



**Leticia Hees Alves**

**Das páginas do livro para a tela da televisão:**

**o circuito narrativo do romance *Dois Irmãos***

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro

Abril de 2019



**Leticia Hees Alves**

**Das páginas do livro para a tela da televisão:  
o circuito narrativo do romance *Dois Irmãos***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

Orientadora e Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Tatiana Oliveira Siciliano**

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

**Profa. Maria Cristina Cardoso Ribas**

UERJ

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho em autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Leticia Hees Alves**

Atriz formada pela Casa das Artes de Laranjeiras, bacharel em Publicidade e Propaganda e Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, especialista em Didática do Ensino Superior pela AVM Faculdade Integrada, professora da Disciplina *Comunicação em Televisão* do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

### Ficha Catalográfica

Alves, Leticia Hees

Das páginas do livro para a tela da televisão : o circuito narrativo do romance Dois Irmãos / Leticia Hees Alves ; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2019.

113 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Letras – Teses. 2. Intertextualidade. 3. Adaptação. 4. Televisão. 5. Dois Irmãos. 6. Milton Hatoum. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minha mãe, Maria Helena, que, até ter os fios de sua memória apagados pelo  
Alzheimer, compunha com delicadeza suas histórias infantis;

Para meu marido, Luiz, que, generosamente, soube me desonerar de algumas  
funções cotidianas para que eu pudesse me dedicar a esse estudo;

Para minhas filhas, Helena e Luiza, gêmeas como Omar e Yakub, mas que,  
diferentemente dos dois irmãos da ficção, são ligadas pelos laços do afeto.

## Agradecimentos

Meus agradecimentos ao Diretor do Departamento de Letras, Professor Alexandre Montauray, pela acolhida afetuosa durante os anos de mestrado;

A meus colegas e amigos do Portal, os professores Alexandre Carauta, Bruna Aucar, Célio Campos, Cesar Romero, Cristina Matos, Mauro Silveira e Itala Maduell, pelo apoio e cumplicidade de sempre;

Para minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Vera Lúcia Follain de Figueiredo, meu reconhecimento pela generosidade com que conduziu a orientação dessa pesquisa;

Agradeço aos professores que integram a banca de defesa dessa dissertação de mestrado:

Prof.<sup>a</sup> Tatiana Siciliano, pelas preciosas dicas;

Prof.<sup>a</sup> Maria Cristina Ribas, pelas críticas enriquecedoras;

Prof. Renato Cordeiro Gomes, pelas aulas inspiradoras;

## Resumo

Alves, Leticia Hees; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (orientadora). **Das páginas do livro para a tela da televisão: o circuito narrativo do romance *Dois Irmãos***. Rio de Janeiro, 2019. 113p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como objetivo analisar as diversas formas que o romance *Dois Irmãos* (do escritor Milton Hatoum) assume ao transitar por diferentes meios, em especial o televisivo. O estudo trata a adaptação literária para televisão pelo viés da intertextualidade, tomando de empréstimo o conceito de Julia Kristeva, criado a partir do dialogismo de Bakhtin, que inscreve todo e qualquer discurso em uma lógica de impregnação entre diferentes enunciados. No deslizamento de um suporte para outro, a obra de Hatoum se desdobra, se reconfigura, ganhando novos contornos e significações. Desde a época dos folhetins, no século XIX, os romances se ajustavam às migrações entre meios, se moldando às especificidades de cada suporte em que se viam inseridos. Hoje, as narrativas se propagam com intensa velocidade por meio das diferentes ferramentas digitais, que integram a chamada cultura da conexão. Nesse contexto em que as trocas intertextuais se acentuam, o estudo investiga o percurso trilhado por uma obra literária que começa no suporte livro até se alocar, também, no ambiente digital, em formato de *e-book* com *links* para cenas da série televisiva.

## Palavras-chave:

intertextualidade; adaptação; televisão; *Dois Irmãos*; Milton Hatoum; romance.

## Abstract

Alves, Leticia Hees; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (advisor). **From the pages of the book to the television screen: the narrative circuit of the novel *Dois Irmãos***. Rio de Janeiro, 2019. 113p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The aim of the present study is to analyse the different forms the novel *Dois Irmãos* (by the writer Milton Hatoum) adopts as it progresses through different media, especially television. This research addresses the literary adaptation for television in reference to intertextuality, incorporating Julia Kristeva's concept, based on Bakhtin's dialogism, whose theory considers every discourse as a result of the impregnation between distinct utterances. In its transition from one medium to another, Hatoum's work unfolds and recreates itself, acquiring new forms and meanings. From the time of serialised fiction, in the XIX century, novels have been adapted when migrating to a particular medium, adjusting to the specifications of the means in which they were inserted. Today, narratives spread very rapidly through varied digital tools, integrating the so- called Connection Culture. In the context in which intertextual exchanges are enhanced, the present study investigates the course followed by a literary work which begins as a book and later migrates, to the digital environment, in the e-book format with direct links to scenes from the TV series.

## Keywords:

intertextuality; adaptation; television; *Dois Irmãos*; Milton Hatoum; novel.

## Sumário

1. Introdução	9
2. A literatura na construção da teledramaturgia brasileira	
2.1. A trajetória da telenovela	15
2.2. A literatura na tela da televisão	21
2.3. O romance e seus desdobramentos	27
2.4. Narrativas em diálogo com a realidade	36
3. O circuito midiático da obra <i>Dois Irmãos</i>	
3.1. O trânsito das narrativas na cultura da conexão	40
3.2. A adaptação literária na dinâmica da intertextualidade	44
3.3. De um romance para outro	51
3.4. Do livro para a série	57
3.5. Da série para o roteiro/livro	65
3.6. De volta ao livro: a obra de Hatoum no ambiente digital	70
4. A intermedialidade nas composições visuais de <i>Dois Irmãos</i>	
4.1. A versão audiovisual de <i>Dois Irmãos</i>	75
4.2. O processo artesanal de Luiz Fernando Carvalho	81
4.3. A natureza na representação ficcional da cidade de Manaus	85
4.4. A abordagem regionalista e a busca pela diversidade cultural na televisão	89
4.5. <i>Dois irmãos</i> em quadrinhos: o flerte com o universo audiovisual	94
4.6. O texto e a hegemonia da imagem na contemporaneidade	100
5. Considerações finais	105
6. Referências bibliográficas	110



# 1.

## Introdução

*As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai: muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.*

Machado de Assis – *Esau e Jacó*

Quem duvidaria da originalidade de William Shakespeare? Como pensar que obras canônicas como *Hamlet* e *Romeu e Julieta* poderiam estar ligadas a narrativas anteriores? É sabido que o dramaturgo inglês teria se inspirado na lenda de *Amleto* (do século XIII) para escrever a história do príncipe da Dinamarca que, diante da descoberta do assassinato do pai, questiona a própria existência com o filosófico dilema do “ser ou não ser”. A intertextualidade também mostra sua força na história de amor mais famosa de todas, *Romeu e Julieta*, que tem como principal referência a obra *The Tragical History of Romeus and Juliet*, poema narrativo do poeta inglês Arthur Brook, que, por sua vez, foi adaptado da novela italiana *Romeu e Giuletta*, de Luigi da Porto. Esse encadeamento de narrativas, resultado de um fenômeno de contágio entre criações, vem corroborar com a tese desse estudo, que pretende mostrar a força da intertextualidade no processo de adaptação literária para o meio televisivo. Como destaca Ismail Xavier, uma mesma fábula pode servir de material criativo para a composição de diferentes tramas:

Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos. De um percurso de vida. (XAVIER, 2003: 66)

Mesmo bebendo em fábulas de outros autores, Shakespeare não deixa de imprimir sua marca de originalidade, nem de servir de modelo à criação de outros artistas. A grandeza de sua produção não se vê atrelada a qualquer ideia de purismo, uma vez que, na visão do filósofo russo Mikhail Bakhtin, toda criação é resultado do diálogo entre os inúmeros enunciados que integram a cultura. Como destaca José Luiz Fiorin, para Bakhtin “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio” (FIORIN, 2018: 22). Assim, qualquer expressão seria fruto de uma impregnação entre discursos que nem sempre se dá

de modo consciente. Nesse sentido, para refletir acerca das diferentes formas que o romance *Dois Irmãos* (de Milton Hatoum) assume em seu circuito midiático, o estudo parte da ideia de dialogismo de Bakhtin, conceito que se desdobra em outros, tais como: intertextualidade, transtextualidade e intermedialidade.

Na trilha do pesquisador norte-americano Robert Stam, o estudo toma de empréstimo os conceitos acima citados para investigar as conexões entre textos e meios presentes nas diferentes obras geradas a partir de *Dois Irmãos*. Assim, essa pesquisa direciona seus esforços para a análise da minissérie televisiva *Dois Irmãos*, do roteiro/livro da série, do *e-book* do Projeto *Assista a esse livro* (com *links* para a obra televisiva) e da adaptação em quadrinhos do romance de Hatoum. A ideia é compreender a transposição de linguagem como um processo autônomo, que, mesmo mantendo um estreito diálogo com a matéria literária de origem, tem total liberdade para agregar ao corpo da obra adaptada outros textos, sejam eles literários ou não. O percurso investigativo passa, portanto, pela observância, tanto dos diálogos intertextuais presentes nas expressões em análise, quanto das possibilidades criativas inerentes aos meios por onde essas criações transitam.

Em ensaio que aborda a temática da adaptação literária para o cinema, Stam (2006) recorre a diversos autores e campos de estudo na tentativa de quebrar a hierarquia do “original” sobre a “cópia”, com o objetivo de desmontar a retórica comumente usada pela crítica para depreciar obras audiovisuais criadas a partir da literatura. Se o grande mestre da dramaturgia William Shakespeare construiu obras canônicas como *Hamlet* e *Romeu e Julieta* a partir de outras narrativas, o que pensar do uso de termos como “traição” e “profanação” para designar adaptações literárias? De acordo com o pesquisador, nos estudos culturais, por exemplo, a adaptação literária é tratada como “um outro texto” (STAM, 2006: 24), na medida em que esse campo interdisciplinar acolhe a imagem e estabelece relações igualitárias entre mídias que dialogam entre si. O conceito de intertextualidade caminha nessa mesma direção, abrindo possibilidades de conexão entre criações de diferentes naturezas (NITRINI, 2000). Cabe lembrar que as especificidades da linguagem audiovisual, cujas produções se expressam por meio de imagens e de sons, acabam por propiciar uma grande gama de diálogos com criações que podem estar vinculadas a outros meios e

temporalidades. Como descreve a pesquisadora Maria Cristina Ribas, “as adaptações tornam manifesto o que cabe em todas as obras de arte: que elas são, todas, em algum nível, derivadas: remodelam, transformam, reescrevem algo que veio antes ou ocorre simultaneamente” (RIBAS, 2016: 3550). Remodelação que, muitas vezes, extrapola as ideias contidas na superfície plana do papel do livro. Assim, na análise dos desdobramentos de *Dois irmãos*, partiremos do pressuposto de que a adaptação televisiva mantém com o romance um elo flexível e poroso. Flexível porque é passível de ajustes, poroso porque possui aberturas para a entrada de outros textos.

A análise aqui empreendida abarca também as reflexões da pesquisadora Vera Follain de Figueiredo acerca dos deslizamentos das narrativas, fenômeno bastante acentuado na contemporaneidade, que remonta aos tempos do folhetim, quando o suporte das notícias se aliava ao universo das letras, ajudando a impulsionar a venda de periódicos e a fazer do romance moderno um gênero popular. Movimento semelhante pode ser identificado na multiplicação, cada vez mais presente, de produtos audiovisuais adaptados de romances, tais como filmes, séries e seriados. Esse trânsito entre mídias acaba por aproximar campos de cultura, mostrando a “tenuidade das fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura midiática de mercado” (FIGUEIREDO, 2010: 11). Tenuidade que se dissolve cada vez mais no contexto de convergência midiática, em que meios se misturam nas plataformas digitais. Cabe aqui pensarmos a forma e fundação do romance, gênero literário tantas vezes traduzido para linguagens diversas, que parece carregar consigo a vocação para ser adaptado. Convocamos para esse tema o pesquisador inglês Ian Watt, que contextualiza o nascimento desse gênero surgido na Inglaterra, durante a primeira metade do século XVIII.

Lembramos também a contribuição do romance para a constituição da teledramaturgia brasileira, que tantas vezes recorre ao gênero para urdir suas tramas. Dos teleteatros às produções em alta definição da atualidade, nomes importantes do campo das letras, como Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, entre tantos outros, tiveram suas obras transpostas para a televisão, contribuindo para fazer da telenovela o produto mais festejado da televisão brasileira. Em 2017, um autor de grande relevância no contexto literário contemporâneo passou a integrar o rol desses escritores, levando para o público

televisivo um universo poucas vezes visto na tela da tevê: a região Norte do Brasil. Trata-se de Milton Hatoum, autor cujas obras *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Órfãos do Eldorado* saíram vencedoras, na categoria melhor romance, do importante prêmio *Jabuti*. Em entrevista ao *Caderno Globo*, criado em função do lançamento da minissérie *Dois Irmãos*, o escritor manauara, descendente de libaneses, afirma o caráter autônomo de uma adaptação literária:

Melhor pensar em linguagens distintas, em que uma fala da outra profundamente. Não se deixa de admirar a novela de Thomas Mann para admirar o filme *Morte em Veneza*. O paralelismo existe na medida em que se comunicam profundamente. Comparar livro e versão é a pior coisa (CADERNO, 2017: 27).

O Norte retratado por Hatoum percorre um longo trajeto até se materializar em forma de imagens e sons, sob o comando do diretor Luiz Fernando Carvalho. Cenários e personagens criados pelo escritor ganham a tela em uma composição cênica que se afasta dos recorrentes estereótipos presentes nas obras regionalistas do meio televisivo. Banhada pelas águas da Amazônia, a história de ódio entre dois irmãos gêmeos nasce no romance de Hatoum, transita pelo roteiro de Maria Camargo, ganha corpo nas mãos de Luiz Fernando Carvalho e sua equipe, até desaguar, em forma de minissérie, nas muitas telas por onde trafegam as produções televisivas da atualidade. Durante o percurso desse rio, quanta água que entra e sai e se mistura! Quantos ecos de criações distintas reverberam nessa obra de natureza coletiva!

No deslizamento das páginas do livro para a tela da televisão, muitas brechas se abrem para a entrada de outros textos no processo de adaptação literária. Criado em equipe, o produto televisivo está sujeito a inúmeras interpretações, já que o que se vê na tela é a expressão de um somatório de referências usado na constituição de uma linguagem marcada pela corporificação de personagens, que se revelam por meio de ações e de diálogos. Partimos do pressuposto de que as especificidades da linguagem audiovisual acabam propiciando um maior diálogo intertextual, que se manifesta de diferentes formas no corpo da obra.

Na história da teledramaturgia brasileira o diálogo com a literatura sempre esteve presente, deixando sua marca em tramas que ajudaram a transformar o Brasil no país da telenovela. Um exemplo notável é *Escrava Isaura* (TV Globo, 1976), adaptação do romance de Bernardo Guimarães que ajudou a projetar a

novela brasileira para além do território nacional. A partir da década de 1970, diversas outras produções impulsionaram o gênero, fazendo da novela uma espécie de narrativa da nação, como descreve a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes:

Alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino está inscrita nos textos das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. (LOPES, 2003: 25)

Com um pé no melodrama e outro na vida cotidiana, a novela sempre fez de suas tramas a fofoca nacional (FILHO, 2001). Mas, hoje seu reinado se vê abalado pelas produções internacionais que chegam por meio da tecnologia digital. Em busca de um público cada vez mais inserido no consumo transnacional, a ficção seriada televisiva tenta se reinventar de diversas maneiras: por meio do uso de novos recursos tecnológicos, pela inserção de uma linguagem aproximada do cinema, pelo estreitamento do diálogo com o público, pela expansão para diferentes plataformas de consumo, entre outras estratégias. Marcas dessas mudanças relacionadas às novas formas de produção e de consumo podem ser identificadas nas produções brasileiras mais recentes, como a minissérie em análise. A atualidade de *Dois Irmãos* pode contribuir para uma reflexão acerca de um fenômeno mundial ainda recente no país: o da cultura das séries (SILVA, 2014).

A pertinência dessa pesquisa se coaduna também com a centralidade que a imagem tem ocupado na cultura contemporânea. A visualidade, que hoje se expressa das mais variadas formas, vem mostrando cada vez mais sua potência narrativa e promovendo alterações até mesmo na produção literária, como observa a pesquisadora Tânia Pellegrini:

No que se refere à produção contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diversos autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica. (PELLEGRINI, 2003: 16)

Nesse sentido, analisaremos a importância da visualidade nos desdobramentos do romance *Dois Irmãos*, tendo em vista a influência que a

minissérie televisiva exerce sobre as diversas obras derivadas da narrativa de Hatoum. O termo “narrativa” é tomado aqui, de acordo com o teórico Jonathan Culler (1999), como uma forma específica de ordenação de um enredo. Essa especificidade ajuda a diferenciar duas obras adaptadas de um mesmo romance.

O primeiro capítulo dessa dissertação apresenta uma breve história da telenovela no país, mostrando a importância da literatura na construção da teledramaturgia brasileira. Na reflexão sobre desdobramentos narrativos, remonta-se à história do romance e à influência do folhetim nas produções seriadas televisivas.

No segundo capítulo, a discussão sobre adaptação literária conduz ao entendimento do conceito de intertextualidade na chamada cultura da conexão, quando os meios se misturam e as narrativas transitam velozmente. É nesse ponto que se dá a análise propriamente dita das principais obras que integram o escopo da pesquisa, tendo como viés as trocas intertextuais empreendidas tanto pelo romance, quanto pela minissérie, pelo o roteiro/livro e pelo o *e-book Dois Irmãos*. Esse capítulo também convoca as noções de paratexto, cunhadas por Gérard Genette (2009), na identificação de elementos constitutivos dos textos e de suas possíveis conexões.

No terceiro e último capítulo desse trabalho, o estudo volta-se para as composições visuais das obras analisadas, tomando de empréstimo a ideia de intermedialidade e sua implicação no fenômeno de apagamento das fronteiras entre mídias. Por esse prisma, busca-se observar a referência a outros meios, presente tanto na minissérie televisiva, quanto na adaptação do romance para história em quadrinhos. Outra temática abordada aqui refere-se à composição cênica da minissérie e seu diálogo com uma dramaturgia de abordagem regionalista. Para finalizar o estudo, o lugar da imagem e do texto é questionado, a partir da observância da produção cultural vigente, em especial a que concerne às adaptações literárias para a linguagem audiovisual.

## 2.

### A literatura na construção da teledramaturgia brasileira

#### 2.1.

##### A trajetória da telenovela

A adaptação literária está presente na grade da televisão brasileira desde os primórdios do meio, nos anos de 1950, quando a telenovela ainda engatinhava e o gênero de dramaturgia que mais atraía o público, bastante restrito daquele período, era o teleteatro. Com uma linguagem teatral, essas encenações, transmitidas ao vivo, em preto e branco, dos então precários estúdios de tevê, levavam para a tela adaptações de peças teatrais, filmes e livros. Herdeira do rádio, a televisão adicionou imagem às narrativas que, antes do advento do meio, acionavam a imaginação apenas com estímulos sonoros. Se no início de sua trajetória, o novo meio imprimia um tom radiofônico às suas produções, com o decorrer do tempo, a televisão brasileira foi descobrindo sua vocação de contar histórias com imagens em movimento, até fazer da telenovela o gênero mais popular de sua programação.

Depois de sobreviver a uma década de improvisos e poucos recursos, a indústria televisiva ganhou um aliado de peso: o *videotape*, equipamento com dois metros de altura e quase uma tonelada, que chegou dos Estados Unidos em 1960 (PATERNOSTRO, 2006). A nova tecnologia abriu espaço para a consolidação da telenovela, que passou a ser gravada em fita e distribuída por diferentes estados do Brasil. Em uma época em que a televisão começava a se popularizar, com aparelhos mais acessíveis, a circulação dessas fitas inseria o meio em uma espécie de “rede”, já que possibilitava a exibição de um mesmo conteúdo em diferentes emissoras. Mas a transmissão à distância, em rede nacional, só começou a se concretizar a partir de 1965, com a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), que, além de implantar antenas em diferentes regiões brasileiras, inseriu o país em um consórcio internacional para uso de satélites (PATERNOSTRO, 2006).

Com a chegada do *videotape*, começava a era das telenovelas diárias, inaugurada pela obra da TV Excelsior, *2-5499 Ocupado*, de 1963, que lançou o

casal de atores Glória Menezes e Tarcísio Meira (PATERNOSTRO, 2006). Como lembra Daniel Filho, além de produzir a primeira telenovela diária, a TV Excelsior foi a primeira emissora a fazer uma distribuição de seus conteúdos por meio de fitas gravadas:

A Excelsior foi também a primeira a pôr no ar a tevê em rede nacional. Só que nada era exibido simultaneamente. Os programas eram gravados e os *videotapes* “viajavam” de um lugar para o outro. Havia um atraso de não sei quantos capítulos da novela, do Rio para São Paulo. (...) A exibição em rede gerou uma enorme diferença no aspecto comercial. O custo da produção começou a ser dividido por várias praças. Com isso, a Excelsior pôde elevar o salário de toda a sua equipe. (FILHO, 2001: 31)

O grande sucesso do gênero entrou no ar em 1964: a telenovela *O Direito de Nascer*, obra de origem cubana, produzida pela primeira emissora de televisão brasileira, a Tupi de São Paulo, em parceria com a TV Rio (FILHO, 2001). Antes de ser exibida na tela da tevê, *El Derecho de Nacer*, de autoria de Félix Caignet, havia encantado os ouvintes da Rádio de Havana. As novelas brasileiras sofreram a influência do modelo cubano, pois, durante a década de 1940, as rádios daqui começaram a exibir adaptações de lá, que eram produzidas e distribuídas pelas multinacionais *Gessy Lever* e *Colgate-Palmolive*. Assim, o Brasil seguiu a mesma estrutura folhetinesca das produções cubanas. Estrutura esta que, com o advento da televisão, também foi adotada pelas telenovelas brasileiras (ALENCAR, 2004).

As primeiras radionovelas de que se tem notícia foram produzidas nos Estados Unidos, na década de 1930, e batizadas com o sugestivo nome de *soup opera*, uma vez que eram patrocinadas pelas fábricas de sabonete (ALENCAR, 2004). Apesar de herdar o gênero dos Estados Unidos, Cuba se diferenciou do modelo norte-americano, cujas tramas podem se estender por anos a fio, como exemplifica Mauro Alencar: “(...) a novela americana *Days of our Lives* comemorou 31 anos em 1997, ao chegar ao capítulo oito mil. Assim, a atriz Francis Reid começou como mãe e, em 1997, aos 81 anos, era bisavó” (ALENCAR, 2004: 17). O exemplo citado acima se refere a uma telenovela produzida pelo canal CBS, que marcou o início das produções em cores nos Estados Unidos.

Se no começo de sua história, a televisão brasileira seguiu os passos do rádio para se afirmar como meio, a partir dos anos 1970, passou a mostrar para o mundo aquilo que só ela sabia fazer: telenovela. Depois de produzir tramas



ficcionais passadas em reinos distantes, a indústria televisiva descobriu a capacidade de enquadrar o Brasil, trazendo para a cena conflitos e personagens bem brasileiros. Durante boa parte dos anos 1960, o país ficava de fora daquele universo exageradamente romântico criado pelas novelas, que, até então, eram impregnadas pelo estilo das tramas mexicanas e argentinas. Como pontua Alencar, “a dramaticidade era levada às últimas consequências, os diálogos e as cenas, muitas vezes, beiravam o extremo até para uma estética romântica” (ALENCAR, 2004: 46). Esse quadro começava a mudar, em 1968, com a estreia de *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, novela da TV Tupi que renovou o gênero ao aproximar o público televisivo de personagens verossímeis e seus conflitos cotidianos. Naquele momento em que a produção cultural do país sofria intensas mudanças, com o advento do cinema novo e a proliferação de movimentos no campo da música, a renovação parecia inevitável, já que, na ótica de Alencar, “o público talvez estivesse cansado de *sheiks*, duques e duquesas, de toda a distância espaço-temporal do dia a dia do telespectador que caracterizava a telenovela até então” (ALENCAR, 2004: 51).

Com *Irmãos Coragem*, de 1970, Janete Clair se firmava como romancista de sucesso, trazendo para a cena um Brasil com futebol e *western*, uma mistura que atraiu homens e crianças para frente da televisão. A obra fez da TV Globo uma campeã de audiência e de Janete, a grande dama da teledramaturgia nacional. Em 1973, outra novela de sucesso, da mesma emissora, marcou a trajetória brasileira no gênero: *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, primeira trama em cores, que pintou o país com boas doses de humor e de crítica social, em plena ditadura militar. A obra, protagonizada por Paulo Gracindo, iniciou o que Alencar categoriza de “era de ouro na teledramaturgia brasileira” (ALENCAR, 2004: 27), sendo a primeira novela a ser exportada para fora do país.

Nos anos 1970, a televisão brasileira se popularizava de vez, atraindo investidores e alargando seu público. Estava criado o hábito de acompanhar, todas as noites, as sagas dos heróis e mocinhas, no centro da sala, em frente ao aparelho de televisão. Um ritual compartilhado por toda a nação, como destaca a pesquisadora Maria Immacolata de Lopes:

A televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação. Mas, também é verdade que ela

possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a uma capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. (LOPES, 2003: 18)

Por meio da ficção televisiva a sociedade brasileira vê surgir a televisão como um novo espaço público, capaz de tirar de instituições como a Igreja, o Estado e a escola a hegemonia no papel de disseminar ideias e comportamentos (LOPES, 2003). Por integrar um meio massivo, cuja programação atinge milhões de pessoas em todo o país, a telenovela difunde um repertório de temas que acaba saindo da ficção para habitar a vida cotidiana, mudando o curso dos debates. Como ressalta o diretor Daniel Filho, na tela “é criado um mundo para as pessoas participarem da vida alheia. O público é apresentado aos personagens, sabe de suas vidas e de seus problemas e, a cada ação deles, o comentário é como uma fofoca real” (FILHO, 2001: 67).

Ao ganhar o mundo e virar pauta de conversação em diferentes espaços sociais, cumpriria a telenovela papel semelhante ao dos narradores tradicionais? Walter Benjamin descreve a figura do contador de história como alguém que traz em seus relatos a experiência vivida, sempre atrelada a uma moral da história, um provérbio ou conselho, elementos que imprimem utilidade aos relatos. Desse modo, as histórias narradas no passado eram seguidas por uma coletividade, se constituindo como uma espécie de formação (GAGNEBIN, 2013). Talvez a aproximação entre a telenovela e o narrador possa se dar pelo caráter formativo do gênero ficcional televisivo, que também influencia modos de vida e carrega consigo uma moral embutida, em que os personagens maus costumam ser punidos e os bons, premiados. Mas, diferentemente das narrativas tradicionais, restritas à experiência presencial do ato de contar uma história, a telenovela, difundida em grande escala por um meio massivo, consegue ultrapassar o espaço e o tempo de sua exibição e se inserir em uma dinâmica de multiplicação de relatos. Como ressalta Lopes, “a novela é tão vista quanto falada, pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto das intermináveis narrativas (presenciais e digitais) produzidas pelas pessoas” (LOPES, 2014: 4). Ao se desdobrar em diferentes suportes, o folhetim contemporâneo consegue atingir até mesmo aquele público que não tem como hábito acompanhar as tramas ficcionais por meio do aparelho de televisão.

Mas se por um lado o contexto tecnológico aumentou o raio de ação do produto televisivo, por outro, ele transformou o modo de consumo audiovisual, abalando até mesmo o protagonismo da campeã de audiência da programação. Na última década, a ficção seriada brasileira começou a disputar espaço com séries e seriados disponíveis nas plataformas digitais. Nesse universo, em que fronteiras geográficas foram quebradas, a parcela conectada dos espectadores brasileiros teve acesso a produções seriadas de outros países e se encantou, principalmente, pelas americanas, passando, assim, a se inserir na chamada cultura das séries (SILVA, 2014). Produções ousadas, com tramas complexas, imagens cinematográficas e roteiros originais mudaram o padrão de exigência desse público, influenciando também toda a engrenagem criativa da teledramaturgia brasileira. Novelas, seriados e minisséries, produzidos pela televisão aberta, já mostram marcas claras dessa influência em aspectos como texto, enquadramento e qualidade da imagem.

Na disputa pela audiência com os meios digitais, a televisão afirmou mais uma vez sua capacidade criativa, entrando de cabeça na dinâmica da convergência de mídia, com o uso de estratégias para se inserir no jogo de possibilidades abertas pela internet em suportes como computadores, *tablets*, *smartphones* e televisores conectados. Atualmente, no cardápio da Netflix, maior provedora global de conteúdos audiovisuais via *streaming*, grande parte dos conteúdos disponíveis é formada por séries e seriados produzidos pelo meio televisivo, o que confirma a tese de Michael Wolff, para quem “o digital virou parte do negócio da televisão” (WOLFF, 2015:89). Para não perder terreno, a indústria televisiva teve que se associar ao mundo digital, mexendo em todo seu processo produtivo, criando outros modelos de negócio e novas formas de produção e de exibição.

No panorama brasileiro, as emissoras criaram suas próprias plataformas digitais. Por meio do Globoplay, a TV Globo disponibiliza produtos de diferentes gêneros de sua grade de programação, além de conteúdos internacionais na área de dramaturgia. Na tentativa de se alinhar aos novos padrões de consumo audiovisual, decorrentes das mudanças tecnológicas, a emissora carioca, muitas vezes, deixa de lado a velha dinâmica herdada da época dos folhetins - de ofertar um produto ficcional aos pedaços - para antecipar estreias ou, até mesmo, disponibilizar temporadas inteiras de suas produções na plataforma digital. Como

exemplo desse tipo de ação, podemos citar a minissérie *Dois Irmãos*, objeto desse estudo, que foi lançada no Globoplay quatro dias antes de ser exibida na grade da televisão.

