o grupo liderado por Abreu acusou o diretor Luiz Fernando Carvalho de manter uma linguagem poética demais para o público brasileiro e que a forma realista de caracterizar os personagens, era também um dos motivos da fraca audiência do folhetim. Neste caso, o diretor se manteve até o final do projeto, mas, após vários atritos com a equipe de teledramaturgia da emissora, ele foi dispensado pela Rede Globo e, atualmente, está se dedicando a dirigir filmes.

<sup>8</sup> A finalidade do gancho é sempre criar expectativa, é criar uma forma de fazer com que o telespectador volte a procurar a obra televisiva, para manter o telespectador preso à narrativa, curioso para acompanhá-la no dia seguinte. Entre o episódio também pode existir um pequeno gancho na fragmentação para o comercial, pois ao entrar no intervalo, geralmente, o telespectador pode mudar de canal e, se não tiver nenhum interesse em retornar, esse espectador pode não retornar mais.

HBO.<sup>9</sup> No Brasil, há anos essas narrativas consolidaram-se como as formas mais consumidas no país e a TV aberta ainda continua como o principal veículo para esse consumo, através de suas emissoras televisivas que as transmitem para todas as regiões. Segundo Marcel Vieira Barreto Silva (2014) existem três principais fatores que fazem o público interessar-se, cada vez mais, por narrativas seriadas:

A primeira condição é a que chamamos de *forma*, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o *melodrama* e o *policial*.

A segunda condição está relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva.

A terceira condição se refere ao consumo desses programas, seja na dimensão espectral do público, através de comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos, vinculados ou não a veículos oficiais de comunicação como grandes jornais e revistas, focados nas séries de televisão. (SILVA, 2014, p. 243)

Um fator não comentado acima, mas que podemos destacar são as próprias narrativas, ou seja, os modos de narrar e desenvolver um enredo. As telenovelas, nos dias atuais, têm perdido parte dos telespectadores e sofrido críticas justamente por suas narrativas, consideradas repetitivas e calcadas em valores sociais arcaicos, elas vêm perdendo espaço para as séries estrangeiras que trazem narrativas diferentes e originais, tanto em forma quanto em conteúdo. Nesse contexto, podemos trazer duas parcelas do público que acompanham as narrativas seriadas destacadas por Silva: o telespectador e o crítico televisivo. De acordo com este autor, existem novas e complexas dinâmicas espectralis geradas nas comunidades de fãs, pois, a cada série de sucesso, comunidades são criadas e várias relações são travadas entre o telespectador e o lançamento de episódios, séries e produtos derivados fazendo com que a audiência dessas obras cresça cada vez mais e que o interesse por esse produto e obras parecidas torne-se cada vez maior. O outro ponto é a crítica televisiva que travam relações entre as convenções das narrativas nacionais com as narrativas estrangeiras, hierarquizando a

---

<sup>9</sup> Porém, o número de assinantes de plataformas de *streaming* no Brasil tem aumentado cada vez mais, principalmente da plataforma Netflix, mas recentemente plataformas como a Hulu plus, a Amazon Prime e o Globoplay também tem crescido em nosso país, fazendo com que muitos telespectadores deixem de assistir à TV aberta para acompanhar os seriados estrangeiros. Chegando ao caso de as telenovelas, minisséries e superséries nacionais perderem espaço para as narrativas de outros países, ou serem assistidas na plataforma do Globoplay.

obra de outros países e desvalorizando a nacional, sem considerar, muitas vezes, as convenções da televisão brasileira.

Mesmo assim, no Brasil, a forma narrativa mais consumida ainda é a telenovela, só que as minisséries, como já afirmamos, são consideradas os “produtos diferenciados” dentre as obras narrativas televisivas. Para muitos teóricos, as minisséries devem ser definidas como esse “produto diferenciado” por estarem menos sujeitas aos índices de audiência, que podem levar outros formatos, como a telenovela e a série, a modificações, dependendo da situação de agradar ou não ao público. As minisséries, assim, tratam-se do formato televisivo considerado como o mais fechado do ponto de vista formal, além de ser o mais forte do ponto de vista dramaturgico, sendo exibidas, geralmente, após as 22 horas, conforme Balogh (2002, p. 123-125) julgando que ela será assistida por certo tipo de público, com mais opções de lazer que o telespectador de telenovela e, portanto, mais exigente, resgatando “ainda que apenas parcialmente, o aspecto ritual de ‘ir ao cinema e ao teatro’ do pretérito”. Este tipo de telespectador, acreditamos, também pode ter conhecimento de literatura.

Porém, não é apenas para minisséries que as obras literárias estão sendo adaptadas: a “novela das 6” que, em sua maior parte, é “de época”, também adapta obras reconhecidas e testadas, de autores como William Shakespeare e Jane Austen. Exemplos disso são *O Cravo e a Rosa* (2000) e *Orgulho e Paixão* (2018). Segundo Balogh (2002),

há um cuidado muito grande nas transposições das obras literárias para a TV em todas as etapas da realização. O maior desafio, no entanto, começa pelo próprio roteiro, no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras grandes marcas. Essas estratégias são muito mais complexas no âmbito da TV porque o sujeito empírico da Enunciação se estilhaça numa vasta equipe de profissionais, sendo que cada um deles submete o roteiro a um “filtro” específico de seu fazer de base (roteiro, direção, fotografia...). Em muitos casos, o “ver” dos diferentes profissionais da equipe pode ser divergente e isso se refletirá na concepção da obra que se traduz. (BALOGH, 2002, p. 130-131)

Trazendo a discussão para a problemática da adaptação, devemos nos concentrar em perceber que as adaptações, nos dias atuais, estão em todos os lugares e nas mais variadas mídias. Adaptar para o cinema, desde o seu primórdio, foi um movimento intermediário reconhecido, mas, também, até hoje, o cinema vem sendo movido por famosas adaptações de séries literárias como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, que marcaram a primeira década do século XXI, ou, agora, as adaptações para o cinema de

histórias em quadrinhos de heróis. Mas, obviamente, não só no cinema as adaptações são grandes conhecidas, estando presentes nos canais de *Streaming* e na TV fechada, onde grandes sucessos são obras adaptadas, tais quais *Game of Thrones* e *Demolidor*.

Obviamente, tal estratégia também se encaixa na televisão brasileira que adapta telenovelas, séries e minisséries de obras literárias, como apresentamos anteriormente. Nesse contexto, inicialmente devemos partir do questionamento valorativo da adaptação midiática como algo inferior, principalmente quando comparada ao texto literário – isso para correntes de críticos (ou até espectadores) que se baseiam em critérios de fidelidade para determinar a qualidade de uma adaptação, hierarquizando a literatura e inferiorizando o produto adaptado. Desta feita, quando uma mudança de mídia realmente acontece na adaptação, como no caso do romance *Dois irmãos* que já passou inclusive por duas mídias diferentes (quadrinhos e minissérie), ela inevitavelmente invoca o debate em torno da especificidade formal das artes, caindo em questões que ainda colocam a literatura como superior, partindo de uma ideia de hierarquia estética.

Este raciocínio, além de ser contraproducente, não é o seguido por Linda Hutcheon (2011), em quem nos apoiamos. Para esta autora, cada mídia tem suas próprias convenções e potencialidades, assim, as obras adaptadas só podem ser analisadas, diferenciando-a de suas outras versões midiáticas. Nesta direção, a ideia de fidelidade não deve servir para qualificar nenhum tipo de adaptação, pois, para alguns críticos e telespectadores, quanto mais diferente a adaptação é do texto-fonte, melhor ela o é. Sendo que, se este não é o critério, então qual será? Segundo Hutcheon existem pelo menos três perspectivas de adaptação, para além do critério de fidelidade – que servem para compreender tanto o processo quanto para o produto. Para a autora, ao “utilizarmos a palavra ‘adaptação’ tanto para o produto como para o processo de criação e recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e ‘experencial’”. (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Uma dessas perspectivas é ver a adaptação como uma “*entidade ou produto formal*, a adaptação sendo uma transposição anunciada ou extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifo da autora) – o que indica que essa transformação midiática pode envolver vários suportes (de um romance para um filme, de um romance para uma série), gênero (de um romance para um musical de teatro) e até uma mudança de foco e de contexto, podendo até recontar a mesma história a partir

de um ponto de vista diferente, criando, dessa maneira, uma interpretação nova para uma mesma história. O segundo ponto envolve um processo de criação, em que se tem tanto (re-)interpretação quanto (re-)criação, podendo ser chamado de apropriação ou de recuperação. E, por fim, a adaptação pode ser vista a partir da perspectiva de diversas obras que ecoam dentro da adaptação através da ideia de repetição sem replicação. Ou seja: segundo Hutcheon (2011, p. 30), a adaptação pode se classificar como (1) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; (2) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; (3) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

As adaptações mais comumente compostas são as que passam do modo contar para o modo mostrar, geralmente do meio impresso para o performático. Essas adaptações são tomadas como “transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis” (HUTCHEON, 2011, p. 61). Em nosso estudo, tomamos a adaptação como uma transcodificação da literatura para a televisão, encaixada dentro das convenções da narrativa televisiva, implicando em “mudança de mídia” (HUTCHEON, 2011, p. 61). Não podemos perder de vista que qualquer obra impressa *adaptada* para uma situação de performance pode ser presumida como adaptação. Por exemplo: o texto de uma peça teatral, a princípio, pode ser considerado uma adaptação ao ser performatizado no palco, mediante atores que agem. Esses também são outros meios de adaptação, só não se tornam tão conhecidos como quando se adapta o enredo de um romance para o *modo mostrar*, seja no cinema seja na televisão, até porque,

a televisão partilha com o cinema várias convenções naturalistas e, portanto, as mesmas questões de transcodificação no que diz respeito à adaptação. Todavia, numa minissérie televisiva há mais tempo disponível e, dessa forma, menos necessidade de comprimir o texto adaptado. (HUTCHEON, 2011, p. 79)

Dessa maneira, a narrativa de uma minissérie pode tornar-se mais parecida com o enredo do romance, uma vez que é muito difícil adaptar um longo livro de quatrocentas páginas para um filme de duas horas de duração, sendo mais fácil transpor para uma minissérie de dez capítulos, por exemplo, com cada capítulo tendo média uma hora de duração, gerando, no caso, dez horas de material televisivo. Porém, a longa duração da obra indicaria muito mais relações de fidelidade à narrativa do romance e não indicaria necessariamente a qualidade do material adaptado, pois podem existir

filmes de grande qualidade adaptados de longos romances e minisséries adaptando fielmente o enredo de romances que são consideradas ruins. Como buscamos defender em nosso trabalho, não é a fidelidade que determina a qualidade de uma obra. Todavia, para Hutcheon (2011), em termos formais, existe a necessidade de cortar um romance para torná-lo adequado à tela em termos de tempo e espaço, pois, de modo geral, leva-se mais tempo para executar uma ação do que para ler um relatório escrito sobre ela.

O uso de técnicas cinematográficas aponta para uma das maiores vantagens que os filmes têm sobre as adaptações de romances, por exemplo, para o palco: o uso de uma mídia variada que, com a ajuda da mediação da câmera, pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção do enredo, das personagens, do tempo, etc. Contudo, não é dessa maneira que a expansão da percepção é geralmente vista: ouvimos, com maior frequência, que a câmera limita o que podemos ver, elimina a ação lateral que poderia ter chamado a nossa atenção no palco; além de o tipo de atenção e foco ser outro na produção teatral, as peças possuem convenções distintas das dos filmes e das narrativas televisivas. Elas têm uma gramática diferente: os vários planos cinematográficos, a montagem, a edição e as várias técnicas usadas no cinema e na televisão não têm paralelo no palco – não porque aquelas sejam melhores que ela, mas, porque, cada mídia tem suas potencialidades e, óbvio, convenções.

Outro ponto relevante no processo adaptativo é que, mesmo com todas as indagações e relações valorativas, “deve haver algo particularmente atraente nas adaptações como adaptações” (HUTCHEON, 2011, p. 25). As adaptações continuam sendo um produto muito desejado para vários tipos de mídias e, como elencamos anteriormente, existem diversos motivos para adaptar, portanto, parece certo que, cada vez mais, elas estão presentes na cultura midiática mundial, confirmando seu sucesso,<sup>10</sup> tendo em vista que “as adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você” (HUTCHEON, 2011, p. 07).

---

<sup>10</sup> Nos últimos anos, a maior parte dos filmes vencedores do Oscar na categoria principal de Melhor Filme são adaptações como: *Argo* (2012), *12 anos de escravidão* (2013), *Spotlight: Segredos revelados* (2015), que são adaptados de livros autobiográficos, e *Moonlight: sob a luz do luar* (2016) que é adaptado de uma peça teatral de mesmo nome. Se considerarmos as séries, as duas mais recentes vencedoras do prêmio Emmy também são adaptações, no caso: em 2017 foi *The Handmaid's Tale*, baseada em *O Conto da Aia* de Margaret Atwood e, em 2018, foi *Game of Thrones*, baseada nas *Crônicas de Gelo e Fogo* de George RR Martin.

Compreendendo, então, a adaptação como o produto e como um processo, tratamos agora de entender o que, na verdade é adaptado, ou seja, o que realmente é transposto de uma obra para outra, fazendo, assim, com que ela seja considerada um produto adaptado. Hutcheon defende que o adaptado é o conteúdo de uma obra, mas esse conteúdo, por vários teóricos, é visto como coisas diferentes – a maioria deles presume que a história é a parte em comum entre os textos, o adaptante e a adaptado, sendo a história o núcleo do que é transposto para outras mídias, sobre o que age o adaptador: diminuindo, acrescentando, mudando a ordem ou até o ponto de vista, através de diferentes modos de engajamento: contar, mostrar ou interagir. Da mesma maneira, os temas, igualmente, são elementos que podem ser considerados conteúdos adaptáveis, como também as personagens, além das unidades separadas de uma história, mudando a ordem da história, a focalização e o ponto de vista. Nesse sentido:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem. (HUTCHEON, 2011, p. 59)

Pensando na adaptação como produto, ela pode ser confundida com uma tradução, ou, outras vezes, por envolver mídias distintas, pode ser vista como uma recodificação. Também pode ser atrelada à ideia de paráfrase, pois não se perde de vista o autor do texto primeiro. Às vezes, o texto adaptado é mais complexo do que a transposição, considerando que, na visão de alguns teóricos, mostrar imagens é mais fácil do que entender as ambiguidades das palavras. Mas, em relação ao enredo, a adaptação, de vez em quando, é mais complexa do que o texto adaptado, além de nem sempre as informações históricas de um texto terem que ser precisas em outro, dependendo do veículo midiático.

Já como processo, a adaptação pode ser considerada uma apropriação, uma tomada de posse da história de outra pessoa, sendo que o adaptador coloca suas marcas no texto, a partir de sua própria sensibilidade, interesse e talento: neste caso, os adaptadores são primeiramente intérpretes. Dessa maneira, de acordo com Hutcheon (2011, p. 45) “talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo”. Por

isso, como dissemos anteriormente, parte do prazer de experienciar uma adaptação pode ser sua similaridade, ou, ao contrário disso, pois pode apontar para o encontro com uma obra diferente.

Quando damos destaque ao processo de adaptação, podemos dar foco à especificidade dos modos de engajamento midiático, ou seja, como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Sabemos que contar uma história em palavras nunca é o mesmo que mostrá-la visualmente, principalmente hoje, quando as pessoas têm muito mais incentivo para o visual – mas, nunca podemos deixar de pensar que cada modo, assim como cada mídia tem sua especificidade. Segundo Hutcheon (2011, p. 53), é preciso compreender que “esses três modos de engajamento com as histórias – contar, mostrar e interagir – pode nos ajudar a estabelecer certas precisões e distinções que o foco isolado na mídia não pode”. Porém, isso não quer dizer que um modo não possa imitar ou adaptar para seu meio as capacidades da outra mídia. São variados os exemplos em que, no modo mostrar, a interioridade do modo contar é apresentada através da atuação do ator, ou em que o modo mostrar busca interagir com a plateia, como em peças teatrais, ou pelo uso de *zoom's*, cortes e panoramas que são típicos da linguagem cinematográfica.

Os contextos de criação de uma obra são materiais, econômicos e também culturais e a adaptação não foge disso, elas são relacionadas ao cenário nacional e ao contexto histórico em que foram criadas, o que pode alterar radicalmente uma história, mudando-a, se necessário, ideologicamente ou literalmente. Dessa maneira, como sugerido, o fator econômico é obrigatório à adaptação em todos os seus modos de engajamento. Na televisão, por exemplo, para agradar ao público, pois a audiência é o que marca o sucesso de uma teledramaturgia, as obras podem ter que alterar especificidades culturais, regionais ou históricas do texto que é adaptado. Conforme Linda Hutcheon:

Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. (HUTCHEON, 2011, p. 58)

Deste modo, fechamos essa questão corroborando com o dito de Hutcheon no excerto acima: que a adaptação é uma forma de migração de uma história que busca manter-se viva em outra mídia, adaptando-se a novos mecanismos, culturas e públicos, fugindo do conceito de fidelidade e voltando-se para a tradução e as interpretações daquele que a adapta, podendo este ser o diretor, roteirista, autor e até o próprio ator. Além disso, doravante, vamos começar a discutir potencialidades midiáticas e convenções implicadas na passagem do modo narrar para o modo mostrar na obra em análise.

### 3.2. A câmera como narrador na minissérie *Dois Irmãos*

No que concerne ao narrador da minissérie, temos, em termos estético-formais uma relação da televisão com o cinema (e não com o rádio ou com o teatro). Deste modo, é necessário entender como as histórias nos cinemas começaram a ser contadas. Segundo João Batista de Brito, em seu ensaio “Literatura, cinema, adaptação” (2006, p. 158), foi com a literatura que o cinema começou a aprender a falar, pois o americano D.W. Griffith se inspirou nos processos narrativos dos romances de Charles Dickens e, principalmente, na estrutura que vinha dos romances do século XIX, formada por três atos (um ato de início, outro ato de meio e um ato final<sup>11</sup>), tendo também uma narração onisciente, que, no cinema, foi substituída pela câmera, e, em certos casos, podendo aparecer também um narrador diegético em *voz-off* ou em *voz-over*<sup>12</sup>.

Para João Batista de Brito,

o olho objetivo da câmera foi um substituto técnico perfeito para o ponto de vista onisciente, tão preferido nos romances do século XIX. O espectador de cinema aceitou, com a maior naturalidade do mundo, essa onisciência no cinema, isto ajudado pelo fato empírico de que o mostrado tem muito mais força que o dito, no sentido de que estimula a identificação com a diegese e apaga os elementos de discurso. (BRITO, 2006, p. 161-162)

<sup>11</sup> Para entender melhor a estrutura em *Três atos* do roteiro de cinema é indicado que se leia o livro “Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios de roteiro” de Robert McKee (2012).

<sup>12</sup> Usando como base teórica a dissertação “Diálogos entre o texto dramaturgico e a mídia televisiva: o trabalho de Maria Adelaide Amaral na peça *Tarsila* e na minissérie *Um só Coração*” (2011) de Danielle Lima Ribeiro, definiremos e exemplificaremos os conceitos de *Voz-off* e *Voz-over*. Desse modo, segundo Ribeiro, *Voz-off* é a voz de um personagem que, emitida de fora da imagem, expressa sua subjetividade. *Voz-over* é a voz agregada à imagem, em geral é a voz de um narrador externo aos eventos, podendo também ser um personagem da história que narra.

Este ponto de vista onisciente é uma das mais importantes estratégias narrativas assimiladas da literatura pelo cinema: é a materialização da intromissão do narrador no modo de contar a história, apresentando e mostrando ao espectador apenas aquilo que a câmera quer mostrar. De acordo com Brito (2006, p. 162), “ao passo que, diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula”. Assim, existem casos em que a história não é apenas mostrada, a história é também narrada subjetivamente por um personagem, neste caso uma *voz-over*. Para Marcel Vieira Barreto Silva e Melissa M. Fontenele:

Nos estudos de cinema, a voz over é entendida como um discurso explicativo e/ou interpretativo do que é mostrado em tela – a preposição over em inglês informa que a voz está “acima” da imagem. Por isso a fala representa um discurso de autoridade, o que lhe concedeu o título de “voz de Deus”. (SILVA, FONTENELE, 2017, p. 64)

Muitas obras audiovisuais, assim, na busca por um “efeito de real”, usam a voz *over* como um mecanismo discursivo que reitera esse efeito, fazendo com que a narrativa traga um caráter documental, pois esse tipo de voz é comumente utilizado neste gênero. Todavia, na ficção, “não surge nesse caráter informativo, mas sim como uma forma de convencer o público a aceitar a narrativa. Em ambos os casos, a voz está relacionada ao estilo e a diferença aparece em como ela é tratada em cada gênero”. (SILVA, FONTENELE, 2017, p. 66). Portanto, relacionar a narração em voz *over* ao documentário é algo comum, no entanto, este recurso adquiriu muito mais força, juntando-se à noção de registro e explicação e, assim, colocando-a mais ainda como representação do efeito de realidade. Desse modo, é importante destacar que a voz *over* é, também, um mecanismo estilístico de narrativas ficcionais, porém, isso não é posto em oposição à narração do documentário. No gênero documental, a voz *over* serve além de recurso estilístico, como, também, peça de construção de um discurso político, ético e subjetivo.

Este modo de apresentar traz uma ilusão de que o sujeito representado possui uma autonomia sobre o que é mostrado – sendo que não, são duas instâncias narrativas diferentes, um narrador-câmera e um outro, a saber, um narrador-vocal. Quando o narrador-vocal conta a sua história ou só aquilo que ele sabe, o diretor pode unir narração vocal-visual, podendo condicionar a câmera a só mostrar aquilo que foi dito: é

um acordo feito entre o diretor e o roteiro, comprovando, desta maneira, que, no final de tudo, se sobressai o ponto de vista do diretor da obra.<sup>13</sup>

A câmera, aliada aos vários elementos a serviço da televisão (montagem, fotografia, direção de arte, figurino, etc), é quem dá a visão de espaço e a noção de temporalidade em uma obra narrativa de TV. Deste modo, já podemos indicar, por trás das câmeras, três pontos de vista (no mínimo, o do diretor, o do autor e o do *cameraman*), e todos três podem guiar a espacialidade e a temporalidade. Essa temporalidade, segundo Ismail Xavier (2003), é chamada de “narração sumária”, na qual o narrador em voz-over:

Resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês ou até anos na vida de uma personagem ou de uma sociedade) em poucas páginas ou mesmo em frases. Ele nos leva a sobrevoar os acontecimentos que são referidos de forma concisa: alguém nasceu, casou, envelheceu ou morreu; num determinado dia de chuva, o protagonista saiu de casa, fez compras, encontrou amigos e voltou tarde para casa; uma nova personagem aparece na história e o narrador resume seu passado. (XAVIER, 2003, p. 72)

Desse modo, o excerto acima confirma que, na televisão, enquanto uma voz narra a passagem de tempo, os cortes dados pela montagem ditam a mudança de tempo proposta pelo roteiro através da narração ou apresentação sumária. Assim, na ordem de produção de uma obra narrativa visual, em primeiro lugar, está o roteirista, que, de certa forma, também já faz indicações do seu ponto de vista. Ele pode até indicar, em seu roteiro, posições determinadas para a câmera, dependendo de sua necessidade narrativa, mas, essas indicações não são obrigatórias; elas podem entrar no roteiro ou não, sendo da escolha do autor e determinadas pelo conhecimento das indicações de câmera que ele tem. De acordo com Pallottini:

É muito comum que estudantes (geralmente de Cinema ou Arte e Mídia) perguntem se, no que tange ao roteiro, o autor é obrigado a indicar movimentos e tipos de tomada a serem feitos pela câmera. (...) A resposta que sempre tenho a essa dúvida é simples: escreva as indicações de câmera se souber fazê-lo e se as indicações lhe parecerem

---

<sup>13</sup> De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (2009), em seu ensaio “A personagem cinematográfica”, em alguns casos é como se houvesse dois narradores, ou dois graus de narração: o da imagem e o da fala. Deste modo, duas instâncias narradoras correspondentes: o narrador-câmera e o narrador-vocal e que, por vezes é vocal-visual, que pode saber tudo, mas que fornece apenas as informações convenientes, de modo reticente e sutil. A partir desta definição usaremos as duas nomenclaturas (narrador-câmera e narrador-vocal).

necessárias. Haverá momentos do seu roteiro em que um ângulo determinado, um tipo de visão específico, um conjunto dado serão indispensáveis. (PALLOTTINI, 2012, p. 144)

Os movimentos de câmera, os *closes* em certos personagens, os ângulos em alguns locais ou objetos e outras indicações não são obrigatoriedades para o roteirista, mas, como dito acima pela teórica, são de escolha do roteirista, sendo que, em determinados momentos, elas acabam tornando-se indispensáveis, pois, para Pallottini (2012, p. 144) “quando isso não acontecer, o diretor pode suprir essa falta, dado que ele é o coordenador do conjunto”. O diretor é o responsável pelo ponto de vista expresso pela câmera e ele tem a liberdade de se fazer uma pergunta: Como vou narrar o que está no roteiro?

Assim, entendemos que, a partir deste momento, é trabalho do diretor buscar as melhores formas, os melhores ângulos e os melhores *closes*, buscando os melhores meios expressivos para contar aquela narrativa, usando tudo que a linguagem própria da televisão pode fornecer para atingir um resultado positivo para o roteiro, como também para a fotografia e para a trilha sonora, pois é com todos esses elementos trabalhando em harmonia que se tem uma boa obra televisual. A partir daqui, usaremos a minissérie *Dois Irmãos* (2017) para apresentarmos como se dão, na prática, as questões sobre o narrador-câmera e sobre o narrador-vocal, no caso Nael, que trabalhamos até aqui. Neste momento, utilizaremos o “Capítulo 1” para fazer essa relação<sup>14</sup>.

Na minissérie em foco, vemos duas instâncias de narração logo no início do primeiro capítulo, temos a *voz-over* de Irandhir Santos, que interpreta Nael, narrando fatos do passado e ao mesmo tempo em que são apresentados *flashbacks* da personagem Zana (Eliane Gardini) e do marido Halim (Antônio Fagundes). Essa *voz-over* seguirá como narrador-vocal por toda a minissérie. Abaixo, um exemplo desta narração, com o recorte do que foi expresso anteriormente (Cena 01, 0:30 seg.)

- Antes de abandonar a casa Zana viu o vulto do pai. Imaginava o sofá cinzento da sala, onde seu amado Halim largava o narguilé para abraçá-la. E ali no alpendre lembrava a rede vermelha do Caçula, o cheiro dele, o corpo que ela mesma despia na rede onde ele terminava suas noitadas. “Sei que um dia ele vai voltar”. O rosto que fora tão belo! Agora sombrio,

---

<sup>14</sup>Resolvemos fazer recortes e analisar, em certos momentos, apenas alguns capítulos ao longo desta dissertação. Mesmo assim, pode-se considerar que o diretor mantém muitas dessas características do início ao fim da minissérie e esses capítulos analisados, de certa maneira, podem valer pelo todo.

abatido. “Sei que um dia ele vai voltar”. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta<sup>15</sup>. (CARVALHO, 2017)

Esse início da minissérie (e deste capítulo) é muito importante para a apresentação deste narrador-câmera. Logo em uma das cenas iniciais do capítulo, Halim está em um barco no rio Amazonas, acompanhado por Nael criança. Neste momento, a criança é interpretada por Ryan Soares – que só é mostrado pela câmera quase ao final do capítulo. Eles navegam pelo rio e dialogam sobre memórias do passado da família e do próprio Halim. Esses diálogos no rio vão entrecortar toda a primeira metade da obra, e, em praticamente todas essas cenas, o narrador em voz-over do Nael mais velho inicia a cena comentando algo; logo após, a narração é interrompida para a entrada da fala de Halim. Neste momento, vemos a instância do narrador-câmera, mas essa câmera assume a posição subjetiva de Nael. Desta maneira, a instância visual se funde à personagem, apresentando, neste momento, uma câmera subjetiva, em primeira pessoa, que dá ao telespectador a visão de Nael, mostrando como esse personagem enxerga Halim e relembra suas conversas com aquele que ele acredita ser seu avô. A título de exemplo destacamos abaixo o diálogo de uma cena que apresenta essa estrutura (Cena 38, 33 min e 15 seg.):

NAEL (V.O): - Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava.

HALIM: - Palavras do Abbas... Valiam mesmo muito mais do que chapéus, rapaz.

HALIM: - O que eu fiz para conquistar aquela mulher, a ânsia e o transe que tomaram conta de mim naquela manhã! (CARVALHO, 2017)

O olhar do narrador-câmera, que estava inicialmente mostrando *flashbacks* e memórias entrecortados e sem ordem cronológica, passa a expor a casa da família, no lugar em que a maior parte da história se desenvolverá. Toda a grandeza e beleza daquele ambiente são mostradas: a câmera, primeiramente, foca em Zana (neste momento sendo interpretada por Juliana Paes) e em Halim (Antônio Calloni, nesta fase da obra), casal que se torna o foco da narrativa na minissérie, principalmente o

---

<sup>15</sup> Apesar de termos em mãos o roteiro da minissérie, preferimos, nos recortes que usamos como exemplificação, fazer a transcrição dos diálogos da obra audiovisual. Pois, ao compararmos o roteiro e a minissérie, encontramos diferenças e podemos considerar o “Roteiro da série” como outra forma de adaptação. No caso, outra mídia, diferente tanto do romance quanto da obra audiovisual. Usando como exemplo esse excerto que destacamos do “Capítulo 1”, esta narração em (V.O) está presente na minissérie, mas não está no roteiro.

relacionamento deles sendo o centro do primeiro capítulo. Tudo é mostrado: quando eles se conheceram no restaurante de Galib, pai de Zana, interpretados por Gabriella Mustafá e Bruno Anacleto, e os fatos que aconteceram entre o momento em que o apaixonado Halim teve que conquistar sua amada até o momento em que eles se casaram. Assim, a câmera tem a liberdade de mostrar muito mais do que a voz-over pode dizer: a imagem mostra muito mais do que é narrado, desvinculando a imagem da narração.

Nesse seguimento o narrador-câmera assume uma propriedade só sua, ou seja, assume-se como narrador independente. Este narrador é denominado de “narrador cinematográfico”, que é o narrador direcionado pela câmera, conforme nomeia Seymour Chatman (1993). De acordo com o autor, quando se analisam duas instâncias de narração em uma obra audiovisual, pode-se determinar o narrador da forma fílmica como cinematográfico, diferente do autor cinematográfico implícito. Para o teórico, é importante diferenciar a narração do narrador, pois estas são duas instâncias diferentes, pois, o narrador está na obra para comunicar tudo que o autor implícito fornece: “Narradores cinematográficos são agentes transmissores de narrativas, e não seus criadores” (CHATMAN, p. 132, 1993). Conforme Danielle Lima Ribeiro,

O narrador comunica tudo aquilo que o autor implícito fornece, porque sem o autor implícito seria inútil falar de “conhecimento”, mesmo se se saísse do âmbito do narrador para o da narração. Isto porque a questão não está no conhecer, mas em como as informações – de que tipo e em que quantidade – são fornecidas, pelo autor implícito ao narrador cinematográfico, para serem apresentadas, uma vez que o “conhecimento” restringe-se ao criador do discurso e da história (o autor implícito), portanto, cabendo ao narrador cinematográfico a sua transmissão. (RIBEIRO, 2011, p. 95)

Assim, podemos dizer que este tipo de narração, própria de obras audiovisuais, pode, de forma intencional, dar espaço ou foco maior a certos personagens (muito mais do que a outros), principalmente quando se coloca em conta a *performance*, a atuação de um determinado ator naquela obra. Em *Dois Irmãos*, a partir do Capítulo 4 quando ocorre a transição para a terceira fase, Zana passa a ser interpretada por Eliane Giardini que se destaca em vários momentos e torna-se foco de grande parte da narrativa, além de, durante muito tempo da obra, atrair a atenção do autor cinematográfico implícito para ela. Nesta situação, cabe ao diretor a responsabilidade de decidir até que ponto o foco

tomado por essa *performance* pode ser mantido, contanto que não atrapalhe o andamento da narrativa com o destaque total de um só personagem.

No que diz respeito à minissérie que trabalhamos, Giardini usa e abusa de gestos e dramaticidade para criar a matriarca Zana, deste modo, atraindo para si, a atenção do narrador cinematográfico. E, como explicamos anteriormente, essa narração é, como dito por Pallottini (2012), um *olho*, que pode só enxergar aquilo que quer, ou que o interessa, prejudicando a fábula ou atribuindo novos sentidos e valores. No caso de *Dois Irmãos*, alterando o protagonismo, que no romance era de Nael, para Zana e Halim, tendo o foco da trama deslocado para a exaltação do amor deles, construído de modo bastante intenso desde a primeira fase, baseada em imagens que exploram o erotismo e a construção amorosa entre as personagens mais jovens, em função das características melodramáticas específicas da televisão e do seu forte apelo popular. De acordo com Pallottini:

A câmera também serve para caracterizar a personagem, de acordo com sua forma de criar a imagem, de utilizar enquadramentos e posições de tomada, como foi dito, de compor, enfim, o arranjo cênico-narrativo preconizado por Brecht.

Nesse trabalho de caracterização de personagens e de um conjunto dramático-narrativo, a câmera é auxiliada pelo áudio, e ambos, juntos, chegam a *julgar* a personagem, dando-lhe foros de herói, vilão, ingênuo, vencedor por meio de sua seleção expressiva. (PALLOTTINI, 2012, p. 147-148)

Deste modo, a autora justifica que a proposta neste momento da minissérie é tornar a narrativa do casal, Zana e Halim, em foco principal da trama que se desenrolará<sup>16</sup>. Mesmo o telespectador, que não tem a intenção analítica sobre a obra, pode perceber com facilidade a forma como a obra é narrada e estruturada desde o seu primeiro capítulo, e, também, nos modos como a ficção televisiva é caracterizada nos dias atuais, se o autor ou diretor tem por uma personagem uma predileção especial, fazendo com que esse personagem, que inicialmente poderia ser um coadjuvante, torne-se o protagonista. Isso pode ser feito aumentando o tempo de tela deste (a) ator (atriz), ou sempre dando bastante ênfase à atuação deste (a), como no caso de Eliane Giardini<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Assim como várias outras questões de mudança de foco narrativo do romance para a minissérie aprofundaremos esse estudo no Capítulo 3 dessa dissertação, lá determinaremos se essa mudança foi proposta pelo diretor e suas câmeras (ou se já estava no roteiro).

<sup>17</sup> A frequência com que Eliane Giardini já trabalhou com Carvalho, também, pode ter influenciado esse destaque dado a atriz considerando que anteriormente a *Dois Irmãos* Giardini já foi dirigida por ele em *Helena, Renascer, Os Maias, Hoje é Dia de Maria, Capitu e Afinal, o que querem as mulheres?*

que assume esse posto a partir do Capítulo 4 e a atriz torna-se mais exaltada no Último Capítulo após a morte de Halim (Antônio Fagundes). Outro modo de ressaltar um personagem em detrimento dos outros é através da música-tema ou leitmotiv<sup>18</sup>. Em *Dois Irmãos*, o casal Halim e Zana tem um leitmotiv que busca emocionar e romantizar a relação deles em todas as três fases da minissérie.

Para exemplificar essa questão, usamos o Capítulo 5, no qual Zana e Halim mandam Omar para São Paulo, com o intuito de fazer com que ele pare com as bebedeiras e farras noturnas, retome os estudos e siga o caminho do irmão, já formado e trabalhando como engenheiro. Após a partida de Omar para a capital paulista, o casal aparece em tela com a música-tema tocando ao fundo em várias cenas de amor e afeto, o que reconecta às imagens erótico-amorosas construídas no já mencionado primeiro capítulo: fumando o narguilé juntos, deitados em tapetes no chão, beijando-se em um pequeno barco em um rio, sempre com a narração de Nael em *voz-over* (Cena 14, 4 min. e 40 seg.)

- Foram seis meses de quietude na casa, de alívio para Halim. Como uma segunda lua de mel. Eu pensei que a ida do caçula a São Paulo também seria vantajosa para mim, traria um pouco de paz. (CARVALHO, 2017)

A sequência corta para o Rio negro, onde Halim navega e conversa com o jovem Nael (Cena 17, 5 min. 50 seg.)

HALIM: - Ah, rapaz, longe do filho, era a minha mulher, a mulher que eu queria... o cheiro dela nas noites mais assanhadas! (ri) Algarvias do desejo. Era como dizia o Abbas. (CARVALHO, 2017)

Na minissérie, o olhar objetivo e onisciente da câmera (claro que, em certos momentos, tornando limitado o olhar e sendo até limitadora em seu ponto de vista), assume uma subjetividade e um conhecimento parcial, convertendo-se em cúmplice da *voz-over* de Nael, colocando-se como testemunha dos fatos apenas parcialmente conhecidos. A narração-testemunha autobiográfica de Nael, e, na minissérie, o personagem-narrador e a câmera fundem-se neste papel, sendo que agora mudando o

---

<sup>18</sup> "Leitmotiv" ou "Motivo condutor" é referente a uma técnica de composição da trilha sonora, no qual, um ou mais temas são inseridos, quase sempre que se encena uma passagem com determinado personagem na obra. Pode-se ter um leitmotiv também para um tema. Hoje em dia, esse é um dos principais elementos da teledramaturgia brasileira, no qual, praticamente, todos os principais pares românticos das obras têm uma música-tema ou um leitmotiv.

testemunho que tinha o foco na disputa dos irmãos no romance para a relação e construção de uma família libanesa na Manaus do século XX.