Na contemporaneidade, as narrativas, em constante estado de circulação, estão em um movimento cada vez mais intenso de migração. No deslizamento de um suporte para outro, a obra se desdobra, se reconfigura, ganhando novos contornos e significações (FIGUEIREDO, 2010). Assim, tramas de folhetins acabam parando na televisão, livros se transformam em roteiros de cinema, em um “processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais” (FIGUEIREDO, 2010:11). Mas, independentemente dos aparatos tecnológicos onde circulam, as histórias parecem confirmar sua potência, sua capacidade de mobilizar a atenção da humanidade. Como destaca Jonathan Culler, as histórias ocupam lugar central nas mais diversas culturas e guiam o homem na compreensão dos conflitos do mundo, uma vez que “entendemos os acontecimentos através de histórias possíveis” (CULLER, 1999: 84). Desde muito cedo somos expostos às peripécias do universo ficcional, que nos conferem uma “competência narrativa” (CULLER, 1999: 85) ligada ao desejo:

O prazer da narrativa se vincula ao desejo. Os enredos falam do desejo e do que acontece com ele, mas o movimento da própria narrativa é impulsionado pelo desejo sob a forma de “epistemofilia”, um desejo de saber: queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade. (CULLER, 1999: 93)

Como estratégia para enlaçar o público, estimulando esse desejo referido por Culler, a ficção televisiva se estrutura aos pedaços, com a oferta de conflitos em doses diárias, deixando sempre pendurado para o próximo capítulo algum acontecimento importante. Como esclarece Renata Pallottini, “(...) isso acontece quando, nos derradeiros momentos de um capítulo (visto ou lido), deixou-se estabelecida a promessa de uma revelação, o fim de uma dúvida, a resolução de um dilema; enfim, a novidade” (PALLOTTINI, 2012:103). Mesmo que, na atualidade, parte dos espectadores busque nas plataformas digitais uma experiência mais intensiva de consumo audiovisual, assistindo aos episódios de séries e seriados em forma de maratona, as chamadas *binge watch*, o gancho de suspense ainda se mantém estruturante na dramaturgia de televisão:

O amanhã é o que interessa ao espectador, e é o que interessa aos produtores da novela. É preciso que a audiência acredite no amanhã (pelo menos no amanhã da

novela), e volte a ligar o seu receptor. É para isso que se cria o gancho, é para isso que se criaram todas as velhíssimas técnicas de despertar suspense, expectativas. (PALLOTTINI, 2012: 105)

Se no século XIX, os folhetins dos jornais levavam o leitor a comprar o exemplar do dia seguinte, na atualidade, novelas, séries e seriados atraem o público para os diversos suportes eletrônicos onde são veiculados. No trânsito entre os meios, a literatura ainda se mantém firme como importante repositório de intrigas ficcionais, inspirando artistas a transformar livros em palavras encenadas.

## 2.2.

### A literatura na tela da televisão

Nos primeiros anos da televisão no Brasil, o teleteatro, embrião das telenovelas, reunia nos estúdios televisivos, artistas advindos do rádio e do teatro para recriar histórias. Como relatam Flávio Ricco e José Armando Vannucci, naquele período, “entraram no ar pequenas adaptações de peças clássicas interpretadas em ato único ou com intervalo no meio para destacar os patrocinadores da noite” (RICCO, 2017: 49). Com o sucesso obtido pelos teleteatros, a precursora TV Tupi de São Paulo destinou um horário semanal exclusivo para o gênero, no programa intitulado *Grande Teatro Tupi*, cuja estreia se deu em 1951:

O *Grande Teatro Tupi*, que reunia todos os artistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, permaneceu na faixa das 22 horas das segundas-feiras durante nove anos e levou ao ar mais de 450 peças adaptadas dos grandes escritores nacionais e internacionais, nomes como Bernard Shaw, Pirandello, Verga, Artur Azevedo e Nelson Rodrigues, e rendeu muitos prêmios ao elenco, diretores e autores. (RICCO, 2017: 50).

Cabe lembrar que, nos primórdios da televisão, o rádio era o meio de referência da população brasileira, já que a nova tecnologia ainda se destinava aos poucos espectadores que podiam pagar altos preços por um aparelho de televisão. Desta forma, programas nascidos no rádio ganhavam suas versões televisivas. O *Grande Teatro Tupi* começou sua carreira de sucesso na Rádio Tupi, do mesmo grupo da tevê: as *Emissoras Associadas*, do empresário Assis Chateaubriand.

Os teleteatros se espalharam pelas poucas emissoras de televisão da época, lançando grandes nomes do tablado, como Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Nathalia Timberg, entre tantos outros (KOGUT, 2017). O autor

de novelas Manoel Carlos integrou uma geração de artistas que deve aos teleteatros boa parte de sua formação. O novelista, que também já desempenhou a função de ator de teatro e de televisão, ressalta a importância do *Grande Teatro Tupi* em sua trajetória:

Escrevi mais de 100 teleteatros nessa época, entre originais e adaptações. Eles eram exibidos às segundas-feiras, o dia de folga dos atores. Nós fazíamos teatro a semana inteira, em São Paulo, pegávamos um ônibus à noite e vínhamos para o Rio. Íamos direto para a Urca, onde ficava a Tupi. (MEMÓRIA GLOBO, 2008: 48)

Se o teatro transmitido pela televisão era só o que havia de drama nos primórdios do meio, a partir de 1951, outro gênero de dramaturgia passou a dividir espaço com os teleteatros na programação televisiva. Em tempos de improviso e erros ao vivo, as telenovelas também começaram a utilizar um repertório literário para urdir suas tramas. Em 1952, na recém-inaugurada TV Paulista, Machado de Assis entrava em cena, pela pena de Manoel Carlos e José Renato, autores responsáveis pela adaptação do romance *Helena* (RICCO, 2017). Em 1975, a mesma obra de Machado ganharia outra versão televisiva, assinada por Gilberto Braga e exibida na TV Globo no horário das 18 horas. A partir de meados dos anos 1970, a emissora carioca, que se tornaria a maior produtora de teledramaturgia do país, dedicou a faixa das seis da tarde exclusivamente às adaptações literárias (ALENCAR, 2004). Além de *Helena*, em 1975 outras três obras de autores nacionais ocuparam essa faixa exclusiva: *O Noviço*, de Martins Pena, em adaptação de Mario Lago, *Senhora*, de José de Alencar, na versão de Gilberto Braga, e *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, adaptada por Marcos Rey. O romance de Joaquim Manuel de Macedo já havia sido adaptado para televisão outras duas vezes: a primeira, pela TV Tupi, em 1956, e a segunda, pela Globo, em 1965, ano de estreia da emissora carioca (SITE MEMÓRIA GLOBO).

No horário das dez, o ano de 1975 da TV Globo também foi marcado pelo sucesso da novela *Gabriela*, adaptação de Walter Jorge Durst para o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. A obra literária, lançada em 1958, já havia parado nas telas da Tupi no ano de 1961, em adaptação de Antônio Bulhões de Carvalho. A trama, que fez a fama da atriz Sônia Braga, voltou à Globo em *remake* de 2012, assinado Walcyr Carrasco e protagonizado por Juliana Paes. Em

1983, Sônia Braga encarnou a sertaneja sensual no cinema, no filme de Bruno Barreto, mostrando a capacidade da obra de Jorge Amado de deslizar por diferentes meios, se adaptando às especificidades de cada um deles.

Em artigo publicado no portal *globo.com*, o pesquisador Mauro Alencar (2016) lembra que, no início da televisão, não havia autor qualificado para escrever teledramaturgia e, assim, as histórias já existentes na literatura eram usadas para facilitar a composição das tramas televisivas. A relação entre televisão e literatura, que surgiu da falta de profissionalização do meio, acabou se mostrando bastante eficiente, atravessando os tempos e se constituindo em estratégia que hoje pode ser vista em produções ficcionais de grande qualidade técnica e artística. Para Alencar, o repertório literário “passou a ser elemento chave para a argamassa constitutiva da rica teledramaturgia nacional” (*globo.com*, em 19/09/2016). Dessa forma, o traço romântico de nossas novelas pode ter sofrido a influência de autores como Joaquim Manuel de Macedo e de José de Alencar (ALENCAR, 2004). A produção teatral de Macedo, em especial, teria contribuído de forma estruturante para a constituição do gênero telenovela, como aponta Alencar: “é na obra teatral de Macedo que encontramos a estrutura dramática, a rede de intrigas, os pequenos momentos de clímax ao longo do texto, que se mostram necessários para a forma da teledramaturgia moderna” (ALENCAR, 2004: 47).

Para se ter uma ideia do papel da literatura na construção da teledramaturgia brasileira, desde a sua estreia, em 1965, a TV Globo já realizou 240 adaptações em diferentes formatos, reunindo em sua extensa lista, autores nacionais e internacionais, pertencentes a diferentes períodos históricos, tais como João Guimarães Rosa, Raquel de Queiróz, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Rubem Fonseca, Arthur Azevedo, Nelson Rodrigues, Nikolai Gogol, Eça de Queiroz, William Shakespeare, Kafka, Sófocles, entre muitos outros.

Foi justamente uma telenovela adaptada da literatura que empurrou o gênero para o mercado internacional: a adaptação de Gilberto Braga para *Escrava Isaura*, do escritor Bernardo Guimarães, produção da Globo, de 1976. A obra, protagonizada pela atriz Lucélia Santos, representou o maior sucesso da emissora na faixa das 18 horas, impulsionando a exportação de diversos produtos da

indústria televisiva brasileira (ALENCAR, 2004). Hoje as telenovelas produzidas pela TV Globo figuram em mais de 130 países e acumulam dezenas de prêmios internacionais.

A partir 1984, a literatura na TV Globo começou a expandir suas fronteiras e invadir outros horários e formatos da emissora. Na era das minisséries, obras de grandes escritores como Nelson Rodrigues, Eça de Queiroz, Erico Veríssimo, João Guimarães Rosa, entre outros, foram adaptadas para a televisão. Esse tipo de narrativa dramatizada, mais enxuta que as telenovelas, acolhe perfeitamente a estrutura ficcional dos romances que, muitas vezes, giram em torno de um núcleo reduzido de personagens. Em comparação com a telenovela, cuja extensão varia em torno de 200 capítulos, a minissérie, obra fechada cuja duração não costuma ultrapassar vinte episódios, não requer o mesmo número de situações e de personagens:

A minissérie é, na verdade, uma mininovela – história curta mostrada em episódios, em sequência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto, de tal forma que, muitas vezes, os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores. A minissérie é uma ficção que se fecha, clausurando totalmente a história. (PALLOTTINI, 2012: 48)

Enquanto a telenovela se constitui como obra aberta, passível de mudanças ao longo dos meses em que é veiculada, a minissérie é escrita de uma só vez. Se a novela se sustenta com a inserção de tramas paralelas, a minissérie, normalmente, gravita em torno de uma única trama. Para manter o fôlego narrativo ao longo de seu extenso tempo de exibição, a telenovela brasileira faz uso de diversas subtramas em torno da trama principal. Assim, além dos protagonistas, outros grupos de personagens integram um complexo jogo de cruzamentos entre cenas e seus respectivos cenários (PALLOTTINI, 2012). Como obra fechada, escrita e produzida antes de ser exibida, a minissérie propicia a todos os profissionais envolvidos em sua criação e produção um trabalho que não está submetido à urgência da realização de obras abertas, como as telenovelas. Como destaca Filho, esse ritmo menos acelerado resulta em um maior aprimoramento na feitura do produto:

Há uma melhora da qualidade, as minisséries tendo um ritmo parecido com os primeiros capítulos de uma novela, com um acabamento melhor. Os atores, o diretor e a equipe saem do *frenesi* de gravar seis capítulos semanais. Sem esquecer dos autores, que trabalham numa obra fechada, mais próxima de um romance, o que também facilita para eles. (FILHO, 2001: 62)



Para a autora de teledramaturgia Maria Adelaide Amaral “a diferença entre minissérie e novela é mais ou menos a diferença entre o artesanato e o produto industrializado” (MEMÓRIA GLOBO, 2008: 163). Mas, do ponto de vista da estrutura dramática, as regras de escrita de uma minissérie pouco diferem das de uma telenovela. Cada capítulo deve apresentar uma novidade e fazer a narrativa avançar, fazendo com que o espectador perceba que algo mudou entre a vinheta de abertura e a de fechamento da trama. Como destaca Pallottini, “uma tensão é sempre necessária: o arco retesado, pronto para disparar a flecha” (PALLOTTINI, 2012: 77), tensão que alimenta a expectativa de uma mudança iminente, levando o público a querer assistir ao próximo capítulo. As chamadas viradas nas tramas são conduzidas pelas ações, que, segundo Pallottini (2012), não devem ser identificadas apenas a situações ligadas a movimento (como as tão emblemáticas perseguições de carros dos filmes), lembrando que aquela “(...) cena de uma pessoa falando a seu deus diante de um altar” (PALLOTTINI, 2012: 76 - 77) pode estar repleta de ação se o personagem, de alguma maneira, alterar o curso dos acontecimentos com sua fala. De capítulo em capítulo, de novidade em novidade, novela e minissérie, normalmente, chegam ao final com suas tramas resolvidas, com todos os fios da história amarrados.

Mas, em se tratando de adaptação televisiva, nem sempre o último capítulo da trama corresponde ao do livro, uma vez que, como um outro texto, o produto audiovisual se apresenta de forma distinta da obra literária de origem. Um exemplo recente é a minissérie *Amores Roubados*, produção da Globo de 2014. A obra televisiva (de George Moura, Sergio Goldenberg, Flavio Araújo e Teresa Frota), escrita a partir do romance-folhetim *A emparedada da rua Nova*, do escritor do século XIX Carneiro Vilela, atualiza a obra literária adaptada ao mostrar novas situações em um contexto contemporâneo. No romance de Vilela a trama se passa na cidade do Recife, no nordeste brasileiro, em 1864, anos antes da abolição da escravidão no país. A história gira em torno da família de Jaime Favais, comerciante português que se envolve em dois crimes, sendo um contra a própria filha. A primeira vítima do comerciante é Leandro Dantas, um galanteador que seduz a mulher e a filha dele. O crime que dá nome ao romance e que encerra a narrativa é aterrador: depois de descobrir que a filha Clotilde está grávida de

Leandro, Jaime Favais amarra a jovem dentro de um banheiro e manda fechar as saídas com tijolo. Emparedada, Clotilde agoniza e morre.

Na versão televisiva, o romance do século XIX, transposto para os dias de hoje, se desenrola em uma cidade ficcional de nome Sertão, e a passagem em que a filha é emparedada viva pelo próprio pai foi suprimida. No livro, depois de “emparedar” a própria filha, Jaime Favais foge para a Europa com sua mulher, Josefina, que havia enlouquecido. Na minissérie, quem morre é o pai, que despenca de um barranco, durante discussão com a filha Antônia (nome do personagem na minissérie). Na tela, em vez da trágica morte, o drama da filha tem um desfecho que aponta para um futuro feliz. Depois de perder o namorado assassinado pelo próprio pai, durante sua gravidez, no final do oitavo e último episódio, Antônia aparece à beira do rio São Francisco com o filho, já crescido, e a mãe, em uma cena leve e divertida. Com essa alteração no enredo, o título da minissérie não poderia seguir o do romance e, assim, *A emparedada da rua Nova* se transforma em *Amores Roubados*. Já a minissérie *Dois Irmãos*, objeto central desse estudo, empurra para o último episódio um acontecimento que abre o romance de Milton Hatoum: a morte da matriarca Zana, mãe dos gêmeos Omar e Yakub, personagem em torno da qual a história da rivalidade entre os irmãos se estrutura. Mudanças como essas, decorrentes do processo de transposição de uma linguagem literária para a audiovisual, serão abordadas de forma mais aprofundada no próximo capítulo dessa dissertação.

A literatura na tela da televisão nem sempre é ofertada ao público aos pedaços, como nas minisséries e novelas. O mundo dos livros também serve de base para a criação dos chamados produtos unitários, que apresentam uma história completa em apenas um capítulo. Como destaca Pallottini (2012), nesse tipo de produção não há tempo a perder, já que todos os conflitos devem ser resolvidos naquele curto período de exibição do programa, que pode variar entre uma hora e uma hora e meia de duração. Diferentemente da telenovela, que se estende por meses a fio, o unitário dispõe apenas de uma oportunidade para enlaçar seu público. Como exemplo desse tipo de produto, podemos citar a adaptação do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. O especial da TV Globo, de 1981, dirigido e adaptado por Walter Avancini, foi vencedor do *Emmy Internacional* no ano de 1982, concorrendo, na ocasião, com programas de mais

de cem países (SITE MEMÓRIA GLOBO). A narrativa, protagonizada pelo ator José Dumont, e criada em forma de musical, contou com canções do compositor Chico Buarque.

Se de um poema se faz um programa especial, da reunião de dois ou três livros também se pode criar uma novela. Na história da teledramaturgia brasileira, há casos de produções de ficção televisiva que foram resultado da adaptação de mais de uma obra literária, como a novela da TV Globo *Sinhazinha Flô*, que, em 1977, transpôs para a tela três livros de José de Alencar: *Til*, *A viúvinha* e *O Sertanejo*. Mas, mesmo dispondo de uma grande quantidade de conflitos, a obra televisiva não obteve o êxito esperado, como sublinha Mauro Alencar (2004): “a união dos três romances em uma só trama não teve o efeito esperado pelo excesso de situações não tão bem amarradas – ainda que a novela apresentasse personagens interessantes” (ALENCAR, 2004: 48). Um outro exemplo, mais recente, é *Êta mundo bom*, de 2016, em que Walcyr Carrasco e Maria Elisa se basearam em três obras de autores diferentes (Voltaire, Abílio Pereira de Almeida e Monteiro Lobato) para compor uma trama rural veiculada na TV Globo, na faixa das 18 horas. Já em *Os Maias* (Globo, 2001), a autora Maria Adelaide Amaral lançou mão de outro livro do mesmo autor do romance adaptado, *Eça de Queiroz*, para dar fôlego à sua obra televisiva:

*Os Maias*, na realidade, não daria mais do que 24 capítulos, e nós tínhamos que produzir uma minissérie de 48. O que fazer? A única opção era juntar outra obra do Eça a *Os Maias*. Pensei então, em *A relíquia*. (...) tive a preocupação de que apenas personagens periféricos de *Os Maias* interagissem com os personagens de *A relíquia*. (MEMÓRIA GLOBO, 2008: 138)

### 2.3.

#### O romance e seus desdobramentos

A presença constante da adaptação na formação da teledramaturgia brasileira nos leva a refletir sobre a capacidade do romance de se adequar a diferentes suportes, se moldando às características das obras audiovisuais. Na tela, o romance se desdobra em muitos textos, se ajustando à imaginação criativa de roteiristas e de diretores. Quando transposto para o cinema ou para a televisão, o gênero se apresenta de forma inteiramente distinta, uma vez que, na linguagem

audiovisual, entram em cena elementos além da palavra, tais como: músicas, efeitos sonoros, imagens em movimento, entre outros recursos narrativos (STAM, 2008). Cabe lembrar, no entanto, que mesmo possuindo características específicas, o produto audiovisual está vinculado a outras formas de arte. Se nos primórdios do meio cinema, por um lado, alguns teóricos levantavam a bandeira de uma narrativa fílmica apartada de outras manifestações artísticas, como Jean Epstein e sua noção de “cinema puro”, por outro, alguns cineastas importantes afirmavam a relação de suas obras com outras expressões de arte, inclusive a literária, como descreve Stam:

Griffith declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo a Dickens, ao passo que Eisentein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal em *O paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*. (STAM, 2013: 49)

No início do século XX, com o cinema ainda jovem, o discurso daquela época buscava legitimar o meio, ora aproximando-o de outras artes, ora marcando suas diferenças. Dessa forma, “o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, porém não de notas, e sim de luzes” (STAM, 2013: 49). Esses argumentos serviam para afirmar a narrativa fílmica como uma forma de arte, que deveria ser entendida por suas características estéticas específicas. Mas, mesmo em diálogo com outras artes, o cinema não chegava perto do *status* reservado à literatura, um meio considerado de maior prestígio, sempre ligado à aura da escritura (STAM, 2013).

Mas ainda hoje seria possível categorizar as produções culturais em diferentes patamares? Como destaca Vera Follain de Figueiredo (2013), na contemporaneidade as produções artísticas se misturam e se inserem em um contexto de trocas, que abala a chamada hierarquia cultural, diluindo as “fronteiras entre a chamada alta cultura e a cultura midiática de mercado” (FIGUEIREDO, 2013: 11). Se nas telas, o livro ganha corpo e imagem, nas páginas impressas, o roteiro de um produto audiovisual se expressa por meio de palavras. Com as chamadas novas mídias (já nem tão novas assim), esses movimentos de migração estão cada vez mais intensos, criando produtos que fogem a qualquer categorização. O que dizer de um livro disponível em um meio digital que insere em seu corpo *links* para cenas de uma minissérie de televisão? O exemplo citado se refere ao *e-book* do romance *Dois Irmãos*, que foi criado a

partir da adaptação televisiva da obra de Milton Hatoum e lançado após a estreia da minissérie na televisão. Mas não é preciso se deter à era da internet para entender essas imbricações entre diferentes mídias. Como destaca Figueiredo (2013), desde a época dos folhetins, no século XIX, os romances se ajustavam às migrações entre meios, se moldando às especificidades de cada suporte em que se viam inseridos. Ao trazermos a discussão para a temática desse estudo, poderíamos pensar acerca da maleabilidade do romance como elemento facilitador no processo de transposição de linguagem. Maleabilidade esta que pode ser identificada na origem do gênero, como reflete Figueiredo:

Caberia, no entanto, indagar se, no caso da narrativa ficcional em prosa, particularmente o romance, não haveria desde suas origens uma vocação antinormativa, anticanônica, que favorece a interação permanente com outros gêneros e outras linguagens. Na contramão daqueles que o consideram herdeiro das grandes formas épicas do passado e em consonância com o pensamento de Bakhtin, talvez seja pertinente dizer que o romance constitui-se na corrente das forças centrífugas, daí sua capacidade de adaptar-se, de absorver ou ser absorvido por outras formas culturais. (FIGUEIREDO, 2010: 45)

Essa vocação antinormativa a que se refere a pesquisadora, acima citada, relaciona-se com a própria forma do gênero, ou ausência dela, como indica Ian Watt: “(...) comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo” (WATT, 2010:14). Para Figueiredo (2010), a expansão do romance está relacionada justamente à sua flexibilidade, uma vez que, fundado sobre alicerces maleáveis, esse gênero acaba absorvendo em sua narrativa outras formas literárias (como a crônica, o ensaio e o drama) e, com isso, ampliando seu público. Tal como a argila que assume várias formas a partir da modelagem do artista, o romance também se desdobra em criações distintas, que carregam características próprias de cada meio. Deste modo, antes de ser adaptada para a televisão, a obra *Dois Irmãos*, por exemplo, foi recriada em forma de história em quadrinhos (dos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá), que traduziu as situações narradas no romance em textos, balões e imagens (em preto e branco). Em seu percurso de desdobramentos, a obra de Hatoum ganhou som e imagem como minissérie de televisão, depois voltou para o universo das palavras, em forma de roteiro impresso, e ainda se transformou em texto híbrido no *e-book*, já referido, que inclui *links* para as cenas do produto audiovisual.

Uma passagem narrada por Marlyse Meyer (1996), em seu livro *Folhetim: uma história*, serve para exemplificar bem esse círculo de intertextualidades em

que as narrativas trafegam. A pesquisadora relata a existência de um folheto de cordel, escrito por um poeta paraibano, que conta em versos a história da *Escrava Isaura*. Mas, ao contrário do que poderíamos supor, a obra não foi escrita a partir do romance do escritor Bernardo Guimarães, mas de um drama de circo criado a partir da novela da TV Globo: “um círculo que não se fecha, já que a *Escrava Isaura* televisiva correu mundo, encantando Europa, China e Cuba” (MEYER, 1996: 389). Diante desse cenário de deslizamentos entre suportes, Figueiredo questiona o lugar da literatura no contexto de trocas entre diferentes manifestações artísticas:

Talvez se possa dizer que há uma literatura anterior e outra posterior à expansão das mídias audiovisuais, assim como a literatura não permaneceu a mesma depois que o aprimoramento das técnicas de imprensa permitiu a ampla circulação dos jornais. (FIGUEIREDO, 2010: 47)

Esse trânsito entre diferentes mídias está ligado à popularização do gênero romance, que amplia seu público a partir do momento em que se insere em outro meio: o do universo jornalístico. Desde o advento do folhetim no século XIX, na França, o romance começou a dividir espaço com as notícias, narrativas ligadas aos acontecimentos cotidianos de cada lugar. Nas páginas descartáveis de jornais e de revistas, a literatura desce de seu pedestal de arte superior, para se abrigar na parte de baixo dos periódicos, lugar batizado de folhetim. O termo, que vem do francês *feuilleton*, se refere à seção de variedades, localizada no rodapé de jornais e revistas, destinada à publicação de conteúdos de naturezas distintas. Além de romances e crônicas, também figuravam nesse espaço de veiculação: receitas, conselhos, informações sobre moda, entre outros (BORELLI, 1996). Meyer enumera as diferentes modalidades que o folhetim abrigava nos jornais:

O folhetim, ligeira matéria, crônica mundana, o folhetim-colibri no dizer de Alencar, *Ao correr da pena*. Frutinha de Paris, colibri, repetiu Machado ao debicar o folhetinista. O folhetim crônica literária. Folhetins, crítica de teatros e óperas, praticada por Martins Pena. E, finalmente, o famigerado, o folhetim- romance, como se intitulou de início o romance-folhetim. (MEYER, 1996: 16)

*O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, marcou a chegada do folhetim francês ao Brasil, no ano de 1838. No período entre 1839 e 1842, embora figurando de maneira constante no *Jornal do Comércio*, o folhetim veiculado por aqui ainda não fazia parte do rol dos mais famosos na França. Até que, em setembro de 1844, uma tradução do popular *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, passou a ocupar o rodapé do *Jornal do Comércio*, impondo mudanças na

diagramação do jornal: “ocupa praticamente o suplemento dominical inteiro. Acelera-se o ritmo, diminui-se o tamanho dos tipos, vara o jornal e ocupa quatro rodapés até o fim, em vinte janeiro de 1845” (MEYER, 1996: 283). Menos de um mês depois de começar a veicular *Mistérios de Paris* em suas páginas, o *Jornal do Comércio* anunciava o lançamento da obra em suporte livro. Publicado em dez diferentes volumes, o romance francês começou a aparecer nas livrarias, na esteira do sucesso da publicação em forma de folhetim. Outros clássicos do folhetim também foram parar nas estantes, em edições que ora ganhavam belas encadernações e papel de qualidade, ora se apresentavam em forma de fascículos reunidos (MEYER, 1996). A inserção do romance nesse circuito midiático não só confere popularidade ao gênero como também evidencia o modo circular como esse mecanismo opera. Se por um lado, o folhetim ajuda a vender jornais, por outro, os jornais impulsionam as vendas de romances em suporte livro. Na contemporaneidade esses desdobramentos se multiplicam com a inserção de outros suportes nos circuitos de trocas entre as narrativas, alterando os critérios de valoração das manifestações artísticas, como destaca Figueiredo:

(...) alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmidiáticas, cujo conteúdo se desdobra em filmes veiculados nas salas de cinema, em videogames, histórias em quadrinhos, seriados televisivos. (FIGUEIREDO, 2010: 12)

Questões ligadas à intensificação dos processos de migração das narrativas no contexto contemporâneo da convergência midiática serão abordadas no segundo capítulo deste estudo. Por ora, caberia retomarmos ao folhetim para investigarmos as influências decorrentes desse tipo de narrativa na constituição do romance brasileiro, já que a literatura romântica folhetinesca, advinda da França, era largamente consumida pelos nossos primeiros romancistas. Machado de Assis, por exemplo, citou em diversos escritos seus a obra *Saint-Clair das Ilhas*, um romance francês que os brasileiros tiveram acesso por meio de uma edição portuguesa, em três volumes, da Casa Garnier, de 1835. Por fazer parte das memórias de infância de outro escritor, Guimarães Rosa, *Saint-Clair das Ilhas* também apareceu em *Grande Sertão Veredas* (MEYER, 1996). A partir de pesquisa em jornais do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX, Meyer (1996) encontrou uma série de anúncios que confirmam a presença de

romances europeus de diferentes tipos, em um período anterior ao nascimento do gênero no país. Nos catálogos antigos da Biblioteca Nacional, aparecem mais pistas acerca do gosto dos brasileiros pela literatura romântica, em especial a folhetinesca:

(...) é muito grande a parte novelística nos acervos, constituindo rubrica diferenciada para “literatura”. Sendo eles da década de 1850 em diante, já registram todos os grandes nomes do romance romântico estrangeiro; a parte consagrada aos mais célebres folhetinistas, Eugene Sue, Ponson du Terrail, Montépin, é enorme, com repetidas traduções do Rio de Janeiro a Belém do Pará. (MEYER, 1996: 29)

Leitores de romances folhetinescos, os escritores brasileiros também tiveram suas obras publicadas aos pedaços nos jornais. Mas é necessário esclarecer que nem todos os romances que figuravam nos folhetins carregavam os traços típicos do gênero. *Quincas Borba*, de Machado de Assis, por exemplo, era designado como romance-folhetim sem, no entanto, possuir marcas características do folhetim, tais como: tramas girando em torno de heróis românticos, mulheres fatais e sofredoras, crianças trocadas, ricos maus e pobres honestos, entre outras (MEYER, 1996). Veiculava-se no Brasil, em formato folhetim, indistintamente, romances considerados populares e obras de importantes nomes da literatura mundial como, por exemplo, *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, publicado em fatias no Jornal *A Manhã*, no ano de 1927 (MEYER, 1996). Ao figurar nos rodapés de jornais e revistas, obras de José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo garantiam fama e renda para seus autores. No deslizamento do livro para os veículos jornalísticos, o romance mostrava sua capacidade de se encaixar em diferentes mídias, mas essa adaptação impunha algumas mudanças ao gênero, como destaca Figueiredo:

Dentre outras alterações, foram divididos em capítulos menores, instituindo-se o gancho entre eles, com o objetivo de estimular a curiosidade do leitor. Tais marcas de composição tendiam a se manter, mesmo quando, posteriormente, as narrativas ficcionais eram publicadas em livro, ganhando outro sentido, uma vez que tinham sido determinadas pela modalidade de leitura instituída pela veiculação em fragmentos, no suporte jornal. (FIGUEIREDO, 2010:12)

Curiosamente as mudanças decorrentes do fatiamento de uma obra se mantinham mesmo em suporte livro, o que evidencia, mais uma vez, a forma circular de interação entre os meios. O folhetim representa apenas um entre tantos outros movimentos de migração na história do romance que, com o advento da televisão no Brasil, começou a se desdobrar na tela em narrativas cênicas criadas



com estímulos visuais e auditivos característicos do meio. Cabe lembrar também que a telenovela é considerada herdeira do gênero folhetim, uma vez que a ficção televisiva também se apresenta de forma fatiada e inclui em sua narrativa ganchos de suspense para atrair a audiência. No século XIX, o precursor do folhetim na França, o editor do Jornal *La Presse*, Émile Girardin, enlaçava o leitor de seu jornal ao inserir, ao final de cada fatia de texto publicado, os dizeres: “continua no próximo capítulo” (ALENCAR, 2004:43). Como reflete Meyer: “Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (*Fonfon*), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos?” (MEYER, 2013: 387).