Mesmo assim, o narrador cinematográfico pode trazer muito mais informações que a *voz-over* – um exemplo disso é no Capítulo 4, quando no dia da festa de aniversário de Zana, um momento esperado por ela e pela filha, Rânia, pois neste dia as duas brilham sozinhas dançando para os homens que ficam na sala olhando-as e admirando-as, Omar traz para casa uma estonteante mulher chamada Dália, a “mulher-prateada”. (Cena 48, 33 min. 40 seg.) Nesta cena, logo após a dança, na qual a moça toma a atenção dos homens da casa para ela, e o fim do jantar, quando todos os convidados vão embora, Zana, com ciúmes do filho, pede a Dália para ela ajudá-la a levar os pratos da janta para a cozinha. Neste momento, Nael ainda criança testemunha o fato, a *voz-over* dele diz que Omar nunca saberia o que foi dito por Zana a Dália e Nael não estava próximo das duas – o narrador já estava em outro ambiente da casa, mas a câmera mostra toda a cena e o diálogo entre elas:

ZANA: - Meu filho gosta de mulher branca, entendeu, mulher loura!

DÁLIA: - Não é isso que parece!

ZANA: - Há! Tá bom, então vai embora daqui, some daqui, some da minha casa, vagabunda! Saia daqui sua biscate, sai sua nojenta, saia da minha casa! - Vai embora daqui, tá pensando o que? Some daqui!  
(CARVALHO, 2017)

No excerto acima, é mostrado que, por intenção do diretor, algo importante ganha liberdade de aparecer em tela, mesmo não estando vinculado, completamente, à narração-vocal. Na cena de *Dois Irmãos* em que esse episódio é mostrado, o narrador cinematográfico traz informações do que aconteceu quando Nael estava fora da cozinha e não tinha como ver ou escutar o que foi dito lá, até porque Domingas o havia mandado ir para o quarto dormir e também não tinha como Nael saber a reação de Omar neste momento. Considerando que o ponto de vista desta narrativa é o de Nael, neste momento que o jovem sobe para o quarto, podemos presumir um local de cegueira e de surdez para esse fato acontecido na cozinha, deste modo, a câmera extrapola a visão do narrador em *voz-over*.

### 3.3. O ponto de vista realista do regionalismo manauara na minissérie

Desde o Romantismo, podemos perceber, com mais ênfase, um forte interesse sobre a representação de uma nação chamada Brasil: tem-se a ideia de um país novo, a valorização da terra, da paisagem, da nossa natureza e, principalmente, do homem que neste território habita. Neste momento de conscientização e de formação de um espírito nacionalista, a narrativa entra como forma importante de formalização desta ideia. As narrativas urbanas vêm primeiro, porém, elas só davam conta de representar as relações das cidades, principalmente do Rio de Janeiro, depois surgem as narrativas regionalistas, estas no processo de desenvolvimento da literatura brasileira com o papel de opor o local ao universal, o centro e a periferia.

Para Tânia Pellegrini, o regionalismo brasileiro

para cada enfoque teórico, expressa, na verdade, uma mesma ideia: a dificuldade de explicitar a tensão que liga o nacional e o estrangeiro, componentes do cerne das culturas coloniais e que, com modificações mais ou menos importantes, no Brasil veio se mantendo até por volta dos anos 60. (PELLEGRINI, 2007, p. 125)

O regionalismo, se formos considerá-lo separado ou em luta contra o nacional, só começaria a aparecer no Brasil no embate entre José de Alencar-Franklin Távora. Segundo Antonio Candido, aquele seria o primeiro momento do programa literário regionalista no Brasil, apesar de o próprio autor considerar que a sua raiz vem se formando desde o Arcadismo. A questão neste momento é que se podia considerar que Alencar guiava-se por uma intenção nacionalista, enquanto que Távora direcionava-se para uma intenção mais regionalista. Deste modo, o que Franklin Távora defendia, em seu prefácio de *O Cabeleira*, foge do que se intentava construir naquele momento, pois, de acordo com Antonio Candido (apud LEÃO, 2011, p. 03), “levando-o a dissociar o que era uno e fazer de características regionais princípio de independência, traía de certo modo a grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional”.

O regionalismo, durante muito tempo, foi estudado como uma corrente teleológica, perspectiva que tinha seu foco em determinar o fim (ou causas finais) de algo, neste caso, o fim do regionalismo. Porém, como podemos comprovar, nos estudos atuais, essa noção não se sustenta, pois o regionalismo, nunca teve um fim. Na verdade, ele vem se transformando, mudando ou se adequando com o passar do tempo. Seguindo uma perspectiva mais formalista, o regionalismo está se moldando formalmente,

conforme o necessário, para adequar-se às situações de cada tempo. Segundo Allison Leão (2011),

o próprio termo “regionalismo” pode guardar uma polissemia que é o reflexo das suas próprias variações históricas – ora favoráveis, ora desfavoráveis a quem o produz; ora conservadoras, ora críticas; ora receptivas, ora bairristas. (LEÃO, 2011, p. 01)

De certa maneira, a continuidade do regionalismo literário brasileiro é um problema que vem sendo discutido há anos e sempre vem causando visões contrárias nos teóricos e nos críticos, ou seja, naqueles que entendem a literatura, também, como objeto de estudo. Em 1922, por exemplo, no início da primeira fase do Modernismo, muitos autores, incluindo Mário de Andrade, resolveram negar o regionalismo, criando, assim, uma visão de que tudo ligado ao regional seria algo ruim ou um sinônimo de atraso. Porém, logo após a fase heroica de 1920, começa uma nova visão sobre a questão regionalista, com o chamado “Romance de 30” estabelecendo uma visão contrária àquela do início do Modernismo. Nesta visão, o regionalismo não é atrasado e nem antiquado, mas, sim, uma representação realista de um espaço geográfico:

O regionalismo se firma como um conceito que se renova e, contemporaneamente, se mostraria como uma categoria que representa espaços e imaginários heterogêneos, característicos da sociedade brasileira e de um território retalhado geográfica e culturalmente, em que o processo de desenvolvimento não se concretizou de maneira homogênea. (SANTINI, 2014, p. 113)

Identificando o regionalismo enquanto uma tendência dentro do sistema literário brasileiro, essa vertente se consolida em formas narrativas que representam espaços e culturas dessa nação. Deste modo, essas formas narrativas consolidadas podem ser denominadas também de *narrativas da nação*. Segundo Stuart Hall (2006, p. 52), existe a *narrativa da nação* de um modo como ela é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais. Elas apresentam uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários e eventos históricos que representam as experiências ou várias ações que dão significado à nação, fazendo com que aquele que lê (ou assiste a) esse tipo de narrativa torne-se membro dessa “comunidade imaginada” (HALL, 2006, p. 52). Assim, se dá, também, sentido e importância à vida daquele leitor ou telespectador conectando-o com

um destino nacional que já existia antes deles e que continuará existindo após as suas mortes.

Para Santini (2014, p.115), o texto regionalista articula a representação da realidade via linguagem literária desde o Romantismo, corroborando a ideia proposta por Hall, de que a partir das narrativas da nação, podem-se determinar as representações características de um espaço em vários tipos de mídias. No nosso estudo, entendemos que uma *narrativa da nação* é contada no romance *Dois Irmãos*, do escritor amazonense Milton Hatoum, e recontada, na adaptação homônima, em formato de minissérie, roteirizada por Maria Camargo e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Elas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação, neste caso uma representação imaginada de uma Manaus do início do século XX aos anos 1980, no fim da ditadura militar brasileira.

Para entendermos melhor como se dá o realismo em uma obra audiovisual podemos considerar o dito por Tânia Pellegrinni (2009), quando, fazendo um exame mais cuidadoso da produção ficcional brasileira das últimas décadas, chama a atenção para um dado no mínimo curioso: cada vez mais se acentua a tendência realista das formas de narrar. Formas essas que também incluem as narrativas televisivas como: telenovelas, minisséries e seriados. Sobre essa discussão Pellegrinni afirma que:

O Realismo tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a “reproduzir” o mundo concreto e suas configurações. E, de modo geral, qualquer que seja o ponto de vista teórico, aceita-se que ele emergiu de um processo histórico-social específico, traduzindo a natureza turbulenta da realidade oitocentista: corresponde ao poder crescente da ideologia burguesa europeia, procurando dar forma própria à cultura e trazendo o povo para o centro da cena, com uma postura politicamente revolucionária, ligada, em muitos autores, aos ideais socialistas surgidos da Revolução Francesa. (PELLEGRINNI, 2009, p. 13)

Assim, o Realismo, como movimento literário, trouxe uma representação *séria* de sujeitos não aristocráticos, estando ligada, sobretudo, à dimensão biográfica no interior da qual o romance os coloca. Nessa direção, constrói para eles espaços e tempos sem transcendência, pois, por esta concepção, não existem mais deuses, nem o peso do destino e do sangue, havendo determinações diversas, como o ambiente, a

hereditariedade e a própria história. Essa concepção de realismo é a noção de um “Realismo clássico” que atualmente causa divergências e contradições, principalmente por ter sido construída a partir de valores estéticos e morais que na época atual são considerados aristocráticos.

Mas, de modo geral, os “realistas clássicos” procuram adquirir primeiro uma competência específica em relação à matéria selecionada, para depois criar, a partir de um acúmulo de informações. Contudo, não renunciam ao ato ficcional propriamente dito, pois sabem que o texto realista não copia o real, mas **pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável**. Daí a ideia de ilusão, de mentira, que se perpetuou, pois existe um sujeito, um olhar que enquadra, recorta, organiza, confere um sentido àquilo que se observa e documenta, ainda como desordem e ausência de significado. (PELLEGRINNI, 2009, p. 16. Grifos da autora).

Assim, entendemos, a partir do excerto acima, que é por meios estéticos que se dá o caminho para o realismo atualmente, pois,

o Realismo seria mais bem percebido não em termos de uma objetividade inatingível, da “cópia fiel”, mas da técnica da impessoalidade, por meio da qual o artista constrói uma estrutura de persuasão aparentemente autônoma, uma ilusão de realidade forte e convincente. (WILLIAMS, 1978 *apud* PELLEGRINNI, 2009, p. 15).

De acordo com Tânia Pellegrinni (2009), existe um fenômeno chamado *refração*, pelo qual a realidade é representada artisticamente. Para a autora, “Não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação”. É um processo em que o conteúdo original é alterado, envolvendo questões ideológicas e políticas, entretanto, isso não significa simplesmente que existe um “meio” (a linguagem, as cores, os volumes, etc.) que possa traduzir a realidade.

E é a ideia de refração, com sua multiplicidade de ângulos, linhas e matizes, que pode acolher essa amplitude e as contradições da realidade, sem ignorar a totalidade, enfrentando a história, que mais uma vez obriga a rever os conceitos de real e realidade, hoje inclusive mergulhados nas possibilidades virtuais das novas tecnologias. (PELLEGRINNI, 2009, p. 23).

No que diz respeito a encarar o texto realista como um modelo funcional ancorado num pacto de leitura entre o autor e o leitor, isso se deve a um conjunto de regras por ambos conhecidos, que se refere a Aristóteles (1993). Ou seja, toda a complexa problemática realista reduzia-se a uma questão de linguagem, de organização discursiva pura e simples. Assim, o texto realista se estrutura a partir de

(...) Um conjunto de procedimentos narrativos (...) organizados segundo a premissa de que o gênero constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história (...) detalhes que são apresentados através de um emprego de linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1991 *apud* PELLEGRINI, 2009, p. 19)

Essas esferas – leitor/ telespectador e autor – se relacionam por intermédio da obra realista, valorizando a organização e o amálgama de diversas modalidades de experiência representadas: individual e social, reflexiva e prática, pessoal e geral, uma refletida dentro da outra, compondo uma visão do todo, incluindo tudo aquilo que diz respeito às atividades humanas, quaisquer que sejam elas. Assim, compreende-se que o realismo formal e estético busca representar não a realidade, mas, também, as relações humanas. Sustenta-se que não se trata de uma questão ligada apenas ao objeto (o tipo de vida representada), mas ao ponto de vista (a maneira pela qual o realismo é representado). Nesta direção, conforme Pelleginni (2009), a partir da visão de Raymond Williams, devemos encarar

o realismo como um modo de representar as relações entre o social e o pessoal que não se limita a um simples processo de registro ou descrição, pois sempre depende, para sua plena elaboração, da apreensão das formas dessas relações, além da capacidade de também manejar as formas de percepção e de representação artística, mutáveis ao longo da história. Nesse sentido, trata-se de um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade, e não uma forma de representação presa apenas a aspectos aparentes ou a possibilidades dadas pela linguagem em si. (PELLEGRINI, 2009, p. 33).

Ao vermos o realismo por esse ângulo, podemos tomá-lo como uma postura geral e um método específico, aplicável a qualquer época, na medida em que é historicamente transformável. Esta postura estética sempre teve um forte componente *moral*, quando não político; tal método é preferencialmente *documental*, sendo esses dois adjetivos aqui

empregados em sentido amplo. Eles significam, agregados, um compromisso de descrever os fatos e coisas como realmente existem. Daí a possibilidade dos muitos realismos: naturalista, mágico, fantástico<sup>19</sup>, subjetivo, feroz, sujo, traumático, lírico, romântico, neo, hiper e pós.

Na minissérie *Dois Irmãos*, vemos uma estética realista subjetiva da Manaus do século XX, algo considerado uma escolha interessante pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, se lembrarmos que seus trabalhos anteriores apresentavam uma figuração do realismo mágico, como em *Hoje é dia de Maria* (2005), *Capitu* (2008), e em *Meu Pedacinho de Chão* (2014). Essa forma de realismo subjetivo e documental, adotada em *Dois Irmãos*, e também logo após, em sua pesquisa estética sobre o sertão, em *Velho Chico* (2016), remete às obras mais antigas de Carvalho, principalmente a, por muitos chamada, trilogia rural escrita por Benedito Ruy Barbosa: *Pantanal* (1990, Manchete), *Renascer* (1993, Rede Globo) e *O Rei do Gado* (1996, Rede Globo), em que, das três novelas, as duas últimas foram dirigidas por Carvalho. Além disso, todas estas obras foram consideradas sucessos de crítica e foram sucessos de audiência.

O enredo da minissérie *Dois Irmãos* é principalmente focado na realidade humana, retirada da observação direta: a observação da vida dos imigrantes libaneses em Manaus, que lá se estabeleceram no início do século XX, buscando reconstruir (ou ampliar) a riqueza cultural de seu país de origem, no Brasil. Incluindo-se em uma nova sociedade, sobrevivem dos resquícios do ciclo da borracha, que foi muito importante até o início do século XX naquela região, e, depois, foram impulsionados pela leva de “novos ricos” da modernização industrial naquela cidade.

Nesta obra televisiva, um *estilo poético* é adotado, não comprometendo o Realismo que se mantém presente, como na trilogia de novelas que comentamos anteriormente, porém, um novo elemento é incluído em *Dois Irmãos*: os recortes de cenas históricas, quase documentais, são colocados várias vezes em cada um dos dez capítulos. De acordo com Marcel Vieira Barreto Silva e Melissa M. Fontenele:

---

<sup>19</sup> O “Realismo fantástico” foi uma estética muito utilizada em telenovelas durante a década de 1990, principalmente pelo autor Aguinaldo Silva que escreveu novelas como *Pedra sobre Pedra* (1992), *Fera Ferida* (1994) e *A Indomada* (1997). O Realismo Fantástico voltou a mídia no final de 2018, quando Aguinaldo Silva volta a escrever uma telenovela com essa estética *O Sétimo Guardião* (2018). Luiz Fernando Carvalho dirigiu uma destas novelas que foi *Pedra sobre Pedra*, grande sucesso de audiência no ano de 1992.

as imagens de arquivo são “excertos que podem pertencer a outros tempos e locais e, até, a outras circunstâncias e contextos” (Penkala, 2012, p. 93). Ou seja, é uma ferramenta tão ilustrativa quanto evidência física dos acontecimentos históricos. (SILVA, FONTENELE, 2017, p. 64)

Assim, podemos observar que em muitas descrições do território amazonense, feitas pela narração em *voz-over* do personagem Nael, uma cena documental é incluída para remeter o telespectador a uma representação histórica deste território, principalmente, no primeiro capítulo<sup>20</sup>. Desta maneira, o diálogo entre as cenas de ficção e as imagens de arquivo da História do Brasil corrobora a narrativa memorialista e social da obra audiovisual buscando o “efeito de real” evidenciado por Marcel e Fontenele (2017). Portanto,

as imagens de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre (o cinegrafista e/ou jornalista/repórter) e os fatos em sua ocorrência única. Por meio da produção e uso dessas imagens podemos concluir que são considerados, em sua natureza bruta ou editados, documentos de grande valor descritivo, informativo, representativo e comprobatório. (Penkala, 2012 *apud* SILVA, FONTENELE, 2017, p. 69).

A minissérie, dessa maneira, se propõe a representar o seu ponto de vista da realidade, e considerando que a obra audiovisual foi apresentada na Rede Globo, em um horário estabelecido como de grande audiência, ela pode atingir muitos telespectadores. Neste contexto, pode servir como “agente histórico”, trazendo um testemunho social, cultural e geográfico de um momento relevante à sociedade brasileira, portanto, dialogando e recriando, sobretudo, uma memória coletiva e histórica da representação deste espaço.

Na minissérie *Dois Irmãos* essa ideia de que temos um texto regionalista, vinculado a uma estética realista, está presente em toda ela. Notamos que essa obra busca dar legitimidade ao seu discurso através da composição de um estilo reconhecidamente documental, mas sem enganar o público. Para exemplificar, fizemos

---

<sup>20</sup> Tratando da série *Narcos*, exibida pela Netflix, Silva e Fontenele já afirmaram: “Ao recorrer às imagens de arquivo em busca de um claro valor informativo e comprobatório, a série esbarra em modos de representação do gênero documental, como a autorreflexividade. Esse modo, conforme pensado por Nichols (2012, p. 166), é o que possui maior consciência sobre si mesmo e que mais se questiona. Em *Narcos*, a natureza reflexiva que considera como e o que é representado no documentário – e, como consequência é estendido à ficção autoevidente da série – se faz presente através das imagens de arquivo” (SILVA, FONTENELE, 2017, p. 69).

um recorte e utilizamos o Capítulo 6, no qual, após a partida de Omar (interpretado por Cauã Reymond, na terceira fase) com o fingido Lorde Wyckham e a morena “Pau Mulato” (Camila Silva), Halim (Antônio Fagundes) promete a Zana (Eliane Giardini) que trará o gêmeo caçula de volta para casa. Assim, Halim parte, com o ainda adolescente Nael (interpretado por Ryan Soares), em uma jornada pelo interior do Amazonas à procura do filho. Logo no início do capítulo é exibida a primeira cena documental da Manaus dos anos 1960, focada principalmente no rio, na pescaria e na parte mais pobre da cidade, enquanto uma narração em *voz-over* é feita por Nael (Cena 2, 1 min: 10 seg.)

- Em Manaus, eram tantos os terrenos de ninguém, por toda parte, na cidade e suas beiradas. Uma cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, oculto, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver.<sup>21</sup> (CARVALHO, 2017)

A narração e a cena documental conectam-se para representar os lugares esquecidos da cidade de Manaus que as personagens visitaram à procura do caçula. Outro exemplo de uma representação realista do regionalismo acontece em uma cena, bem mais adiante, quando uma “câmera alta” percorre o rio, no qual, o barco que Halim e Nael estão é mostrado.



Figura 1 - Barco de Halim navega pelo rio.

<sup>21</sup> Mesma situação que indicamos anteriormente, na qual, apesar de termos em mãos o roteiro da minissérie preferimos, nos recortes que usamos como exemplificação deste tópico da dissertação, fazer a transcrição dos diálogos da obra audiovisual. Usando como exemplo esse excerto que destacamos do “Capítulo 6”, esta narração em (V.O) está presente na minissérie, mas, no roteiro é uma passagem de extensão menor que apresenta uma fala mais curta: “Eram tantos os terrenos de ninguém, por toda parte, na cidade e suas beiradas. Uma cidade que não vemos, ou não queremos ver”.

Logo depois, outra cena documental entrecorta a narrativa mostrando o rio e moradores de Manaus percorrendo-o a barco.



Figura 2 - Cena documental que mostra um barco navegando pelo rio.<sup>22</sup>

Fim da cena documental, volta à ficção, e Halim cruza em seu barco com um personagem chamado Pocu, que acena para ele, quando os dois barcos emparelham e um diálogo acontece entre as personagens: (Cena 16, 14 min. 44 seg.)

POCU – Boa pescaria, seu Halim?

HALIM – Esqueceste que estou atrás de um peixe grande, Pocu?

POCU – O menino não apareceu ainda?

HALIM – Quem dera ainda fosse um menino. Quando são crianças o tempo é generoso, ainda pode ajudar. (CARVALHO, 2017)

Em relação ao diálogo transcrito entre Halim e Pocu, buscamos agora entender como as particularidades no diálogo podem fazer parte da expressão realista exposta na obra, pois a forma de falar pode ser mais ou menos realista, sendo que, uma vez definida, ela deve ser seguida. No roteiro publicado, escrito por Maria Camargo, ela comenta sobre a dificuldade de escrever diálogos que expressem as particularidades de uma região e explica como essas particularidades regionalistas podem interferir em uma obra, como no caso do diálogo entre Halim e Pocu:

<sup>22</sup> As imagens que utilizamos nesse trabalho são advindas dos próprios capítulos da minissérie. Usamos como recurso de captação a Ferramenta de captura de tela do Windows 10. Assim, elas são meramente ilustrativas do argumento que pretendemos desenvolver.

Escrever diálogos nunca é simples, e se o autor do roteiro é de uma região diferente daquela onde se passa a história, torna-se um desafio a mais. Pois ainda que os personagens possam ser universais, e ainda que cada um fale de um jeito particular e intransferível, personagens, como pessoas de verdade, são parte do lugar onde vivem – ainda que este possa ser um lugar inventado.

A prosódia pode ser mais ou menos realista, mas, uma vez definida, nos resta ser fiel a ela. A fidelidade aqui é ao português falado no Norte, onde o “tu” é o ponto de partida elementar. Mas ainda que essa convenção estivesse estabelecida desde o princípio, nas versões iniciais do roteiro “você” aparecia no texto sem ser convidado. Felizmente, além de autor do livro, Milton Hatoum foi também um leitor atento da versão audiovisual, alertando para palavras intrusas e sugerindo as mais adequadas. Aqui, por exemplo, me advertiu para o fato de que Pocu não chamaria Omar de “garoto” como estava escrito, e sim de “menino”. (CAMARGO, 2017, p. 223)

Entendemos, a partir do trecho acima, que a participação do autor do romance foi de grande valia para a adaptação. Certamente, deve-se considerar que muitas adaptações são feitas a partir da obra de autores já mortos. Porém, neste caso, como comentamos anteriormente, a adaptação é feita, tanto a partir da obra de um autor ainda vivo, como, ainda, com um autor participante ativo no processo de adaptação.

Em seus estudos sobre regionalismo, Ligia Chiappinni (1995) constrói dez teses como formas hipotéticas de estudar o regionalismo. Relacionamos uma dessas teses ao dito por Maria Camargo acima e, também, podemos relacioná-la ao autor Milton Hatoum, associando a tese tanto à produção do romance quanto à produção da minissérie, pois,

o grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear; que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas. Mas a região descrita ou aludida não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa do país. O mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional. Trata-se, portanto, de negar a visão ingênua da cópia ou reflexo fotográfico da região. Mas, ao mesmo tempo, de reconhecer que, embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente. (CHIAPPINNI, 1995, p. 158)

Outro momento a que daremos destaque no Capítulo 6 acontece mais à frente, na cena 33 (16 min: 48 seg.) quando aparece o personagem Adamor (Perna de sapo), o peixeiro. Ele entra na trama como alguém que vai ajudar Zana a encontrar o esconderijo

de Omar. “O peixeiro” é figura bem característica desta região do Norte e, na Manaus dos anos 1960, era uma representação da cultura manauara. Para Tânia Pellegrinni essa é uma das características do *regionalismo revisitado* de Milton Hatoum que apresenta

O fato de o autor situar suas tramas marcantes (neste caso *Dois Irmãos*, tanto o romance, quanto a minissérie), pintando o espaço que caracteriza com cores peculiares e doces sonoridades, povoando-a de cunhatãs e curumins, de peixeiros, caboclos e regatões, impregnando-a do perfume das açucenas e do sabor do cupuaçu, espriando a vista ao longo do rio e perdendo-se no labirinto das palafitas recendendo a lodo. (PELLEGRINI, 2007, p. 125)

Diferente do romance, em que dois personagens (Zanuri, o alcaguete, e Adamor, o peixeiro) cumpriam a função, na narrativa, de procurar Omar, na minissérie apenas o peixeiro está presente<sup>23</sup>. Segundo Maria Camargo,

Ao adaptar é preciso fazer escolhas – muitas delas, a cada minuto. Isso inclui dar destaque e fazer crescer um personagem ou, ao contrário, eliminá-lo, ainda que seja um ótimo personagem, como o Alcaguete Zanuri. Pois, apesar de aparentemente muito diferentes, o funcionário público e o peixeiro Adamor têm funções semelhantes na história: ambos são contratados por Zana para perseguir Omar. Na série que nos obriga à síntese, um deles deveria desaparecer. Zanuri foi o escolhido e não é difícil entender por que: enquanto Adamor, o peixeiro farejador, aparece desde o início da história como parte do painel local, Zanuri surge apenas pontualmente e exercendo a mesma função que Adamor assume mais tarde, com mais sucesso. (CAMARGO, 2017, p. 230)

Essa personagem, na minissérie, não aceita o dinheiro de Zana em troca da caçada pelo caçula. Adamor prefere fazer com que a matriarca da família compre vários tipos de peixes a ele, durante muitos dias. Neste momento da minissérie, podemos elencar vários índices de realismo que confirmam e afirmam o regionalismo, como: a pescaria e os variados tipos de peixes. Esses são traços marcantes e que tornam essa Manaus um local relativamente exótico, principalmente para quem não a conhece. São aspectos regionalistas que estão sempre presentes nas obras de Milton Hatoum, “pintando o espaço que a caracteriza com cores peculiares e doces sonoridades (...) impregnando-a do perfume das açucenas e do sabor do cupuaçu” (PELLEGRINI, 2007, p. 125). Refletindo sobre a obra televisiva, podemos considerar que Hatoum dá ênfase ao

---

<sup>23</sup> Segundo João Batista de Brito quando a adaptação televisiva (ou cinematográfica) une dois personagens que tem funções parecidas na narrativa no processo de adaptação isso é chamado “simplificação”. Em nosso trabalho vemos isso como algo importante de ser analisado, então procuraremos nos aprofundar nesta questão melhor no Capítulo 3.

alimento como traço marcante, principalmente, o pescado, casando, assim, com a visão do diretor, pois essa questão do alimento como representação cultural ou índice de realismo de uma região, também está presente nas obras de Luiz Fernando Carvalho, nas quais muitas cenas de suas obras apresentam diálogos acontecidos em mesas: no café da manhã, no almoço, ou no jantar<sup>24</sup>.

Segundo Antonio Candido (2014, p. 65), pode-se fazer um estudo literário por um viés antropológico focalizando, como exemplo, as necessidades fundamentais do homem, sobretudo, as da nutrição. Consideramos, assim, que não só podemos trazer esses tópicos, da pescaria e do ato de comer peixe nas obras de Hatoum, como características literárias do autor, podemos também apresentá-los enquanto questões culturais presentes em suas obras. A pescaria e o ato de comer peixe estão presentes em *Relato de um certo Oriente* (1990), em *Cinzas do Norte* (2006) e, também, em *Dois Irmãos*, como no excerto a seguir:

Nunca comemos tão bem. Peixes os mais variados, de sabor incomum, cobriam a mesa: costela de tambaqui na brasa, tucunaré frito, pescada amarela recheada de farofa. O pacu, o matrinxã, o curimatã, as postas volumosas e tenras do surubim. Até caldeirada de piranhas, a caju avermelhada e a preta, com molho de pimenta, fumegava sobre a mesa. E também pirão e sopa com sobras de peixe, farinha feita das espinhas e cabeças, bolinhos de pirarucu com salsa e cebola. (HATOUM, 2000, p. 163)

Para Candido (2014, p. 66), “o alimento pode ser relacionado à formação de representações mentais e de práticas que tendem a conferir à comida, à sua busca e à sua ingestão, um caráter mágico, ritual ou poético”. Assim, o ato de comer, no romance, tem esse caráter literário; já na minissérie o foco maior é sobre a questão cultural da pescaria. De acordo com o teórico:

Formam-se símbolos poéticos, representações gráficas, danças propiciatórias, que tendem a obter não apenas eficácia na caçada, na pesca, na coleta e na colheita, mas a regulamentar a distribuição e o consumo de seu produto, e a dar forma à angústia ou à euforia resultante, numa manifestação de caráter estético. (CANDIDO, 2014, p. 67).

---

<sup>24</sup>Um fato curioso foi ocorrido durante as gravações da novela *O Rei do Gado* (1996), no qual, o protagonista Bruno Mezenga (interpretado por Antônio Fagundes) ficou perdido em uma floresta durante capítulos. Isso foi necessário porque o ator teve que ficar em um SPA durante dias, considerando que, após as várias cenas gravadas com ele comendo durante a novela, o ator engordou quilos.

Entendemos, então, que o peixe (como alimento) é um símbolo cultural e do regionalismo amazonense ligado a uma expressão realista desta sociedade. Conforme Candido (2014, p. 72), “não se trata não só de criar emoção lírica, nem de penetrar o universo simbólico para o alimento aparecer com toda a sua força de comida, isso acontece principalmente na ficção realista, em que ele é um componente do mundo e uma das manifestações da condição econômica”. Nas novelas dirigidas por Carvalho, o alimento na mesa era símbolo da fartura dos fazendeiros e aparecia, também, como traço típico da cultura, por exemplo, baiana, sendo que era visível a discrepância entre a quantidade de alimentos na mesa do fazendeiro e na mesa de seus empregados. Nas obras de Hatoum, o pescado na mesa era o retrato de uma sociedade vinculada à sobrevivência graças à pescaria e isso comparece em muitas cenas, desde o primeiro capítulo, quando Halim leva peixes para o pai de Zana, como modo de se achegar àquela.

Em vista disso, procuramos esclarecer, mais uma vez, o quão a minissérie *Dois Irmãos* está ligada a uma estética realista, principalmente, se considerarmos as qualidades técnicas da produção (fotografia, direção de arte, montagem e trilha sonora). Marcel Martim (2003) comenta que o cinema faz uma representação unívoca do real, captando aspectos precisos, determinados e limitados, no espaço e no tempo. Um “rio” nunca é somente um simples rio, ele é “o” rio, pois a imagem fílmica é, primordialmente, realista, copiando todas as aparências da realidade mesmo quando esta realidade é a do Realismo Fantástico.



Figura 3 - Halim (Antônio Fagundes) no rio Amazonas.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Esta foto foi retirada do site oficial de Luiz Fernando Carvalho: [www.luizfernandocarvalho.com](http://www.luizfernandocarvalho.com)

Com seus sons, suas cores, seus movimentos e suas formas, assim, o cinema proporciona um sentimento de realidade fortíssimo com o intuito de criar, na mente do telespectador, uma crença na existência do que aparece na tela. Como vimos anteriormente, o espaço refletido, embora ficcional, remete a um local existente, só que essa imagem é resultado de uma visão subjetiva de um diretor. No caso do nosso objeto de análise, a visão de Luiz Fernando Carvalho: suas observações, suas determinações de câmera, sua perspectiva do espaço, sua visão e suas interpretações, mesmo que de forma inconsciente vão influenciar uma representação deste local.

Por fim, é necessário nos referirmos à importância da construção imagética, na relação que a minissérie estabelece com o real. A câmera não é um duplicador do real. Existem outros fatores como a edição e a montagem, a luz, o som, o ângulo e os vários planos; todos eles essenciais nessa composição. A construção de *Dois Irmãos* é aquilo que permite obter uma noção de todo para a significância da minissérie. É verdade que cada parte e cada elemento de uma obra estão sujeitos à interpretação de cada telespectador, segundo os limites impostos por cada um desses elementos e pela distância do olhar de cada um. Porém, existe uma consciência do todo, e uma significação imposta pela obra, da qual não se pode fugir. A obra é aberta a várias interpretações, mas não para todas as interpretações. Assim, são os vários elementos específicos de toda obra midiática que, na sua inter-relação, criam um todo, sujeitando-se à interpretação do produto final. E, desta maneira, acabam criando uma relação entre quem assiste à minissérie com o espaço geográfico constituído na obra, que, afinal, apresenta um ponto de vista realista. Ponto de vista este formado a partir de imagens do local; ponto de vista este ligado ao regionalismo e apresentando as dissonâncias do território manauara durante décadas do século XX.

A partir de uma concepção imagética realista, feita pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, a minissérie consegue transpor, para outro veículo midiático, o regionalismo de Milton Hatoum, que, como dito por Santini (2014, p. 132) “faz de Manaus um espaço literário modificado pela memória e pela experiência de seus personagens”. De todo modo, esse regionalismo afirmado por Santini é modificado pela memória, pela experiência e voltado ao personagem e pode ser denominado de “um novo regionalismo”, no qual, a realidade contemporânea, conforme a autora (SANTINI, 2014, p. 132), é marcadamente característica da constituição socioeconômica brasileira e mistura-se com a narrativa de experiência identitária como a do narrador Nael, e que,

através do diálogo, constitui sua própria condição no mundo, fazendo com que o que poderia ser tomado como um espaço do outro seja, no limite, o lugar de si mesmo. Transporta para o tempo e um espaço que vem a ser os do telespectador, dessa maneira, conduz para a contemporaneidade.

### **3.4. Potencialidades estéticas da mídia televisiva em Luiz Fernando Carvalho**

A teledramaturgia brasileira tem a preferência de apresentar obras que seguem uma linha cronológica narrativa básica, com início, meio e fim, sem muitas quebras no tempo narrativo, e com *flashbacks* e *flashforwards* usados apenas, e às vezes em últimas situações, quando necessários para contar informações sobre os personagens principais. Tudo isso ocorre porque as emissoras, principalmente a Rede Globo, deduzem que o público prefere esse tipo de narrativa. Para as emissoras, um enredo com muitas idas e vindas pode cansar o telespectador e afugentá-lo do programa, o que, de certa forma, não é uma falsa dedução considerando que quanto mais simples e melodramático o enredo de uma teledramaturgia mais ele agrada ao telespectador brasileiro e maior é a sua audiência.

Assim, a preferência por narrativas lineares e enredos movimentados fez, por muito tempo, com que grande parte dos textos do século XX fossem excluídos de serem adaptados, com exceção dos contos e crônicas de Nelson Rodrigues, dando maior privilégio aos textos do século XIX. Um exemplo deste panorama, são as obras de Machado de Assis que, durante muito tempo, afugentaram a televisão de suas adaptações, sendo adaptadas apenas obras mais simples do autor, como *Helena*, que teve três adaptações para a TV: uma em 1952, pela TV Paulista, a segunda em 1975 na Rede Globo e a terceira adaptação feita em 1987 na Rede Manchete – esta última tendo sido dirigida por Luiz Fernando Carvalho e Denise Saraceni. Contudo, mesmo não sendo frequentes as obras que tomem essa liberdade estrutural em relação ao enredo, elas existem e muitas delas são dirigidas por Carvalho.

Neste contexto temos que considerar que, na TV aberta brasileira, uma narrativa ficcional televisual apresentar em sua estrutura narrativa uma autonomia, propondo novas ordens cronológicas e novas formas de contar uma história, não é uma tarefa fácil, pois as emissoras impõem limites estruturais, temáticos, comerciais, institucionais e econômicos que interferem diretamente no texto e em seu modo de contar. Deste modo,

devemos estar cientes que existem convenções do sistema televisivo que continuam sendo mantidas, principalmente, em relação à estrutura narrativa: são resquícios de uma estrutura linear, mantidos mesmo em uma produção que apresenta imprevisibilidades, pois quando isso acontece alguns diretores buscam fugir do banal com outros artifícios possíveis da narrativa televisiva, essa é uma característica presente nas obras de Luiz Fernando Carvalho.

No início do século XXI, Carvalho ganha o direito de adaptar para a TV várias obras de sua escolha, principalmente, após o sucesso, de público e crítica, do filme *Lavoura Arcaica* (2001) e da minissérie *Os Maias* (2001), escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Começou com o lúdico ao adaptar uma obra teatral em *Hoje é dia de Maria* (2005), apresentando uma linguagem inovadora na televisão, utilizando artifícios teatrais para transpor o universo da cultura popular para uma sofisticada produção televisiva. Depois, ele trouxe a adaptação de *A Pedra do Reino* (2007), de Ariano Suassuna, outra inovação do diretor ao trabalhar com a estética do Armorial. Logo após, criou o “Projeto Quadrante”<sup>26</sup>, assim veio *Capitu* (2008), minissérie narrada em primeira pessoa que traz, a partir das memórias de Bentinho, muitas idas e vindas temporais em sua narrativa.

Em *Dois Irmãos*, o uso dessas idas e vindas temporais e do sumário narrativo são primordiais para contar a história, pois, como explicitamos no primeiro capítulo de nosso trabalho, essa obra é contada a partir das memórias de um narrador em primeira pessoa e ela é estruturada como as memórias de um ser humano, que nem sempre segue uma ordem cronológica. Neste projeto, Luiz Fernando Carvalho usa *flashbacks* e *flashforwards* em todos os capítulos, algo que raramente acontece na teledramaturgia brasileira, com a intenção de criar uma estética não linear para sua narrativa, com vários cortes, cenas curtas, e muitas “idas e vindas” no tempo. Este recurso permeia toda a narrativa da minissérie e está presente desde os minutos iniciais da obra. Podemos tomar como exemplo desse lirismo na cena 2, (1 min. 50 seg.), da qual apresentamos a imagem abaixo:

---

<sup>26</sup> O “Projeto Quadrante” (2008) foi uma iniciativa de Carvalho com a intenção de adaptar quatro obras da literatura brasileira de autores nacionais de regiões diferentes. O diretor incluiu *A Pedra do Reino* (2007) neste projeto, seguiu com *Capitu* (2008) e com *Dois Irmãos* (2017), a quarta obra a ser adaptada seria *Dançar Tango em Porto Alegre* de Sergio Faraco, porém, com a saída de Carvalho da Rede Globo, como explicamos anteriormente, o projeto foi cancelado sem nunca chegar ao seu fim.