A serialização se encontra na origem da televisão, cuja estrutura produtiva está ligada ao modelo industrial, que visa uma produção em alta escala. Segundo Arlindo Machado (2000), essa prática advém da necessidade que o meio televisivo enfrenta de suprir com grande quantidade de produtos audiovisuais uma programação operada de modo contínuo. Nesse sentido, os produtos de ficção seriada, com seus aparatos fixos, como cenários, figurinos e equipes, servem a esse propósito de alargamento da produção.

Antes da televisão, o cinema já havia criado o produto audiovisual em pedaços. Como descreve Machado (2000), por volta de 1913, o mercado cinematográfico americano começou a se transformar, criando produtos que pudessem ser exibidos para públicos distintos. Naquele período, as salas de cinema que predominavam eram as chamadas *nickelodeons*, espaços em que o público pagava cinco *cents* para assistir, de pé ou em bancos rudimentares, aos filmes de curta duração. Com a criação dos longas-metragens, a indústria do cinema começou a fatiar suas produções como forma de ampliar seu público. Se os filmes longos dependiam da estrutura das salas mais requintadas para serem exibidos, em fatias, essas obras podiam figurar nos cinemas populares (MACHADO, 2000).

Na indústria televisiva, a serialização também se inscreve nas relações de ordem econômica que sustentam a engrenagem do meio. A produção em fatias se dá pela necessidade que a televisão tem de abrir espaços para a inclusão dos intervalos comerciais nos chamados *breaks*. Machado (2000) lembra, no entanto, que, mesmo as emissoras não comerciais, que independem financeiramente dos

anunciantes, também adotam esse modelo fatiado, uma vez que ele se ajusta ao ambiente disperso em que usualmente se dá a recepção televisiva. Criado para viabilizar economicamente a transmissão de tevê, o *break* ou intervalo comercial, foi incorporado à estrutura narrativa de toda a programação. Para que o público não se disperse durante a pausa para os comerciais, os autores de obras de ficção televisiva constroem momentos de suspense ao final de cada bloco, interrompendo suas narrativas em momentos de tensão. Ao final de cada capítulo, esse suspense se acentua para garantir a audiência do dia seguinte.

Ao contrário das salas escuras, o ambiente doméstico, com suas luzes, ruídos e hábitos, não permite ao telespectador fazer um mergulho imersivo em suas narrativas. Nem os sofisticados aparelhos da atualidade, com imagem e som em alta definição e telas cada vez maiores, garantem ao espectador uma experiência televisiva semelhante à do cinema. Como forma de se adequar a esse contexto de recepção, a linguagem televisiva se estrutura de forma circular, usando como técnica tanto a repetição de ideias, como o uso exacerbado do texto falado em detrimento da cena puramente imagética (MACHADO, 2000). A repetição está incorporada à própria dramaturgia da telenovela, já que o autor não só tem que lidar com o ambiente dispersivo da casa como também com a dimensão estendida de sua obra, como destaca Pallottini:

(...) sua dimensão leva, inevitavelmente, à repetição e redundância – além do caráter peculiar do próprio veículo, feito para ser desfrutado concomitantemente a outras atividades, ou até para ser interrompido e retomado. O autor não pode dar uma informação importante num único capítulo, numa cena ou num estágio da novela; essa informação tem de ser periodicamente reapresentada, resumida ou acrescida de outros detalhes. Não é admissível que o espectador que perdeu o capítulo se veja privado de uma informação essencial. (PALLOTTINI, 2012: 57)

Alguns autores contemporâneos mantêm uma escrita menos repetitiva em seus roteiros, usando como recurso para atualização do público a apresentação de um resumo com cenas do capítulo anterior (feito com uma edição dinâmica), que é veiculado momentos antes da exibição do capítulo do dia. No contexto brasileiro de produção televisiva, o autor João Emanuel Carneiro usou esse tipo de estratégia em sua novela *Segundo Sol* (2018), oferecendo ao seu espectador uma espécie de *lead* (com os recursos do audiovisual), termo que, no jargão jornalístico, significa a primeira parte de uma reportagem que carrega consigo a síntese dos acontecimentos mais importantes da notícia que será lida. Depois da exibição do

*lead* ficcional da novela das nove da TV Globo, uma voz em *off* anuncia: “fique agora com o capítulo de hoje”. Essa mesma estratégia pode ser vista em diversos produtos ficcionais da chamada cultura das séries. Cabe lembrar, no entanto, que há muitas décadas os resumos integram seções especializadas de veículos jornalísticos (*sites*, *blogs*, jornais, revistas, etc.) que existem para movimentar a audiência dos produtos televisivos.

Além da serialização, a produção ficcional televisiva também se aproxima do gênero folhetim pelo uso de temáticas comuns como as que envolvem “gêmeos, trocas, usurpações de fortuna ou identidade” (MEYER, 1996: 387). Na tela, os conflitos folhetinescos ganham nova roupagem em cenas que reproduzem a mesma hierarquização dos personagens (divididos entre núcleos de pobres e ricos) presentes nas histórias fatiadas dos jornais:

O champanhe borbulhante das taças de cristal do folhetim parisiense é substituído pelo tinir estereotipado do gelinho do copo de uísque. Aqueles mesmos cenários completos que enfeitavam as revistas de moda brasileiras do século XIX e as casas ricamente mobiliadas (pelos coronéis) das *cocottes*. O sonho de Paris substituído pelos sonhos da zona sul do Rio de Janeiro ou os Jardins de São Paulo. (MEYER, 2013: 388)

Os folhetins do século XIX beberam nas matrizes temáticas de um gênero teatral surgido na França, no século XVII: o melodrama. Desta forma, os mesmos ingredientes usados para emocionar a plateia do teatro foram incluídos nos enredos criados para vender jornais e revistas. Como destaca Silva (2005): “(...) a história, que no palco mantém a plateia por duas ou três horas, nos jornais deve prender o interesse do público por semanas a fio” (SILVA, 2005: 49). Os folhetins eletrônicos, como são chamadas as telenovelas, também sofreram a influência do melodrama, que colocava em cena heróis e vilões em narrativas, de fácil entendimento, criadas para comover o público por meio de efeitos cênicos e enredos sentimentais. Originário da ópera, o gênero melodramático constrói suas tramas a partir de situações dramáticas que envolvem amor, intrigas, vinganças, castigos e, acima de tudo, a virtude que sempre triunfa. Assim como nas novelas brasileiras, o amor sempre se realiza e o embate entre personagens maus e bons tende a terminar com a vitória do bem sobre o mal. O teatro melodramático emplaca como gênero de sucesso no período pós Revolução Francesa, quando a sociedade francesa, em profundas mudanças sociais, vê nascer uma classe

burguesa, cujos valores morais são espelhados no palco do melodrama (SILVA, 2005).

## 2.4.

### Narrativas em diálogo com a realidade

Mesmo flertando com temas advindos do folhetim e do melodrama, a ficção televisiva brasileira mantém os pés bem assentados no chão da realidade. Do mesmo modo, o romance moderno, surgido no início do século XVIII, também carregava o realismo como traço distintivo. Em oposição às formas literárias não realistas dos gregos, que giravam em torno das questões universais, “(...) o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro lado, ao individualismo de sua estrutura social” (WATT, 2010: 65). Segundo Watt (2010), as obras dos romancistas do início do século XVIII já expressavam uma correspondência entre obra literária e realidade, que as distinguiam da ficção produzida anteriormente. Cabe destacar que esse realismo descrito por Watt se refere a procedimentos narrativos que não estão relacionados ao movimento literário surgido na França, no século XIX. Segundo o autor, essa literatura em diálogo com a vida real estaria em sintonia com os métodos de investigação da verdade empreendidos pela filosofia. O próprio significado do termo realismo, usado inicialmente no campo da pintura, ajuda a esclarecer essa relação:

Como definição estética a palavra “*réalisme*” foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a “*vérité humaine*” de Rembrandt em oposição à “*idéalité poétique*” da pintura néoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Reálisme*, jornal editado por Duranty. (WATT, 2010: 10)

Apartado das regras literárias fixas dos escritos do passado, o romance se coloca como intérprete de seu tempo. Na tentativa de produzir narrativas que estabeleçam correspondências com a vida contemporânea, o gênero dialoga com a sociedade em que está inserido. Segundo Figueiredo, “o herói moderno era representativo de sua época, porque, embora de um modo singular e único, encarnava os sonhos dos homens de seu tempo” (FIGUEIREDO, 2017: 3).

Em vez de beber na História e na mitologia, o romance moderno se afasta das narrativas universais do passado e, de mãos dadas com a realidade, constrói

suas tramas a partir das experiências individuais da vida cotidiana. Por meio da ficção, o indivíduo autônomo, liberto de Deus e da tradição, oferta a outros homens suas histórias, trazendo para o centro da narrativa dramas particulares de pessoas comuns. Nesses relatos cotidianos, os romancistas mostram a potência dialógica desse gênero que nasce na Inglaterra, junto com o fortalecimento do individualismo no século XVIII (WATT, 2010). Diferentemente dos enredos da epopeia clássica e renascentista, que se mantinham fiéis aos modelos tradicionais, o romance dedica sua fidelidade à originalidade presente nas aventuras únicas de cada indivíduo. Não à toa, o romance é tomado como um repositório de intrigas para os criadores de obras da teledramaturgia. Na tela da televisão, a realidade cotidiana costuma dar o tom até mesmo às obras que flertam com o universo do realismo fantástico. Mesmo incluindo no rol de seus personagens um homem que solta formigas pelo nariz e uma mulher que explode de tanto comer, *Saramandaia* (1976), de Dias Gomes, segue uma dramaturgia realista (RESENDE, 2008). Do mesmo modo, na novela das 19 horas da TV Globo, *O tempo não para* (2018), o autor Mário Teixeira conta a história de uma família e de seus agregados, que acordam no ano de 2018, depois de ficarem congelados, em um imenso bloco de gelo, por 132 anos. Mas os diálogos e os enquadramentos seguem o padrão da linguagem realista, tão usual no contexto da teledramaturgia. O mesmo não se pode dizer de algumas realizações do diretor Luiz Fernando Carvalho, como a adaptação *Capitu* (escrita por Euclides Marinho a partir do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis). Na minissérie, diversos elementos, presentes na direção de fotografia (como projeções, sombras e texturas), no figurino teatralizado, na interpretação e no gestual coreografado dos atores, contribuem para a criação de um universo onírico, cujo tom operístico está apartado das amarras do realismo cotidiano (SITE MEMÓRIA GLOBO).

Filho da modernidade, o romance realista floresce com a ascensão da burguesia, na esteira da criação da imprensa. Reproduzido em forma de livro, o gênero se afasta da tradição oral, refletindo nas suas histórias o indivíduo deslocado da coletividade e focado na valorização dos bens privados (GAGNEBIN, 2013). A ascensão do romance moderno é vista por Walter Benjamin (2018) como um sinal de declínio da narrativa tradicional, já que o novo gênero excluía o conselho, que antes fazia parte das histórias. Além disso, o

romance moderno, na contramão das antigas narrativas, deixava de se relacionar com a coletividade, estando atrelado à solidão, tanto do autor como do leitor. Era na reclusão e no silêncio da casa que as damas mais abastadas, principal público leitor na Inglaterra do século XVIII, se entregavam aos seus devaneios, a partir das histórias sentimentais que liam nos livros (WATT, 2010). Segundo Colin Campbell (2001), os romances do século XVIII colocam a temática do amor no centro de suas narrativas:

Embora os romances publicados durante o final do século XVIII tratassem de outros assuntos, tinham este tema dominante. Menos proeminente, talvez, no romance gótico do que no gênero “sentimental” ou explicitamente “romântico”, impregnou a maior parte da ficção da época, como na verdade tendeu a acontecer até os nossos dias. (CAMPBELL, 2001: 44)

A ascensão do amor romântico, que ocorre durante o século XVIII, coincide com aumento da abordagem dessa temática nos romances modernos. Até então, a escolha da esposa ou do marido não passava por esse tipo de sentimento. Embora a paixão fizesse parte da vida dos jovens, ela não deveria direcionar os casamentos, já que outros motivos, de ordem econômica, por exemplo, se colocavam como mais importantes na constituição das famílias. Mas, com o tempo, o amor foi ganhando protagonismo, dentro e fora das histórias, como destaca Campbell: “(...) o amor, e o amor somente, era a consideração soberana na escolha dos parceiros” (CAMPBELL, 2001: 45). Com o desenvolvimento das fábricas, as mulheres menos abastadas, que moravam em áreas urbanas, também passaram a ter mais tempo livre para se entregar às aventuras amorosas dos romances. Nos mercados, elas encontravam artigos que antes eram fabricados em casa e, se fiar e tecer, confeccionar sabão e velas já não demandavam tempo na rotina doméstica, com o dia mais longo, a leitura podia integrar parte de suas atividades. Mas, vale lembrar que, pelo senso comum, ler se constituía em uma atividade perigosa para os trabalhadores, pois podia desviá-los de suas responsabilidades primordiais. O romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que se insere na tradição realista do século XIX, exemplifica bem esse tipo de preconceito, na medida em que põe em cena como protagonista, Emma Bovary, uma mulher adúltera entregue às fantasias impressas nos romances. A ousadia de Flaubert o levou aos tribunais, com a acusação de ser um ofensor da moral pública.

Nos romances-folhetim ou nos folhetins eletrônicos, o amor ocupa o centro da cena, motivando os conflitos das tramas. Amor que causa desvario, amor que exige provas, amores roubados, falsos ou verdadeiros. Nos títulos das telenovelas brasileiras esse sentimento aparece soberano. Só para citar alguns estão *Rosas para meu amor* (Tupi, 1952), *Sonho de amor* (Record TV, 1964), *O Primeiro Amor* (Globo, 1972), *O Amor é nosso* (Globo, 1981), *História de Amor* (Globo, 1995, 1996), *Amor à vida* (Globo, 2013). Em *Dois Irmãos*, o amor também tem seu protagonismo. O amor exagerado de uma mãe motiva uma trama guiada pelo ódio entre os gêmeos Omar e Yakub. Um amor que sai das páginas do livro e se traduz em imagens na tela da televisão. O livro de Hatoum segue uma trilha de deslizamentos que mostra tanto sua potência dialógica quanto sua capacidade de adaptação. Na transposição de linguagem já não é mais o romance que vemos em cena, mas uma obra diversa, com sua própria forma de expressão.

No trânsito entre meios, um gênero enlaça o outro, pede-lhe emprestado alguns traços, acrescenta-lhe novos e, assim, vai se ajustando ao meio em que se vê inserido. Ao se despir da capa dura para habitar o papel descartável dos jornais, o romance se adequa à estrutura fragmentada dos folhetins. No palco ou nas telas, ele assume novas formas, ora se encolhendo, ora se esticando, ganhando e perdendo personagens, mostrando sua flexibilidade e sua capacidade de trazer à luz questões humanas.

### 3.

## O circuito midiático da obra *Dois Irmãos*

### 3.1.

#### O trânsito das narrativas na cultura da conexão

Em canais voltados para literatura no *Youtube*, site de compartilhamento de vídeos *online*, dezenas de vídeos, em forma de depoimento, exibem comentários sobre o romance *Dois Irmãos*, do escritor brasileiro contemporâneo Milton Hatoum. Essa repercussão é decorrente do retorno da obra do escritor manauara, publicada em 2000, pela pena da autora de ficção seriada televisiva Maria Camargo. Dezesete anos depois do primeiro lançamento do livro, *Dois Irmãos* ganhou sua versão televisiva na série dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Segundo a editora *Companhia das Letras*, o romance, que até novembro de 2016 vendia cerca de 60 exemplares por semana, vendeu quase 2000 (em suas versões brochura, bolso e *e-book*) na semana entre os dias 9 e 15 de janeiro, período de estreia da série na grade da TV Globo.

A obra audiovisual, exibida na internet (na plataforma Globo Play) antes mesmo da grade televisiva, está inserida em um contexto de desdobramentos narrativos que percorrem diferentes meios. Nessa dinâmica, o universo digital, com sua capacidade de fazer circular conteúdos de diferentes naturezas, cria condições para que esses deslizamentos ocorram de forma cada vez mais acentuada.

As narrativas, antes restritas aos suportes analógicos convencionais, hoje se propagam com intensa velocidade por meio das diferentes ferramentas digitais. Com as novas tecnologias da comunicação, as trocas intertextuais se tornaram correntes na chamada “cultura da conexão” (JENKINS, 2014: 24). No ambiente digital, a prática cotidiana de compartilhamento de mensagens redefine o papel do público na dinâmica comunicacional, dando a ele um lugar ativo nessa rede multifacetada de circulação dos mais diversos conteúdos:

Essa mudança – de distribuição para circulação – sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores de mensagens pré-construídas, mas como pessoas que estão moldando, compartilhando,



reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneira que não poderiam ter sido imaginadas antes. (JENKINS, 2014: 24)

Quando milhões de contadores de histórias ao redor do mundo constroem narrativas a partir de uma relação dialógica com outras obras, vale pensar em que medida a originalidade ainda se impõe como critério de valor. A ideia de propriedade intelectual, que aparece no contexto da criação durante o século XVII (COMPAGNON, 1996), ganha força no período de ascensão do romance. O gênero literário, surgido na Inglaterra na primeira metade do século XVIII, se difere das formas anteriores pela ênfase na novidade advinda das histórias vividas pelo homem comum. Para Watt, “o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2010: 13). Com a intensificação das trocas no universo digital, as fronteiras entre o original e cópia ficam borradas. Mas cabe lembrar que a ideia de intertextualidade, embora se apresente de modo bastante acentuado na contemporaneidade, sempre fez parte do ofício do autor. A literatura seria o resultado desse diálogo permanente entre as obras, como sublinha Culler:

Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles. Ler algo como literatura é considerá-lo como um evento linguístico que tem significado em relação a outros discursos: por exemplo, como um poema que joga com as possibilidades criadas por poemas anteriores ou como um romance que encena e critica a retórica do seu tempo. (CULLER, 1999: 40).

O contexto tecnológico que, de forma crescente, oferta possibilidades de propagação de conteúdos, contribui para a inserção do público em uma engrenagem de fluxos narrativos, em que o velho ditado “quem conta um conto, aumenta um ponto” torna-se uma prática comum. Do enorme repositório de intrigas ficcionais que se tornou a *web*, o usuário pode tirar elementos narratológicos para a composição de relatos que, ao retornarem para a rede, voltam a ser adaptados por outros “autores”. Nessa dinâmica, o universo literário se expande, se recicla, ganhando novas formas e significações. Segundo Jenkins (2009), no processo de recriação ficcional, os fãs desempenham papel de destaque, uma vez que representam “o segmento mais ativo do público das mídias” (JENKINS, 2009: 188). Organizados em comunidades virtuais, eles encontram na rede o ambiente perfeito para a divulgação de suas produções: “Os fãs sempre foram os primeiros a se adaptar às novas tecnologias de mídia; a fascinação pelos universos ficcionais muitas vezes inspira novas formas de

produção cultural, de figurinos, de *fanzines* e, hoje, de cinema digital” (JENKINS, 2009: 188).

Com as possibilidades de participação abertas pela *web*, os fãs, que no século XX viviam escondidos por trás das empresas de mídia, hoje alcançam um lugar de destaque na produção e distribuição de conteúdos. Motivados por personagens e enredos de seriados, filmes, livros, eles constroem novas histórias, as chamadas *fan fictions*, criações intertextuais que ampliam a experiência de fruição das obras e fortalecem as relações afetivas do público com suas narrativas de preferência. No ambiente digital, o engajamento desses grupos, organizados em comunidades, contribui para a propagação da narrativa transmídia que, segundo Jenkins, se constitui em uma estética decorrente do fenômeno da convergência midiática:

A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussões on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica. (JENKINS, 2009: 49)

Com cerca de 102 milhões de usuários acima dos dez anos de idade, o Brasil representa hoje o sexto país do mundo que mais consome vídeos pela internet (LOPES; GÓMEZ, 2017). O contexto tecnológico, que permite o consumo televisivo em nível global, insere o país na chamada “cultura das séries” (SILVA, 2014: 241), criada a partir da popularização das séries internacionais, em especial as norte-americanas. Na contramão do fluxo unilateral das emissoras de televisão, a internet propicia novos modos de fruição para o espectador, libertando-o da grade de programação e deixando-o livre para consumir seus produtos no tempo de sua escolha. Essa nova forma de relacionamento com os conteúdos televisivos ajuda a estreitar o engajamento do público com suas obras de preferência, o que estimula ainda mais a produção intertextual.

A popularidade da tecnologia digital no país impulsiona a indústria televisiva brasileira a criar novas formas de distribuição de seus conteúdos, multiplicando suas telas de exibição, uma vez que, como destaca Jenkins, “os novos consumidores são migratórios” (JENKINS, 2009: 47) e não mantém com redes ou meios de comunicação uma relação de lealdade. A televisão, que sempre

foi pautada pelo índice de audiência (BOURDIEU, 1996) de seu público, hoje se vê obrigada a pensar novos modelos de negócio e a expandir seus conteúdos pela *web* para fazer chegar sua programação àqueles que não têm mais os olhos fixos no aparelho de televisão. Um exemplo de investimento da televisão brasileira em outras plataformas é visto no lançamento da série *Assédio*, produção da Globo escrita por Maria Camargo a partir do livro reportagem *A clínica: a farsa e os crimes de Roger Abdelmassih*, de Vicente Vilardaga. A série, com dez episódios, que estreou em setembro de 2018, foi lançada no Globoplay antes da divulgação de sua entrada na programação da emissora. Como destaca a jornalista Patrícia Kogut, em sua coluna no Jornal *O Globo*, “a plataforma pode ser bem mais que um mero arquivo de programação da grade da televisão” (*O Globo*, em 24/9/2018), se afirmando como outro meio, com um cardápio diverso de conteúdos. Antes de estreiar na televisão, *Assédio* se fez presente na programação sob a forma de uma campanha contra violência doméstica, desempenhada por duas atrizes da trama, em uma estratégia de expansão do universo ficcional, feita de maneira indireta, sem qualquer menção ao título da obra. Além disso, em razão do lançamento da série no Globoplay, diferentes programas da emissora contribuíram para a divulgação da obra, inserindo a temática do assédio sexual na pauta de suas discussões.

O investimento em produtos transmidiáticos já faz parte da dinâmica da indústria de teledramaturgia brasileira. Como exemplo, podemos citar a criação de um *game* atrelado à exibição da série de terror *Supermax* (Globo, 2016). O jogo, desenvolvido a partir de uma competição entre estudantes de uma feira de *games*, e acionado via celular, promoveu a interatividade entre os meios e ampliou a experiência da série para outras plataformas (LOPES; GÓMEZ, 2017). Outra iniciativa transmidiática é a série *Carcereiros* (Globo, 2017) que, depois de estreiar sua primeira temporada no Globoplay, em 2017, foi exibida, com três episódios extras, na televisão, em 2018, e ainda se desdobrou em um filme, com história inédita, previsto para estreiar nos cinemas em 2019. Em *O Auto da Compadecida*, de 1999, a estratégia foi bem menos ambiciosa, já que, inserida em outro contexto tecnológico, a minissérie, com duração de quatro episódios, estreou na televisão e depois foi reeditada para ser exibida como filme nos cinemas.

A experiência de fruição de um produto ficcional também pode ser alargada por meio das redes sociais, que repercutem o universo dramatúrgico em tempo real, ajudando a impulsionar o envolvimento do público com o conteúdo televisivo. Segundo o relatório Obitel do ano de 2018, a telenovela *A Força do Querer*, de Glória Perez, que abordou a temática da transexualidade, foi a obra de ficção televisiva que mais se destacou no *Twitter* em 2017, alcançando a marca de seis milhões de *tweets*, publicações dos usuários na rede social. Esses números mostram que hoje o olhar de parte dos consumidores se divide entre a tela da televisão (ou de outra plataforma) e a tela dos *smartphones*, que são usados para trocar informações sobre os conteúdos televisivos no instante em eles são exibidos.

Na cultura da conexão, em que as histórias são consumidas, e muitas vezes remixadas, por um público cada vez mais ativo, a hierarquia entre obra original e adaptada se perde em meio aos fios dessa enorme teia de narrativas ficcionais que integra o universo digital. Nesse contexto de trocas, uma obra que desliza do universo literário para o audiovisual deve ser entendida como um desdobramento intertextual, uma releitura, livre, portanto, de qualquer análise baseada na superioridade da literatura. Como pontua Figueiredo, “(...) cada vez mais o texto vai deixando de ser considerado como obra fechada em si, para ser visto a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos” (FIGUEIREDO, 2010: 15). Dessa forma, os textos se constituem em intertextos, produções porosas passíveis de contaminação de toda ordem.

### 3.2.

#### **A adaptação literária na dinâmica da intertextualidade**

Em ensaio que promove discussão sobre adaptação literária para o cinema, o pesquisador norte-americano Robert Stam (2006) recorre a diversas correntes intelectuais para tentar quebrar a hierarquia do “original” sobre a “cópia” e pensar a transposição de linguagem como uma prática intertextual. Para refletir sobre a noção de originalidade, que comumente reforça a superioridade da obra literária sobre a adaptação, Stam lembra ideias do filósofo Jacques Derridá que subvertem a perspectiva de hierarquização entre obras:

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original” (...) O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; *A Odisséia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006: 22)

Para os estudos culturais, a hierarquização entre obra original e adaptada se desfaz, na medida em que esse campo de estudos, com viés interdisciplinar, trata a adaptação como um outro texto, que se encontra inserido em um universo de discursos em que a imagem também se faz presente (STAM, 2006). Sob esse prisma, a adaptação televisiva de *Dois Irmãos* seria, portanto, um texto independente que se constrói a partir de sua interação com o texto de origem e com outros enunciados. Na concepção de Bakhtin, todo discurso deve ser pensado a partir da interação que mantém com outros, uma vez que a propriedade dialógica é intrínseca a qualquer processo comunicacional:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 1998: 88)

Em seus estudos sobre os enunciados, Bakhtin desenvolve a teoria do dialogismo, que inscreve todo e qualquer discurso em uma lógica de impregnação em que os sentidos derivam justamente desse diálogo entre diferentes vozes. Desse modo, para o teórico russo, todo enunciado carrega consigo uma infinidade de outros enunciados preexistentes. Em cada enunciado estão presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa e pressupõe. Assim sendo, em *Dois Irmãos* quando Milton Hatoum dá pistas sobre a preferência da mãe Zana pelo filho Omar, as informações que chegam ao leitor já estão impregnadas de um discurso construído anteriormente acerca do lugar da mãe, aquela que ama seus filhos de forma indistinta. Nesse sentido, o enunciado carrega consigo um juízo de valor que atravessa o texto, imprimindo-lhe sentido, mesmo que as palavras do autor não explicitem tal ideia. No trecho abaixo, o narrador de *Dois Irmãos* descreve uma das passagens em que a preferência materna se revela. O texto se refere ao momento em que o filho predileto de Zana, Omar, chega em casa e encontra a família reunida em torno de

Yakub, seu irmão gêmeo que acabava de chegar de uma longa temporada no Líbano:

(...) o rosto de Zana se iluminou ao ouvir o assobio prolongado – uma senha, o sinal da chegada do outro filho. (...) Omar se dirigiu à mãe, abriu os braços para ela, como se fosse ele o filho ausente, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yakub. (HATOUM, 2000: 24)

Assim, ao falar do personagem Zana, o autor de *Dois Irmãos* está dialogando, mesmo que de forma inconsciente, com outros discursos acerca do tema, uma vez que, para Bakhtin, cada enunciado se insere numa cadeia dialógica formada por outras escrituras. Mas, mesmo incluído em um mosaico de citações, o autor também se revela em seus escritos, pois a autoria se constitui a marca de todo enunciado. Como esclarece Stam acerca da noção de “construção híbrida” de Bakhtin, “a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM, 2006: 23).

Cabe ressaltar que, para o teórico russo, enunciado diz respeito a qualquer complexo de signos. Como esclarece Stam, na visão de Bakhtin, um enunciado seria, portanto, “uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça” (STAM, 2013: 225). Mesmo considerando a impossibilidade de abarcar a extensão do conceito bakhtiniano nessa pesquisa, a ideia de um diálogo quase infinito entre os discursos nos leva a direcionar esse estudo para uma análise mais ampla, que possa incluir não apenas as relações entre a obra literária e sua adaptação televisiva, mas também os ecos identificáveis de outros discursos (literários ou não) presentes tanto no romance quanto na minissérie em questão. Desse modo, é possível detectar na minissérie *Dois Irmãos* a presença de *jingles* publicitários, imagens de arquivo, poemas e outros enunciados que não fazem parte da obra literária de origem, mas que são usados pela autora da minissérie, e sua equipe, na construção de uma narrativa audiovisual, cuja linguagem exige a inserção de elementos ligados à ação dramática. Por sua vez, a obra literária de Hatoum também está impregnada de outros textos, sendo o mais evidente o romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, obra que dialoga com um episódio bíblico sobre a rivalidade entre dois irmãos gêmeos. É curioso notar como essa espiral de imbricações de vozes parece não se fechar nunca, já que os diálogos entre os textos misturam passado e presente, se embolam em emaranhados de fios que não seguem qualquer lógica temporal. Assim sendo, mesmo com quase um século de

separação, as obras *Dois Irmãos* (2000) e *Esau e Jacó* (1904) se mantêm ligadas pelas afinidades temáticas presentes na Bíblia.