Figura 4 - Zana (Juliana Paes) leva um dos gêmeos, Omar, no colo.

Nesta cena, a família está em um rio. Enquanto Halim, Domingas e Rânia estão em um barco, Zana brinca com Yaqub e Omar nas águas. Conforme a roteirista, Maria Camargo, em uma nota de rodapé de seu roteiro: “[...] a busca foi por um momento emblemático da vida em família, em que o drama e o lirismo que permeiam a série já estivessem presentes” (CAMARGO, 2017, p. 14). Logo após a cena acima vemos um corte, pelo qual a cena seguinte avança vários anos no tempo e apresenta um velho Halim conversando no barco com, como saberemos ao fim do capítulo, a criança Nael, representado na cena pela câmera subjetiva que faz as vezes de interlocutor. (Cena 03, 2 min. 50 seg.).



Figura 5 - Halim (Antônio Fagundes) conversa com Nael (Ryan Soares).

Assim, podemos entender, a partir das cenas que comentamos, e, segundo o dito por Camargo, que esses cortes e as “idas e vindas” no tempo são marcas do lirismo buscado alcançar em toda a obra. De acordo com Rafaela Bernardazzi Torrens Leite em seu artigo “Poética visual e a relação com elementos fílmicos da minissérie Capitu” (2016),

Esses cortes estão, geralmente, inseridos em uma sequência que cruza tempos e espaços diferentes em uma mesma linha narrativa. Por se tratar de um relato de um momento passado, as memórias se entrelaçam e diversos fatos surgem para construir o grande arco narrativo guiado por Dom Casmurro. Entende-se como sequência “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário”. (LEITE, 2016, p. 06)

Desse modo, o enredo torna-se um dos pontos importantes na construção da poética de uma obra e, nessa construção, temos a visão, tanto da roteirista, Maria Camargo, quanto do diretor, Luiz Fernando Carvalho. Sendo assim, cabe ao diretor, por sinal, criar imagens em sua mente que depois serão traduzidas para a linguagem televisual: no caso de Carvalho, em *Dois Irmãos*, imagens que pudessem trazer emoção e traduzir na forma o deslocamento de tempo proposto pela roteirista. Para esse quesito, o diretor de fotografia torna-se essencial, pois é a partir da fotografia de uma obra que a maior parte da poética desta é transmitida.

Mas, na verdade, não cabe apenas ao diretor de fotografia o papel de transmitir a poética desejada pelo diretor. Se pensarmos em imagem, ainda temos o diretor de arte, o editor, o figurinista, entre outros. Todavia, outro significativo ponto na construção da poética de uma determinada obra, também, é a sua trilha sonora. É de importante valia para uma obra que pretende trazer uma emotividade maior e um estilo poético, a união de uma belíssima fotografia com uma trilha sonora melodramática, porém, encantadora.<sup>27</sup> Pensando no primeiro ponto, a fotografia, a minissérie *Dois Irmãos* teve direção de fotografia de Alexandre Fructuoso, que colabora, novamente, com Luiz Fernando Carvalho na telenovela *Velho Chico*. Os dois trabalharam nas duas obras quase

---

<sup>27</sup> A união de fotografia e trilha sonora é muito usada no cinema, com o intuito de trazer lirismo a vários filmes. Isso é visto em obras cinematográficas como *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), *Eterno Amor* (2004), ambos de Jean-Pierre Jeunet, e o recente vencedor do Oscar de melhor filme, *A Forma da Água* (2017) de Guillermo Del Toro.

que simultaneamente, se considerarmos que a minissérie começou a ser gravada em 2015, entrou em hiato por um ano, os dois foram produzir a telenovela e depois retornaram apenas para os ajustes finais da minissérie. Deste modo, as duas obras têm uma similaridade muito grande em relação à fotografia e à linguagem.

A relevância do diretor de fotografia neste processo de construção de uma poética visual é enorme. De acordo com Umberto Eco (*apud* Leite, 2016, p. 5), “Falar em poética é falar em análises técnico-estilísticas”. Assim, a poética visual que trabalhamos nesta pesquisa fala sobre essa percepção da produção imagética que gera estilos, sentidos e contribui diretamente para a construção narrativa, cabendo a Alexandre Fructuoso a responsabilidade de transpor o roteiro de Maria Camargo para o imagético, através dos movimentos de câmera necessários e dos desenhos de luz para cada cena detalhada no roteiro.

Isso se dá na busca pela representação de uma Manaus do início do século XX com um clima dramático necessário para expressar o realismo proposto por Carvalho. Em termos de iluminação, escolha de ângulos, movimentação e enquadramentos de câmera, Fructuoso busca apresentar a beleza do território amazonense, metonimicamente apresentado pela grandiosidade do casarão da família libanesa. Também, devemos destacar que no trabalho do diretor de fotografia que muito do crédito atribuído a ele deve considerar sua colaboração com o diretor de arte, pois juntos eles escolhem o tipo de material utilizado na confecção de objetos de cena, pensando se esses objetos irão interferir diretamente na captação da imagem, considerando que cada material se comporta de uma forma única quando exposto à luz.

Outro ponto importante que podemos destacar do diretor de fotografia é a sua responsabilidade pela escolha dos planos de filmagem, os quais apresentam-se como as alternativas escolhidas pelo diretor e sua equipe para fazer as releituras imagéticas, sendo o caso da câmera acompanhando o narrador, como explicamos anteriormente. Os planos de enquadramento são necessários para a compreensão da obra e interferem no sentido da minissérie, podendo aparecer mais abertos, sendo o grande plano geral, muito utilizado para mostrar cidades ou locais abertos, localizando o espectador no espaço da trama – como nos planos abertos do rio em *Dois Irmãos*. O outro plano é o fechado que apresenta imagens dentro de ambientes da casa, podendo fechar no rosto do ator chegando ao que é chamado de *close*, movido pela motivação expressiva, buscando, deste modo, captar, através de imagens, o que os personagens sentem em

várias situações dramáticas da minissérie. Vejamos, a seguir, imagens dos dois tipos de planos:



Figura 6 - “Plano Aberto”: Zana sofre ao ter que deixar um dos gêmeos viajar para o Líbano.



Figura 7 - “Plano Fechado”: Yaqub (Cauã Reymond) após descobrir que foi roubado por Omar.

Em questão da direção de arte da obra destacamos duas equipes que são responsáveis pelo trabalho nesta teledramaturgia: o produtor de arte, Marco Cortez e a cenógrafa, Juliana Carneiro, ambos já haviam trabalhado com Carvalho em *Meu Pedacinho de Chão*. Em *Dois Irmãos*, o diretor aceitou a sugestão da equipe de direção de arte de montar um cenário circular e coube a Cortez e a Carneiro a tarefa de o montar, algo que já havia sido feito em *Hoje é dia de Maria*, sendo que na obra que estudamos temos a representação da Manaus do início do século XX e os dois pensaram no movimento dos personagens da trama nesta cidade para criar esta cenografia. Muitas

imagens externas da cidade foram captadas, mas o cenário foi construído no Projac, na cidade do Rio de Janeiro. Esse cenário permitiu que os personagens se movimentassem em círculos, como numa mandala.



Figura 8 - “Cenário circular”: cenografia da cidade de Manaus.<sup>28</sup>

Quando se fala em direção de arte e cenografia é importante destacar o casarão da família que dentro do contexto da trama torna-se um personagem da história e um reflexo da própria família. Segundo Marco Cortez,

A construção do casarão, além das pesquisas profundas (de Arte e Cenografia) sobre materiais e Formas da *Belle Epoque* Manauara, obedeceram à orientação da direção que cuidou atenciosamente de cada detalhe que pudesse dar a veracidade e a visão que a obra merece. Por exemplo, arquitetonicamente, dava para se ver Domingas da rede de Omar e da cozinha, bem como dos quartos superiores. Tudo foi passo a passo orientado pela direção, para propiciar a dramatização necessária. Para a Arte coube a responsabilidade de cuidar do dia a dia e dos "portais" que nos levam a perceber os anos passando. Para isso, sempre foi usado um objeto significativo da época, tipo uma máquina de costura anos 70 sendo usada para abrir uma cena que se passava nos anos 70. (CORTEZ, 2017)<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Cenografia de 'Dois Irmãos' — Foto: Mariana Villas-Bôas/TV Globo site:

<https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/dois-irmaos-cenografia-e-producao-de-arte-completam-a-construcao-da-trama.ghtml>

<sup>29</sup> <https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/dois-irmaos-cenografia-e-producao-de-arte-completam-a-construcao-da-trama.ghtml>

A trilha sonora é outro elemento necessário para trazer esse adensamento do poético em *Dois Irmãos*: a produção da música é de Tim Rescala, também outro colaborador frequente de Carvalho, desde *Hoje é dia de Maria* e outros. Nesta obra, um tom melodramático é usado durante todos os seus capítulos, pois essa trilha sonora busca representar, através da conexão entre música e imagem, todas as relações dramáticas e amorosas desta família de imigrantes libaneses<sup>30</sup>. Porém, em certos momentos da obra televisiva, Rescala corta a narrativa com um motivo épico, principalmente quando os planos fechados na casa da família são cortados para serem apresentados planos abertos de Manaus ou do rio Amazonas. Como já mencionado, a relação amorosa destacada pela trilha sonora é a de Halim e Zana, cuja música é utilizada como um importante *leitmotiv*. Em relação às canções, elas só são colocadas diegeticamente em alguns capítulos com o intuito de colaborar com a narrativa. Um exemplo disso é no Capítulo 6, quando Halim sai à procura de Omar, de prostíbulo em prostíbulo, e famosas canções são tocadas nos ambientes, ao mesmo tempo tocando de forma diegética na minissérie.

O caminho que percorremos até aqui em nosso trabalho buscou construir uma análise-interpretação de vários elementos da minissérie. Uma obra que buscou representar um Estado, ou de certo modo uma região (Norte), pouco explorado pela teledramaturgia brasileira, mas que era o centro temático do Projeto Quadrante, uma ruptura na teledramaturgia brasileira que tem como prioridade centralizar suas obras no espaço do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.<sup>31</sup> Na verdade, isso só acontece quando um diretor visionário como Luiz Fernando Carvalho se coloca à frente do projeto e cria uma obra com tantos elementos importantes como os comentados. Para Carvalho, conseguir trazer para a televisão esse local quase esquecido por nossa teledramaturgia seria necessário uma história importante como a escrita por Milton Hatoum e esse diálogo entre o romance e a minissérie é o foco do nosso próximo capítulo.

---

<sup>30</sup>De acordo com Carlos Alberto Mattos em seu blog <https://carmattos.com/2017/01/09/arquetipos-e-epifanias-em-dois-irmaos/>, um dos belos temas musicais de Tim Rescala emula o Adagietto da Quinta de Mahler e, inevitavelmente, lembra *Morte em Veneza*, filme de Visconti.

<sup>31</sup> Este processo de centralização no eixo Rio-São Paulo das narrativas televisivas, principalmente da Rede Globo, está sendo discutido hoje em dia, pois, apesar de grande parte da audiência vir desse eixo, mas as emissoras buscam atrair espectadores de outros estados, desse modo, as emissoras estão deslocando suas narrativas para outros estados. Recentemente, a Rede Globo gravou telenovelas em estados pouco representados na teledramaturgia *vide* Roraima em *Império* (2015), Pará em *A Força do Querer* (2017), Tocantins em *O Outro Lado do Paraíso* e a Bahia em *Segundo Sol* (2018). Sendo que, esta descentralização do eixo Rio-São Paulo já era uma característica das obras de Luiz Fernando Carvalho desde o início dos anos 1990.

## 4. A LINGUAGEM LITERÁRIA E A LINGUAGEM TELEVISUAL EM *DOIS IRMÃOS*

### 4.1. Trama/*shyuzet* na adaptação de *Dois Irmãos*

Quando o narrador de uma obra apresenta sua narrativa, geralmente ele concatena fatos e tece a trama narrativa da maneira como ele julga adequada àquela diegese. Nos capítulos anteriores, analisamos modos de construir esse modo de narrar: no romance *Dois irmãos* temos o ponto de vista do narrador em primeira pessoa, que apresenta seu enredo a partir de sua visão bastante particular daquela história; já em obras audiovisuais quem constrói o ponto de vista é a câmera, ou seja, o narrador cinematográfico, o qual, na minissérie em análise, é auxiliado por uma *voz-over* que nos guia em meio aos caminhos da história.

Partindo do questionamento em torno de quais são os modos de construir narrativas e como analisá-las, podemos buscar o modelo proposto por Aristóteles, na *Poética* (2013), em que o filósofo apresenta um estudo tanto da tragédia quanto da epopeia enquanto representação de uma ação, neste caso, da ação da narrativa. Neste estudo proposto por Aristóteles encontram-se duas categorias determinantes denominadas de “modos” ou “modos aristotélicos”, sendo um desses é o “modo narrativo”. Esse modo é construído através da mimese, a relação mimética que relaciona dois objetos determinantes: o objeto modelo (a narrativa primeira) e o objeto produto (uma representação, por exemplo, audiovisual dessa narrativa). Sendo assim, estabelecendo uma relação entre estes dois tipos de objetos: o objeto modelo e o objeto produto, e relacionando esta acepção feita por Aristóteles com a teoria da midiática narrativa, conforme proposta por André Gaudreault e Philippe Marion (2012), podemos dizer que o objeto modelo é a *fábula* e o objeto produto seria a *syuzhet*.

Osvando José de Moraes, ao analisar a adaptação do romance *Grande Sertão: Veredas*,<sup>32</sup> argumenta que ao transpor a *fábula* de um romance para uma minissérie,

---

<sup>32</sup> No livro, *Grande Sertão: Veredas – O romance transformado*, Osvando J. de Moraes analisa técnicas, trama e as etapas utilizadas pelo roteirista e diretor, Walter George Durst, na construção da minissérie *Grande Sertão: Veredas* adaptada do romance homônimo de João Guimarães Rosa. A análise de Moraes (2000) se embasa, teoricamente, na teoria da tradução semiótica e leva em conta as características dos meios de comunicação trabalhados, a Literatura e a televisão.

[seria] importante salientar que a fábula ganha [...] uma outra dimensão. No livro, vai sendo construída por meio das lembranças. A enunciação em primeira pessoa, por definição perspectivada ou situada, torna a lembrança algo muito particular e vago, dando-lhe como que um corpo mutável. Todo o tempo. Os “acontecimentos” são narrados e, como “acontecimentos narrados”, mudam constantemente, o que também é propiciado pela natureza polissêmica, semanticamente conotativa, no discurso verbal. Na televisão, não é usual fazer duas leituras ou duas narrativas de um só acontecimento ao mesmo tempo. Adota-se apenas um ponto de vista, que é o da câmera que ocupa o lugar de um narrador de terceira pessoa. Transformando o narrador em primeira pessoa do livro em personagem narrada pela câmera em terceira pessoa do “enunciado” televisivo, a imagem relaciona-se como em posição do sentido a um telespectador passivo, que não tem poder de decisão – por exemplo, não pode voltar atrás, como quando lê o texto – e apenas recebe as imagens, aparentemente aceitando tais “fatos narrados” como única possibilidade. (MORAIS, 2000, p. 49)

Em relação à minissérie *Dois Irmãos*, vemos que esta estrutura é diferente da adaptação da obra de João Guimarães Rosa, pois, na adaptação da obra de Hatoum, a narratividade da câmera acompanha uma narração em *voz-over*, que, como vimos no capítulo anterior, guia o desenvolvimento da trama. Ao tratarmos da trama do romance *Dois irmãos*, falamos aqui de sua *syuzhet*, que é a maneira pela qual o leitor ou telespectador absorve o que aconteceu na obra, ou seja, os acontecimentos elaborados pelo autor, Milton Hatoum, para contar a história da vida de dois irmãos gêmeos, as intrigas entre eles e toda a ação que leva à desestruturação da família destes.

Gaudreault e Marion (2012) discutem a *syuzhet* (ou trama) como um sistema de atos em que a ação segue um padrão de ordem estabelecida cronologicamente. Mas, no caso do romance de Hatoum podemos afirmar que ele não segue uma estrutura narrativa cerradamente aristotélica, pois a *trama* da obra não se prende à cronologia: a narração do romance vai e volta no tempo, contando a vida dos irmãos Yakub e Omar na infância, na adolescência e na vida adulta, além de ir e voltar no tempo várias vezes para apresentar a história de Halim e Zana ou narrar outros eventos. Assim, essa *trama* entra em oposição ao enredo, pois esse poderia ser colocado em sentido aristotélico: o autor amazonense arquiteta esta quebra do tempo cronológico como artifício da trama em atinência às demandas da história de Nael, o narrador do romance, pois, ao não contar cronologicamente o enredo, mantém em segredo, durante grande parte do romance, a identidade deste narrador – o leitor só descobrirá quem ele é e qual a relação deste com a família com a narração já bastante avançada.

Aprofundando essa questão, vamos partir das definições dadas por André Gaudreault e Philippe Marion (2012) para conceituarmos *fábula* e *syuzhet*. De acordo com os autores (a partir da definição de Tomashevsky)<sup>33</sup> o que é chamado de “fábula” é um conjunto de eventos relacionados, comunicado para o leitor/telespectador em determinada obra escrita ou audiovisual. Essa fábula pode ser apresentada de um modo pragmático, que segue uma ordem natural, ou seja, uma ordem cronológica ou causal dos eventos, independentemente da maneira como eles são organizados e apresentados na obra em si. Portanto, “para um adepto da narratologia a independência da fábula pode ser esclarecida por meio da ‘camada de significação autônoma, cuja estrutura pode ser isolada da mensagem como um todo” (GAUDREULT, MARION, 2012, p. 113). Deste modo, a história é a mesma, independente da estrutura usada para recontá-la e pelas técnicas usadas por autores, roteiristas ou até diretores para contá-las. Conforme os autores:

Parece possível e legítimo, ao primeiro olhar, extrair da obra narrativa um ponto central de ações dissociado das mídias de expressão, por meio do qual esse âmago das ações é reordenado. O processo pedagógico e canônico da sinopse, ou o sumário narrativo, é baseado exatamente nessa ideia. (GAUDREULT E MARION, 2012, p. 113)

Na maior parte dos casos, a fábula se encontra em oposição à trama/*syuzhet*, que é formada pelos mesmos acontecimentos da fábula, porém, ela é construída por uma dada ordem de apresentação revelada na obra em si. Podemos exemplificar isso através da fábula da cigana “Carmen” obra francesa do século XIX escrita por Prosper Mérimée que já passou por várias *syuzheticizações*, ou seja, *syuzheticização* para ópera por Bizet, *syuzheticização* para escrita, *syuzheticização* para o cinema, *syuzheticização* para o teatro e, até, *syuzheticização* para a televisão, na telenovela *Carmen* de 1987, escrita por Glória Perez e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Várias obras podem passar por esse processo, pois a *syuzhet* seria o semelhante da fábula após o processo de mediação, como no caso de *Dois irmãos* que teve sua fábula *syuzhetizada* em formas midiáticas diferentes, a saber, por exemplo, a HQ de Fábio Moon e Gabriel Bá e a minissérie de Maria Camargo. Diante disso, é importante pensar que a televisão trabalha mediante análise de resultados econômicos medidos pela audiência e a *fábula* midiaticizada em seus

---

<sup>33</sup> Boris Tomachevski e outros formalistas russos, como Alexander Veselovsky, criaram uma teoria de estudo sobre a narrativa e, neste estudo, os formalistas conceituaram várias categorias narrativas, diferenciando a história e a trama e denominando a história como a fábula e a trama como a *syuzhet*.

produtos deve ser adequada a atrair esses números positivos. Assim, ao invés de manter a equivalência do processo narrativo como um elemento comum de obra a obra, a adaptação para a televisão, geralmente, escolhe a transposição midiática como uma “redução” da obra literária considerada no plano do enunciado. Para Morais, “a “redução” – muitas vezes, um reducionismo – operada pela minissérie retém elementos constitutivos da fábula – *o quê se diz* – perdendo quase sempre o como é dito” (MORAIS, 2000, p. 33, Grifo do autor). Acontece que, muitas vezes, na adaptação televisual, muitos diálogos são mantidos, só que em outra ordem, que os lineariza. Segundo Morais “Tal perda é, no caso, suplementada por caracterizações regionais de cenários e personagens, por exemplo, que dão à adaptação um sentido realista unívoco, perdendo-se os vários outros contidos no livro” (MORAIS, 2000, p. 34). Então, essas caracterizações de cenário e personagens são capazes de simplificar alguns sentidos, porém, podem acabar criando outros sentidos. Desse modo, num certo sentido, o texto foi objeto de uma síntese que o empobreceu; e, em outro, a essa aparente redução acaba sendo amplificada, na imagem, pelo acréscimo de elementos redundantes, de caráter fático, usados como meio dramático de pontuação da atenção do telespectador.

Construindo agora o conceito do que seria *syuzhet*, que para muitos é a trama de uma narrativa, ou seja, a sequência de informações que enformam o modo de apresentação dos acontecimentos de uma obra, Gaudreault e Marion afirmam:

É intrigante como Tomashevsky elabora essa ideia apenas em uma nota: “resumindo a [fábula] vem a ser o que realmente aconteceu, e a [syuzhet] constitui a maneira como o leitor apreende o que aconteceu”. Se levarmos Tomashevsky a sério, então, a *syuzhet* é, de certa maneira, o texto como se encontra encarnado em uma mídia específica. Encontramos a mesma ideia em um texto de Tynianov: “Ela [a *syuzhet* da história] representa uma espécie de dinâmica que adquire forma em contato com as ligações materiais... que tem relações com o estilo [da fábula] e assim por diante”. (GAUDREULT, MARION, 2012, p. 115, grifos dos autores)

Na minissérie *Dois Irmãos*, o roteiro escrito por Maria Camargo, de certo modo, possui a mesma fábula criada por Hatoum que, como dito anteriormente, é centrada na busca de identidade de Nael. Na minissérie, a fábula é desenvolvida de forma diferente do romance, fazendo com que a maneira pela qual a trama é apresentada dê ênfase maior à narrativa da família e não à construção da identidade de Nael. Desse modo, a trama da obra audiovisual, apesar de ainda ter muitas idas e vindas temporais, mantém

uma trama, de certo modo, com ordem cronológica, centrada no casal Zana e Halim, partindo do momento em que eles se conhecem, se apaixonam, casam, tem seus filhos, envelhecem e morrem.

Toda adaptação respeitável precisa organizar a violência impetrada contra a fábula e a *syuzhet* do texto-fonte, pois, de certa forma, a nova *syuzhetização* envolve não apenas uma *mise-in-sujet*, ou seja, a formatação da história, mas também, e principalmente, a *mise-in-sujétion* ou “sujeição” a uma mídia específica. (GAUDREAU, MARION, 2012, p. 126, grifos dos autores)

Dessa maneira, a minissérie *Dois Irmãos* conserva muitas informações do texto-fonte, perpetua a mesma fábula, mantém personagens e, até, diálogos inteiros idênticos ao romance. No entanto, as tramas são diferentes, pois ao analisarmos podemos perceber que a adaptação recorta partes, acrescenta outras, altera a ordem de várias situações e, mesmo assim, encontramos a mesma fábula. Desse modo, se fossemos considerar o critério de fidelidade, a minissérie pode ser considerada uma obra *fidel* ao texto-fonte, contudo, a obra busca muito mais criar um diálogo com o romance do que copiá-lo. A partir deste ponto, analisamos como isso se dá.

#### 4.2. A adaptação para a televisão: relação entre “contar” e “mostrar”

O processo de adaptação pode ser baseado em um esquema comparativo, tanto para quem produz a obra adaptada quanto para quem a estuda. Neste contexto, são horas e mais horas analisando as duas obras, esquematizando-as e traçando paralelos entre elas – é um trabalho esquemático e estrutural comparativo. Como determinar a forma como fazer este estudo cabe a cada um, porém, o fator comum entre aquele que produz a adaptação e aquele que a estuda é deter-se sobre um aspecto: em nosso caso, a fábula, que seria algo como o “espírito” do texto-fonte, e analisar como ela é estruturada nas duas obras. De acordo com Maria Camargo, roteirista de *Dois Irmãos*:

Para chegar a essa estrutura (da adaptação), a história original foi desmembrada e colocada em ordem cronológica com o auxílio de 565 fichas, guardadas em um arquivo para referência e consulta. Ao mesmo tempo, outras fichas foram sendo criadas, já com as reinvenções necessárias – fusões, desdobramentos e aprofundamentos, elipses e

cortes. Essas fichas, em vez de guardadas em arquivo, fizeram parte da dinâmica de trabalho até o fim do processo de escrita. Se multiplicaram e se espalharam por paredes, janelas e varais improvisados. Assim, a série foi ficando de pé e ganhando a independência necessária em relação ao livro. (CAMARGO, 2017, p. 55)

Portanto, tratando sobre o paralelo que podemos fazer entre as duas obras e partindo do dito por Camargo acima, podemos perceber que a construção da minissérie, diferentemente do romance, utiliza a mesma fábula *tramada* de forma diferente e, com o estudo do roteiro publicado pela roteirista, podemos entender as motivações dela para determinadas alterações feitas da obra adaptante para o texto adaptado. Porém, devemos deixar claro, novamente, que não buscamos tratar de fidelidade ao “texto-original”, mas, sim, fazer um estudo das motivações da roteirista, conforme ela as declara, em relação a determinadas alterações feitas por ela.

Ao ser adaptado para o cinema, um romance geralmente necessita de cortes. No caso de *Dois irmãos* não seria essa questão, pois o formato minissérie tem a extensão suficiente para adaptar uma obra como aquela, virtualmente, sem lhe cortar nada. Na adaptação do livro de Milton Hatoum, na verdade, o processo foi em busca de um diálogo entre as obras, por isso no roteiro quase todos os dados da obra escrita estão lá, só que alguns foram retirados, outros deslocados e ainda foram criadas situações que não estavam presentes no romance, ou foram acrescentadas cenas que no romance foram apenas comentadas. Desse modo, partindo do ponto que a fábula é o centro desta relação comparada, consideramos que o romance *Dois Irmãos* (2000) representa, através da narração de um personagem que se manterá desconhecido até quase o final da obra, a história de uma família formada por um casal de imigrantes libaneses (Halim e Zana), seus três filhos (Yaqub, Omar e Rânia) e seus agregados (Domingas e Nael).

O romance é dividido em treze partes: um preâmbulo e doze capítulos. Na minissérie, antes do preâmbulo nos é apresentado um primeiro plano, no qual, uma máquina de escrever reproduz um poema de Carlos Drummond de Andrade, “Liquidação”<sup>34</sup>, o mesmo trecho está na epígrafe do romance. Na obra televisiva, o preâmbulo também está lá e foca em mostrar Zana sendo interpretada por três atrizes diferentes (Eliane Giardini, Juliana Paes e Gabriella Mustafá). Após o preâmbulo, no qual é narrada a morte de Zana, a narrativa tem seu início, contando a volta de Yaqub do

---

<sup>34</sup> Este poema está presente no livro *Boitempo* de Carlos Drummond de Andrade e este é um livro de poesias com teor memorialístico publicado pela primeira vez em 1968 pela editora Sabiá.

Líbano para sua casa no Brasil, quando Halim vai buscar o gêmeo no Rio de Janeiro e Zana o espera ansiosamente no aeroporto de Manaus. E, assim, “também foram as primeiras tentativas de construção da cena no roteiro, logo descartadas”. (CAMARGO, 2017, p. 20), pois,

Ao colocar Halim em Manaus à espera do gêmeo ausente, a intenção foi reforçar a solidão de Yaqub e apresentar Halim e Zana juntos, dando mais peso ao casal. Ficam mais claras também as esperanças e a tensão em família. Além disso, eliminou-se o desembarque de Yaqub na Cinelândia – uma sequência onerosa e que atrasaria o andamento da história. O foco manteve-se, assim, no essencial: a longa e traumática ausência de Yaqub – que se reflete em seu desconforto, na ansiedade da mãe, na esperança do pai e no descompasso de toda a família. (CAMARGO, 2017, p. 20)

Dessa maneira, podemos perceber que houve o que, segundo teorias da adaptação, podemos chamar de “redução”, pela qual unificam-se duas cenas em uma só, que tem a mesma função. Neste caso, uma redução de ambientes que também pode servir como redução de gastos com externas e cenários. Mas, obviamente, havendo ganhos, neste caso, para a caracterização das personagens, garantindo-lhes “peso” e adensando sentidos importantes para a tessitura da trama. No romance, o narrador que, neste momento da obra, narra os fatos que lhe foram ditos, conta o acontecimento que levou os gêmeos a serem separados, tudo determinado pela entrada de Lívia na vida dos garotos aos 13 anos, quando, por ciúmes, Omar corta o rosto do irmão com uma garrafa de vidro quebrada. Esse evento foi o que levou Halim a querer mandar os gêmeos para o Líbano, mas, por escolha de Zana, Omar fica e Yaqub é quem vai, passando cinco anos lá.

Na minissérie esses acontecimentos que descrevemos englobam o Capítulo 1 que termina com o rosto de Yaqub (Lorenzo Rocha) cortado por Omar (Enrico Rocha). Neste ponto se dá o primeiro gancho entre capítulos, pelo qual os vários fatos apresentados neste primeiro capítulo (o casamento de Halim e Zana, o nascimento dos gêmeos, a sala de cinema na casa dos Reinoso) culminam naquela suspensão dramática. Dessa maneira, Camargo consegue manter uma ação básica para cada capítulo, tanto em *Dois Irmãos* quanto em sua minissérie posterior *Assédio* (2018). Em ambas as obras, é construída uma tensão melodramática sempre crescente que culmina em um grande momento, no qual, se dá o gancho. Em *Dois Irmãos*, no gancho do Capítulo 1, a câmera foca no corte na face de Yaqub e essa é a primeira marca do trágico nesta obra, pois, quando ele tem o

rosto cortado pelo irmão, aquela cicatriz o acompanha durante toda a sua vida e ela sempre aparece para o telespectador, no rosto do ator que interpreta Yaqub, como a primeira rachadura em uma família que parecia perfeita, mas que caminhará para um trágico final. A volta de Yaqub e sua readaptação ao Brasil é tematizada na primeira parte do romance. Na minissérie, o retorno de Yaqub é alongado e apresentado nos dois primeiros capítulos. Segundo a roteirista,

Após a volta de Yaqub a Manaus, era preciso marcar claramente as diferenças entre os gêmeos – não só no espaço doméstico, mas também fora dele. A escola era, nesse sentido, exemplar, e novas cenas precisaram ser construídas para reforçar o descompasso entre os irmãos e as particularidades de cada um. Assim foi com as leituras de poemas, que não existem no livro: Yaqub leva a sério, e rapidamente evolui na leitura do português, enquanto Omar ridiculariza a poesia, sempre jogando para a plateia. Para escolher o poeta que seria lido em cena, diversas questões foram levantadas ao longo da pesquisa. Que autor poderia ter sido trabalhado numa escola manauara, naquela época? Dentre tantos poemas de Castro Alves, quais teriam afinidade, ainda que discreta, com a história? E mais: Que poemas poderiam revelar melhor a personalidade de um e de outro gêmeo? (CAMARGO, 2017, p. 95)

Mostrando, assim, que adaptações não apenas reduzem as obras adaptadas, mas, se for de acordo com a proposta de quem as escrevem, novas informações ou cenas podem ser acrescentadas que não estavam no romance, como no caso descrito acima que traz à minissérie a construção de uma representação de personalidades opostas, pois a semelhança física entre eles está sempre marcada desde a cena do jantar de recepção para Yaqub (no Capítulo 2, cena 09, 28 min e 45 seg.) – a partir deste momento, o ator Matheus Abreu interpreta os dois personagens. Deste ponto em diante começa a readaptação de Yaqub no Brasil e Zana busca tratar igualmente os dois gêmeos, mas vemos demarcado em tela a forma de caracterizar cada um dos irmãos através da maneira como cada um se veste, penteia o cabelo ou a cicatriz no rosto de Yaqub, que não dá margem de dúvidas ao telespectador na hora de identificá-los.

Já os poemas de Castro Alves, como exposto anteriormente no excerto, buscam trazer uma identificação dos personagens através de traços da personalidade dos irmãos. Nesta cena, vemos e ouvimos, alternadamente, cada um dos gêmeos recitando Castro Alves. Cada performance é diferente da outra, enfatizando os gestos teatrais, a postura debochada e o ar zombeteiro de um em contraparte da postura contida, séria e

altaneira do outro. Assim, a postura de cada um deles torna-se um elemento importante de distinção, pois Yaqub nos é mostrado sempre ereto, sério e rígido, principalmente ao recitar o poema; enquanto Omar sempre apresenta uma postura desleixada, galhofeira e descontraída, até na sala de aula, enquanto recita outro poema de Castro Alves. Outras particularidades de cada um dos dois são seus gestos, seus trejeitos e até o emprego de tonalidades de voz diferentes, porém, estas características ficam mais evidentes quando eles passam a ser interpretados por Cauã Reymond.

Outro fator da adaptação que pode acontecer é o “deslocamento”, vide o exemplo abaixo:

Originalmente Yaqub urinava na Cinelândia, no dia da chegada ao Rio de Janeiro, na volta do Líbano. Como a sequência não foi incluída no roteiro, o ato que, no livro, envergonha Halim, aqui causa o mesmo efeito em Omar e seus colegas de escola. Com o deslocamento, o mais importante permaneceu – a ação que marca o desajuste de Yaqub. (CAMARGO, 2017, p. 96)

Esse “deslocamento” traz uma função temática à obra adaptante que é a ênfase na personalidade debochada de Omar. Na minissérie torna-se importante mostrar muito mais do que a vergonha contada no romance, apresentando de forma audiovisual as atitudes controversas do “caçula” e as consequências do comportamento dele em dois momentos cruciais: o castigo sofrido por Omar e a sua expulsão da escola de padres, culminando na agressão contra o padre Bolislau, mostrada ao telespectador de forma sangrenta, capaz de expressar visualmente a personalidade agressiva do gêmeo mais novo. (Capítulo 3, 5 min. 55 seg.)

Seguindo a multiplicidade de tempos narrativos proposta por Milton Hatoum, em certo momento, o narrador conta a ida de Yaqub para São Paulo e, logo após, volta no tempo para narrar a formação desta família, recorrendo aos fatos contados a ele por Halim, desde os inícios dos anos vinte, quando o libanês era apenas um mascate que se apaixonou pela jovem Zana, conquistou a mulher amada, casou-se com ela, sucedendo o nascimento dos gêmeos e da filha Rânia. Camargo nos conta que:

A estrutura em três tempos (ou três vetores) que se entrelaçam se reafirma. Pode-se dizer que há um tempo predominantemente dramático, onde os acontecimentos e ações se sucedem; um tempo lírico, o da infância dos gêmeos; e um tempo épico, o de Halim e Nael – o

narrador que nos reconta a história em um tempo futuro. (CAMARGO, 2017, p. 55)

Assim, na minissérie encontramos tempos narrativos diferentes daqueles do romance, pois, como dito no excerto acima, encontramos três vetores temporais diferentes. Um vetor temporal que caracteriza a ação principal da narrativa, um tempo lírico que apresenta a infância dos gêmeos, relacionado à memória de Zana e que busca apresentar ao telespectador a preferência da mãe por Omar; e o terceiro vetor temporal (o épico) é encontrado nas cenas que apresentam a conversa de Halim e Nael quando eles navegam à procura de Omar. Neste tempo épico vemos a figura de um velho Halim contando à criança Nael fatos do passado que servem para o Nael adulto reconstruir uma história, na qual, ele não estava presente.

Na construção temporal de ambas as obras, mesmo diferentes, o narrador vai aparecendo mais nitidamente aos poucos e se revelando como o filho de Domingas, índia agregada da família. Especificamente em um capítulo do romance, ele conta sobre sua mãe, Domingas, pois antes do nascimento dos filhos, Halim e Zana receberam de uma freira uma criança. Após esta apresentação no romance, são delineadas as angústias do narrador, pois Nael foi criado na casa, no quarto dos fundos com a mãe, e, como agregado e confidente de Halim, sabia de muitos dos segredos da família. Observava a tudo e a todos, juntando as coisas aqui e ali e (re)fazendo aquela narrativa familiar, na busca de descobrir qual dos gêmeos era seu pai, na minissérie o processo acontece da mesma forma, pois, depois de saber que um deles havia engravidado sua mãe num ato de violência sexual, Nael reconstrói sua história. Na narrativa televisual, ao fazer a reconstituição de sua história o narrador dá grande destaque à cena de seu nascimento, no qual, consoante Maria Camargo,

Aqui, como em outros momentos do roteiro, o tempo e as ações da narrativa foram concentrados. No livro, o nascimento de Nael e a bebedeira de Omar, após sua expulsão do colégio, acontecem em momentos diferentes – embora seja verossímil, do ponto de vista cronológico, que tivessem acontecido na mesma noite. Assim, além da intensificação do ritmo, criou-se também a rima entre as duas mães que acolhem seus filhos, e o contraste entre o recém-nascido e Omar – imenso, mas infantilizado. (CAMARGO, 2017, p. 126)

No Capítulo 3 da minissérie, a sequência em que Domingas entra em trabalho de parto (cena 17, 19 min. 10 seg.) é uma passagem da obra que destaca mais ainda a

personalidade de Omar, pois Carvalho apresenta o nascimento de Nael em paralelo ao retorno de Omar para casa após uma noite de bebedeira. Como dito pela roteirista no excerto acima, importantes momentos foram concentrados ao mesmo tempo: a) Domingas entra em trabalho de parto; b) Yaqub visita o professor Bolislau em uma clínica, após a agressão do caçula que o deixa incapacitado; e c) Omar provoca uma briga na boate Acapulco, depois retorna para casa bêbado, dança na chuva e se joga na sarjeta em frente à casa. Neste momento existe uma concentração de ações que ocorrem sob uma forte chuva e podemos destacar vários elementos técnicos que constroem a impressão de unidade a estas ações, como a iluminação, a fotografia, os efeitos sonoros e efeitos visuais que intensificam o ritmo e criam a rima proposta no roteiro.