Mas nem sempre esse diálogo entre criações se revela ao público, uma vez que, pelo viés do dialogismo, todos enunciados são formados pelo caldo de cultura em que foram banhados, em um processo de impregnação que, muitas vezes, se dá de forma inconsciente. Como bem define Stam, “qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (STAM, 2013: 226). Nesse sentido, é possível afirmar que a obra de todo escritor reflete, em certa medida, o universo literário que integra seu repertório. Ao compor suas criações, o autor se deixa impregnar pelos livros com os quais, um dia, estabeleceu uma relação de afeto. A influência exercida pela leitura nem sempre se revela de forma aparente em uma obra, mas pode-se dizer que a literatura (entre outras experiências) funciona como uma espécie de repositório de ideias para a imaginação criativa dos escritores. O autor Manoel Carlos, criador de diversas adaptações literárias para a televisão, atribui à literatura sua formação como escritor:

Tenho na minha cabeça todas as histórias que li ao longo da vida. Na realidade, o fato de você ler bastante dá segurança para saber como os personagens se comportam em suas diversas idades. É como a vida. A literatura serve para tudo. Acho que é fundamental ler, e é muito difícil saber escrever sem ler. (MEMÓRIA GLOBO, 2008: 109)

A partir do dialogismo, como formulado por Bakhtin nos anos 1930, Julia Kristeva concebe, nos anos 1960, a teoria da intertextualidade. A estudiosa búlgara, radicada na França, foi quem apresentou o filósofo russo aos círculos de intelectuais franceses, em publicação na Revista *Critique*, em 1967 (FIORIN, 2018). Mas, ao traduzir as ideias de Bakhtin, Kristeva substituiu o vocábulo “enunciado” pelo termo “texto”, o que provocou críticas de alguns teóricos. Como define Fiorin, Bakhtin faz uma distinção importante entre esses dois conceitos:

O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.). (FIORIN, 2018: 57)

O termo “texto”, entendido no sentido descrito por Kristeva (como sistema de signos), parece apropriado para a análise aqui empreendida, uma vez que seu caráter material se constitui em elemento norteador para uma pesquisa que inicia seu trajeto a partir de pistas visíveis que apontem para uma relação dialógica entre o romance *Dois Irmãos* e sua adaptação literária. Para efeito desse estudo, também será usado o conceito de intertextualidade, uma vez que a teoria de Kristeva abre conexões dos textos para áreas situadas fora da literatura (NITRINI, 2000). Como esclarece Stam, “a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos” (STAM, 2013: 227).

A teoria da intertextualidade remodelou os critérios valorativos acerca das adaptações literárias (STAM, 2006). Nesse sentido, em vez de buscar na obra adaptada uma relação de fidelidade com a obra de origem, é possível olhar para essa nova criação como o desdobramento de um texto que, por sua vez, também se insere em outro circuito de desdobramentos. Como esclarece Stam: “As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2013:234).

Pelo viés da intertextualidade, a adaptação se coloca como um intertexto (um novo texto) capaz de manter ligações com o texto de origem sem, no entanto, se submeter “fielmente” a todos os seus direcionamentos, sejam eles acerca do enredo, da temporalidade, da construção dos personagens, do contexto histórico ou de quaisquer outros. Seria impossível traçar uma relação de espelhamento entre duas criações que se encontram inseridas em campos de linguagem tão diversos. Ao adaptar o romance de Hatoum, a autora Maria Camargo teve que atender às especificidades do meio audiovisual, reunindo elementos da arte dramática (como atores, cenários, figurinos, etc.) para compor sua obra. Para que se tenha uma ideia do distanciamento entre as expressões artísticas em jogo, a simples escolha de um ator pode modificar inteiramente a obra literária de origem. Assim, no momento em que Antônio Calloni aparece na tela como o personagem Halim, marido de Zana e pai dos gêmeos, o romance de Hatoum já é outro, uma vez que, no universo literário, é o leitor quem constrói mentalmente as características



físicas dos personagens descritos no texto. Na linguagem audiovisual, a imaginação do leitor é substituída pelos elementos da encenação, que traduzem visualmente o universo presente na obra literária.

Na recriação audiovisual da obra *Dois Irmãos*, também entram em jogo os desejos e opções da autora que, ao escrever o roteiro, aciona seu próprio repertório (literário e de outras experiências) para produzir a sua leitura. O mesmo material em outras mãos resultaria em uma adaptação inteiramente diversa, já que, como observa Roger Chartier: “(...) as leituras são sempre plurais, são elas que constroem de maneira diferente os sentidos dos textos, mesmo se esses textos inscrevem no interior de si mesmos o sentido de que desejariam ver-se atribuídos” (CHARTIER, 2011: 242). Desse modo, a adaptação, entendida como leitura, vai carregar no corpo de seu texto as marcas individuais da autora. Na transposição do livro de Hatoum, Maria Camargo identifica algumas origens de sua composição textual: “(...) entraram referências familiares, de coisas que vi e estão contidas no modo como escrevi as cenas” (CADERNO, 2017: 27). Cabe lembrar aqui o significado de leitura para os antigos, usado por Kristeva para explicar sua teoria, e recuperado por Sandra Nitrini: (...) ““Ler” era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro” (NITRINI, 2015: 162). Nesse trabalho artesanal de apropriações e escolhas criativas, a adaptação se desenha com os contornos da subjetividade, como destaca Stam:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance sugere que, assim como qualquer texto pode gerar um número infinito de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2006: 27)

Para que o processo de adaptação se materialize, uma engenharia de cortes e acréscimos (de personagens, situações, cenários, etc.) se faz necessária (RIBAS; ALENCAR, 2018). Na passagem do livro para o roteiro, as mudanças partem das especificidades dessa arte criada para ser exibida, em que as palavras impressas são amplificadas pelas falas dos atores, as imagens descritas no texto viram cenas, cenários, figurinos, entre outros elementos visíveis. No deslizamento do livro para o meio televisivo as alterações são decorrentes das particularidades da linguagem performativa, como ressalta a autora de teledramaturgia Maria Adelaide Amaral:

Quando adaptamos um romance para a televisão, temos que cometer algumas transgressões, porque se trata de uma outra linguagem. São outras exigências. Um livro é um livro. Uma minissérie é outra história. Por isso, sempre aviso ao autor que vou adaptar: “A minissérie não será baseada na obra, mas livremente inspirada”. (MEMÓRIA GLOBO, 2008: 143)

O caráter coletivo do fazer audiovisual impregna o produto televisivo de um conjunto diverso de interpretações, uma vez que aquilo que os olhos da câmera nos mostram é o resultado de uma espécie de leitura em abismo. O autor da obra adaptada lê o romance e transpõe para o roteiro a sua leitura em forma de cenas. Esse roteiro será lido e interpretado por uma extensa equipe, já que, na dinâmica da produção audiovisual, o texto sofre a influência de diretores, cinegrafistas, atores, cenógrafos, produtores, entre outros profissionais. Ao ser exibida nas telas, a obra televisiva será lida de diferentes modos pelo público. Nessa dinâmica espiralada, os diálogos intertextuais se acentuam e se expressam na tela, sob a forma de imagens e sons, como resultado de um somatório de repertórios estéticos.

Depois de passar pelo universo audiovisual, a obra literária carrega consigo as marcas do circuito em que esteve inserida. Assim, após a exibição da minissérie televisiva, o romance *Dois Irmãos* volta às livrarias com uma sobrecapa móvel, em que se vê a reprodução de fotos do ator Cauã Reymond como os gêmeos Omar e Yakub. A passagem pelo universo audiovisual conferiu à obra de Hatoum uma marca valorativa atrelada à obra televisiva. Ao deslizar de um meio para outro, a obra literária se “contamina” de elementos que a princípio não faziam parte daquela narrativa. *Dois Irmãos*, com o ator estampando a capa, nunca mais será lido do mesmo modo. Como reflete Figueiredo, nesse contexto, a literatura “deixa de ser vista como uma obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela” (FIGUEIREDO, 2010: 41).

Antes de entrar na análise específica das diversas formas que o romance *Dois Irmãos* assume ao transitar por diferentes meios, cabe apresentar aqui um resumo da narrativa de Hatoum. A trama gira em torno da rivalidade entre os dois irmãos gêmeos, Omar e Yakub, filhos de Zana e Halim, imigrantes libaneses que se estabelecem em Manaus na primeira metade do século XX. A família, que vive da atividade do comércio, também é formada pela filha mais nova do casal, Rânia,

pela empregada, a índia Domingas, e pelo filho dela, Nael, o narrador da história. O menino, que cresce no sobrado da família sem conhecer o pai (um dos irmãos), reúne pedaços de histórias, vividas ou contadas para ele, para compor uma narrativa que embaralha temporalidades, seguindo os fluxos da memória. Pelo olhar de Nael, o leitor conhece o amor desenfreado e ardente do casal Zana e Halim, a dedicação da filha Zânia ao trabalho na loja e o seu desejo incestuoso pelos irmãos, a subserviência da mãe Domingas. A linha que une os retalhos dessa história é feita do ódio entre os gêmeos. O amor desmedido de Zana por um dos filhos, Omar, o Caçula, nascido minutos depois do irmão, parece ser o motor dessa rivalidade. A fim de tentar pôr fim à briga entre os dois meninos, o pai Halim decide enviá-los para uma temporada no sul do Líbano, onde viviam alguns de seus parentes. Mas Zana convence o marido a mandar apenas Yakub e, assim, com o irmão ausente, “Omar foi tratado como filho único, o único menino” (HATOUM, 2000: 15). No retorno de Yakub, essa rivalidade parece se acentuar e, no decorrer da narrativa, a agressividade entre eles se acirra. Os gêmeos, idênticos na aparência, mas diferentes no temperamento, estão sempre em posições opostas. Yakub é o filho “paulista” de Zana que se muda para São Paulo, onde se forma em engenharia, ingressa na carreira militar e se casa. Omar é o “Caçula” boêmio, cujo “corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna” (HATOUM, 2000: 61). Por causa dos conflitos entre os irmãos, a família se deteriora, junto com a casa e com cidade de Manaus, que testemunha o fim da era de riqueza do período do ciclo da borracha.

### 3.3.

#### De um romance para outro

*Nunca mais acabaria aquela maldição de rivalidade?  
Fez essa pergunta calada, atirada à cama, a cara  
metida no travesseiro, que desta vez ficou seco, mas a  
alma chorou.*

Machado de Assis – *Esau e Jacó*

*Dois Irmãos* evoca *Esau e Jacó*, que evoca a Bíblia, que também é evocada por *Dois Irmãos*. No centro das duas narrativas estão as figuras de dois irmãos gêmeos idênticos que em tudo divergem, menos no desejo pela mesma mulher. Na obra de Machado, os irmãos têm nomes de santos: Pedro e Paulo. Nomes que já dão pistas do antagonismo entre eles, já que “(...) o fato de se chamarem Pedro e

Paulo indicava alguma rivalidade, porque esses dois apóstolos brigaram também” (ASSIS, 2012:62). Cabe ressaltar que, como assinala Hélio Guimarães, em texto introdutório da edição pesquisada, existe no romance de Machado uma referência à Bíblia que se desdobra:

O Esaú e Jacó do título a princípio remete o leitor aos irmãos do Velho Testamento, filhos de Isaac e Rebeca, que, ainda grávida, sente as crianças lutando dentro dela e, ao consultar Javé, é informada: “Há duas nações em teu seio, dois povos saídos de ti se separarão”. Entretanto, ao abrir o livro percebemos que os gêmeos do romance não se chamam Esaú e Jacó, mas sim Pedro e Paulo. A remissão se coloca então para os apóstolos fundadores do cristianismo, que a certa altura também entraram em conflito pelo estabelecimento dos princípios de conversão dos pagãos em cristãos. (ASSIS, 2012: 14)

A história de Machado, que se passa no Rio de Janeiro, nos anos 1870, gira em torno do antagonismo entre os irmãos, que contrasta com a semelhança física entre eles: “No dia sete de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado” (ASSIS, 2012: 44-45). Também na obra de Hatoum, que começa no início do século XX e se estende até os anos 1970, a discórdia entre os gêmeos se constitui o mote central da trama. Como em *Esaú e Jacó*, o contraste entre a aparência e a personalidade dos irmãos também se apresenta de forma determinante em *Dois Irmãos*, com a descrição dos gêmeos como “uma réplica quase perfeita do outro, sem ser o outro” (HATOUM, 2000: 21).

Tanto na obra de Machado, quanto na de Hatoum, a oposição entre os irmãos se afirma em diferentes campos, entre eles, o político. Na virada do regime monarquista para o republicano, Pedro e Paulo se colocam em polos opostos: enquanto Pedro defende a continuidade do antigo regime, Paulo proclama os ideais republicanos. Também nessa área, Omar e Yakub divergem: enquanto Omar se opunha ao regime militar, participando ativamente dos embates contra soldados do exército, Yakub era oficial da reserva. No campo do amor, a disputa se acirrava ainda mais. Omar feriu o rosto do irmão com um pedaço de vidro depois de vê-lo beijando o rosto de Lívia, que, anos depois, acabou se casando com Yakub. Do mesmo modo, Pedro e Paulo competiam pelo amor de Flora, que “ria com ambos, sem rejeitar nem aceitar especialmente nenhum” (ASSIS, 2012:101). As moças dos dois romances se encantam pela possibilidade de possuir um único amor que se desdobra em dois, ao mesmo tempo idênticos e diferentes. Como descreve o narrador de *Dois Irmãos* sobre Lívia: “(...) olhava

dengosa para os dois; às vezes, quando se distraía, olhava para Yakub como se visse nele alguma coisa que o outro não tinha” (HATOUM, 2000: 27).

As mães das duas obras sofrem pela inimizade dos filhos e desejam, até a morte, que eles se entendam. Na obra de Machado, em seu leito de morte, Natividade junta as mãos dos dois filhos em suas mãos febris e faz um último pedido: “Anda Pedro, anda Paulo, jurem que serão amigos” (ASSIS, 2012: 275). No romance de Hatoum, dias antes de morrer, Zana, a mãe de Omar e Yakub, pergunta em árabe, sua língua materna, para a filha e uma amiga: “Meus filhos já fizeram as pazes?” (HATOUM, 2000: 12). Na obra de Machado, a inimizade dos gêmeos seria coisa antiga, começada dentro do útero materno. No romance de Hatoum, a oposição teria sido decorrente da preferência explícita da mãe Zana pelo filho Omar. Mas nos dois casos, a dor da mãe está em primeiro plano.

Os pontos de contato entre as obras nos levam a pensar nos conceitos desenvolvidos pelo teórico da literatura Gérard Genette, elaborados a partir das teorias do dialogismo e da intertextualidade. Genette desenvolve a ideia de transtextualidade, que se refere a todas as relações dialógicas entre os textos, sejam elas evidentes ou não. A transtextualidade é desdobrada pelo autor em cinco diferentes tipos de relações em que a intertextualidade se constitui como uma delas (STAM, 2006). Como esclarece Stam: “(...) Frequentemente o intertexto não está explícito mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. Isso é verdade especialmente para textos geradores de cultura como as bíblias judia e cristã” (STAM, 2006: 29). As duas obras em questão chegam carimbadas por elementos integrantes da Bíblia, que aparecem nos conflitos das tramas, em situações e hábitos dos personagens. O trecho abaixo reproduz uma ação de Plácido, amigo de Santos (pai de Pedro e Paulo), no momento que ele tenta explicar para o pai dos gêmeos o porquê das desavenças entre os filhos, a partir de uma passagem ocorrida entre os apóstolos S. Pedro e S. Paulo:

O doutor foi à estante e tirou uma Bíblia, encadernada em couro, com grandes fechos de metal. Abriu a Epístola de S. Paulo aos *Gálatas*, e leu a passagem do capítulo II, versículo 11, em que o apóstolo conta que, indo a Antioquia, onde estava S. Pedro, “resistiu-lhe na cara”. (ASSIS, 2012: 62)

A relação de intertextualidade que a obra de Machado mantém com a Bíblia se dá, muitas vezes, como o trecho destacado acima, de forma direta, até por meio

de citações explícitas do livro sagrado. Já em *Dois Irmãos*, o diálogo com a Bíblia aparece, por exemplo, nos rituais de reza que unem a matriarca Zana à empregada Domingas e nas vezes em que os personagens evocam “Deus” em seus discursos. Na descrição acerca da dor materna, motivada pela discórdia entre os filhos, personagens bíblicos que representam essa desunião são lembrados: “Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel” (HATOUM, 2000: 228).

Nas duas obras, a Bíblia poderia ser tomada como um hipotexto, ou seja, um texto anterior do qual deriva um texto posterior, ou hipertexto. Esses dois conceitos integram um outro tipo de transtextualidade descrito por Genette: a hipertextualidade. Como esclarece Stam:

A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de *Eneida* incluem *A Odisséia* e *A Ilíada*, enquanto os hipotextos de *Ulysses*, de Joyce, incluem *A Odisséia* e *Hamlet*. Tanto a *Eneida* e *Ulysses* são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – *A Odisséia*. (STAM, 2006: 33)

Desse modo, pode-se pensar que *Dois Irmãos* seria um hipertexto, tanto da Bíblia, quanto da obra *Esau e Jacó*. Em entrevista ao *Caderno Globo 11*, o autor Milton Hatoum assume essa conexão com o romance de Machado, na seguinte afirmação acerca da gênese de *Dois Irmãos*: “Eu queria escrever um romance que estava mais ou menos armado na minha cabeça, era uma questão latente, desde a leitura de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis” (CADERNO, 2017: 14). Em trecho posterior da mesma entrevista, ao falar sobre o processo de criação dos personagens do romance, o autor revela a ampla gama de diálogos intertextuais presentes em sua obra:

Muita coisa veio das leituras canônicas, dos textos sagrados, que são para mim textos literários; dos romances, alguns do século XIX; de alguns mitos ameríndios, que têm histórias de gêmeos rivais; para algumas tribos é uma espécie de maldição ter filhos gêmeos. (CADERNO, 2017: 17)

Deixando provisoriamente de lado o conceito de transtextualidade, podemos estabelecer relações de afinidades entre *Esau e Jacó* e *Dois Irmãos* a partir do diálogo que ambos os textos ficcionais estabelecem com suas distintas realidades. Diálogo esse que é característico do gênero romance. Sob o olhar de Machado de Assis, a cidade do Rio de Janeiro se descortina. Elementos de ordem social impregnam sua obra, refletindo no interior da criação a realidade exterior vivida

pelo autor (CÂNDIDO, 2006). Segundo Cândido, “forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CÂNDIDO, 2006: 34). No caso de Machado, os fatores externos parecem indissolivelmente misturados aos elementos internos da obra.

Machado de Assis, que é considerado por muitos críticos um dos maiores escritores da língua portuguesa, viveu e produziu sua literatura em um Rio de Janeiro que sofria intensas mudanças sociais, políticas e econômicas. O autor, que nasceu em uma sociedade escravagista, presenciou o abandono de velhos hábitos, testemunhou a abolição gradual da escravidão e a metamorfose de um Brasil que deixava de ser monarquia para conquistar o *status* de República. No final do século XIX, Machado pôde narrar em seus escritos os novos costumes importados da Europa, na época em que o Rio se espelhava em Paris durante a *Belle Époque* tropical. Imerso nesse cenário, o autor possuía elementos suficientes para contrastar passado e presente em suas obras, como explica Alfredo Bosi:

Depois de Alencar, que erigira romanticamente a figura do índio, a tradição colonial e a pureza dos costumes patriarcais como assunto da sua ficção e seu critério de valor, veio Machado de Assis que teria, realisticamente, penetrado os meandros da sociedade fluminense, isto é, o presente, já urbanizado e até certo ponto modernizado, na medida em que guardava no seu bojo a decomposição do sistema escravista e da hegemonia imperial. (BOSI, 2007: 151)

Em *Esau e Jacó*, Machado põe em cena o Rio de Janeiro do final do século XIX, com seus hábitos e costumes. Com o autor, o leitor sobe a pé as ladeiras mal calçadas do Morro do Castelo, entra no *coupé* e percorre ruas do Catete e de Botafogo, frequenta Igrejas e teatros, pega a balsa para atravessar a Baía de Guanabara no caminho para a serra de Petrópolis. Os personagens se movimentam por uma cidade cujo cotidiano se faz presente em cada linha. O contexto político, marcado pela transição de regimes, não se constitui apenas como pano de fundo da trama, mas como elemento importante para reforçar a oposição entre os irmãos. Ao localizar os gêmeos, idênticos na aparência, em polos distintos, Machado faz uso da ironia para chamar a atenção sobre o embate entre republicanos e monarquistas, que ocorria naquele momento.

Já em *Dois Irmãos*, na história narrada pelo autor manauara acerca de uma família de imigrantes libaneses que se estabelece na capital do Amazonas, nas primeiras décadas do século XX, uma Manaus ficcional retrata as transformações

pelas quais a Manaus real passou ao longo de décadas. A literatura de Hatoum ganha dimensão histórica na medida em que o autor mistura em sua narrativa elementos factuais, vividos por ele, a fatos (anteriores à sua vida) ancorados em um apurado trabalho de pesquisa. Além de pintar o retrato de uma cidade com suas belezas naturais e cores locais, Milton Hatoum também descreve a decadência de um lugar que viveu seu apogeu durante o ciclo da borracha (entre os anos 1880 e 1912) e testemunhou seu empobrecimento, a partir da perda do monopólio dessa produção para a Ásia. Em seu período áureo, a cidade refletia sua riqueza em edifícios suntuosos como o Teatro Amazonas, reflexo do espírito da sociedade burguesa da *Belle Époque*. Naquele tempo de bonança, Manaus dispunha de um sistema de esgoto (que nem o Rio de Janeiro, nem São Paulo possuíam) e atraía pessoas de diversos lugares do país e do mundo, como descreve a antropóloga Ana Maria Daou:

Em geral, chegavam homens, jovens e solteiros para os quais o casamento significou sua inserção definitiva na cidade animada pela crescente exportação de borracha. Os mais qualificados se estabeleciam na cidade como médicos, advogados, funcionários públicos, professores ou intermediários no comércio junto às grandes firmas e companhias de navegação, enquanto os trabalhadores pobres, arregimentados sobretudo no Ceará, Maranhão e Piauí, passavam pela capital, de onde iam para os seringais. (DAOU, 2017: 38)

Com o fim do ciclo da borracha, Manaus passou a receber os trabalhadores dos seringais, que chegavam, muitas vezes, doentes, para se estabelecerem na cidade, redesenhando a geografia do lugar (DAOU, 2017). Na descrição do narrador de *Dois Irmãos*, Nael, o filho da empregada da casa (a índia Domingas), um cenário distante da exuberância da Amazônia aparece em meio às moradias improvisadas da população pobre:

Aos domingos, quando Zana me pedia para comprar miúdos de boi no porto da Catraia, eu folgava um pouco, passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. (HATOUN, 2000: 81)

A Manaus descrita por Milton Hatoum também ecoa os acontecimentos da história do país. Ao falar da influência dos imigrantes na cidade, Hatoum está falando também do processo migratório vivido por diversas regiões brasileiras. Os efeitos da Segunda Guerra, sofridos no Brasil, aparecem em descrições acerca do



acionamento de alimentos e de energia vivido pelos personagens de *Dois Irmãos*: “Fora assim durante os anos da Guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café” (HATOUM, 2000: 22). Os ideais de progresso, que assolaram o país durante os anos de 1950, também chegam à capital do Amazonas, um lugar que, ao ser comparado com São Paulo, é descrito como “fim de mundo” (HATOUM, 2000: 43). Como destaca Pellegrini, “(...) são dois brasis que se defrontam – o mormaço e o atraso do norte, o frio e o progresso do sul” (PELLEGRINI, 2004: 131). Fatos históricos determinam o curso dos acontecimentos e os destinos dos personagens. Em uma passagem do livro, a truculência da ditadura militar resulta na morte do personagem Antenor Laval, professor de francês e amigo de Omar, que foi ferido em praça pública durante confronto com soldados do regime. Na série televisiva, o uso de imagens de arquivo ajuda a ressaltar o elo da obra de Hatoum com a realidade do país.

### 3.4.

#### Do livro para a série

*Escrever, pois, é sempre reescrever,  
não difere de citar. A citação,  
graças à confusão metonímica a que  
preside, é leitura e escrita, une o ato  
de leitura ao da escrita.*

Antoine Compagnon

Para que não se tenha dúvidas quanto ao modo de olhar para a obra televisiva, o título adverte: *Dois Irmãos – a partir da obra de Milton Hatoum*. Fica, então, livre a autora de qualquer julgamento crítico construído a partir de termos como “traição”, “deformação”, “profanação”, que, segundo Stam (2006), ainda são comuns nos discursos acerca das adaptações literárias.

Nas primeiras imagens da obra televisiva, o diálogo intertextual se faz presente na narrativa e dá o tom dramático à trama que será apresentada em seguida. Na cena, teclas de uma antiga máquina de escrever registram no papel palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade. Enquanto os versos do poema *Liquidação* aparecem na superfície branca do papel, ouvem-se os ruídos da ação e a voz do narrador da trama (Irândhir Santos) que declama:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
todos os móveis todos os pesadelos  
todos os pecados cometidos ou em vias de cometer  
a casa foi vendida com seu bater de portas  
com seu vento encanado sua vista para o mundo

Durante a narração do poema também surgem na tela imagens da casa da família, sem móveis, abandonada, e de Zana (vivida, em sua fase madura, pela atriz Eliane Giardini), já velha e louca, dentro do seu quarto, em estado de sofrimento. As primeiras cenas da série antecipam o drama (que será contado em 10 episódios) sobre uma família tragada pelo ódio entre os dois gêmeos. Esse trecho inicial da minissérie foi uma alteração feita pelo diretor Luiz Fernando Carvalho no roteiro da autora Maria Camargo, que previu outro início para a série: a história começaria por uma cena em que a rivalidade entre os gêmeos é apresentada aos espectadores durante um banho de rio em que os irmãos, ainda crianças, disputam o colo da mãe, vivida, nessa fase da trama, pela atriz Juliana Paes. Na versão final da série, a cena foi empurrada para um momento posterior.

No livro de Hatoum a interação com o texto de Drummond se dá em forma de epígrafe que, segundo Gérard Genette, seria “uma borda da obra, geralmente mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver uma” (GENETTE, 2009: 131). Nesse caso específico, o poema se apresenta ao leitor como uma entrada na obra, uma citação, um “corpo estranho” (COMPAGNON, 1996: 37) que ajuda a introduzir a temática tratada no romance. Já na versão televisiva, os versos de Drummond abrem a série e se encontram integrados ao corpo da obra, em uma espécie de prólogo que mistura, indistintamente, as palavras do poeta com as do autor do romance adaptado.

Do ponto de vista da imagem, esses momentos iniciais de *Dois Irmãos* dialogam com o universo literário, na medida em que traduzem visualmente o ato da escrita, trazendo à cena palavras sendo impressas no papel. Essa composição cênica afirma a origem da obra adaptada, mostrando o universo literário expandido na tela da televisão.

No trabalho de transposição de linguagem do romance, não vemos em cena apenas elementos presentes no livro de Milton Hatoum, mas também referências

tiradas de outras obras, literárias ou não. A natureza da linguagem audiovisual empurra a autora para a construção de uma narrativa em diálogo com outras, pois o esforço de tornar viável a encenação exige definições no roteiro que nem sempre estão indicadas no texto literário de origem. Que opções faz a autora da série televisiva diante de uma passagem do romance em que um grupo de crianças se reúne para assistir a um filme? No livro de Hatoum, o filme é descrito apenas como “cenas em preto e branco” (HATOUM, 2000: 27), sem maiores definições. As sessões de cinema, que ocorriam na casa de uma vizinha da família dos gêmeos, mobilizavam as crianças do bairro:

As crianças da rua se alinhavam para passar a tarde na casa dos Reinoso, onde se aguardava a chegada de um cinematógrafo ambulante. No último sábado de cada mês, Estelita avisava as mães da vizinhança que haveria uma sessão de cinema em sua casa. Era um acontecimento e tanto. As crianças almoçavam cedo, vestiam a melhor roupa, se perfumavam e saíam de casa sonhando com as imagens que veriam na parede branca do porão da casa de Estelita. (HATOUM, 2000: 25)

Ao traduzir cenicamente a passagem da sessão de cinema descrita no livro, a autora da série opta por tornar visível aos espectadores o filme assistido pelas crianças. Assim, ela insere em sua narrativa uma obra cinematográfica, cujo título aparece na cena que antecede à da sessão de cinema, quando um cartaz, fixado na bicicleta do tal “cinematógrafo ambulante”, anuncia: Charles Chaplin em *O Garoto*. Em outra sequência da série, já durante a sessão de cinema na casa dos Reinoso, as travessuras do vagabundo que adota uma criança podem ser vistas na tela, na maioria das vezes, como pano de fundo da ação principal. No romance, o escritor Milton Hatoum descreve a exibição do filme sem a especificação da obra televisiva: “da escuridão surgiram cenas em preto e branco e o ruído monótono do projetor aumentava o silêncio da tarde” (HATOUM, 2000: 27). Na obra audiovisual, coube ao diretor Luiz Fernando Carvalho a escolha do filme *O Garoto* para ocupar o lugar das “cenas em preto e branco”. Assim, a presença da obra de Charles Chaplin expande as referências contidas no romance de origem, mostrando a potência do diálogo intertextual na criação de uma linguagem movida por imagens e sons. Como pontua Stam, os recursos do cinema (e os da televisão) facilitam a orquestração de diferentes “formas de escrita”: “Se o clichê sugere que ‘uma imagem vale por mil palavras’, quantas vezes mais valem as características centenas de planos (cada um deles formado por centenas, se não milhares, de imagens) em sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais

escritos e a música?” (STAM, 2013: 26 - 27). Todos esses elementos heterogêneos, que enchem a tela e invadem os sentidos, constituem o material expressivo por meio do qual a linguagem audiovisual se realiza.

A escolha do filme em questão também agrega sentido à adaptação literária. O humor de Chaplin dá o tom à cena, enchendo o porão da casa dos Reinoso de risos e funcionando como contraponto ao drama que será mostrado em seguida. É durante a sessão improvisada de cinema que se dá a grande cisão entre os gêmeos Omar e Yaqub (vividos, nessa fase, pelos atores Enrico Rocha e Lorenzo Rocha, respectivamente). Pois é nesse ponto da narrativa que Omar, ao flagrar Yaqub beijando a moça por quem ele se interessa, fere o rosto do irmão com um pedaço de vidro, deixando-lhe uma cicatriz, marca perene da desunião entre os gêmeos. A longa cena da série, que funciona como gancho de suspense no primeiro episódio, é descrita de forma sucinta por Milton Hatoum:

A magia do porão escuro demorou uns vinte minutos. Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yakub. Depois o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. (HATOUM, 2000: 28)

Na transposição para a cena, cada elemento presente ajuda a criar a ambiência trágica daquela briga que conta “a história da cicatriz no rosto de Yakub” (HATOUM, 2000: 25). No porão cenográfico, com seus lustres e objetos de arte, a cabeça de uma boneca de louça, que mexe os olhos ao ruído de uma corda, parece vigiar cada movimento de Omar, cuja fúria cresce à medida que ele observa Lívia (na pele da atriz Monique Bourscheid) em um jogo amoroso com o irmão, brincando de hipnotizá-lo, durante a exibição do filme. As gargalhadas das crianças, que se fundem a uma trilha sonora marcada por sons de violinos, contribuem para acentuar a dramaticidade da cena, que também é realçada pelo jogo de sombras resultante do reflexo das imagens projetadas nos corpos dos personagens.

Em outro momento da série, passagens inexistentes no livro são criadas pela autora para reforçar as diferenças entre os gêmeos no ambiente da escola. Omar e Yaqub (ambos vividos, na fase da juventude, pelo ator Matheus Abreu) têm características bem diversas. Omar é impetuoso, *bom vivant*, irreverente, enquanto Yaqub é estudioso, certinho, compenetrado. Para isso, Camargo opta por

desenvolver cenas de leituras de poemas em sala de aula. Na sala de Omar, o jovem ridiculariza o poema *Mudo e quedo*, de Castro Alves, fazendo galhofa durante sua leitura. Já na de Yakub, o clima é bastante diverso, pois ele valoriza cada palavra do poema *O Baile na Flor*, também de autoria de Castro Alves. Como prescindir da escolha de poemas específicos para a criação de tais sequências? Em nota, presente no roteiro da série, a autora esclarece as opções feitas para a construção das cenas em questão:

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: 95)

Em outro trecho da série, é a vez da escrita febril de Arthur Rimbaud, poeta francês do século XIX, entrar em cena. Na voz do professor de francês Antenor Laval, as palavras do poema *A eternidade* ganham vida na tela: “De novo me invade. Quem? – A Eternidade. É o mar que se vai como o sol que cai. Alma sentinela, ensina-me o jogo da noite que gela e do dia em fogo (...)” (CAMARGO, 2017: 191). Na construção do Laval da obra televisiva, papel desempenhado pelo ator Michel Melamed, a autora aciona seu repertório poético para escolher um poema que possa traduzir o espírito desse professor poeta, ébrio e libertário. No livro, o mestre Laval é descrito pelo narrador do romance da seguinte forma:

Não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês. Quem entendia essas imagens fulgurantes? Todos eram atraídos pelo encanto da voz, e alguém, num átimo, apreendia algo, sentia uma fulguração, desnorreava-se. (HATOUM, 2000: 35)

Com “verdes neves de seu adorado simbolista francês” Hatoum fornece pistas necessárias para que a autora da adaptação aposte no nome de Rimbaud para compor uma cena em que o professor declama versos do poeta para uma turma de crianças, em êxtase, da qual o menino Nael (vivido, nessa fase, pelo ator Ryan Soares) faz parte. Mas, nota-se, que tais referências estão mais explícitas no poema *O Barco ébrio* (“Sonhei com a noite verde em neves infinitas”), que não é a opção feita por Camargo. Ao fazer a transposição de linguagem, a autora dialoga com o romance sem a obrigação de segui-lo fielmente.

O “excêntrico” mestre, que é um dos grandes companheiros de farra, poesia e militância política do gêmeo Omar (Matheus Abreu / Cauã Reymond), protagoniza outras cenas em que a poesia se faz presente. Em um café, rodeado

por Omar e seus colegas, o professor poeta recorre a versos de Baudelaire para impressionar uma jovem estudante: “Escuta, diva, a minha prece: és mais bela do que Vênus sobre o mundo erguida!” (CAMARGO, 2017: 141). No livro, a passagem é assim descrita por Hatoum: “Depois da ‘aula’, na calçada do Café Mocambo, ele fazia loas a Diana, a deusa de bronze, beleza esbelta da praça das Acácias. Os elogios passavam da deusa a uma moça fardada, toda ela índia, acobreada, assanhada de desejo;” (HATOUM, 2000: 36)

Depois de Baudelaire, é a vez de Rimbaud entrar na cena, por meio de uma de suas frases famosas: “Farsa, farsa contínua! Minha inocência me faria chorar! A vida é a farsa que todos têm que representar!” (CAMARGO, 2017: 141). A inserção dos poemas nas cenas se coloca como condição necessária para a realização das ações descritas no romance. Mais uma vez, a narrativa audiovisual aciona outras obras para se apresentar na tela. Como traduzir cenicamente esse personagem descrito por Hatoum como “recitador de simbolistas” (HATOUM, 2000:35) sem convocar os poetas em jogo?

Ao longo dos dez episódios da série, diversos enunciados, muitas vezes nem citados no romance, são convidados a participar da narrativa, mostrando o caráter dialógico das criações artísticas, em que todo texto (tomado aqui no sentido amplo) se constitui em um intertexto, uma vez que carrega consigo outras escrituras. Nesse sentido, “o conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realizaria até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias” (NITRINI, 2015: 165). Em se tratando de uma narrativa dramática, cuja linguagem se estrutura na junção de elementos auditivos e visuais, esse diálogo intertextual parece se acentuar ainda mais. Basta pensar na função da música dentro de uma obra de teledramaturgia para dimensionar a necessidade que o produto audiovisual possui de inserir, em seu tecido, retalhos de outras criações.

O diálogo intertextual com outras obras permeia a adaptação televisiva em diferentes momentos. A série *Dois Irmãos* também acolhe em sua narrativa imagens de arquivo, que se misturam às cenas da obra. Registros de movimentos de carros nas avenidas da cidade de São Paulo servem para marcar os anos 1950, período em que a capital paulista representava os ideais de progresso em voga no país. São imagens que traduzem as palavras do narrador da série: “a euforia, que

vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvía-se no mormaço amazônico” (CAMARGO, 2017: 192). Nesse ponto da história, Omar (Cauã Reymond) é mandado pela família para viver em São Paulo, perto do irmão Yakub (também vivido por Cauã Reymond), o engenheiro da família, casado com Livia (Bárbara Evans), personagem que, durante a infância, provocou o ataque de ciúmes que resultou na cicatriz no rosto de Yakub. No mesmo episódio, imagens de 1961, da posse do presidente João Goulart (que não conseguiu terminar o mandato devido ao golpe militar), misturadas a registros de rádio anunciando o bicampeonato do país (1962), ajudam a desenhar um contexto histórico da trama, servindo como pistas para a localização cronológica em uma narrativa que embaralha temporalidades. O uso de imagens de arquivo ajuda a traduzir visualmente as ideias propostas pelo romance de origem:

Mesmo antes da primorosa pesquisa que levou à inserção de imagens de arquivo na edição final da série e ampliou assim a sua dimensão histórica, já havia a percepção de que o drama da família deveria se estender para além das quatro paredes do sobrado. A intensão está no livro e, a isso, a adaptação deveria ser fiel: a tragédia de uma família como reflexo da tragédia de uma cidade, de um país, de um projeto de modernidade. (CAMARGO, 2017: 310)

Mas a importância do arquivo na série parece se evidenciar ainda mais durante as cenas que retratam uma Manaus invadida pelas forças do regime militar. Em clima de guerra, a cidade se vê acuada diante dos soldados e seus tanques que, depois do AI-5, desenham o que o narrador da série (desempenhado pelo ator Irandhir Santos) define como “tempos de medo” (CAMARGO, 2017: 236). Ao som de *Pra não dizer que não falei das flores* (Geraldo Vandré, 1968), diferentes tipos de registros de arquivo aparecem na tela, entremeados às cenas da trama. Nessa mistura entre real e ficcional, pode-se reconhecer, por exemplo, a vinheta do programa de rádio *Repórter Esso* e a capa do Jornal *Última Hora* com a manchete: “ATO-5: O OBJETIVO É MANTER REVOLUÇÃO”. A imagem do jornal aparece em efeito de fusão com o rosto abatido do mestre Antenor Laval, momentos antes de ele ser metralhado por soldados. A música de Vandré, atravessada por sons de rajadas de metralhadoras e outros ruídos, ilustra bem as cenas de protestos de estudantes, tanto os reais, quanto os ficcionais, que se embaralham numa mistura de tempos e texturas. No lado ficcional, um ato de resistência em frente ao colégio de Omar é liderado por Laval e tem o gêmeo entre

os participantes. De braços dados, os estudantes manauaras enfrentam os soldados, ao som de um grande coro de “é preciso resistir”, enquanto imagens de arquivo mostram a resistência real. O hino Nacional (mais uma obra inserida) é cantado com vigor e fúria pelos jovens que se colocam diante dos soldados e seus cavalos.

Entre os registros de arquivo, um em especial chama a atenção: a imagem de uma passeata “real”, em que estudantes carregam uma faixa onde se lê “Professor Laval com estudantes”. Recursos de computação gráfica parecem ter sido mobilizados para promover essa mistura entre realidade e ficção, na tentativa de imprimir veracidade à narrativa cênica. A sequência dramática, cujo ápice se dá no momento em que Laval é alvejado, ancora sua força na realidade impressa em rudimentares imagens em preto e branco e em sonoridades roubadas de outros contextos.

Na edição da série, o arquivo empresta dramaticidade à narrativa ficcional por meio de sua forma espontânea de expressão, legitimando a situação dramática vivida pelos personagens da trama. Seu efeito de verdade é construído a partir da composição de imagens improvisadas, que se destacam do conjunto de sequências ensaiadas e em alta definição. Assim, o arquivo atravessa a narrativa televisiva para reforçar o elo entre realidade e ficção presente na história de Hatoum. Esse efeito ocorre também com registros fotográficos amadores que, à medida que se afastam do universo estético, conquistam uma aura de autenticidade, como observa Figueiredo:

Numa sociedade marcada pela incessante exposição às imagens, a foto que choca é a que parece espontânea, registro de um instante real e, por isso mesmo, é também a foto que vende. Em meio ao ceticismo epistemológico vigente, aquilo que mais se aproximaria do real, ou do que leva a chancela do real, como tudo que é raridade, passa a ser extremamente valorizado. (FIGUEIREDO, 2010: 77)

Ao percorrer a série em busca de diálogos com outras criações, percebe-se que uma obra audiovisual, nascida de uma relação com a literatura, acaba por ampliar ainda mais seu jogo intertextual, na medida em que necessita de outras obras para construir uma linguagem dramática ditada pela palavra viva dos personagens e suas ações. E as inspirações da autora e do diretor, nem sempre reconhecíveis nas cenas, também comparecem na narrativa, muitas vezes de forma diluída como a paisagem esfumaçada pela neblina no Rio Negro, onde



Halim (vivido, nessa fase, por Antônio Fagundes) rememora sua história. Aliás, segundo a autora da série, a opção de colocar Halim narrando fatos de sua vida para Nael de dentro de um barco nasce de uma inspiração provocada pelo romance inglês *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad, cuja narrativa se dá em um navio ancorado no rio.

### 3.5.

#### Da série para o roteiro/livro

*O roteiro, para mim, é um instrumento de trabalho para uma série de indivíduos. O que o roteirista faz é a crisálida, porque quem vai voar é o filme.*

Doc Comparato

Oito meses depois da exibição da minissérie televisiva, chega às livrarias o roteiro/livro da série *Dois Irmãos*, da autora Maria Camargo. O texto, criado como instrumento de criação de um produto audiovisual (direcionado para o restrito público formado por profissionais envolvidos na elaboração da minissérie), ganha novos contornos ao habitar as prateleiras das livrarias. Nesse novo suporte, a obra assume o aspecto de livro, uma vez que é composto por todos os aparatos que integram as publicações literárias, tais como: capa, título, prefácio, dedicatória, notas de rodapés, ilustrações, entre outros elementos. Cabe aqui lembrarmos o conceito de paratexto, cunhado pelo teórico Gérard Genette: uma espécie de borda do texto que se encontra “entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009: 10). Vale também lembrar a referência que Compagnon faz ao papel da perigrafia, “zona intermediária entre o fora do texto e o texto” (COMPAGNON, 1996:105), que, para o teórico, funciona como uma espécie de entrada na leitura por meio de seus arredores.

Recuperando a noção de perigrafia de Compagnon, Genette classifica o paratexto em duas categorias, que são relacionadas à noção de lugar: peritexto e epitexto. Assim, seriam considerados elementos de peritexto aqueles situados em torno do texto, mas inseridos na publicação (título, prefácio, dedicatória, entre outros) e de epitexto os localizados fora do volume, em outro suporte midiático (as entrevistas seriam um bom exemplo) ou no campo da comunicação privada.

No roteiro de *Dois Irmãos*, os elementos paratextuais (especialmente os de peritexto) ganham importância, na medida em que, além de influenciarem na recepção do texto, acabam também por justificar a existência desse tipo de publicação. Como enfatiza Genette, esses elementos periféricos se constituem em uma estratégia para “(...) uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente” (GENETTE, 2009: 10). Desde a capa, uma proposta se apresenta ao leitor: a de desvendar os bastidores do processo de escrita de um produto audiovisual. O projeto gráfico, que embala o livro, já induz aos meandros desse trabalho de escrita, uma vez que a própria ilustração, com trechos da obra de Hatoum marcados por traços produzidos pela autora em seu percurso de leitura, imprime a ideia de uma certa “sujeira” própria do empreendimento do ato de ler. O título e seu subtítulo (*Dois Irmãos* – roteiro da série), o nome da autora (em evidência maior que o do escritor do romance), a informação acerca da presença de comentários (edição comentada) também constituem elementos de peritexto que afirmam as especificidades desse tipo de publicação, conduzindo o leitor para a ambiência do universo do roteiro. Imagens de fichas, usadas pela autora em seu trabalho de separação das cenas do romance, que aparecem nas páginas finais da publicação, representam mensagens paratextuais que remetem ao caráter artesanal da escrita. Com o intuito de compreender a cronologia dos acontecimentos do livro, Maria Camargo fez uso de 565 fichas (que foram penduradas em um varal improvisado dentro de seu escritório) em que descreve as ações dos personagens, separadamente. Diante de uma narrativa em que as temporalidades se misturam, era preciso entender a correlação entre os fatos, ordená-los no tempo, para depois embaralhá-los novamente, ao longo do processo de adaptação.

No roteiro de *Dois Irmãos*, além das descrições das cenas, dos diálogos e ações dos personagens, cada elemento situado no entorno do texto principal serve como guia de leitura para uma obra que, embora seja lida por meio da sequência de palavras no papel, propõe um exercício de imaginação bastante diverso daquele acionado pelos romances. Diferentemente de uma obra autônoma, cujo sentido se extrai dela mesma, o roteiro tem sua escrita atrelada à construção de outra obra, que pertence ao universo da encenação, em que atores corporificam os personagens que vivem seus conflitos por meio de ações e diálogos. O roteirista de cinema e de televisão George Moura afirma esse caráter transitório do roteiro,

cuja escrita reúne arte e técnica com o objetivo de construir uma linguagem audiovisual:

Eu acho que o roteiro é um amontoado de palavras que precisam apontar em alguma direção. Tenho a crença de que o roteiro não é uma obra em si mesma, mas uma passagem. E esse amontoado de palavras, ordenadas por meio de cenas, precisa fazer sentido. (PARAIZO, 2015: 164)

Todo roteiro deve, portanto, ser capaz de traduzir a proposta de encenação do autor, para que os profissionais envolvidos na criação e produção daquela obra audiovisual possam desenvolver seus trabalhos. Curiosamente, o roteiro faz uso da palavra para levar toda a equipe envolvida no processo de criação da obra audiovisual ao universo das imagens, cujos recursos constroem uma linguagem que extrapola a superfície plana do papel. Como define o roteirista Bráulio Mantovani, “o roteiro é o filme no papel. É a descrição das imagens, das ações e das falas dos personagens em um texto” (PARAIZO, 2015: 25). No instante em que esse texto provisório (criado para dar vida a um produto de outra natureza) migra para o suporte livro, sua função se transforma. Como esclarece Figueiredo, nesse retorno ao universo tátil do papel, o roteiro, que carrega a efemeridade como marca, ganha outro estatuto, conquistando a permanência típica das obras literárias (FIGUEIREDO, 2010). Do mesmo modo que o livro, o roteiro se vê aprisionado à forma linear da escrita literária. O desafio do roteirista é transmitir, por meio do texto, uma narrativa essencialmente imagética, que pertence a um meio capaz de subverter a linearidade temporal (trazendo à cena a simultaneidade) e de alterar noções espaciais, como destaca Pellegrini acerca do cinema:

A espacialização do elemento temporal operada pelo cinema (que é como conseguimos ver o tempo fluir) vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo. Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da bidimensionalidade, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem. (PELLEGRINI, 2003: 24)

É na montagem do cinema, ou na edição da televisão, que esse texto, criado como instrumento de trabalho, se realiza. O roteiro deve ser claro o suficiente para acionar a imaginação da extensa equipe envolvida no processo de criação da obra audiovisual. São inúmeras as interferências que ele sofre até se tornar uma obra pronta para ser exibida, já que o caráter coletivo desse tipo de produção envolve

profissionais de diferentes áreas, que traduzem as ideias geradas na cabeça do roteirista. Como esclarece o roteirista Jorge Furtado, “(...) cada pessoa da equipe lê o roteiro pensando na sua própria atuação” (PARAIZO, 2015: 266). Nessa espécie de leitura em abismo, o roteiro ganha contribuições que se somam à imaginação criativa do autor. E quando o produto audiovisual se materializa, esse texto se torna invisível, já que cumpriu sua missão de traçar os caminhos para a criação da narrativa.

Como forma de recuperar a visibilidade desse tipo de texto, levando-o à apreciação do público não especializado, a autora do roteiro de *Dois Irmãos* tornou sua publicação mais atraente, com a inclusão de comentários e imagens que fornecem elementos adicionais sobre seu processo de adaptação. Como destaca Figueiredo (2010), muitos profissionais do audiovisual defendem o argumento de que o roteiro se constitui em um gênero narrativo com potencialidade para atrair até mesmo o leitor comum. Nesse sentido, as mensagens paratextuais ajudam a criar brechas para que esse leitor possa transitar pelos bastidores da escrita televisiva. Assim, nas franjas do texto principal, um mosaico de enunciados se apresenta como camadas extras de entendimento. As palavras da autora (escritas para o prefácio da obra), acerca das “liberdades” da adaptação e da inclusão das notas para o mergulho nos bastidores da criação, afirmam a importância dessas mensagens paratextuais na constituição de um roteiro publicado em forma de livro:

É possível reinventar sem trair? Trair sem corromper? Não existem receitas, fórmulas ou mapas confiáveis para atravessar um rio como esse. Por isso a publicação desta versão comentada e ilustrada. Nela, além do roteiro na íntegra, notas chamam a atenção para o processo de recriação da literatura para televisão. Outras apontam para as diferenças entre roteiro e a série finalizada pois, a despeito da autoria do roteirista, a construção de uma obra audiovisual é sempre plural, coletiva. É essa a sua natureza. (CAMARGO, 2017: 5)

É como se a autora dissesse: “ao ler esse roteiro, preste atenção aos pés das páginas, pois eles contêm os caminhos percorridos, o modo como cheguei até aqui”. O prefácio (juntamente com a orelha do roteirista Bráulio Mantovani) também justifica a edição dessa obra, mostrando que as informações impressas ali desvendam segredos que permaneceriam escondidos, caso a publicação não ocorresse. A primeira nota do roteiro se refere à cena de abertura da série: a da disputa que os irmãos gêmeos, ainda crianças, travam pelo colo da mãe, durante

um banho de rio com a família. Como foi mencionado anteriormente, na obra finalizada essa passagem foi deslocada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, que criou um novo começo para a série. Na nota que se segue, a autora torna clara sua intenção por detrás da cena, ao explicar suas opções diante da necessidade de construir, logo de início, o ambiente em que a minissérie se situa:

[NOTA CENA 1] Os primeiros minutos de contato do espectador com a história apontam para onde, e como, ela vai se desenrolar. Neste caso, 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. A construção da cena levou em conta também a importância que o cenário e a natureza têm na vida dos personagens – elementos que precisavam fazer parte da história desde o princípio, não apenas de forma ilustrativa, mas também dramática. Embora não esteja no livro, a cena poderia estar lá – e vai reaparecer neste e em outros capítulos, sob outras perspectivas. (CAMARGO, 2017: 14)

Em diversos comentários, trechos do romance de Hatoum aparecem com o intuito de contrastar as diferenças de linguagem, mostrando a necessidade que o autor de teledramaturgia tem de fazer ajustes, durante seu processo de transposição de um romance para a tela da televisão. Como afirma a autora, no prefácio da publicação, os comentários servem para aproximar o leitor desse campo de criação que envolve inúmeras etapas, “(...) pesquisa, conceituação, elaboração, estruturação e revisões” (CAMARGO, 2017: 5), até a exibição do produto na tela. Desse modo, as notas se prestam a esclarecer uma grande gama de opções feitas em nome da recriação de uma obra literária em trânsito para um meio com características diversas.

As notas também ajudam a desvendar alguns diálogos intertextuais realizados pela autora com outras obras e escritos de diferentes naturezas. Assim, por meio desses peritextos, é possível saber da correspondência que a autora estabelece entre os personagens de uma peça teatral de Eugene O’Neill (*Longa jornada de uma noite adentro*) e os da obra literária de Hatoum. Na composição do personagem Zana, as notas esclarecem as influências tiradas de “mitos, histórias bíblicas, tragédias clássicas e modernas” (CAMARGO, 2017: 322). Até a inspiração provocada por um recorte de jornal, que também entra no jogo da intertextualidade, é apontada pela autora no pé da página. Camargo esclarece que para compor a cena em que Zana, no cais do porto, de mãos dadas com os filhos gêmeos, solta apenas a mão de Yakub, impedindo que Omar embarque para o Líbano junto com o irmão, tem sua origem em uma notícia de jornal. A ação

usada pela roteirista da série foi inspirada pela história (lida anos antes da escrita do roteiro) de uma mãe de três filhos que, durante a tragédia do tsunami da Tailândia, se vê obrigada a soltar um filho na correnteza para que os outros dois se salvem (a criança que foi solta pela mão materna acaba sobrevivendo).

Ao tomar a forma de livro, o roteiro já não é mais o mesmo que foi criado para a realização da série televisiva, já que, nesse percurso, ele se deixa impregnar pela visualidade presente na linguagem audiovisual. A inclusão de fotografias produzidas pela autora (dos bastidores, de cenas, paisagens), na edição do livro, aproxima o leitor da ambiência criada pela série. Imagens das chuvas, dos barcos, de peixes, entre outras, interferem no processo de leitura, ajudando a compor um universo imagético da região retratada. Além desses elementos, registros do trabalho de adaptação da autora (com anotações diversas), presentes nas páginas finais da edição, mostram procedimentos particulares de estudo e de organização que, certamente, não estavam presentes no roteiro usado para elaboração da obra audiovisual. Assim, vestido de elementos paratextuais, o roteiro de *Dois Irmãos* (em forma de livro) se diferencia daquele texto nu do qual se origina, um texto usado exclusivamente como instrumento de trabalho e tornado invisível após a finalização da obra audiovisual.

Cabe observar que o roteiro tem como natureza o estado de migração, uma vez que nasce em um meio (impresso) com o intuito de se dirigir a outro (do audiovisual). Ao habitar o suporte livro, ele retorna ao universo de origem, mas com as marcas sofridas pelas experiências da viagem por outras terras.

### 3.6.

#### De volta ao livro: a obra de Hatoum no ambiente digital

*A convergência representa uma mudança no modo como encaramos nossa relação com a mídia.*  
Henry Jenkins

Na esteira do sucesso da minissérie televisiva, mais uma vez o romance *Dois Irmãos* se reconfigura, assumindo, dessa vez, a forma de um livro digital, com *links* para cenas da obra audiovisual. O *e-book* integra o Projeto *Assista a esse livro*, da TV Globo, que se anuncia com o propósito de estimular o hábito de leitura, como destaca o diretor de comunicação da emissora, Sergio Valente, em entrevista ao portal *Globo.com*: “Nós queremos incentivar os brasileiros a ler,

levando as nossas séries mais famosas – e baseadas em livros – de volta para os livros” (em 17/04/2017). Além de *Dois Irmãos*, outras três adaptações televisivas também percorreram esse caminho “de volta para os livros”: *Gabriela* (de Jorge Amado) *Relações Perigosas* (de Pierre Choderlos de Laclos) e *O Canto da Sereia* (de Nelson Mota).

A começar pela capa (ou primeira tela do *e-book*), nota-se que a obra audiovisual imprime sua marca nessa nova edição do romance de Hatoum. Fotos do ator protagonista da série, Cauã Reymond, entram no lugar da capa original (feita por Angelo Venosa, a partir de foto, do ano de 1900, do Mercado Municipal Adolpho Lisboa, de Manaus). As imagens, que se desdobram em duas, cada uma representando um dos irmãos, dividem a tela ao meio (em um corte horizontal) e vêm acompanhadas dos dizeres: “Romance que inspirou a minissérie da TV Globo”. Entre as duas fotografias, no centro, estão o título do livro (em letras garrafais), o nome do autor Milton Hatoum e do diretor da obra televisiva, Luiz Fernando Carvalho. Nos cantos, pode-se identificar ainda o selo da editora *Companhia das Letras* e a marca do Projeto *Assista a esse livro*. Todos esses elementos paratextuais, que se encontram na borda do texto principal, revelam ao leitor o caráter híbrido dessa obra que mistura linguagem audiovisual e literatura em um mesmo produto. Os leitores que se deparam pela primeira vez com o texto de Hatoum, por meio do *e-book*, terão suas experiências afetadas por essas imagens que se exibem (na capa) antes mesmo do começo da leitura. Para Genette, a chamada franja do texto se constitui em “(...) lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público (...)” (GENETTE, 2009: 10). Assim, as mensagens visuais e gráficas, presentes na tela inicial do *e-book*, abrem uma perspectiva de leitura atrelada à construção imagética produzida pela indústria televisiva, alterando os processos individuais de produções mentais. Nesse contexto, até mesmo a aquisição do produto se distingue, já que, antes de se deparar com o mundo ficcional criado pelo autor, o leitor percorre um caminho que passa pela compra do *e-book* em um *site* de vendas *online*, pelo trabalho de baixar um aplicativo de leitura e pela necessidade de estar diante de um dispositivo (*smartphone*, *tablet* ou computador) conectado à internet.

O romance, que em sua nova forma se apresenta acompanhado de fragmentos da obra televisiva, se desdobra em dois, integrando, ao mesmo tempo,

o universo literário e o audiovisual. Do mesmo modo, o usuário também se desdobra, se revezando nos papéis de leitor e de espectador, em uma prática específica do ambiente de convergência de mídia propiciado pela tecnologia digital. Como explicita Jenkins, “a convergência envolve uma transformação tanto na forma de produzir quanto na forma de consumir os meios de comunicação” (JENKINS, 2009:44). Ao acionar os *links* presentes nessa versão do romance de *Dois Irmãos*, o leitor/espectador pode fazer a travessia de uma linguagem para outra, sem a necessidade de fazer uso de diferentes meios. E nessa travessia, do texto para a imagem e vice-versa, o diálogo entre o romance de Hatoum e a adaptação televisiva parece se acentuar ainda mais. Ao ter diante da tela saídas abertas para cenas da minissérie, o leitor percebe mais claramente a interferência da intertextualidade na tessitura do texto. Como observa Nitrini, cada referência intertextual é capaz de abrir novas possibilidades de leitura:

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provindo de uma sintagmática esquecida. (NITRINI, 2015: 164)

Mas até que ponto essa interferência escancarada da intertextualidade agrega valor à experiência de leitura do romance? Ao seguir os atalhos para a obra audiovisual, ofertados pelo *e-book* de *Dois Irmãos*, o leitor é invadido bruscamente por imagens que lhe roubam o poder de imaginar: as feições dos personagens, os cenários, cores, cheiros, entre outros elementos descritos pelas palavras do autor. O mesmo se dá com a veiculação de *trailers* de livros, usados pelas editoras como estratégia para divulgação de seus títulos:

O audiovisual serve, então, de chamariz para o texto, substituindo resenha e publicidade escritas, como se as palavras impressas fossem insuficientes para atrair leitores, que necessitariam de estímulos visuais para vencer a dificuldade de criar mentalmente suas próprias imagens. (FIGUEIREDO, 2010: 44)

No *e-book*, em análise, a porta de entrada para o universo audiovisual é evidenciada pela presença de um ícone que aparece logo após um trecho de texto em negrito. Diante dessa marca, o leitor se encontra em uma encruzilhada com dois caminhos claramente demarcados: seguir adiante na sequência das palavras na tela, ignorando a existência do vídeo, ou interromper a leitura para assistir à



demonstração cênica das descrições do autor. Nota-se que, nesse *e-book*, os fragmentos de cenas escolhidos para compor a obra foram justamente aqueles que mantiveram correspondência direta com o romance, traduzindo cenicamente as palavras de Hatoum. Cabe ressaltar que uma adaptação literária não tem qualquer compromisso em transpor, ao pé da letra, o texto da obra de origem. Da forma como o conteúdo audiovisual se insere no *e-book*, em pequenas porções destinadas a ilustrar trechos da criação literária, a adaptação perde o seu estatuto de obra autônoma. Como observa Stam, ao manter uma relação de intertextualidade com a obra de origem, “cada adaptação joga uma nova luz no romance” (STAM, 2006: 34), podendo, para isso, operar mudanças de toda ordem: adicionar ou subtrair personagens e situações do romance adaptado, alterar a cronologia de eventos, tudo para construir, com liberdade, uma narrativa composta por imagens e sons.