Essa rima se dá através da apresentação de duas relações maternas diferentes: uma entre Domingas e Nael na hora do nascimento e a outra que se dá entre Zana e Omar, tudo sob a água que intensifica o forte sentimento de maternidade que unifica a cena e os níveis das duas mães.



Figura 9 - Zana com o infantilizado Omar e Domingas com o recém-nascido Nael em seu colo.<sup>35</sup>

Podemos perceber que a minissérie mostra características da personalidade de personagens através de uma construção imagética que se dá através de uma relação entre o espaço e o tempo. Essa relação não está apenas nestas cenas explicitadas acima, é uma construção que se dá em vários momentos da obra, em que vemos uma progressão cíclica em vários personagens, mas, principalmente, nos gêmeos Yaqub e

<sup>35</sup> Nessas imagens, como nas anteriores colocadas em nosso trabalho, fizemos recortes de tela de determinadas imagens da própria minissérie utilizando a Ferramenta de captura do Windows 10.

Omar. De acordo com Maria Camargo, a progressão da trama na minissérie, a partir de Yaqub, se dá da seguinte maneira:

Quando o projeto ainda não era uma série para a TV, mas um filme de longa-metragem, as três voltas de Yaqub a Manaus funcionavam como pilares da história. Essa opção já previa uma mudança de estrutura em relação ao livro, e foi a que prevaleceu na versão para a televisão.

No romance, há quatro chegadas de Yaqub à cidade: 1) a volta do Líbano; 2) a primeira visita, quando ele já está morando em São Paulo, nos anos 50; 3) a segunda visita, durante a ocupação militar; 4) e, finalmente, a última, próxima ao desfecho da história. A primeira e a última chegadas foram mantidas, mas, em prol da concentração dramática, a segunda e a terceira visitas se transformaram numa só. Assim, alguns elementos da viagem dos anos 1950 foram transferidos e adaptados para os anos 1960. (CAMARGO, 2017, p. 247)

Desse modo, as visitas de Yaqub são vetores que movimentam a narrativa. Em relação à adaptação de um romance longo, muito mais no sentido temporal do que na quantidade de páginas, para uma minissérie televisiva deve-se considerar que a forma como esse tempo é distendido e a dimensão histórica representada é responsabilidade de como o autor arquiteta a trama, ou seja, como Maria Camargo adaptou toda a extensão temporal da obra de Hatoum para os dez capítulos da minissérie dentro das convenções próprias da televisão e do formato minissérie que já analisamos anteriormente. De acordo com Renata Pallottini:

Na minissérie, não há grandes problemas. Nesse caso, o autor comporta-se como quem escreve um longo romance de ação – não valem os romances psicológicos, subjetivos – e trata de reservar um *movimento* da ação, pelo menos, para cada capítulo, é como se condensasse as duzentas, trezentas páginas de um romance, utilizando-se, como é natural, dos recursos dialógicos do drama e da imagem do cinema e da TV. Dessa forma, e dessa mescla, o autor obterá as seiscentas páginas, mais ou menos, no caso dos vinte capítulos, por exemplo, da telessérie. (PALLOTTINI, 2012, p. 97)

No caso do romance *Dois Irmãos*, a passagem de tempo nem sempre é demarcada, pois a obra é constituída de diversos tempos. Porém, a partir de dados marcantes da história do Brasil podemos demarcar mais claramente a temporalidade no romance de Milton Hatoum. Como exemplo, podemos datar a viagem de Yaqub ao Líbano antes da Segunda Guerra Mundial e a volta dele após o fim da guerra, e o período da Ditadura

Militar Brasileira que também marca um longo período na história do romance, com acontecimentos marcantes como a morte de Antenor Laval, a visita de Yaqub a Manaus e o tempo em que Omar e Nael ficam doentes ao mesmo tempo. Já na minissérie, programa mostrado em sequência quase diária, os problemas de tempo são resolvidos, via de regra, no interior de cada capítulo. É raro que se façam passagens de tempo de um capítulo a outro, devido, novamente, à técnica de criação de suspense, principalmente, relacionado ao gancho diário. Portanto, as passagens de tempo nas minisséries ou nas superséries se dão no interior de cada capítulo e mediante a manipulação de elementos técnicos e narrativos bastante específicos.

Em *Dois Irmãos* um claro exemplo disso acontece no Capítulo 4 (Cena 12, 6 min. 37 seg.), quando Omar (Matheus Abreu) chega à casa embriagado, tenta subir as escadas, cai e é acolhido por Zana (Juliana Paes) – a cena corta e apresenta Omar, agora interpretado por Cauã Reymond, caído no chão, próximo ao último degrau da escada, neste momento ele é ajudado por Zana, agora interpretada por Eliane Giardini. Apresentamos esse momento da minissérie em imagens abaixo:



Figura 10 - Omar (Matheus Abreu) chega em casa embriagado.



Figura 11 - Zana (Juliana Paes) desce as escadas para ajudar o filho.



Figura 12 - Omar (Matheus Abreu) tenta subir as escadas, mas não consegue.



Figura 13 - Zana (Juliana Paes) ajuda o “caçula” que caiu nas escadas.



Figura 14 – Omar caído próximo às escadas, agora interpretado por Cauã Reymond.



Figura 15 - Zana, agora interpretada por Eliane Giardini, tenta levantar Omar.



Figura 16 - A cena encerra com o beijo de Zana (Eliane Giardini) em Omar (Cauã Reymond).

De acordo com a autora da minissérie:

Na terceira e última versão do roteiro, a pedido da direção, aqui foi inserida uma grande passagem de tempo onde se prevê também a mudança de elenco. Em versões anteriores, isso acontecia um pouco depois na história – entre as cenas 33 e 38 – já com Yaqub morando em São Paulo. (CAMARGO, 2017, p. 151)

Desse modo, a construção da cena acima apresenta uma grande passagem de tempo e a mudança de elenco proposta desde o roteiro. A narrativa televisiva, por sua vez, tem suas próprias convenções temporais. Neste sentido, devemos entender que as relações temporais dentro dessas mídias se constituem de várias maneiras e que essas relações espaciotemporais se tornam força motriz para as narrativas televisivas, pois as teledramaturgias usam muito das relações entre espaço e tempo para apresentar, visualmente, ao telespectador, a progressão temporal da narrativa através de vários elementos, um deles é a relação “Cena” e “Sumário” que pode caracterizar a cena que representamos através das imagens acima. Enquanto no romance, muitas vezes, a passagem de tempo é narrada, na televisão essa passagem de tempo é mostrada através dos cortes dados pela montagem que ditam a mudança de tempo proposta pelo roteiro, fazendo uma apresentação sumária que, na cena descrita e representada acima, busca trazer uma rima entre duas cenas que mostram a queda de Omar da escada, tanto em um tempo, representado por Matheus Abreu, quanto em outro tempo, já interpretado por Cauã Reymond e nos dois tempos ele sendo levantando por Zana, antes Juliana Paes, depois Eliane Giardini. Há, então, uma construção de sentido que mostra ao telespectador que o tempo passa, mas as características de personalidade dessas duas pessoas continuam as mesmas e a relação dos dois permanece igual.

Partindo, neste momento, para outras relações feitas entre os atos de “contar” e “mostrar”, sabemos através da narração, no romance, o papel de agregado na casa da família atribuído a Nael. Para deixar esse papel claro para o telespectador, na minissérie foram criadas cenas com esse intuito. Uma delas acontece no Capítulo 4 (cena 40, 27 min. 32 seg.) quando Zana descasca uma maçã e dá a fruta para Omar, que está deitado na rede, comer. Neste momento, ela tira a casca da maçã e a dispensa, e Nael (interpretado por Ryan Soares) pega as cascas para comer – marcando, claramente, seu lugar subalterno naquele núcleo familiar:



Figura 17 - Nael do lado de fora da casa pega a casca da maçã para comer.

Outra cena é a que Nael (Ryan Soares) carrega a bacia d'água quente para Rânia tomar banho (capítulo 5, cena 30, 11 min. 35 seg.):

A sequência de Nael carregando a bacia d'água une dois elementos importantes e bem explorados no livro: o trabalho doméstico a que ele é submetido e o desejo reprimido por Rânia, filha dos patrões. Foi preciso, porém, criar no roteiro uma ação concreta que explicitasse, ao mesmo tempo, imposição e desejo, tornando dramático o que era literário. (CAMARGO, 2017, p. 188)

Estas duas cenas comentadas acima buscam exprimir ao telespectador, através de imagens, o lugar dado à Nael naquela casa. No romance, ao narrar fatos de sua vida, o filho de Domingas vai contando qual o papel atribuído a ele; na minissérie, esse lugar é mostrado – e a criança é exposta como serviçal, que come os restos, que serve aos moradores da casa, limpando a sujeira ou arrumando a bagunça deixada pelos moradores da casa, principalmente Omar. Além disso, Nael tem desejos reprimidos por Rânia e a cena, que o excerto comenta, cumpre, de forma concentrada, a função de mostrar essas duas questões: o trabalho doméstico e o desejo reprimido, pois nesta mesma cena ele leva a água quente para o banho de Rânia e antes de entrar no banheiro o pequeno Nael olha pela porta entreaberta e a vê nua, de costas, adaptando para outro modo de engajamento: o mostrar, algo que estava em outro modo: o contar.

Na obra televisiva, muitas outras informações são concentradas e várias relações com os elementos da natureza são propostas desde o roteiro, dando oportunidade à

direção de Carvalho de incluir vários simbolismos relacionados à elementos da natureza. A chuva na cena do nascimento de Nael, como já comentado, faz com que a água remeta à maternidade. Em outro momento, quando Yaqub anuncia que vai visitar Manaus e chega à casa da família, uma grande ventania acontece na cidade, traduzindo a visita de Yaqub como uma grande tormenta que viria para abalar ou destruir essa casa, como expresso no excerto abaixo:

A carta de Yaqub aparece aqui como detonador: dela nasce o vento, que prenuncia o grande dilúvio. A imagem, que não está no livro, retoma a falha trágica de Zana: uma mulher que amou demais um dos filhos, que o escolheu, e pagou caro por isso. Ao escrever a carta para Yaqub, em princípio um pedido de perdão, ela acaba, mais uma vez, detonando a tragédia – ou o seu desfecho. Por extensão, também provoca a fúria da natureza. Mais uma vez, a natureza e o destino dos homens estão intrinsecamente ligados. (CAMARGO, 2017, p. 295)

A casa da família também é um lugar simbólico na estrutura desta narrativa familiar, pois muitos elementos da natureza convergem para esse lugar como os personagens que tem suas próprias jornadas fora da casa, mas acabam retornando para ela, como se os acontecimentos todos convergissem para aquele espaço. Para o narrador, a relação espaciotemporal é de extrema relevância, pois, na minissérie, deve-se considerar que os acontecimentos mais importantes da vida de Nael ocorrem em um único espaço físico, o casarão da família libanesa na cidade de Manaus. Assim, quando resolve escrever suas memórias o narrador *voz-over* escreve sua autobiografia no quartinho dos fundos da antiga casa que, agora, se chama “A Casa Rochiram” mantendo ainda uma relação de proximidade com o antigo ambiente.

De acordo com Nael, os acontecimentos mais importantes de sua vida aconteceram naquele espaço, inclusive sua concepção. Logo, com o passar dos anos e a evolução da trama (mesmo sabendo que o narrador está no tempo presente narrando fatos do passado) podemos perceber que ele trata diferentemente fatos da história, alguns no início mais distantes, que são os que lhe são contados, outros, de certo modo, com mais carinho. Porém, algo fica claro em sua narração, é que partindo para o final da obra ele passa a narrar os fatos de forma mais próxima e com um sentimento melancólico de tristeza e desengano, principalmente, relacionado aos gêmeos, pois o sentimento que Nael mantinha de afinidade era por Halim e por sua mãe, ambos finados.

Nesta construção, ainda se percebe uma relação de memória afetiva entre Nael e a casa da família deixando mais evidente a relação simbólica da casa.

Na minissérie, vemos vários desses elementos simbólicos expressos nas cenas finais da obra, como em uma cena no Capítulo 10, quando Nael (a esta altura interpretado pelo ator Irandhir Santos) retorna para o quartinho dos fundos, último lugar que restou da casa após esta ter se transformado na “Casa Rochiram” (cena 67, 50 min. 50 seg) – o ator busca, tanto no olhar quanto no modo de andar, passar para o telespectador a melancolia e a tristeza que lhe restou por ser esse o único local remanescente da antiga casa, por isso, neste momento, a câmera o acompanha de forma lenta, mostrando a água no chão, que cobre até quase os joelhos do ator, traduzindo de forma simbólica aquele lar que afundou, desta maneira, reproduzindo para o imagético a tristeza expressa em palavras no romance de Hatoum.

No final da minissérie, como no romance, a casa da família é destruída, adaptando a metáfora proposta por Milton Hatoum, desde a referência na página inicial: a casa cai quando a família se destrói. O casarão é reformado, na frente “A casa Rochiram” é criada, indicando sinal da modernidade chegando a Manaus, a única coisa restante é o quartinho nos fundos, este fica como herança para Nael. Yaqub havia deixado, em acordo, que esta parte não seria derrubada. No final, Nael não teve mais contato com Rânia, ela o acusava de tomar partido por Yaqub, ressentindo-se e ofendendo-se com a omissão. Nael ainda recebia cartas de Yaqub, mas elas pararam de chegar e, depois de algum tempo, reencontra Omar, mas ele não teve mais interesse em querer saber ou pensar sobre sua paternidade, para o narrador a única lembrança que o interessou guardar foi uma foto antiga de sua mãe Domingas. Para Camargo:

É sempre bom ter em vista um final para a história antes de começar sua escrita, ainda que ele possa mudar ao longo do caminho. Em *Dois Irmãos*, para além do desfecho da trama, fiel ao original, havia esse “ponto de chegada”: a imagem do encontro das águas e a narração final apareceram, desde o princípio, como destinos certos. A reflexão de Nael foi, talvez, a primeira e rara certeza durante o longo processo de adaptação. Há muitas razões para essa escolha, mas o motivo mais definitivo e simples de entender é irracional: o trecho sempre me faz chorar. (CAMARGO, 2017, p. 329)

A minissérie mostra um final que representa de forma imagética várias questões abordadas durante a narrativa, como a identidade de Nael relacionada aos gêmeos e a

oposição existente sempre entre eles, o que se traduz na última cena desta adaptação de Luiz Fernando Carvalho, quando a câmera acompanha Nael navegando em uma lancha por entre o cruzamento das águas do rio e do mar, que não se misturam:



Figura 18 - Nael (Iranthir Santos) navega no encontro das águas.

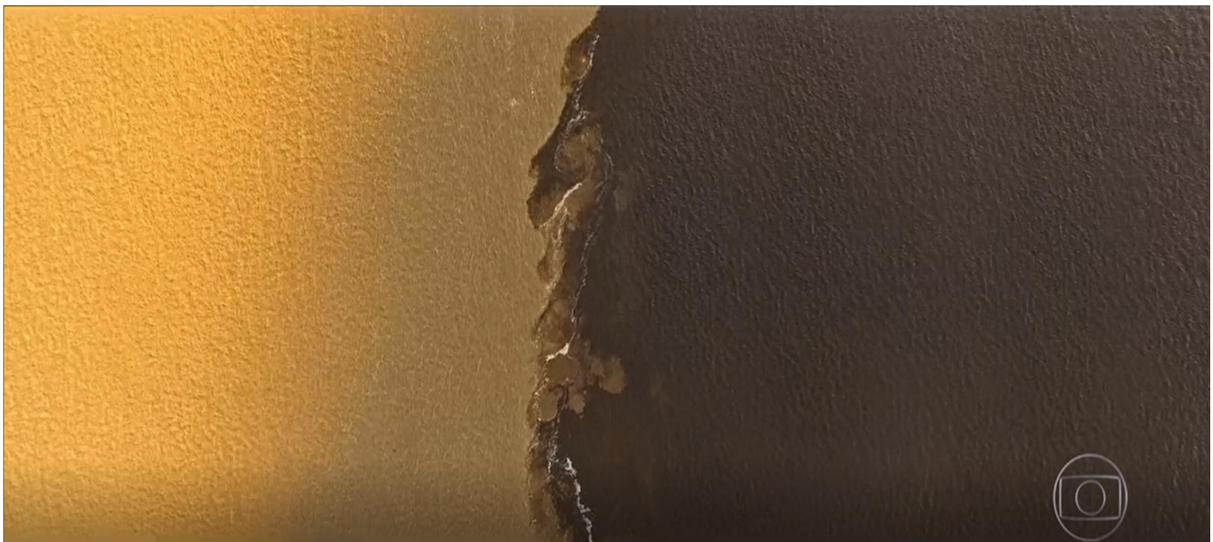


Figura 19 - Plano aéreo mostrando Nael no entre-lugar das águas.

Assim, essas duas imagens representam a passagem de Nael por entre os dois irmãos, agora seguindo seu próprio destino, livrando-se da necessidade de seguir o caminho por entre um dos dois lados (a água do mar ou a do rio) – a personagem navega pelo meio no cruzamento dos dois, confirmando sua identidade posta naquele entre-lugar: o agregado, o mestiço, o familiar. Os dois irmãos são representados por duas

águas, que, ao mesmo tempo, são águas, feitas das mesmas propriedades, porém, elas são diferentes, não se misturam, mesmo cruzando-se no mesmo lugar – a casa. Esse cruzamento de águas é algo muito importante e característico do Amazonas e acontece em vários estados do Norte, apresentando a importância de Manaus para relação que poderia sim acontecer em outro lugar, mas, lá, traz características próprias, regionais. Portanto, fazendo essa relação simbólica com essa imagem final, Carvalho adapta através do modo mostrar várias temáticas narradas no romance e tratadas na trama da minissérie, principalmente, o embate dos irmãos mostrado, ao fim de tudo, como o encontro dessas águas que, assim, apontam para um novo modo de entender a identidade de Nael, como discutimos anteriormente.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como ponto de partida o desejo de relacionar a literatura com uma obra audiovisual televisiva, com o intuito de mostrar que o produto televisivo deve ser valorizado enquanto objeto estético, pois se a adaptação de uma obra da literatura para uma outra mídia muitas vezes é marcada por desvalorização, geralmente a adaptação de uma obra literária para o meio televisivo já sofre o preconceito por ser considerado um produto menor, apenas uma repetição de algo já visto. Sabemos que, nos dias atuais, mesmo com essa hierarquização, a maior parte das obras adaptadas para o cinema são sucesso de público e crítica, mas, no que se refere à televisão brasileira, esse processo é ainda mais complicado e desvalorizado, pois muitas vezes se parte de uma carga de inferioridade que a obra adaptada traria, estando impregnada pelo forte preconceito para com as obras televisivas brasileiras, tratadas como inferiores e produtos de massa sem qualidade.