Na primeira inserção de vídeo disponibilizada no *e-book* é possível perceber a tentativa de busca pela correlação entre escrita e encenação. O primeiro ícone, que sinaliza no texto a possibilidade de acesso a um trecho da minissérie, aparece logo depois da passagem (escrita em negrito) que narra o encontro de Zana com o filho Yakub, ainda dentro do avião, em seu regresso do Líbano:

Quando viu o bimotor prateado aproximar-se da cabeceira da pista, desceu correndo, atravessou a sala de desembarque, subornou um funcionário, caminhou altiva até o avião, subiu a escada e irrompeu na cabine. Levava um buquê de helicônias que deixou cair ao abraçar o filho ainda lívido de pavor, dizendo-lhe, “Meu querido, meus olhos, minha vida”, chorando, “Por que tanta demora? O que fizeram contigo?” (HATOUM, 2000: 15-16)

No vídeo, com duração de apenas 41 segundos, o que se vê é Zana, dentro do avião, com um buquê de flores na mão, à procura do filho. O trecho da cena termina no momento em que a mãe vê Yakub sentado na poltrona. Na minissérie, a cena em destaque é antecedida de outras duas, uma no saguão do aeroporto e outra na pista de pouso. A sequência, que também conta com a presença do personagem do pai, Halim, constrói um movimento crescente de emoções, ancorado na expectativa do casal de reencontrar o filho, depois de cinco anos de ausência. Os cortes, que destroem a dramaticidade da cena, podem ser justificados pelo fato da sequência completa não corresponder exatamente às informações contidas no texto de origem. A chegada de Yakub a Manaus sofreu alterações no

processo de transposição para a tela, como justifica Camargo, em nota presente no roteiro da série:

[NOTA CENA 10] No livro, Halim vai buscar o filho no Rio de Janeiro e chega com ele a Manaus (...) Ao colocar Halim em Manaus à espera do gêmeo ausente, a intenção foi reforçar a solidão de Yakub 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 Yakub na Cinelândia – uma sequência onerosa e que atrasaria o andamento da história. (CAMARGO, 2017: 20)

Diante de cenas alteradas por cortes e afastadas do contexto narrativo da série, a experiência de fruição audiovisual se mostra empobrecida e fragmentada. Do mesmo modo, a leitura, sendo atravessada por uma construção imagética vinda de fora, perde sua autonomia frente à presença de corpos encarnados em lugar do desenho livre da abstração do pensamento. Nem bem se assiste à série, nem bem se lê o romance. O material audiovisual, composto por 19 fragmentos de cenas (com cerca de 40 segundos cada) disponíveis ao longo dos 12 capítulos do livro, perde sua função dramatúrgica, cumprindo apenas o papel de ilustrar trechos de texto destacados em negrito.

Se por um lado, o *e-book* com *links* parece esvaziar as experiências de fruição (tanto da obra literária quanto da audiovisual), se constituindo como uma tentativa de exploração das potencialidades do contexto de convergência midiática, por outro lado, esse produto nos parece apropriado para pensarmos as imbricações possíveis entre criações distintas e a permeabilidade cada vez mais acentuada das fronteiras entre aquilo que se convencionou chamar de “original” e de “cópia”.

#### 4.

### A intermedialidade nas composições visuais de *Dois Irmãos*

#### 4.1.

#### A versão audiovisual de *Dois Irmãos*

Nas telas, seja da televisão ou de quaisquer outros suportes eletrônicos (como *smartphones*, computadores e *tablets*) a versão audiovisual de *Dois Irmãos* aparece como resultado de uma mistura de autorias. A obra a que se assiste, sob a forma de imagens e sons, é a realização cênica do roteiro de Maria Camargo (criado a partir do romance de Hatoum) com o filtro do olhar do diretor artístico Luiz Fernando Carvalho, cujo trabalho dialoga com contribuições criativas de uma extensa equipe de profissionais. O que se vê não é resultado final de um circuito organizado de forma vertical (começando no romance, passando pelo roteiro e terminando na tela), mas sim uma orquestração horizontalizada de funções, meios e saberes que se contaminam entre si. Assim, os profissionais envolvidos na produção da série beberam na fonte de Hatoum (e logicamente no roteiro de Camargo), acrescentando a essa água outras substâncias, que aparecem articuladas na unidade da obra. A minissérie se constitui, portanto, em um trabalho composto por múltiplas interpretações de *Dois Irmãos* e que, pela natureza da linguagem que integra, acaba por extrapolar o universo criado pelo romance, ao incluir, em seu tecido narrativo, outros textos e referências provenientes de diferentes meios.

É função do diretor de uma obra audiovisual materializar o roteiro impresso no papel, direcionando os esforços da equipe de criação em prol da realização da obra. Como destaca a autora da minissérie *Dois Irmãos*, Maria Camargo, no prefácio do seu roteiro/livro: “(...) ainda que seja a primeira etapa de uma obra coletiva, um roteiro audiovisual é muito mais do que um ponto de partida. Ele é a estrutura, ossos e músculos da história, já contém em si o ponto de chegada” (CAMARGO, 2017: 5). Para Daniel Filho, “cabe ao diretor interpretar os diálogos e dar cara aos personagens e ao cenário” (FILHO, 2001: 188). Como coordenador do produto final, o diretor é responsável por alinhar os trabalhos dos atores,

cenógrafos, figurinistas, produtores de arte, iluminadores, técnicos, entre outros profissionais, em torno do espírito da obra (ALENCAR, 2004).

Embora se reconheça na série em análise a marca autoral do diretor Luiz Fernando Carvalho, a natureza coletiva da realização de um produto audiovisual impede que se estabeleça uma separação fixa entre as criações individuais. Onde começa e onde termina o trabalho de Luiz Fernando na composição final dos personagens de *Dois Irmãos*? Em que medida se dá a interferência do diretor em áreas como cenografia, figurino e iluminação? Mesmo o reduto do texto, pouco suscetível a alterações de fora, pode ser abalado no processo de realização de um produto televisivo. Como visto anteriormente, o começo da série, por exemplo, foi inteiramente modificado a partir de proposições do diretor. As cenas iniciais, criadas pela autora Maria Camargo, foram deslocadas para um momento posterior, entrando em seu lugar versos de Drummond (a epígrafe do romance), acrescidos de textos tirados da obra literária, que abrem a série na voz do narrador. Embora as funções de cada profissional envolvido no fazer televisivo sejam muito bem definidas, as ideias se complementam e, como peças de um mosaico, servem a um propósito maior de formar o desenho da obra. Um bom figurino sem uma iluminação competente não consegue alcançar seu brilho, assim como um texto bem escrito se perde no ar se não tiver um intérprete à sua altura. Do mesmo modo que as funções se veem entrelaçadas, os meios também parecem se confundir na realização de uma obra audiovisual. É possível separar o universo audiovisual das artes plásticas ou da música?

Caberia aqui pensarmos o conceito de intermidialidade, que, de forma genérica, é utilizado para se referir a questões acerca do “cruzamento das fronteiras entre as mídias” (RAJEWSKY, 2012: 22) em abordagens críticas de diversas áreas de conhecimento. Assim, tomada em seu sentido mais amplo, a intermidialidade, como o próprio prefixo da palavra indica, deve ser relacionada a fenômenos ocorridos entre diferentes meios e pode, por exemplo, ser usada como categoria crítica na análise de um produto cultural como a minissérie em questão. No entanto, para tornar mais específico o conceito, evitando imprecisões em seu uso, a pesquisadora alemã Irina O. Rajewsky criou subcategorias para o termo. Assim, “transposição midiática”, processo ocorrido nas adaptações literárias para a linguagem audiovisual, corresponderia à primeira dessas subcategorias. Como

define a pesquisadora, “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico de mídia e obrigatoriamente intermediário” (RAJEWSKY, 2012: 24). A segunda subcategoria de intermedialidade se refere às “combinações de mídia” que, no caso desse estudo, poderiam se aplicar à forma como o *e-book Dois Irmãos* se estrutura, reunindo duas mídias, a literária e a audiovisual, em uma mesma plataforma. Por fim, a última subcategoria, apontada por Rajewsky, diz respeito às “referências intermediárias”, ou seja, quando uma obra abriga em seu corpo referências a criações pertencentes a outras mídias e que podem aparecer, por exemplo, sob a forma de citações. Como descreve Rajewsky:

(...) em referências intermediárias o caráter intermediário reside na própria referência que um produto de mídia (como um texto, filme etc.) faz a um produto individual, um sistema ou subsistema de uma mídia diferente, bem como suas especificidades midiáticas (RAJEWSKY, 2012: 31).

Portanto, diferentemente da subcategoria “combinações de mídia”, em que duas ou mais mídias aparecem juntas na mesma configuração midiática, as “referências intermediárias” são usadas para analisar fenômenos em que uma única mídia se apresenta em sua materialidade. O segundo capítulo dessa dissertação fez uso da noção de intertextualidade para analisar a presença de textos, literários ou não, nas diferentes formas narrativas assumidas por *Dois Irmãos* em seu percurso midiático. A intertextualidade dialoga com o conceito de “referências intermediárias”, na medida em que compreende a ideia de “texto” de forma ampliada, podendo este ser uma expressão que também se encontra fora do âmbito literário, ou seja, em outra mídia. Logo, o diálogo com produções de outras mídias, que define as “referências intermediárias”, implica também em diálogo entre textos, ou seja, intertextual.

Na análise da construção imagética da minissérie *Dois Irmãos*, o conceito de intermedialidade, em especial o de “referências intermediárias”, pode ser convocado para o “exercício do ver profundo” proposto pela pesquisadora Maria Cristina Ribas, em artigo que ressalta a importância do olhar na prática de observação das expressões artísticas. Para Ribas, “(...) ver é trabalho, depende de onde se olha, de como se olha, de como o que é visto pode ser e não pode ser aquilo que se vê, que outros enxergam diferente, que há uma dobra entre o visto e o visível” (RIBAS, 2016: 228). “Assim é, se lhe parece”, o título da peça do autor

italiano Luigi Pirandello, há tempos transformado em máxima, fornece a dimensão da falta de exatidão do ato de olhar, prática atrelada à percepção subjetiva. Diante de uma trama cuja narrativa desacelerada se aproxima da linguagem cinematográfica, em que os atores exibem gestos precisos em tomadas que revelam detalhes do cenário, reflexos e texturas de cada elemento da cena, o “exercício do ver profundo” é capaz de desvelar referências a outras artes, conseqüentemente de outras mídias, no corpo da obra audiovisual. A própria natureza da linguagem audiovisual facilita esses encontros, uma vez que, na visão de Stam, o artista cinematográfico “torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc.” (STAM, 2013: 230).

Assim, na cena em que Zana atende ao chamado do filho Omar que, tal como uma criança, grita no meio da rua, debaixo de uma chuva espessa, Michelângelo parece ser chamado. Despido, deitado em poças de água, em posição fetal, o jovem chama pela mãe que, minutos antes, havia ajudado a índia Domingas (Zahy Guajajara) a dar à luz a Nael. Diante dos apelos de Omar (Matheus Abreu) que, depois de ser expulso da escola, chega embriagado à rua, Zana (Juliana Paes) deixa a empregada com seu bebê, no quartinho dos fundos da casa, e vai acudir o Caçula. No caminho, ela puxa um pano do sofá, que coloca na cabeça para se proteger da chuva. A imagem de Zana, com a cabeça coberta por essa espécie de véu, levantando o filho do chão, faz referência à *Pietà*, famosa escultura em mármore do artista italiano, que representa Maria com Jesus morto nos braços. A *Pietà* volta à cena na pele da atriz Eliane Giardini, quando Omar (vivido nessa fase por Cauã Reymond) no chão da sala, barba por fazer, chora copiosamente, depois ter destruído objetos da casa com uma corrente, motivado pela dor de ter sido apartado da mulher com quem havia fugido. A mãe, abaixada, em posição semelhante à da escultura, consola o filho, acariciando seu rosto. Aliás, a presença da corrente faz lembrar a tragédia de Ésquilo: *Prometeu Acorrentado*. Essa referência também pode ser vista na cena em que Halim (Antônio Calloni) encontra Omar (vivido nessa fase por Matheus Abreu) e uma moça nus, no sofá da casa, depois de uma noite de sexo. O pai, enfurecido, prende o filho com a corrente ao pé da escada. Na tragédia, Zeus acorrenta um ex-aliado

seu por causa dos crimes que havia cometido. Na série, a mesma corrente é usada como arma por um Omar em fúria.

Em outros momentos, o que se vê são quadros vivos emoldurados por cortinas, janelas e portas. A composição de algumas cenas remete a pinturas do holandês Johannes Vermeer, pintor barroco do século XVII, que fazia uso da luminosidade com tamanho rigor, que suas obras se parecem com fotografias. Um exemplo notável é “Moça com brinco de pérola”, que, em 2003, ganhou as telas do cinema em filme protagonizado pela atriz Scarlett Johansson. Ao analisar a presença da pintura no cinema, o pesquisador Walter Moser faz a seguinte consideração acerca de produções cinematográficas que desvelam os bastidores dessa arte expressa com tinta e pincel:

Considerando-se que a pintura, enquanto arte visual, pode genealogicamente ser considerada como um ancestral do cinema, não é surpreendente que a referência à pintura, bem como sua inclusão, em filmes, acompanhe toda a história do cinema. Na verdade, em seu dispositivo técnico de base, o filme é rigorosamente feito em um grande número de quadros fixos (*pictures*), cuja sequência de 24 por segundo cria a ilusão de movimento (*moving pictures*). (MOSER, 2006: 54-55)

A reflexão acima descrita também pode ser aplicada a um produto do meio televisivo que, assim como a mídia cinematográfica, tem a imagem em movimento como expressão maior. Assim, ao “congelar” algumas composições cênicas criadas por Luiz Fernando é possível ver uma pintura e enxergar, além dos corpos em cena, o cuidado no uso das cores (de cenários, figurinos, adereços, etc.) e da iluminação. Na narrativa de Carvalho, o jogo de luz e sombras recorta corpos e rostos, imprimindo beleza e dramaticidade à cena. O desenho cuidadoso da luz se constitui em uma marca presente nos dez episódios da série, dialogando com os sentimentos expressos na dramaturgia. No intenso drama dessa família que se corrói pelos conflitos de amor e de ódio, a luz tem seu lugar de destaque, colorindo as cenas de sépia, cinza azulado ou de uma cor acobreada. O sol só entra com toda a sua feliz luminosidade nas cenas que remontam à infância dos gêmeos ou nas passagens em que o velho Halim (Antônio Fagundes) narra sua história para o jovem Nael (Ryan Soares) de dentro de um barco, navegando pelo rio à procura de Omar, que havia fugido com uma mulher. Nessas sequências de rememoração, as águas do rio refletem os muitos verdes da Amazônia e o azul celestial com todas as suas cores vibrantes.

A narrativa visual proposta pelo diretor também se apoia fortemente na música instrumental composta por Tim Rescalá. Com presença constante ao longo da trama, a trilha sonora conduz as emoções, ajudando no desenrolar das situações dramáticas. Tal como em uma ópera, a música em *Dois Irmãos* também tem como função a construção das cenas, escrevendo com seus acordes o drama narrado pelas lentes da câmera. Câmera que, segundo Anatol Rosenfeld, “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve” (ROSENFELD, 2018: 31), criando uma linguagem cuja força narrativa se apoia principalmente na imagem. Imagem mediada pelos aparatos técnicos específicos do meio audiovisual, em que a câmera se constitui “uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia” (PELLEGRINI, 2003: 19). Por meio desse “olho mecânico”, Carvalho traduz cenicamente o seu olhar (acrescido dos olhares de sua equipe) sobre *Dois Irmãos*, escrevendo com imagens e sons, uma história que, até o momento da gravação, segue um percurso ditado pela palavra impressa: do romance de Hatoum ao roteiro de Maria Camargo. Como destaca Rosenfeld, “a imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens e objetos” (ROSENFELD, 2018: 31). E nesses cenários transitam, em carne e osso, os personagens da trama. Circulam pela minissérie *Dois Irmãos* a família de Zana e Halim, os agregados Nael e Domingas, os vizinhos, amigos, tipos populares de Manaus, entre outros tantos personagens responsáveis por fazer a história avançar. Para Rosenfeld, o contorno dos personagens de uma obra ficcional (literária) é responsável por sua qualidade. O mesmo se pode dizer acerca dos personagens de obras de teledramaturgia, encarnação ficcional dos conflitos humanos:

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 2018: 45)

A construção desses seres humanos ficcionais passa por diferentes processos, que variam de acordo com a proposta de cada diretor. Para Constantin Stanislavski, criador russo de um método de interpretação alicerçado na aproximação entre as emoções do ator e do personagem, a preparação do elenco



começa com o primeiro contato com o texto que, para ele, seria a semente de todo o trabalho posterior:

Essas primeiras impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes, deixam no trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desimpedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais de sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada. (STANISLAVSKI, 2018: 21)

Os esforços anteriores à gravação, que começam na escrita do romance, passando pelo processo de adaptação literária e por todas as etapas de produção da minissérie, correm o risco de se perder caso os atores, intérpretes dos personagens, não estejam preparados para o momento do “gravando”. Diante da câmera, um simples movimento facial arbitrário, desajustado à atmosfera da cena, pode comprometer o resultado na tela. Como destaca Antônio Cândido, acerca do universo literário, “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CÂNDIDO, 2018: 53).

#### 4.2.

#### **O processo artesanal de Luiz Fernando Carvalho**

Na contramão do ritmo industrial da produção televisiva, a dinâmica de preparação do elenco da série, proposta por Luiz Fernando Carvalho, se aproxima do método artesanal da montagem de uma peça teatral. Durante três meses, todo o elenco, dos veteranos aos estreantes, treinou exaustivamente, em um galpão localizado na Central Globo de Produção (PROJAC): um amplo espaço com cortinas, objetos, adereços e elementos cênicos usados para estimular a criação. O lugar também abrigava um espaço batizado de TVLiê, que reunia todos os profissionais envolvidos na criação da série: produtores, editores de imagens, equipes de cenografia, de figurino, de produção de arte e confecção de adereços. O processo de produção dos elementos cênicos também se dava nesse espaço, cuja proximidade com a sala de ensaios propiciava aos atores, por exemplo, “testarem” seus figurinos durante exercícios de improvisação, antes mesmo de esses trajes estarem completamente acabados (PAGLIARO, 2016). Para o ator Antônio Calloni<sup>1</sup>, intérprete de Halim na segunda fase, o processo estimulante o levou de

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dSQVxaSptzE&t=794s>>

volta ao tempo em que integrava o *Centro de Pesquisa Teatral (CPT)* do diretor Antunes Filho: “eu voltei à época quando eu fazia Antunes Filho, no teatro, que também tinha esse tipo de imersão tão bacana para a formação do ator”, declarou o ator em vídeo publicado no canal de Luiz Fernando, no *Youtube*. Essa imersão se deu por meio de uma rotina que, segundo Calonni, foi determinante para a encenação: “essa coisa de você passar oito horas no galpão, enlouquecendo com exercícios, com palestras, com pesquisas. Isso é muito rico”. Como descreve Eliane Giardini, em publicação que registra os bastidores da preparação do elenco: “No galpão, tivemos três meses para experimentar, tocar o outro, não ter vergonha do contato. Quando você começa a fazer isso nas improvisações, e não na gravação, você já arrebenta com essa barreira” (PAGLIARO, 2016:183). Para Emílio Orciollo Neto (o Abelardo Reinoso, vizinho dos gêmeos), “o galpão traz esse cheiro de entrega, de que todo mundo, não importa quem, está descalço, com roupa de guerra, aberto e disponível para o trabalho” (PAGLIARO, 2016: 199). A atriz Juliana Paes, intérprete de Zana na segunda fase da série, contrasta a experiência vivida em *Dois Irmãos* com a rotina de outros trabalhos na televisão:

Nós, atores, às vezes queremos estar blindados, preparados, decorados para nos prevenirmos de pormenores que aconteçam na gravação. Mas, se o trabalho é com o Luiz Fernando, esqueça! Não existe nada que a gente possa prever, ele sempre vai gerar um acontecimento de ordem dramática a nos incluir, sempre vai ter alguma proposta para desafiar o ator e na qual nunca havíamos pensado mesmo dentro das improvisações no galpão. (PAGLIARO, 2016: 184)

Para atores como Cauã Reymond, formado pela televisão, o trabalho com o diretor o permitiu “sair da mecânica (...) do business da indústria” (PAGLIARO, 2016: 180). A estreante Gabriella Mustafá <sup>2</sup> (intérprete de Zana na primeira fase) destacou, em vídeo no *Youtube*, o mergulho emocional proporcionado pelo processo que a deixou com “a sensibilidade à flor da pele”, “livre para construir algo novo”. Sensibilizados pela preparação realizada no galpão de treinamentos, os atores narraram situações em que a emoção fluía durante as gravações, muitas vezes, sem ter sido planejada anteriormente. Como ressaltou Calonni, Luiz Fernando aplicava exercícios que deixavam o ator “fora de prumo”, em um estado de percepção ampliado.

Além das oficinas diárias, ministradas pelo diretor e sua equipe de colaboradores, os atores também foram “alimentados” por palestras com

<sup>2</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=G0ERk21\\_oLc](https://www.youtube.com/watch?v=G0ERk21_oLc)>

pesquisadores, psicanalistas, historiadores, filósofos e tiveram a oportunidade de trocar impressões sobre seus personagens com o autor Milton Hatoum, em um bate papo informal realizado no espaço de ensaios. Todo esse treinamento, invisível ao espectador, resultou na tela em composições alinhadas em uma mesma atmosfera de interpretação. As poucas desafinações ficaram por conta da falta de experiência do núcleo mais jovem do elenco.

Além do trabalho de construção dos personagens, o esforço que antecedeu a gravação também incluiu outros desafios para o elenco. O estreante Bruno Anacleto foi submetido a um trabalho de prosódia, uma vez que seu personagem declamava poemas, em árabe, para a jovem Zana. Assim como Gabriella, Bruno também nunca havia participado de uma trama televisiva até assumir o papel de Halim (em sua fase jovem). Ele veio de Rondônia, onde morava, para fazer a série. A aposta em novos rostos se constitui em uma marca das produções lideradas pelo diretor. Foi também o primeiro trabalho da indígena Zahy Guajajara<sup>3</sup> (a Domingas na fase jovem), que nasceu e viveu grande parte de sua vida em uma aldeia no Maranhão. Ela foi descoberta pela produção da série, no Rio de Janeiro, onde atuava como ativista social. Para Zahy, a opção de Luiz Fernando de colocar uma mulher indígena em cena se relaciona com a busca do diretor por “aquela coisa bruta” que ajuda a imprimir realidade à narrativa.

O processo de preparação do elenco da minissérie, formado por 35 atores, foi registrado pelas lentes do fotógrafo Leandro Pagliaro (que também atuou como cinegrafista na série) e transformado no livro *Fotografias: o processo criativo dos atores de Dois Irmãos*. A publicação (mais um desdobramento do romance) apresenta registros fotográficos em preto e branco e depoimentos de atores e de outros profissionais envolvidos na criação da minissérie. Uma conversa entre Hatoum e a equipe também integra o livro, cujo valor reside em algo inacabado, ligado aos bastidores ocultos de uma produção televisiva.

Como já foi dito no primeiro capítulo desse estudo, a minissérie, como obra fechada, cria condições para que sua realização ocorra em um ritmo menos acelerado que o das novelas, o que resulta em um acabamento mais apurado (FILHO, 2001). Em *Dois Irmãos*, da elaboração do roteiro à edição final, o tempo

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uwkl6vHj1pA>

estendido imprimiu sua marca na tela sob formas diversas. Em depoimento no *Youtube*, no canal de Luiz Fernando Carvalho, o veterano ator de novelas Antônio Fagundes <sup>4</sup> (o Halim em sua fase madura) lamentou o ritmo acelerado das novelas que, segundo ele, impede o trabalho aprofundado do ator. Para Fagundes, a rapidez deveria ficar restrita às gravações e não ao processo de preparação do elenco, tão fundamental para o resultado final da obra: “Eu acho que essa rapidez deve existir na hora de executar, mas antes, na preparação, talvez essa imersão que o Luiz Fernando Carvalho propõe, ou talvez um aprofundamento no estudo do texto, seja conveniente”.

Do cenário ao mínimo objeto que compõe a cena da minissérie, tudo parece ter sido maturado e elaborado sem pressa. A equipe de cenografia recriou o principal cenário da trama, o casarão da família de Zana e de Halim, com todos os seus ambientes, tanto internos quanto externos, para que as cenas passadas ali pudessem ser gravadas no mesmo local. Usualmente, na dinâmica de gravação da indústria televisiva, as cenas que nos roteiros são situadas em ambientes internos são realizadas dentro dos estúdios, enquanto as que retratam áreas externas ocorrem nas cidades cenográficas ou locações. É comum ver nas telenovelas uma atriz aparecer em uma externa com o cabelo de uma forma e, no momento seguinte, já no interior do lugar, estar com o penteado de outra maneira. A falta de continuidade também pode impactar o fluxo emocional dos atores. Quando, por exemplo, uma cena que exija uma emoção crescente começa dentro de um ambiente fechado e continua no espaço exterior, esse fluxo é quebrado, já que, nos moldes usuais, cenas externas e internas são gravadas em dias distintos. Nesse sentido, o cenário único ajuda a dar organicidade à representação. Como destacou Calloni, em seu depoimento no *Youtube*, “o casarão ficou absolutamente perfeito nos detalhes, na pintura, nos cômodos”. O ator lembrou também que até o clima do lugar, quente e úmido, ajudou a criar um ambiente semelhante ao de Manaus.

A capital do Amazonas, recriada pela minissérie, nasceu da junção de cenas gravadas nos cenários construídos em uma cidade cenográfica, dentro da Central Globo de Produção, com externas realizadas no município de Itacoatiara, região metropolitana de Manaus. Na edição final, essa divisão não é percebida, uma vez que tudo parece integrar o mesmo espaço geográfico ficcional.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Q37\\_4ioZWWA](https://www.youtube.com/watch?v=Q37_4ioZWWA)>

### 4.3.

#### **A natureza na representação ficcional da cidade de Manaus**

Nessa história sobre os conflitos dos gêmeos Omar e Yaqub, a cidade de Manaus é transposta para a tela em cenas com grande apelo visual. Elementos da natureza, presentes tanto na narrativa literária de Hatoum, quanto no roteiro de Camargo, são traduzidos cenicamente por Carvalho em tomadas que exploram a exuberância da Amazônia: banhos de rio, chuvas torrenciais, barcos singrando as estradas aquosas da Região Norte compõem a paisagem imagética da minissérie. Mas, esses elementos, expostos na tela, não estão apenas a serviço da estética (embora também sejam usados com esse propósito), já que também servem para pontuar os conflitos da trama. A narrativa pulsa junto com a chuva que cai, o vento que balança as árvores, as águas dos rios que sobem e descem. A força da destruição da natureza também se faz presente em imagens de arquivo que mostram o desmatamento da floresta e a ocupação desordenada das margens do Rio Negro.

As águas conduzem o drama, ganhando função dramaturgica na construção de tensões e simbologias da minissérie. Como destaca Camargo, em nota presente no seu roteiro/livro: “É a água que move a vida na Amazônia, seja ela da chuva ou do rio” (CAMARGO, 2017:25). Assim, na minissérie, sua presença ora dita a passagem do tempo, ora reforça as emoções das cenas, ressaltando momentos idílicos ou trágicos. Na passagem em que o gêmeo Yakub volta a Manaus, depois de uma longa temporada no Líbano, a chuva tem tripla função, como destaca Camargo: “Aqui, a chuva marca o reencontro de Yakub com sua terra natal e é também elemento disparador da memória de Halim e da passagem do tempo” (CAMARGO, 2017: 25). No caminho de volta do aeroporto até o casarão de sua família, Yakub observa, emocionado, da janela do carro, os tipos humanos que compõem a paisagem de sua infância. Pouco antes de sua chegada em casa, trovões e ventos anunciam uma forte chuva que, ao cair, desperta o prazer no jovem. Ao sair do carro, ele se deixa molhar pelos pingos espessos, sentindo no corpo a água típica de sua terra. Ao ver o filho nesse estado, molhado e feliz pelo retorno, Halim se emociona e, debaixo da chuva, abraça Yakub, demoradamente, até ser interrompido por Zana, que grita da porta da casa: “Saíam da chuva”.

Nesse ponto da trama, a chuva, que engrossa cada vez mais, promove um retorno ao passado, levando a narrativa da década de 1940 para os anos 1920, quando, no sobrado da família, existia o *Biblos*, restaurante do pai de Zana, onde o jovem Halim havia se apaixonado pela mãe de seus filhos. As palavras do narrador Nael fazem a transição dos tempos: “a chuva embaçava os olhos, mas despertava a memória”. Durante a narração, o que se vê na tela é a passagem da imagem do rosto de Halim sob a chuva para o ponto de vista do jovem Halim indo em direção ao *Biblos* debaixo do aguaceiro que cai. A inserção desse elemento natural na cena foi uma opção da autora, já que no romance de Hatoum a chuva não comparece nesse ponto da história.

Nas cenas em que o velho Halim conta seu passado para o jovem Nael, de dentro de um barco, as imagens imprimem a calma das águas do rio. Diálogos pausados, entremeados com silêncios, convidam o espectador a contemplar a natureza refletida no espelho d’água. Cabe lembrar que, enquanto no romance o personagem Nael cumpre a função de narrador único, na minissérie, Halim, em sua fase madura, também ajuda a fazer a história avançar por meio de suas lembranças para o filho de Domingas. As narrações, que se entrelaçam na minissérie, seguem a estrutura temporal traçada pelo livro, em que passado e presente se misturam na trilha imprecisa dos fluxos da memória.

As oscilações, muitas vezes, assustadoras da natureza, com “o furor do sol ou da chuva” (HATOUM, 2000: 265), também aparecem como recurso narrativo na minissérie. Assim, em um dos momentos mais intensos da obra, quando Omar, em surto, se refugia no jardim da casa, depois de ter perdido seu amigo, o mestre Antenor Laval, para as forças do regime militar, a tempestade aumenta a potência dramática da cena. Na tela, enquanto a chuva cai, vê-se um Omar tingido da cor da terra, quase nu, em meio a formigas, se alimentando com restos de frutas. A fúria da natureza ajuda a compor esse quadro de loucura. No último episódio da minissérie, quando um temporal acomete a cidade de Manaus, causando destruição por onde passa, as águas invadem o casarão, fazendo móveis e objetos boiarem pelos cômodos. A inundação serve para simbolizar a falência dessa família em que o ódio, assim como as águas, não consegue ser contido.

Além da natureza, a Manaus ficcional criada para a televisão é composta também por alguns tipos humanos com características físicas semelhantes às da

região representada. Junto ao núcleo de protagonistas formado, em sua maioria, por atores conhecidos da televisão advindos do Sudeste do país, o diretor também inseriu no elenco pessoas que carregam traços do Norte do Brasil. Assim, para o papel da empregada Domingas, a indígena Zahy Guajajara foi convocada. Outros personagens, como a Pau Mulato, dançarina por quem Omar se encanta, também se assemelham a habitantes da região. A escalação de cada figurante parece ter sido pensada com o objetivo de trazer autenticidade a essa Manaus ficcional. Toda a ambientação, integrada por objetos, animais, frutos, alimentos, figurinos, cenários, entre outros elementos, segue a mesma proposta de construir visualmente uma cidade peculiar, com sua cultura, sua gente e seus hábitos.

Luiz Fernando pinta com imagens a Manaus desenhada pelas palavras de Hatoum. No romance, o texto bem engendrado provoca a imaginação, fazendo o leitor ver uma cidade cuja vida é ditada pelo regime das águas, um centro urbano nascido no meio da floresta com suas palafitas entre os igarapés, uma capital sem estradas que vive a rotina do porto, com seu vaivém de barcos, sua abundância de peixes, frutos e temperos. A cor local também está na cara do povo indígena e nas muitas faces dos imigrantes, como a família de libaneses em torno da qual os conflitos de *Dois Irmãos* se desenvolvem. Na história, Zana chega ao Brasil ainda criança, depois que seu pai, Galib, deixa o Líbano ao ficar viúvo. Em Manaus, por volta de 1914, o libanês abre um restaurante batizado de *Biblos* (terra natal da família), que reúne imigrantes de diferentes partes do mundo. A mistura de ingredientes, que o pai de Zana faz na cozinha, juntando, por exemplo, peixe com molho de gergelim, simboliza a mistura dos povos que chegam a Manaus durante a primeira década do século XX: “O *Biblos* foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na Praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam” (HATOUM, 2000: 47-48). Na Manaus descrita por Hatoum “uma mistura de gente, de línguas, de origens, trajes e aparências” (HATOUM, 2000: 53) integra um território em que a natureza envolve toda a trama.

Hatoum também insere a natureza em seu romance por meio de palavras que, muitas vezes, exploram o sentido do olfato. O autor convida as narinas do leitor a entrar em um jogo ficcional que reúne os mais diversos cheiros: das frutas, flores, comidas e corpos. Em uma passagem do romance, diferentes tipos de

odores aparecem juntos para descrever o mercado da cidade de Manaus e seu entorno: “A vista do velho Mercado Municipal e seus arredores, isso o velho Halim apreciava. As frutas e peixes, os paus e troncos podres, pedaços de uma natureza morta que teima em renascer por meio do cheiro” (HATOUM, 2000: 133). A descrição do cheiro como indício de presença viva, capaz de deflagrar a natureza já morta, também pode ser identificada em outro trecho: “No meio da travessia já sentia o cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas” (HATOUM, 2000: 81). A paisagem de uma cidade à beira do porto é desenhada por odores que se misturam no vento amazônico: “A praia do pequeno porto cheirava a detritos e combustível. A brisa do fim da noite trazia o cheiro da floresta, ainda sombria na outra margem do rio. E também o cheiro de Zana, o odor de jasmim” (HATOUM, 2000: 175).

Essa cidade onde o Milton Hatoum, filho de imigrantes libaneses, nasceu e viveu até os 15 anos de idade, é criada no romance a partir da experiência de quem conhece de perto a vida na região, como ressalta Pellegrini em seu artigo sobre duas obras do autor, *Dois Irmãos* e *Relato de um Certo Oriente*:

A Amazônia como um todo aparece assim, como um universo “outro”, exótico mesmo, mas de um exotismo claro apenas para um olhar de fora, não para quem, como o autor (e os narradores), sendo parte dele, o vê sem idealização, com lucidez melancólica de quem conhece o calor e a chuva, as muitas águas, frutas, pássaros e peixes, o cheiro do lodo e da floresta. (PELLEGRINI, 2004: 124)

Os traços regionais da obra do escritor enlaçam personagens densos com sentimentos profundos. Como ressalta Pellegrini, “todas brotam verossímeis do chão manauara” (PELLEGRINI, 2004: 132). Essa autenticidade pode ser creditada à força de um texto que se constrói pela observação de um filho da terra que consegue, com maestria, compor ficcionalmente uma Manaus que extrapola qualquer abordagem artificial. Para Pellegrini, a prosa de Hatoum revigora o regionalismo “sem exaltar o pitoresco da fala e do gesto, sem tratar o homem como apenas mais um elemento da paisagem exótica” (PELLEGRINI, 2004: 135). O mesmo se pode dizer sobre o empreendimento televisivo comandado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho.

O regionalismo foi uma tendência que dominou a produção literária do país da segunda metade do século XIX até a eclosão do Modernismo da década de 1920. Esse tipo de literatura, que descreve personagens e cenários tipicamente



brasileiros, nasce sob a influência do romantismo na Europa, como destaca Cândido: “Como em todos os países empenhados então na independência política, o Romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional; tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência literária” (CÂNDIDO, 2006: 122). Numa sociedade pouco urbanizada, obras de autores como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Taunay ajudaram a construir uma cultura nacional que se queria autêntica, com histórias centradas em coisas locais como o índio e o homem do campo. Mas, muitas vezes, essa produção literária resultava em uma narrativa artificial, que espelhava o olhar do homem da cidade sobre a vida rural, como critica Bosi:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. Do enxerto resulta quase sempre uma prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador. (BOSI, 2017: 148)

Além da literatura, a temática regionalista também se manifesta de diferentes modos no cinema e na ficção televisiva. A partir dos anos 1950, Mazzaropi encarnou por três décadas o papel do caipira brasileiro nos inúmeros filmes que protagonizou, entre eles *Jeca Tatu* (1959), baseado no personagem homônimo do escritor Monteiro Lobato. O cinema novo e seu representante baiano, Glauber Rocha, também abordou a temática regional em suas obras, como em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que narra os sofrimentos de um casal de sertanejos numa região devastada pela seca. Em 1964, o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, ganhou sua adaptação cinematográfica, sendo exibido nas telas sob a direção de Nelson Pereira dos Santos.

#### 4.4.

#### **A abordagem regionalista e a busca pela diversidade cultural na televisão**

Embora se discuta hoje a pertinência do termo “regionalismo” como forma de categorizar determinados segmentos da produção cultural, considerando que remeteria para uma visão hegemônica da cultura dos centros urbanos, no caso desse trabalho o uso do termo é incontornável, já que na televisão brasileira esse

recorte se faz presente desde a popularização das telenovelas na grade televisiva. Cabe ressaltar que, do mesmo modo que a literatura regionalista frequentemente incorria em abordagens artificiais, focadas pelo prisma do exotismo, a televisão muitas vezes recorre a estereótipos para retratar o país de fora das metrópoles.

A minissérie *Dois Irmãos*, que expõe o Brasil do Norte, se inscreve no rol das obras de teledramaturgia com viés regional, cujas tramas, em sua maioria, se situam no interior ou em pequenas cidades do litoral do país. Na década de 1970, período que consolidou o gênero telenovela no país, a temática regional já se fazia presente em obras de sucesso como *Irmãos Coragem* (Globo, 1970), de Janete Clair, e *O Bem Amado* (Globo, 1973), de Dias Gomes. A trama de Janete sobre o universo do garimpo é ambientada na cidade ficcional de Coroadó, no interior de Goiás, onde se desenrola uma verdadeira história de faroeste, envolvendo a luta entre João Coragem e o Coronel Pedro Bastos pela posse de um diamante (RICCO,VANNUCI: 2017). Como estratégia para ampliar a fatia de seu público, a novelista localizou parte de sua narrativa na cidade do Rio de Janeiro, onde Duda, um dos três irmãos protagonistas, foi tentar a vida como jogador de futebol:

Colocar um dos irmãos na cidade grande lutando para vencer como atleta foi a forma encontrada pela autora para atender quem não gostava das tramas rurais e se identificava mais com cenários urbanos, algo muito praticado atualmente pelos escritores por meio dos diversos núcleos paralelos, característica inexistente nos dramalhões latinos. (RICCO;VANNUCI, 2017: 326)

Ao retratar a vida rural, com suas lutas pelo poder, em contraposição ao núcleo urbano, onde a disputa se fazia no campo de futebol, Janete Clair conseguiu atrair crianças e homens para um gênero dramatúrgico que, até aquele período, era identificado como feminino. *Irmãos Coragem*, com seus protagonistas (Tarcísio Meira, Claudio Cavalcanti e Claudio Marzo) vivendo aventuras em cima de cavalos, teve direção de Daniel Filho, que buscou nos filmes de faroeste americanos a inspiração para a criação do ambiente rural da trama e, no cinema, a tecnologia que faltava à televisão para a realização de cenas carregadas de dramaticidade. Como destacam Ricco e Vanucci (2017), o diretor fez uso da película para filmar uma cena que foi ao ar em *slow motion* (ritmo lento), recurso até então inviável por meio dos equipamentos da indústria televisiva. Com duração de 328 capítulos, *Irmãos Coragem* trouxe a realidade

brasileira da vida rural para a tela e fez de Janete Clair a novelista mais popular do país (ALENCAR, 2004).

Em 1973, foi a vez de Dias Gomes lançar mão do regionalismo para retratar, pela primeira vez em cores, a trama de *O Bem Amado*. De forma bem humorada, a telenovela mostrava o poder dos políticos e fazendeiros, os chamados coronéis, sobre a população da cidade ficcional de Sucupira, no litoral baiano. A trama gira em torno de Odorico Paraguaçu, vivido pelo ator Paulo Gracindo, que se elege prefeito da cidade com a promessa de construir um cemitério, já que os moradores do lugar não tinham como enterrar seus mortos. Como na pacífica Sucupira não morria ninguém, o coronel Odorico resolve trazer de volta para a cidade um matador “profissional”, Zeca Diabo, vivido por Lima Duarte, para inaugurar sua principal obra (SITE MEMÓRIA GLOBO, 2018). Como destacam Ricco e Vannuci, “a novela partiu de um tema muito comum na América Latina, os poderosos regionais, para atender a uma comunicação universal e, por isso, muito bem aceita em outros países” (RICCO; VANNUCI, 2017: 345). Além do Coronel Odorico Paraguaçu, desfilavam na tela o matador Zeca Diabo, as irmãs Cajazeiras (as donzelas Dorotéia, Dulcinéia e Judicéia), a delegada Donana, entre outros personagens típicos de tramas passadas em pequenas cidades.

De *Irmãos Coragem* (Globo, 1970) a *Velho Chico* (Globo, 2016), são inúmeras as produções que retratam a realidade brasileira distante das metrópoles. Quando se olha para a trajetória das minisséries, percebe-se a presença expressiva das temáticas regionais nesse tipo de produto. A primeira minissérie brasileira, *Lampião e Maria Bonita* (Globo, 1982), por exemplo, gira em torno do cangaço e de seus personagens tipicamente nordestinos. Para imprimir autenticidade à trama, parte das gravações foi realizada em localidades da Região Nordeste onde Lampião passou com seu bando, como Jeremoabo, na Bahia, e Angicos, em Sergipe (SITE MEMÓRIA GLOBO, 2018).

Desde o início de sua trajetória na televisão, o diretor Luiz Fernando Carvalho se envolve em obras televisivas com abordagem regional, tendo participado como assistente do diretor Walter Avancini na minissérie *Grande Sertão: veredas* (Globo, 1985), adaptação do próprio Avancini e de Walter George Durst para o romance de Guimarães Rosa. Na versão televisiva, o ator Tony Ramos encarnou o sertanejo Riobaldo, que mantinha um sentimento de

amor secreto por Diadorim (personagem de Bruna Lombardi), que se passa por homem para integrar um bando de jagunços do sertão mineiro, fugindo do destino reservado às mulheres daquelas primeiras décadas do século XX (SITE MEMÓRIA GLOBO, 2019).

Para Antônio Cândido (2004), o romance de Rosa transcende o regional, ganhando contornos universais, ao aproximar o leitor de questões humanas como amor, medo, vida e morte. “(...) todos nós somos Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida” (CÂNDIDO, 2004: 115).

Assim como *Dois Irmãos*, o romance *Grande Sertão: veredas*, de 1956, também integra um circuito narrativo, assumindo diversas formas ao deslizar de uma mídia para outra. Muito antes da versão televisiva, em 1964, a obra de Rosa havia sido adaptada para o cinema, sob a direção de Renato Geraldo Santos Pereira e, em 2014, foi transformada em quadrinhos pelas mãos de Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa (CADERNO, 2017).

Em 1990, a hoje extinta TV Manchete abalava a concorrência com a novela *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, que colocava em cena personagens míticos, como a mulher que se transformava em onça, em uma produção que explorava paisagens naturais na construção de uma visualidade composta por longas sequências que fogem do padrão acelerado das narrativas televisivas. Antonio Hélio Junqueira destaca os elementos que integram a obra desse autor de teledramaturgia que mais se identifica com o universo rural brasileiro:

Na obra teleficcional rural de Benedito Ruy Barbosa a exploração narrativa dessas dimensões míticas, fantasmagóricas, mágicas será recorrente. Gente que se transforma em bicho (“Pantanal”, “Renascer”), deslumbramento e morte no “inferno verde” amazônico (“Mad Maria”), habitantes imaginários dos rios (“Pantanal”, “Velho Chico”), pactos com o demônio (“Pantanal”, “Velho Chico”), entre inúmeras outras alusões e presenças que frequentam suas tramas novelísticas e nelas interferem, ditando ou mudando rumos e destinos de personagens, com a naturalização própria da presença do imaginário popular no cotidiano. (JUNQUEIRA, 2017:48)

A novela *Renascer* (Globo, 1993) consagrava o, então jovem, diretor Luiz Fernando, dando início a uma parceria com o autor de *Pantanal*, que se repetiria em *O Rei do gado* (1996), *Meu pedacinho de chão* (2014) e *Velho Chico* (2016).

Com viés regionalista, as obras de Benedito Ruy Barbosa, traduzidas pelo olhar de Luiz Fernando, descrevem o país das lutas de terra, dos coronéis do campo, do misticismo de seu povo. Obras de teledramaturgia que, além de exibirem as especificidades do Brasil rural, também imprimem a busca do diretor por uma linguagem que possa expandir as potencialidades do meio televisivo, levando ao grande público a sofisticação presente no cinema. Em entrevista ao Programa *Cine Vitor*<sup>5</sup>, veiculado no *Youtube*, o diretor fala da função da televisão que, em seu entendimento, inclui aspectos estéticos e éticos:

Ela tem uma relação muito forte com a educação. Até por ser uma concessão pública ela precisa ser encarada pelos profissionais de televisão como uma missão maior que não é só de formar telespectadores e, sim, de formar cidadãos. (...) Todas as minhas tentativas da televisão aberta têm um diálogo com a educação, com alguém que está do outro lado: um homem simples que não tem condições de ir à pinacoteca, que não tem condições de viajar para fora do país para visitar museus, ver obras de arte. Por que ele não pode ligar a televisão e ser tocado por uma atuação, por uma angulação diferente, por uma luz, por uma música, enfim, por um conjunto sensorial em que ele está sendo puxado para dentro da cultura?

Em 2005, com *A Pedra do Reino* (Globo), da obra de Ariano Suassuna, o diretor inaugurava a série de produções televisivas do *Projeto Quadrante* (atualmente desativado), que foi criado por ele, junto à Globo, com o objetivo de levar à cena obras literárias de autores nacionais oriundos de diferentes regiões do Brasil. O intuito era revelar a diversidade cultural do país, com gravações nas localidades onde as histórias são descritas e participação de elenco e equipe locais. A adaptação da obra de Suassuna se passava na cidade de Taperoá, no sertão da Paraíba, onde foi construída uma cidade cenográfica que mobilizou um contingente de cerca de 80 moradores do lugar. Casas locais ganharam novos revestimentos em suas fachadas e passaram a integrar o cenário da minissérie, cuja proposta cênica se afastava da linguagem realista. Em seguida, em homenagem ao centenário de morte de Machado de Assis, foi a vez do Rio de Janeiro entrar em cena na minissérie *Capitu* (2008), baseada no romance *Dom Casmurro*. Em tom operístico, a minissérie trouxe para a cena projeções, efeitos de luz, usos inovadores dos recursos de câmera, cenários e figurinos, elementos que ajudaram a compor o universo teatralizado concebido pelo diretor para a realização da obra televisiva (SITE MEMÓRIA GLOBO, 2018). A última obra a integrar o *Quadrante* foi o objeto central desse estudo, a minissérie *Dois Irmãos*.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I06wCF1EyOc>>

Em 2017, *Dois Irmãos* apresentava ao país esse lugar à beira do Rio Negro, perto da floresta e poucas vezes enquadrado pela tela televisiva: o Brasil da região Norte. Embora se diferencie das propostas estéticas inovadoras das outras produções que integram o *Quadrante*, *Dois Irmãos* não se limitou a reproduzir fielmente a vida na tela, uma vez que, nas palavras do escritor Milton Hatoum, o diretor põe em cena uma “imaginação produtiva”, que transcende o naturalismo, criando uma linguagem que a autora Maria Camargo define como “realismo filtrado” (CADERNO, 2017: 26). Na visão do diretor, a função de toda criação é promover um reencontro com a vida que, segundo ele, só é possível quando se estabelece uma diferenciação entre “a vida que está na tela” e a vida fora dela: “Essa diferença é a linguagem. São coisas muito sutis e, às vezes, uma vírgula a mais e você passa um outro sentido. Se deixo na tela o rosto de um personagem um segundo a mais, ele deixa de ser cômico e passa a ser tragicômico, patético”, descreve Carvalho (CADERNO, 2017: 26-27).

#### 4.5.

#### ***Dois Irmãos* em quadrinhos: o flerte com o universo audiovisual**

Embora a adaptação para quadrinhos corresponda ao primeiro movimento de deslizamento de *Dois Irmãos*, a obra não foi incluída no capítulo que trata do circuito midiático do romance pelo fato de não estar integrada à dinâmica de desdobramentos que, partindo da obra de Hatoum, abarca a minissérie televisiva, o roteiro/livro da autora da série e o *e-book* do Projeto *Assista a esse livro*. Diferentemente das três obras, acima citadas, que dialogam com a visualidade construída na adaptação audiovisual, os quadrinhos estabelecem sua própria leitura visual, a partir das referências tiradas do romance.

No entanto, para efeito desse estudo, a adaptação para quadrinhos, de autoria dos irmãos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá, se torna imprescindível por traduzir, de outra maneira, as palavras expressas na obra literária de Hatoum, mostrando mais uma possibilidade de desdobramento do romance. Em 2016, a HQ *Dois Irmãos* ganhou a categoria “melhor adaptação para outro meio” do Prêmio Eisner, considerado o “Oscar dos quadrinhos” (PORTAL G1, em 23/07/2016). No processo de adaptação, que durou quatro anos, o roteiro foi escrito pela dupla de quadrinistas e as ilustrações ficaram a cargo de Gabriel Bá.

A leitura da HQ começa nas bordas do texto, em seu paratexto, mais especificamente, em sua dedicatória: “Para Dulcinea Carvalho Araújo, a Dona Duda, a nossa Zana”. Como descreve Genette:

(...) sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra, que sempre tem em vista pelo menos dois destinatários: o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um ato público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar. (GENETTE, 2009:123)

Nesse caso, a dedicatória não somente presta uma homenagem à mãe da dupla de desenhistas, mas também parece dizer ao leitor que a história que será apresentada a ele foi criada por dois irmãos que, assim como os personagens principais da narrativa, também são gêmeos idênticos em aparência. Essa informação se constitui o motivo pelo qual Fábio Moon e Gabriel Bá resolveram enfrentar o desafio de transpor para quadrinhos o complexo romance de Hatoum. Em entrevista ao *Caderno Assista e esse livro*, Moon descreve a conversa que resultou na ideia da adaptação:

Li o livro quando ele saiu. Oito anos depois, o editor da Companhia das Letras viu o Bá, eu e Milton conversando num festival literário: “Ah, por que não fazem uma adaptação do livro do Milton, que tem dois gêmeos que nem vocês e tal? Pode ser legal”. A princípio, tentei me desviar um pouco, porque sabia que o livro era complexo. Mas aí fomos ler o livro de novo, e a gente viu que todas as dificuldades de fazer uma adaptação em quadrinhos seriam os desafios a nos motivar. (CADERNO, 2017: 50)

Enquanto a adaptação televisiva faz uso de palavras para introduzir a temática da série, fazendo referência ao universo literário de onde se origina, a HQ situa o contexto do romance com quatro páginas inteiramente dedicadas às imagens. Na, já comentada, cena de abertura da minissérie as palavras assumem seu protagonismo, sob a forma de registros feitos por uma máquina de escrever, acrescidos de textos interpretados pelo narrador e editados com imagens. Já na adaptação para quadrinhos, a história começa pelos traços em preto e branco de Gabriel Bá, que representam a cidade de Manaus com o céu carregado de nuvens, em que uma tempestade parece estar a caminho. Nas imagens produzidas pelo artista é possível sentir a força do vento, seja por meio de uma bandeira que tremula, de uma folha que se desgarra da árvore ou de um barco que parece sair do prumo por causa das águas agitadas do rio. Como cenário da trama, a cidade de Manaus assume grande importância na composição imagética dos desenhistas: “Por ser visual, na história em quadrinhos, mais até do que no romance, a cidade é

um personagem muito forte, a mudança da cidade é muito clara”, pontua Fábio Moon, em entrevista ao Caderno *Assista a esse livro* (CADERNO, 2017:52).

“O olho mecânico” de Vertov<sup>6</sup> parece agir em cada quadrinho da obra dos irmãos quadrinistas. Os desenhos enquadrados por margens retangulares, em sua maioria, mostram ao leitor ângulos e aproximações distintas, movimentos típicos de câmeras fotográficas ou de filmagem. A linguagem audiovisual parece ser evocada para as ilustrações que, embora estáticas, conseguem exprimir movimentos. Com o objetivo de compreendermos as imbricações entre meios presentes na HQ *Dois Irmãos*, podemos convocar as subcategorias do conceito de intermedialidade propostas Rajewski, lembrando que a própria pesquisadora destacou a possibilidade dessas três categorias poderem conviver juntas em uma mesma configuração midiática. Desse modo, é possível enquadrar a HQ como uma “transposição midiática”, na medida em que a obra resulta da passagem de uma história estruturada sob a forma de um romance, na mídia escrita, para outra, cuja sintaxe se organiza a partir de ilustrações emolduradas na superfície branca do papel (RAJEWSKI, 2012).

Se pensarmos nas explorações que os desenhos de Gabriel Bá fazem de angulações e outros recursos típicos dos aparatos de produção audiovisual, como aproximação e afastamento dos objetos (com desenhos em *close* ou em forma de tomadas aéreas), podemos classificar a HQ a partir de suas “referências intermediáticas”. Mesmo integrando a mídia impressa, a história em quadrinhos se refere à outra mídia: a audiovisual. Mas, se partimos da ideia de que a referência ao universo audiovisual se constitui a própria linguagem da obra, a ponto de sua existência estar atrelada à mídia audiovisual, talvez seja possível pensar que os quadrinhos empreendam uma “combinação de mídias” (RAJEWSKI, 2012: 24-25).

Assim, a história em quadrinhos, criada a partir de *Dois Irmãos*, pode ser vista como uma expressão artística que assume forma diversa do romance de origem, que se materializa por meio dos recursos usados na mídia em que se encontra, e que em seu processo de materialização toma de empréstimo o “olho mecânico” das câmeras e seu modo de olhar o mundo, sempre enquadrado e com

---

<sup>6</sup> Dziga Vertov (1896 -1954): importante cineasta soviético que cria os termos “cine-olho” e “olho mecânico” para se referir às câmeras cinematográficas.



uso de aproximações e ângulos diversos. Mas, diferentemente de um produto audiovisual, que chama o espectador para assistir a uma sequência de cenas que é exibida no tempo da obra, os quadrinhos estabelecem com o leitor outro tipo de pacto, como destaca Fábio Moon, no Programa *Saraiva Conteúdo*<sup>7</sup>, no Youtube:

(...) tem algo de leitura, que a história acontece no tempo do leitor. Não é como um filme que as coisas vão acontecendo e você não tem tempo de digerir as informações, você não tem tempo de sentir as coisas. Nos quadrinhos você tem esse tempo, é o tempo do leitor, ele vira a página, ele que passa, no tempo que ele quiser, de um quadrinho para o outro, de uma página para outra.

Em comum com a linguagem televisiva, os quadrinhos também traduzem visualmente os personagens e situações que deslizam do universo literário para cenas estruturadas que se exibem ao público. Na HQ, a família de Zana e de Halim, e todos os outros personagens de *Dois Irmãos*, ganham corpo, feições e existência em espaços cenográficos retratados nas imagens criadas pelo desenhista Gabriel Bá. Mas, diferentemente da obra televisiva, a história em quadrinhos, por ser abrigada em suporte livro, promove uma união entre palavras impressas, ilustrações e representações onomatopeicas das ações dos desenhos. Assim, a narrativa se constrói por meio dos traços do artista, dos textos (presentes nas narrações e diálogos contidos nos balões) e das onomatopeias, que traduzem graficamente as possibilidades sonoras da linguagem audiovisual.

Na passagem em que Omar ataca Yakub com um pedaço de vidro, causando uma cicatriz no rosto do irmão, as onomatopeias representadas graficamente, tão características da linguagem dos quadrinhos, traduzem os acontecimentos e emoções da cena. O “KRAKA-BOOM” dos trovões, o “CRASH!” do vidro que se quebra, o grito de horror “AAAAAAA!” da menina, que assiste a tudo na sessão improvisada de cinema na casa dos Reinoso, compõem a narrativa. Nessa parte da história em quadrinhos, o texto escrito comparece de forma bastante tímida, ficando o desenrolar da trama por conta dos desenhos e das traduções gráficas dos sons. A importante sequência da cicatriz, que sela o destino de ódio entre os irmãos, é explorada pelo viés de sua potência cênica. Os traços estilizados do artista, que exploram o contraste do preto com o branco, angulações e planos diversos, criam a atmosfera dramática do acontecimento. Em diversas outras passagens da obra em quadrinhos, as palavras têm participação pequena e, nos

<sup>7</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BBIxSJezUU> >

moldes da versão televisiva, cabem às imagens o protagonismo na representação das cenas. Mesmo presas à superfície do papel, as ilustrações dos quadrinhos conseguem transmitir a ideia de movimento presente no universo audiovisual.

Os irmãos quadrinistas trabalham juntos em um estúdio onde contam com pranchetas, papéis, lápis, canetas, tintas, enfim, um arsenal de instrumentos para um trabalho essencialmente artesanal, que também envolve aparatos tecnológicos, mas em proporção bastante inferior às produções televisivas ou cinematográficas. Além disso, trata-se de um trabalho em dupla, em que os dois decidem sozinhos que caminhos trilhar para a composição da história. Nesse aspecto, a dinâmica de trabalho dos irmãos se distancia bastante da utilizada na criação de um produto audiovisual, que se estrutura a partir da união de esforços de uma extensa equipe. Como possuem estilos diferentes, cada um dos quadrinistas é responsável por desenhar toda a história, ficando o roteiro e a concepção dos projetos por conta da dupla. Em *Dois Irmãos*, o objetivo maior dos desenhistas foi contar, com ilustrações em preto e branco e textos (enxutos), a narrativa dessa família de descendentes libaneses que vive o grande drama de ver o ódio nascer e crescer dentro da própria casa. Como descreve Gabriel Bá, em palestra que integra o Programa *Quartas ao Cubo*, do *Itaú Cultural*<sup>8</sup>, veiculado no *Youtube*, é preciso criar com desenhos uma mágica que conduza o leitor:

O melhor desenho da história em quadrinhos é o que conta a história, o desenho visível. Você não está prestando atenção: “olha essa pincelada. Isso aqui ele fez com caneta ou com pincel?” (...) Se você começar a prestar atenção nisso, você estará saindo da história. O melhor desenho é aquele que você vê, não a pincelada.