Nossa discussão inicial percorreu esses caminhos. Primeiramente apresentando questões sobre a percepção das obras televisivas apenas como produto de massa. Nesse primeiro momento, vimos um histórico da televisão brasileira e da Rede Globo, emissora do nosso objeto de estudo, depois apresentamos características estruturais que diferenciam as narrativas televisivas culminando em uma definição estrutural da narrativa que escolhemos para analisar: a minissérie. Vista por muitos críticos televisivos e estudiosos do tema como a narrativa televisiva de maior valor artístico, por apresentar um melhor trabalho do elenco e da produção em si, em nosso projeto demos foco maior ao trabalho de direção, focando em Luiz Fernando Carvalho.

A discussão se centrou nas concepções da teoria de Linda Hutcheon (2013), definindo nossa abordagem sobre ambos os textos, adaptante e adaptado, partindo do conceito de transposição midiática de Irina Rajewski (2005) para abordar a adaptação como produto e como processo. Depois, pensando nos aspectos de análise-interpretação sobre os quais ainda estão pautados os estudos comparativos, começamos a analisar o primeiro texto, o romance *Dois irmãos*, do amazonense Milton Hatoum, com foco sobre a figura do narrador, Nael, que rememora, em primeira pessoa, a história de uma família libanesa que mora em Manaus do início do século XX a meados dos anos 1980. Nesse

ponto, o narrador busca reconstruir a própria história de vida com o intuito de investigar a verdadeira identidade de seu pai e, conseqüentemente, a sua própria. Assim, ao fazermos essa primeira análise, concluímos que a narração em primeira pessoa é de extrema importância para o romance, apresentando todas as dúvidas identitárias deste narrador que busca refletir-se na figura de um pai que ele não sabe quem é, mas que, ao final, percebe que isso é o fator menos importante de sua história.

Seguimos em nosso projeto trabalhando a questão do ponto de vista narrativo, sendo que neste segundo ponto partimos para a análise desta categoria na minissérie, nos focando na câmera, tornada o narrador em uma obra audiovisual, pois este narrador cinemático (usando a denominação dada por Chatman) é quem comanda o foco narrativo dado à obra, determinando aquilo que lhe interessa mostrar ao telespectador. Em *Dois Irmãos* esse narrador não trabalha sozinho, a câmera é acompanhada pela voz-over de Nael, que, de certo modo, guia a narrativa. Porém, como determinamos durante o nosso trabalho, o narrador cinemático nem sempre mostra o que a voz-over comanda, pois em vários momentos da minissérie podemos detectar cenas que extrapolam o que foi dito pela voz de Nael. Trabalhamos também para apresentar que o diretor da adaptação televisiva tem suas características próprias e dentro de sua estética de criação Luiz Fernando Carvalho constrói variados tipos de representação realista, em *Dois Irmãos* podemos constatar uma estética própria relacionada a um determinado regionalismo.

No ponto seguinte buscamos fazer uma análise comparada entre o texto-fonte e o texto-adaptado, nesta direção apontamos similaridades e diferenças entre as duas obras, porém buscamos não nos calcar em critérios de fidelidade, que colocariam um texto sendo superior ao outro, no caso hierarquizando a literatura e impondo a outras mídias um papel de inferioridade. Assim, tentamos não ser tendenciosos e sim apresentar um diálogo entre ambas as obras, valorizando características estéticas dos dois textos. Contudo, se pensarmos em relação à estrutura analítica de nosso trabalho, podemos perceber um aprofundamento maior na minissérie, o que se deu por motivo de termos que desconstruir os vários preconceitos relacionados às narrativas televisivas.

Assim, o Capítulo 4 dessa dissertação comparou as duas obras partindo da questão narrativa e focando na trama. Aprofundamos essa questão a partir das definições dadas por André Gaudreault e Philippe Marion (2012). De acordo com os autores o que é chamado de “fábula” é um conjunto de eventos relacionados que é

comunicado para o leitor/telespectador em determinada obra escrita ou audiovisual. Essa fábula pode ser apresentada de um modo pragmático, que segue uma ordem natural, sendo assim, uma ordem cronológica ou casual dos eventos, independentemente da maneira como eles são organizados e apresentados na obra em si. Portanto, de acordo com Gaudreault e Marion (2012) “para um adepto da narratologia a independência da fábula pode ser esclarecida por meio da ‘camada de significação autônoma, cuja estrutura pode ser isolada da mensagem como um todo” (GAUDREULT, MARION, 2012, p. 113). Deste modo, a história é a mesma, independente da estrutura usada para recontá-la e pelas técnicas usadas por autores, roteiristas, ou até, diretores para contá-las. Na maioria dos casos, a “fábula” se encontra em oposição a trama/*syuzhet*, que é formada pelos mesmos acontecimentos da fábula, porém, ela é construída respeitando a ordem de apresentação na obra em si e a sequência das informações que lhe foram atribuídas por seus autores. Podemos dizer que uma obra pode passar por diversas *syuzheticizações*, (*syuzheticização* para ópera, *syuzheticização* para escrita, *syuzheticização* para o cinema, *syuzheticização* para o teatro e, até, *syuzheticização* para a televisão).

Diante dessa discussão, conseguimos pensar que ao invés de manter a equivalência do processo narrativo como um elemento comum de obra a obra, a adaptação para a televisão, geralmente, escolhe a transposição midiática como uma “redução” da obra literária considerada no plano do enunciado. Diálogos são reduzidos, sentidos são alterados, imagens são acrescentadas, isso por muitos pode ser considerado um empobrecimento do texto, porém, devemos considerar que a obra audiovisual acentua suas convenções midiáticas diminuindo características da obra escrita. Mas, na minissérie *Dois Irmãos*, a direção de Luiz Fernando Carvalho busca mostrar o que foi contado na fábula criada por Hatoum – como dito anteriormente a fábula de *Dois irmãos* (romance) seria a busca de identidade de Nael a partir do nascimento e decadência de uma família libanesa – junto com alguns poucos elementos relacionados ao caráter “entrecortado” da linguagem audiovisual. Todavia, na minissérie, a fábula é desenvolvida de forma diferente do romance, fazendo com que a forma com que a trama foi montada dê ênfase maior à narrativa da família e não a construção da identidade de Nael. Dessa forma, a trama da obra audiovisual, apesar de ainda ter muitos *flashbacks* e *flashforwards*, ainda assim mantém uma trama, de certo

modo, com ordem cronológica, centrada no casal Zana e Halim, e partindo do momento em que eles se conhecem, se apaixonam, casam, tem seus filhos, envelhecem e morrem.

Dessa forma, o nosso trabalho destacou a importância do diálogo entre duas mídias – romance e minissérie – trazendo relações entre as obras e apresentando como as potencialidades de cada uma pode dar ênfase a um tema. No caso do romance, a potencialidade narrativa dá foco à busca pela identidade de Nael, enquanto que as potencialidades da televisão dão destaque ao drama familiar através de elementos estéticos relacionados ao audiovisual fazendo, portanto, um diálogo produtivo entre duas artes que adaptando tramas da tradição literária para a televisão, um veículo de massa apenas para alguns, proporciona para o grande público conheça essa narrativa ambientada na cidade de Manaus.

Destarte, podemos entender que, em *Dois Irmãos*, nos é apresentado uma narrativa em ritmo frenético, com uma linguagem simbólica, cortes rápidos entre cenas, idas e vindas temporais, acompanhadas por uma *voz-over* que comanda essa quebra temporal. Vemos, também, sobreposições de imagens e diferentes movimentos de câmera. Todos esses elementos tornam a linguagem dessa minissérie parecida com outras obras de Carvalho como *A Pedra do Reino* e *Capitu*, porém, a busca por um “efeito de real” remete às suas telenovelas da década de 1990. E, dessa maneira, no caso de *Dois irmãos*, vemos que a história foi, de fato, usando a definição de Linda Hutcheon, repetida sem ser replicada, em outro veículo, outra mídia, trazendo agora, no audiovisual, os aspectos da cultura e espaços da Amazônia que foram apresentados no romance. Assim como dito por Hutcheon (2011), os genes da “obra primeira” se adaptaram, sofreram um tipo de mutação: sua *cria* é a minissérie brasileira *Dois irmãos*, assim, fazendo com que a obra não só sobreviva em outras mídias como agora atinja outro público.

## REFERÊNCIAS

### 1. BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poética, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. O cronótopo. In: Gary Saul Morson. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Pádua Danesi. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. 552 p.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora brasiliense, 2012. p. 197-221.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press. 2. ed. 1983. 473 p.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMARGO, Maria. **Dois Irmãos - roteiro da série: a partir da obra de Miltom Hatoum**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. 364 p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). **Critical Inquiry**, vol. 7, n. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film**. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1978.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, 1995. p. 153-159

COCA, Adriana Pierre. **Cartografias da teledramaturgia brasileira: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação**. São Paulo: Labrador, 2018.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Ótica e pontos de vista. In: \_\_. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978. p. 26-53

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. V.4.** Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, março/maio, 2002. p. 166-82.

GRAUDEAULT, André. MARION, Phillippe. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes** (v. 1): desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. Subjetividade e História. In: **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4<sup>o</sup> edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 47-65.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

<https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/dois-irmaos-cenografia-e-producao-de-arte-completam-a-construcao-da-trama.ghtml> Acesso às 07:25 do dia 09/05/19.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA: mídia alternativa e alternativas midiáticas. 7., 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Universidade de Fortaleza. 2009. p. 01-18.

LEÃO, Allison. Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado?. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2011. p. 01-09.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 4<sup>o</sup> edição. São Paulo: Ática, 1989. Série Princípios. 96 p.

LEITE, Rafaela Bernardazzi Torrens. Poética visual e a relação com elementos fílmicos da minissérie *Capitu*. **Revista Estética**, v. 6, n. 13, 2016. p. 01-14

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios de roteiro**. Curitiba: Arte e Letra, 2012.

MORAIS, Osvando José de. **Grande Sertão: Veredas**. – O romance transformado: O processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2000.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates, 325).

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, UNINORTE, 2007, p. 98-118.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: A persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 11, n. 14, 2009. p. 11-36

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes** (v. 1): desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RIBEIRO, Danielle Lima. **Diálogos entre o texto dramático e a mídia televisiva**: o trabalho de Maria Adelaide Amaral na peça *Tarsila* e na minissérie *Um só Coração*. 2011. 155 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Campina Grande, 2011.

SANTINI, Juliana. O realismo regionalista e a narrativa de Ronaldo Correia de Brito. In: MACIEL, Diógenes A. V. (org.). **Memórias da Borborema 2**: Internacionalização do regional. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 113-134.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Revista Galaxia**, São Paulo, nº 27, jun. 2014. p. 241-252

SILVA, Marcel Vieira Barreto. FONTENELE, Melissa M. Entre realidade e ficção: A voz over e as imagens de arquivo em *Narcos*. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos, João Pessoa, vol. 19, nº 1, jan/abril. 2017. p. 62-71

SILVA, Maria Analice Pereira da. Dois irmãos: romance de suspeição. **Revista Graphos**, João Pessoa, vol. 14, nº 1, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SOUZA, Mariana Jantsch. A narração como reconciliação em Dois Irmãos, de Milton Hatoum. **Signo**, Santa Cruz do Sul, 2014. v. 39, n. 66, jan./jun. 2014. p. 187-203

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

## 2. AUDIOVISUAIS

12 ANOS de Escravidão. Direção de Steve McQueen. Roteiro de John Ridley. Estados Unidos da América: Disney/ Buena Vista, 2013. (133 min). color. son. [Longa-metragem]

A CASA das Sete Mulheres. Direção de Jayme Monjardim. Roteiro: Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão. Rio de Janeiro/ Rio Grande do Sul: Rede Globo de Televisão, 2003. Son., color. [Minissérie]

A FORÇA do Querer. Direção de Rogério Gomes. Roteiro: Glória Perez. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2017. Son., color. [Novela]

A MURALHA. Direção de Denise Saraceni. Roteiro: Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2000. Son., color. [Minissérie]

A PEDRA do Reino. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho, Braulio Tavares e Luís Alberto de Abreu. Rio de Janeiro/ Taperoá: Rede Globo de Televisão, 2007. Son., color. [Microsérie]

AFINAL, O Que Querem as Mulheres?. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Michel Melamed. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2010. Son., color. [Microsérie]

ARGO. Direção de Ben Affleck. Roteiro de Chris Terrio. Estados Unidos da América: Warner Bros, 2012. (119 min). color. son. [Longa-metragem]

ASSÉDIO. Direção de Amora Mautner. Roteiro: Maria Camargo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2018. Son., color. [Minissérie]

BABILÔNIA. Direção de Denis Carvalho. Roteiro: Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2015. Son., color. [Novela]

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Euclides Marinho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2008. Son., color. [Microsérie]

CARMEN. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Glória Perez. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1988. Son., color. [Novela]

DOIS Irmãos. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Maria Camargo. Rio de Janeiro/ Manaus: Rede Globo de Televisão, 2017. Son., color. [Minissérie]

GAME Of Thrones. Direção de D.B. Weiss, David Benioff. Roteiro: D.B. Weiss, David Benioff. EUA/ Inglaterra: HBO, 2011 – Presente. Son., color. [Série]

GRANDE Sertão: veredas. Direção de Wálter Avancini. Roteiro: Walter George Durst. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1985. Son., color. [Minissérie]

HELENA. Direção de Luiz Fernando Carvalho, José Wilker e Denise Saraceni. Roteiro: Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reynaldo Moraes. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1987. Son., color. [Novela]

HOJE é dia de Maria. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2005. Son., color. [Microsérie]

IMPÉRIO. Direção de Rogério Gomes. Roteiro: Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro/ Roraima: Rede Globo de Televisão, 2015. Son., color. [Novela]

JK. Direção de Dennis Carvalho. Roteiro: Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira. Rio de Janeiro/ Brasília: Rede Globo de Televisão, 2006. Son., color. [Minissérie]

LAMPIÃO e Maria Bonita. Direção de Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá. Roteiro: Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1982. Son., color. [Minissérie]

LAVOURA Arcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro de Luiz Fernando Carvalho. Minas Gerais: Europa filmes, 2001. (171 min). color. son. [Longa-metragem]

LIGAÇÕES Perigosas. Direção de Denise Saraceni e Vinícius Coimbra. Roteiro: Manuela Dias. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2016. Son., color. [Minissérie]

MEU Pedacinho de Chão. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2014. Son., color. [Novela]

MOONLIGHT: Sob a luz do luar. Direção de Barry Jenkins. Roteiro de Barry Jenkins. Estados Unidos da América: Diamond Films, 2016. (111 min). color. son. [Longa-metragem]

NARCOS. Direção de Chris Brancato e José Padilha. Roteiro: Chris Brancato e José Padilha. EUA/ Colômbia/ Brasil: Netflix, 2015 – Presente. Son., color. [Série]

O CONTO da Aia. Direção de Bruce Miller. Roteiro: Bruce Miller e Margaret Atwood. Estados Unidos da América: Hulu Plus, 2017 – Presente. Son., color. [Série]

O CRAVO e a Rosa. Direção de Denis Carvalho. Roteiro: Walcyr Carrasco e Mario Teixeira. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2000. Son., color. [Novela]

O OUTRO Lado do Paraíso. Direção de Mauro Mendonça Filho. Roteiro: Walcyr Carrasco. Rio de Janeiro/ Palmas: Rede Globo de Televisão, 2017. Son., color. [Novela]

O REI do Gado. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1996. Son., color. [Novela]

O SÉTIMO Guardião. Direção de Rogério Gomes. Roteiro: Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2018. Son., color. [Novela]

OS MAIAS. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari. Rio de Janeiro/ Portugal: Rede Globo de Televisão, 2001. Son., color. [Minissérie]

ORGULHO e Paixão. Direção de Fred Mayrink. Roteiro: Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2018. Son., color. [Novela]

PANTANAL. Direção de Jaime Monjardin. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro/ Mato Grosso: Rede Manchete, 1990. Son., color. [Novela]

PEDRA Sobre Pedra. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro/ Bahia: Rede Globo de Televisão, 1992. Son., color. [Novela]

RENASCER. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Rio de Janeiro/ Ilhéus: Rede Globo de Televisão, 1993. Son., color. [Novela]

RIACHO Doce. Direção de Luiz Fernando Carvalho, Paulo Ubiratan e Reinaldo Boury. Roteiro: Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn. Rio de Janeiro/ Fernando de Noronha: Rede Globo de Televisão, 1990. Son., color. [Minissérie]

SEGUNDO Sol. Direção de Denis Carvalho. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Rio de Janeiro/ Salvador: Rede Globo de Televisão, 2018. Son., color. [Novela]

SPOTLIGHT: Segredos revelados. Direção de Tom McCarthy. Roteiro de Josh Singer e Tom McCarthy. Estados Unidos da América: Sony Pictures, 2015. (128 min). color. son. [Longa-metragem]

UM SÓ Coração. Direção de Carlos Manga. Roteiro: Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira. Rio de Janeiro/ São Paulo: Rede Globo de Televisão, 2004. Son., color. [Minissérie]

VELHO Chico. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa. Rio de Janeiro/ Bahia: Rede Globo de Televisão, 2016. Son., color. [Novela]

## FICHA TÉCNICA

DOIS Irmãos.

a partir do romance homônimo de Milton Hatoum

Rio de Janeiro/ Manaus: Rede Globo de Televisão, 2017. Son., color. [Minissérie]

COM Cauã Reymond, Eliane Giardini, Antonio Fagundes,

Juliana Paes, Antonio Calloni, Irandhir Santos,

Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido, Emilio Orciollo,

Silvia Nobre, Munir Pedrosa, Sami Bordokan e Tufic Nabak.

Apresentando Ryan Soares, Gabriella Mustafá, Bruna Karam,

Matheus Abreu, Barbara Evans, Bruno Anacleto e Zahy Guajajara.

Ator convidado Mounir Maasri, Ary Fontoura, Viviane Pasmantter e Carmen Verônica.

Crianças Lucas e Mateus Dantas

Direção de Luiz Fernando Carvalho.

Diretor assistente Antonio Karnewale.

Assistentes de Direção Mariana Betti, Raquel Couto, Gabriele Dracxler e Bernardo Sá.

Escrito por Maria Camargo.

Cenografia Juliana Carneiro, Claudio Duque, Danielly Ramos e Mariana Villas-Bôas.

Figurino Thanara Schonardie.

Contra mestre Maria Madalena,

Direção de fotografia Alexandre Frutuoso.

Produção de arte Marco Cortez e Myriam Mendes.

Produção de elenco Luiz Antonio Rocha.

Coreografia Cristina Antoniadis, Tufic Nabak e Elaine Rollemberg.

Instrutor de dramaturgia Agnes Moço, Lucia Cordeiro e Tiche Vianna

Prosódia árabe Mounir Maasri.

Produção musical Tim Rescala.

Caracterização Rubens Libório. Edição e finalização Iury Pinto e João Marins.

Colorista Sergio Pasqualino.

fonte site oficial do diretor [www.luizfernandocarvalho.com](http://www.luizfernandocarvalho.com)