Essa fala do artista acerca do desenho como condutor da história faz lembrar a reflexão empreendida por Moser (2006) sobre a invisibilidade da mídia diante da arte. Quando se abre uma história em quadrinhos, o leitor vai acompanhar as ilustrações impressas no papel, assim como, no ato da recepção de um produto audiovisual, o espectador será conduzido pelas cenas em movimento que aparecem na tela. A mídia, tanto a impressa quanto a audiovisual, se torna transparente diante do produto acabado. Desse modo, quando o leitor se pergunta sobre os processos de produção dos desenhos do artista, se foram feitos com pincel ou caneta, seu pacto com a história se rompe. Como define Moser acerca do processo de recepção da arte:

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xavsgHVsQM0&t=2986s>>

A relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato da recepção. (MOSER, 2006: 63)

No entanto, essa transparência se faz opaca na medida em que os processos ocultos por trás do produto acabado se tornam conhecidos. Na cultura contemporânea, em que o ambiente de convergência midiática abre inúmeras possibilidades de desdobramento das obras, é comum a circulação de produtos cujo propósito é a exibição dos aparatos ou dos processos ocultos por trás do fazer. Como pontua Figueiredo, a estética do *making of* seria “tributária da compulsão de ver o que está por trás das cenas” (FIGUEIREDO, 2011: 10).

Em plataformas digitais e programas de televisão, os bastidores das produções se apresentam como paratextos que atraem o público para a obra principal, em uma lógica afinada com a ideia de produção transmidiática. Esses registros, por serem situados na parte externa da publicação principal, foram batizados por Genette (2009) como epítexto, uma categoria que, juntamente com o peritexto (texto localizado no volume da obra), integra o paratexto da obra. Como já foi analisado anteriormente, esses elementos também atuam na relação do leitor com a obra. Quando, por exemplo, se assiste a vídeo onde se vê Gabriel Bá no ato de sua produção, debruçado sobre a prancheta, fazendo desenhos com a caneta preta em sua mão ágil, a relação com os quadrinhos se torna outra. Dessa forma, a mídia onde a obra de arte se vê alocada começa a se fazer presente, perdendo, portanto, sua transparência e ganhando opacidade (MOSER, 2006).

Efeito semelhante se dá diante do já citado livro do fotógrafo Leandro Pagliaro, composto por registros fotográficos do processo de treinamento dos atores de *Dois Irmãos*. Belas imagens em preto e branco mostram os famosos atores da televisão, sem a “proteção” de maquiagens, figurinos ou outros elementos. Despidos de suas versões construídas pela mídia, a sensual Juliana Paes ou o galã Cauã Reymond aparecem, por exemplo, com trajes simples, explorando as potencialidades de suas expressões, em exercícios de improvisação em que a projeção da beleza não está em jogo. Assim, vê-se, nesse registro de bastidores, um elenco de estrelas no ato da criação, exercitando corpo e emoções, em imagens que só se tornaram públicas por causa do livro. Mesmo se

constituindo em um belo trabalho do ponto de vista estético, o valor do livro de fotografias está atrelado à minissérie, uma vez que a publicação dialoga com a obra televisiva, servindo como epitexto da minissérie. Mas, o livro de Pagliaro também pode ser lido do ponto de vista da intermedialidade, mais especificamente das “referências intermediáticas” que estabelece. Como produto da mídia impressa, o livro dialoga tanto com o meio televisivo, quanto com o teatral, uma vez que, mesmo integrando o universo da televisão, o processo registrado pelas lentes de Pagliaro se aproxima das práticas de montagens do meio teatral.

O conceito de intermedialidade, surgido nos anos 1990, serve para pensarmos hoje os constantes fluxos de cruzamentos entre mídias e a convivência de diferentes meios no ambiente digital. A possibilidade de reunir em plataformas digitais produções de toda ordem tem como consequência uma mudança no estatuto da arte, processo que começou a se desenhar a partir da chamada era da reprodutibilidade técnica:

Desde o século XIX, as técnicas de reprodução artística se aperfeiçoaram; paralelamente, desenvolveu-se uma arte industrial que mudou radicalmente os modos de produção artística. Esses dois desenvolvimentos tiveram o efeito de “democratizar” o acesso à arte, provocando o anátema dos puristas contra o que se costuma chamar de “indústria cultural”. É que, na verdade, o círculo estreito da arte – segundo as percepções que se pode ter sobre isso – se abriu para (ou foi ameaçado por) novas tecnologias, novos públicos e novos materiais e temas, muitas vezes provenientes de círculos mais amplos e menos “nobres”. (MOSER, 2006: 54)

Com a revolução dos suportes, propiciada pela cultura da convergência, cabe pensar até que ponto a intermedialidade hoje não se coloca como condição de toda e qualquer forma de expressão. Nas plataformas digitais, produções dos campos da arte e da indústria cultural integram o mesmo arquivo planetário que se tornou a *web*, esse espaço virtual que abole hierarquias e promove uma multiplicidade crescente de combinações entre expressões e meios diversos.

#### 4.6.

#### O texto e a hegemonia da imagem na contemporaneidade

A experiência visual, que hoje parece ter se esgarçado ao máximo com a emergência de uma cultura digital que explora à exaustão as potencialidades das imagens técnicas, há tempos permeia a existência dos homens. Das pinturas

rupestres das pedras aos registros nas telas sensíveis dos *smarphones*, seguimos os traços das imagens para decifrar a vida. Por meio de sinais visíveis interpretamos o mundo, sabemos se a chuva virá, se o sol vai castigar os homens, se é hora de parar ou seguir adiante. Para Didi-Huberman, “a imagem estendeu tanto o seu território que hoje é difícil pensar sem ter que ‘orientar-se na imagem’” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 209). O ato de ler também implica na formação de imagens. Como destaca Barthes, a leitura se dá na tensão entre a “lógica da razão”, que se refere à legibilidade do texto, e à “lógica do símbolo”, relacionada à associação que as palavras evocam a “outras ideias, outras imagens, outras significações” (BARTHES, 2004: 28). As imagens guiam a humanidade na compreensão do mundo, como observa Alberto Manguel:

(...) para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e conduzir nossa existência. (MANGUEL, 2001: 21)

Se na vida cotidiana palavras e imagens se unem para compor o filme de nossa existência, no campo da produção cultural essa parceria nem sempre se deu de forma pacífica. Nas discussões sobre adaptações literárias para cinema ou televisão, a aura do livro costuma prevalecer, gerando discursos focados na perda decorrente da transposição de uma linguagem para outra (STAM, 2006). Como expressão artística mais antiga que o cinema, a literatura sempre esteve identificada a uma categoria superior de arte, ligada à tradição e à erudição do universo das palavras (RIBAS, 2018). Assim, na comparação com produções geradas por câmeras e outros aparatos técnicos, a literatura sempre manteve o seu lugar de prestígio. Mas até que ponto essa hierarquia ainda resiste? Como pensar em dimensão aurática da literatura nessa era em que texto e imagem se veem cada vez mais atrelados no universo digital?

Na tela do computador, como se sabe, o texto convive lado a lado com a imagem e acaba por perder sua centralidade, estabelecendo outros tipos de relação com o conteúdo audiovisual ali presente. No ambiente digital, portanto, vídeos, fotografias e áudios integram o campo literário e ajudam a consolidar, paradoxalmente, uma cultura visual em meio a um número cada vez maior de textos em circulação. (FIGUEIREDO; FONTOURA, 2018: 4)

Dessa convivência entre texto e imagem surgem novas formas de expressão que, além de abalar o lugar reservado à literatura, também alteram os modos de

leitura. Como pensar que adaptações televisivas pudessem ser convocadas a interagir diretamente com romances (como no caso do Projeto *Assista a esse livro*) tirando do leitor o exercício da imaginação? Se a arte literária é feita de imagens mentais, o que dizer dos vídeos (*booktrailers*) usados para divulgar romances? Como imaginar que os títulos mais vendidos de uma Bienal do Livro pudessem ser fruto do sucesso de donos de canais de vídeos na internet? A coluna do jornalista Ancelmo Gois, do Jornal *O Globo* (publicada em 13/09/2017) teve como manchete: “Dos dez livros mais vendidos pela Saraiva na Bienal do Rio, oito são de *youtubers*”. No contexto digital, as velhas hierarquizações entre alta e baixa cultura se dissolvem no cristal líquido das telas de computadores e de outros equipamentos. Como destacam Figueiredo e Fontoura, “nesse cenário, as textualidades vêm perdendo espaço para as visualidades” (FIGUEIREDO; FONTOURA, 2018: 2).

Essa expansão do campo das imagens torna-se mais evidente ainda nas interações sociais mediadas pelos aparatos tecnológicos da atualidade. Na troca de mensagens via *smarthphones*, especialmente por meio do aplicativo *Whatsapp*, as palavras há tempos vêm sendo substituídas pelos chamados *emoticons*, termo derivado da junção das palavras inglesas *emotion* (emoção) e *icon* (ícone). Essas imagens, formadas por carinhas e outras figuras, representam, graficamente, sentimentos como amor, alegria, tristeza, entre muitas outras emoções, desejos, estados de alma, etc. Nas redes sociais, a imagem também ganha protagonismo nos registros fotográficos e audiovisuais que se espalham velozmente como vírus, uma vez que, como descreve Jenkins, “se algo não se propaga, está morto” (JENKINS, 2014: 23). Essa prática de propagação dos conteúdos, embora tenha se acirrado com o surgimento das diversas ferramentas de comunicação, sempre integrou as relações humanas, como destaca Jenkins:

(...) embora as novas ferramentas tenham proliferado os meios pelos quais as pessoas podem fazer material circular, recomendações boca a boca e compartilhamento de conteúdos de mídia são impulsos que há muito tempo mobilizam as interações entre as pessoas. Talvez nada seja mais humano do que dividir histórias, seja ao pé do fogo ou em “nuvem”, por assim dizer. (JENKINS, 2014: 25)

Na era da propagação digital, o mercado pega carona nesse desejo de compartilhar, que permeia as práticas sociais, fazendo circular conteúdos que despertem o interesse comum. Nesse sentido, a força do visível parece se impor

pela sua capacidade de provocar sensações. Vive-se hoje uma supremacia do campo visual, que também pode ser identificada no fenômeno crescente de atrelamento entre o mercado literário e o audiovisual (FIGUEIREDO; FONTOURA, 2018).

Ao olharmos para a multiplicação de títulos de obras literárias transpostas para a linguagem audiovisual, talvez possamos confirmar a hegemonia da experiência visual sobre a escrita no mundo contemporâneo. Tomando como exemplo o objeto desse estudo, vemos que a maioria dos desdobramentos de *Dois Irmãos* (minissérie, quadrinhos, livro de fotografias) tem a imagem como protagonista. Ao ser adaptado, o romance reúne em torno de si uma série de paratextos, compostos por vídeos, reportagens, entrevistas, que também colocam a visualidade em primeiro plano. O diálogo da literatura com o campo visual também tem se expandido com a crescente publicação de narrativas em quadrinhos inspiradas em obras clássicas, como o próprio livro de Hatoum. Os mesmos quadrinistas que adaptaram o romance *Dois Irmãos* transformaram em HQ *O Alienista*, de Machado de Assis.

Nas livrarias é possível ver reunida, em local de destaque, uma grande quantidade de títulos que serviram de inspiração para a criação de séries e de filmes. Muitos desses títulos foram relançados depois ou, até mesmo, durante a exibição de suas adaptações nos cinemas, na televisão e/ou em plataformas digitais.

O romance *A catedral do Mar* (2006), de Ildefonso Falcones, é um desses exemplos recentes. O *best-seller* espanhol, que chegou ao Brasil em 2007 (pela Editora *Rocco*), ganhou nova edição (pela *Instrínseca*) após o sucesso da sua adaptação para série, lançada, em 2017, pela Netflix. Nos exemplares recentes do romance espanhol, o atrelamento ao universo audiovisual se faz presente sob a forma de um selo que indica: “Agora uma série Netflix”.

Já o romance norte-americano *Bird Box* (*Caixa de Pássaros*), de Josh Malerman, transformado em filme, em 2018, pela Netflix, além de receber um selo que faz referência ao produto audiovisual (“Um filme Netflix”), ganhou também um paratexto potente: sua capa tem impresso o rosto da atriz protagonista do filme, Sandra Bullock. Cabe lembrar que, após o lançamento da série na

televisão, o romance *Dois Irmãos* também sofreu mudanças em sua visualidade, ganhando uma sobrecapa móvel, com o rosto do ator Cauã Reymond, acompanhada dos dizeres: “Romance que inspirou a minissérie da TV Globo.”

O livro *A Volta de Mary Poppins*, de P. L. Travers, não recebeu em seu corpo nenhuma marca que remetesse à produção da *Disney*, mas estabeleceu um outro tipo de vínculo com o filme a que deu origem. A editora Zahar usou o espaço dos cinemas, onde o longa estava sendo exibido, para fazer publicidade do romance. No *foyer* de uma sala de cinema na zona sul do Rio de Janeiro, um luminoso com imagens do livro anunciava: “O clássico que inspirou o filme da Disney. Para ler antes ou depois de assistir ao filme”. Na lógica do “veja o filme e compre o livro”, a ideia era despertar no público o desejo de ampliar sua experiência vivida no cinema, por meio da leitura do romance. Uma estratégia que se coaduna com as mudanças operadas pelo contexto de convergência de mídia, em que o leitor/espectador é estimulado “(...) a migrar de um suporte a outro, seguindo o fluxo de conteúdo por múltiplas plataformas em busca de experiências renovadas de entretenimento” (FIGUEIREDO; FONTOURA, 2018: 6). Produções recentes da *Pixar* (empresa de animação digital da *Disney*), como *Os incríveis 2*, *Viva – a vida é uma festa* e *Wifi Ralph*, por exemplo, integram essa lógica de produção transmidiática, tendo suas exibições nos cinemas vinculadas a lançamentos de publicações, cujas capas anunciam: “o livro do filme”.

Nesse contexto em que a convivência crescente entre o universo literário e o audiovisual ajuda a borrar as fronteiras entre campos anteriormente tidos como distintos, caberia convocar as palavras W. J. T. Mitchell sobre o tema. Em texto onde destaca suas afinidades com o filósofo Jacques Rancière, o pesquisador norte-americano faz a seguinte afirmação:

Compartilhamos a crença na profunda imbricação entre palavras e imagens, bem como a convicção de que a relação entre elas constitui um intercâmbio dialético, em vez de uma separação rígida em oposições binárias”. (MITCHELL, 2012: não paginado)

Se o termo “dialética” conduz à ideia de diálogo, poderíamos pensar na adaptação literária para a linguagem audiovisual como uma forma possível de promover essa união proposta por Mitchell e Rancière. As adaptações do romance *Dois Irmãos* (a minissérie e a história em quadrinhos), tratadas nessa pesquisa, têm as palavras como alicerces para a construção de composições imagéticas



diversas. Esse intercâmbio dialético entre palavras e imagens também se coaduna com a noção de intertextualidade de Kristeva, que entende toda produção textual como resultado de cruzamentos de enunciados de toda ordem, em que tanto imagens quanto palavras são denominadas de texto.

## 5.

### Considerações finais

*(...) Ponto atrás, ponto corrente,  
Ponto de cruz, labirinto...  
Vou tecendo, vou tecendo,  
Vou tecendo devagar,  
Acertando, corrigindo...  
Até que um dia afinal,  
Eu termine esse bordado.  
Agulha, linha, dedal,  
Mais um ponto, uma laçada  
E o arremate final...*

Maria Helena Hees Alves  
*O Bordado*

A análise aqui empreendida nos faz crer que o uso do conceito de intertextualidade para a abordagem de obras de teledramaturgia adaptadas da literatura parece se constituir um caminho viável para o enfrentamento da questão. Ao estabelecer entre duas criações (literária e audiovisual) um elo flexível e poroso, pode-se contribuir para o fortalecimento de um olhar sobre a obra adaptada que lhe garanta a liberdade criativa tão cara a qualquer tipo de produção artística.

Ao nos debruçarmos sobre a minissérie televisiva *Dois Irmãos* foi possível perceber um estreito diálogo entre a obra audiovisual e a literária, que denota um profundo entendimento, por parte dos criadores da série, acerca do universo criado pelo autor Milton Hatoum. No entanto, esse diálogo não se constitui em correspondência ao pé da letra do texto de origem, uma vez que o trabalho de transposição de linguagem, além de exigir ajustes para a adequação ao novo suporte, consiste também na mobilização de outros discursos para a composição da obra adaptada. No nosso entendimento, esses enunciados não servem apenas para trazer brilho à adaptação, mas também para viabilizar o processo que envolve o deslizamento do universo literário para o audiovisual. Basta pensarmos no exemplo, citado no segundo capítulo desse estudo, do jogo intertextual que passa

a integrar as falas do personagem Antenor Laval, o professor de francês e poeta, quando ele vai parar na tela da televisão. Como prescindir da entrada de poemas na encenação desse “recitador de simbolistas”? (HATOUM, 2000:35). Se a linguagem audiovisual é marcada pela presença “viva” de personagens em ação, a inserção dos poemas se coloca como condição para a existência das cenas protagonizadas pelo ator Michel Melamed. Ao promover esse tipo de inclusão, elegendo um poema em detrimento de outro, a autora da série integra um movimento de intertextualidade, em que aciona seu próprio repertório de leituras e vivências, se colocando como sujeito da escritura, durante o processo de transposição de linguagem. Como destaca Nitrini: “O texto (...) situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las” (NITRINI, 2015: 159). Toda expressão implica, pois, nessa dinâmica viva de impregnação entre textos, que se dá de forma voluntária ou inconsciente. Como destaca Stam, “a criação artística nunca é *ex nihilo*<sup>9</sup>, mas sim baseada em textos antecedentes” (STAM, 2006: 23).

Assim, ao ganhar as telas, a adaptação de *Dois Irmãos* também passa a servir de base para outras criações. Como foi possível constatar, a série televisiva imprimiu suas marcas visuais nas obras que vieram depois dela, como o roteiro/livro e o *e-book* do Projeto *Assista a esse livro*. Mas, como produto pertencente a um meio massivo, de grande alcance, a adaptação também agiu de maneira retroativa, alterando a forma de recepção da obra literária da qual se originou. Carimbado por sua passagem pelo universo audiovisual, o romance de Hatoum passou a ser, especialmente para o público televisivo, “aquele livro que deu origem à série do ator Cauã Reymond”, cuja fotografia foi usada para ilustrar uma sobrecapa móvel adicionada ao romance, na esteira do sucesso da série televisiva. Nesse sentido, ao esgarçar o conceito de paratexto, cunhado por Gérard Genette (2009), podemos identificar a adaptação de *Dois Irmãos* como um epitexto do romance de Hatoum, ou seja, um texto que, mesmo situado em outro suporte, é capaz de operar “uma ação sobre o público”, interferindo ativamente em seu modo de apreensão da obra literária (GENETTE, 2009: 10).

O conceito de Genette também se mostrou apropriado para justificar a importância da publicação do roteiro da minissérie em suporte livro.

<sup>9</sup> Expressão latina que significa “nada surge do nada”.

Conceitualmente, um roteiro carrega consigo a marca do efêmero, uma vez que sua existência está vinculada ao objetivo maior da realização de um produto audiovisual (FIGUEIREDO, 2010). Mas, no caso específico do roteiro/livro (de autoria de Maria Camargo), notas, ilustrações e outros acompanhamentos selaram outro destino para o texto, livrando-o da gaveta, após a exibição da série. A maior fortuna dessa publicação pode ser vista no pé da página, nas notas onde a autora abre os bastidores de seu processo de adaptação. Esses elementos paratextuais conduzem o leitor para o entendimento de um processo que ocorre como um sistema de trocas, apropriações e ajustes feitos em nome das especificidades da linguagem audiovisual e da liberdade criativa (FIGUEIREDO, 2010).

É pelas bordas do texto que o *e-book* do Projeto *Assista a esse* livro também começa a se desenhar. Nesse caso, é possível se julgar o livro pela capa, uma vez que ela fornece elementos paratextuais (tais como ilustrações e selos) que evidenciam um entrelaçamento entre meios distintos, afirmando o caráter intermediário de uma obra cuja existência só é possível graças às possibilidades abertas pelo contexto de convergência de mídia. No ambiente conectado dos suportes digitais, as páginas desse “livro” deslizam ao toque dos dedos e ofertam saídas para o universo audiovisual, por meio de ícones que levam a *links* de pequenos trechos de cenas da série televisiva (que se encontram abrigadas na plataforma *Globoplay*). Assim, lado a lado, palavras e imagens convivem e se contaminam mutuamente, evidenciando a relação intertextual que as une.

Esse diálogo também se faz presente na adaptação para quadrinhos do romance de Hatoum, realizada por Fábio Moon e Gabriel Bá. O contraste do preto com o branco das ilustrações revela o olhar dos gêmeos quadrinistas sobre a Amazônia pintada com muitas cores pelo escritor manauara. Assim como a obra audiovisual, a HQ também se apoia nas palavras para a construção de um universo ditado pelas imagens. A história em quadrinhos, arte que nasce junto com o cinema, em fins do século XIX, se aproxima do universo audiovisual pela pena dos desenhistas. Angulações e enquadramentos diversos ajudam a imprimir movimento e ritmo aos desenhos do papel. O flerte com o audiovisual revela o caráter intermediário das produções contemporâneas, que, cada vez mais, se misturam na era da cultura digital. A HQ *Dois Irmãos* carrega em seus traços um imbricamento entre mídias tão acentuado que foi possível identificar na obra as

três subcategorias de intermedialidade descritas por Irina Rajewski: “transposição midiática”, “referências intermidiáticas” e “combinação de mídias” (RAJEWSKI, 2012).

Todas as obras analisadas nesse estudo apontam para uma prática de interação entre narrativas que parece abalar antigas categorizações, como a que dava à arte literária um lugar de prestígio. Transformados em filmes, telenovelas, séries, histórias em quadrinhos, os livros continuam mostrando sua capacidade de engrossar o caldo da cultura, gerando outras formas de expressão com seus conflitos. A indústria audiovisual encontrou no romance o gênero perfeito para seu propósito de narrar histórias situadas no tempo e no espaço, com elo direto com a realidade. Como descreve Watt, “o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade” (WATT, 2010: 33).

O vínculo com o campo visual acabou por se transformar em uma estratégia usada pelo mercado literário para promover o consumo de livros. Seja por meio da produção de *booktrailers* ou da conexão estabelecida com adaptações audiovisuais, a literatura, de mãos dadas com as imagens técnicas, passou a habitar o mundo comum dos homens, onde o apelo à visualidade parece dominar as expressões. Como destacam Figueiredo e Fontoura (2018), um paradoxo se estabelece na cultura digital: mesmo tendo a visualidade como protagonista, a rede abriga cada vez mais a expressão escrita que, em interação com as imagens, parece contribuir para o fortalecimento de uma cultura visual. Assim, percebemos que, na contemporaneidade, não cabem muros ou fronteiras, uma vez que é na mistura de corpos distintos que nascem as criações.

A criação desse estudo também caminhou pelas linhas indefinidas que abarcam as relações intertextuais. Onde começa e onde termina um pensamento original? Que relevância há nessa tal originalidade? Assim como o processo de adaptação literária, a escrita de uma dissertação (qualquer escrita) também consiste na apropriação de discursos alheios, que nem sempre se encontram explicitamente marcados por aspas ou citações. Diante de dezenas de textos, que vão se colorindo na dinâmica da leitura, as palavras começam a se misturar em uma ciranda de conexões. Como descreve Compagnon, “o grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com

meu próprio traço” (COMPAGNON, 1996: 17). De traço em traço componho meu mosaico, selecionando, jogando fora pedaços, acionando memórias, movimentando diálogos (entre autores, entre criações, entre pensamentos). Nesse texto poroso que escrevo, deixo brechas para a contribuição valiosa da intuição, que chega como um pensamento veloz que atravessa o teclado sem a mediação da razão.

Penso no rio de impregnações em que Milton Hatoum se banha. Nos outros romances do autor: *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A Noite da Espera* (2017). E nas suas conexões visíveis, onde a intertextualidade se faz presente de diversas formas: seja na temática da casa que se desmantela, na centralidade dos dramas familiares, na ligação com a Região Amazônica. Esse autor, cujos procedimentos narrativos se ancoram nos fios da memória, vai e volta no tempo, mistura fatos e sensações, em uma prosa que aciona múltiplos sentidos, exalando cheiros, exibindo texturas e cores, provocando desejos.

Penso na obra televisiva nascida de *Dois Irmãos*, transitando do mundo das palavras para o das imagens, contando de outra forma a história de Hatoum. Uma narrativa que carrega em seu DNA a herança de toda a extensa equipe de criação que envolve um produto televisivo. Penso nos atores que emprestaram seus corpos e sentimentos para que Zana, Halim, Omar, Yakub, e tanto outros, pudessem contar ao grande público da tevê (e das plataformas digitais) a história dessa família que foi se desfazendo como uma meada que se desenrola.

Vejo esse estudo como um bordado feito e refeito inúmeras vezes. Uma busca incessante pelo fio da meada nesse caminho tortuoso feito de labirintos e alinhavos que, nesse instante, tem seu desenho composto, onde cada ponto tem seu propósito, cada curva ilumina uma ideia, cada linha conduz a outra linha e outra e outra...

## 6.

**Referências bibliográficas**

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2004.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAKHTIN, M.M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora da Unesp/Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Org. Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORELLI, Silvia. **Ação, suspense e emoção**: literatura e cultura de massa. São Paulo: EDUC; Estação Liberdade, 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix Ltda, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão** - Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CADERNO GLOBO. **Assista a esse livro**. Rio de Janeiro: Globo, 2017. Disponível em:< <http://app.cadernosglobo.com.br/>>

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

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. A personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antonio...[et.al.]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CHARTIEU, Roger (org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DAOU, Ana Maria. A bela época de Manaus. In: \_ CADERNO GLOBO. **Assista a esse livro**. Rio de Janeiro: Globo, 2017. Disponível em: <<http://app.cadernosglobo.com.br/>>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Disponível em: <[http://www.macba.es/aploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_las\\_imagines\\_tocam\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/aploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_las_imagines_tocam_lo_real.pdf)>

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ficção e resistência na cultura de arquivo**. Anais do XXVI Encontro Anual da Compós, 2017. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_CVTG\\_QL0IEI9XWBZ7GK4Q\\_26\\_5174\\_04\\_02\\_2017\\_14\\_16\\_27.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_CVTG_QL0IEI9XWBZ7GK4Q_26_5174_04_02_2017_14_16_27.pdf)>

\_\_\_\_\_. **Teatro de sombras: a crítica das imagens técnicas e a nostalgia do mundo verdadeiro**. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1651.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1651.pdf)>

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; FONTOURA, Marina Burdman. **Virada visual: práticas de leitura e centralidade das imagens**. Anais do XXVII Encontro Anual da Compós, 2018.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

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

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green. São Paulo: Aleph, 2014.

JUNQUEIRA, Antonio Helio. **Narrativas do rural na obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa: territórios do imaginário do desejo e dos conflitos de terra**. In: \_ Revista Mídia e Cotidiano, volume 11, nº 2, 2017.

KOGUT, Patrícia. **101 atrações de tv que sintonizaram o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil / Sextante, 2017.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira**. In: \_ Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Compós, 2014.

\_\_\_\_\_. **Telenovela brasileira:** uma narrativa sobre a nação. In: *Comunicação & Educação*, São Paulo, [26]: 17 a 34, jan./abr. 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (org.). **Uma década de ficção televisiva na Ibero-América: análise de dez anos do Obitel (2007-2016)**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

\_\_\_\_\_. **Ficção televisiva Ibero-Americana em plataformas de vídeo on demand**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEMÓRIA GLOBO, **Autores:** histórias de teledramaturgia, livro 2. São Paulo: Globo, 2008.

MEMÓRIA GLOBO, site. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com>> Acessado em: 15/12/2018, 16/01/2019.

MEYER, Marlyse. **Folhetim:** uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITCHELL, W. J. T. A estrada não trilhada de Rancière. In: \_ MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). **Culturas das Imagens – desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria (RS): Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 2012. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/37274318-O-futuro-da-imagem-a-estrada-nao-trilhada-de-ranciere.html>>

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. **Dois Irmãos**, baseado na obra de Milton Hatoum. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2015.

MOSER, W. **As relações entre as artes:** por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria*. Juiz de Fora, jul. – dez. 2006;

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

PAGLIARO, Leandro. **Fotografias:** o processo criativo dos atores de *Dois Irmãos* – direção Luiz Fernando Carvalho. Organização Melina Dalbolni. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARAIZO, Lucas. **Palavra de roteirista**. São Paulo: Editora Senac, 2015.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV:** manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_ PELEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35.



\_\_\_\_\_. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado.** In: \_ Luso-Brasílian Review, Volume 41, nº 1, p. 121 -138, 2004.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: \_ DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RESENDE, Beatriz. Os cheiros de Manaus. In: \_ CADERNO GLOBO. **Assista a esse livro.** Rio de Janeiro: Globo, 2017. Disponível em: <<http://app.cadernosglobo.com.br/>>

RIBAS, Maria Cristina. Olhares de intacta retina: o exercício-do-ver-profundo e a intermedialidade. In: \_ **Interconexões: mídias, saberes e linguagens.** E-book ABRALIC, Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br>>

\_\_\_\_\_. **Tessituras em jogo: questões sobre literatura e(m) cinema.** In: Anais XV Encontro ABRALIC, Associação Brasileira de Literatura Comparada. Porto Alegre: 2016. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1613>>

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira.** São Paulo: Matrix, 2017.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: \_CANDIDO, Antonio...[et.al.]. **A Personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2018.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. **Melodrama, folhetim e telenovela:** anotações para um estudo comparativo. In: \_ FACOM - nº 15, 2005.

SILVA, M. V. B., **Cultura das séries:** forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: \_ Galaxia (on line), nº 27, p. 241-252, São Paulo: jun 2014.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: \_ Ilha do Desterro, nº 51. Florianópolis: jul./dez de 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

VILELA, Carneiro. **A emparedada da rua nova.** Recife: Cepe, 2013.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLFF, Michael. **Televisão é a nova televisão – o triunfo da velha mídia na era digital.** São Paulo: Globo, 2015.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: \_ PELEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac - Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.