



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAISA PINHEIRO CARVALHO

**ROTEIRO AUDIOVISUAL ADAPTADO: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA DA
MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS* E O ROMANCE HOMÔNIMO DE MILTON HATOUM**

Teresina
2021

THAISA PINHEIRO CARVALHO

**ROTEIRO AUDIOVISUAL ADAPTADO: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA DA
MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS* E O ROMANCE HOMÔNIMO DE MILTON HATOUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito

Teresina
2021

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processos Técnicos

C331r Carvalho, Thaisa Pinheiro.
Roteiro audiovisual adaptado : diálogos entre a escrita da minissérie *Dois Irmãos* e o romance homônimo de Milton Hatoum / Thaisa Pinheiro Carvalho. -- 2021.
123 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Teresina, 2021.

“Orientador: Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito.”

1. Literatura – Adaptações – *Dois Irmãos*. 2. Romance.
3. Adaptação literária. 4. Roteiro audiovisual. 5. Roteiro adaptado.
I. Brito, Herasmo Braga de Oliveira. II. Título.

CDD 809

Bibliotecária: Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB3/1282

THAISA PINHEIRO CARVALHO

**ROTEIRO AUDIOVISUAL ADAPTADO: DIÁLOGOS ENTRE A ESCRITA DA
MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS* E O ROMANCE HOMÔNIMO DE MILTON HATOUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito

Aprovada em 16 de novembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Herasmo Braga de Oliveira Brito

Prof. Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito (UFPI) – Presidente



Prof. Dr. Luizir de Oliveira (UFPI) – Examinador interno

José Wanderson Lima Torres

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres (UESPI) – Examinador externo

Dedico esta pesquisa a roteiristas que realizam a longa travessia entre as narrativas literárias e audiovisuais.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus professores da graduação em Bacharelado em Cinema, por terem me proporcionado, desde o ano 2007, aproximações teóricas e práticas das mídias audiovisuais. Seus valiosos ensinamentos me potencializaram a admiração por roteiros e o interesse em pesquisar as confluências entre Cinema, Televisão, Literatura, Teatro e outras artes. Sou profundamente grata pelo diálogo que mantemos até hoje e pelas recomendações deles quanto a teorias sobre roteiros e adaptações literárias para o meio audiovisual.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI), para o qual fui aprovada na seleção de mestrado do ano 2019, apresentando um pré-projeto que continha o esboço desta pesquisa. Sou muito grata ao PPGEL por ter acolhido esta proposta de estudo que elaborei e pela qualidade do ensino oferecido.

Aos queridos docentes do PPGEL/UFPI: Margareth Torres, pela dedicação e generosidade, e Luizir de Oliveira, pelos constantes diálogos atenciosos e respeitosos.

Ao orientador, Prof. Dr. Herasmo Brito, agradeço pelas indicações de teóricos da Literatura e, principalmente, por ele ter aceitado minhas proposições sobre as adaptações literárias, os roteiros audiovisuais e a minissérie *Dois Irmãos*. Sem dúvida, o grau de autonomia que tive durante a escrita desta dissertação foi bastante benéfico para o desenvolvimento dela.

Ao Prof. Dr. João Massarolo (PPGIS/UFSCar), por seus debates animados, ótimas recomendações de filmes e séries e sugestões bibliográficas sobre narrativas seriadas.

Aos Profs. Drs. Luizir de Oliveira e Wanderson Torres, que em 2021 participaram das minhas bancas de qualificação e defesa, leram minuciosamente meus textos e fizeram observações muito pertinentes.

Aos colegas especiais que conheci no PPGEL: Josivan, Iara, Isaque, Ella, Luzimar, Wilson, e Israel, pelas conversas positivas, risadas, informações e experiências compartilhadas.

À admirável Maria Camargo, por seu primoroso roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, que me arrebatou na primeira leitura, em 2017, e suscitou o desejo de empreender esta pesquisa.

Aos meus queridos amigos Sebastiana, Hannah, Thiago e Benjamin, pela estima de longa data e pelos conselhos, incentivos, carinho e encorajamento.

Aos meus pais, por tudo o que me proporcionaram, em todos os sentidos.

À Vida, por permitir minha própria adaptação e busca por evolução diante das complexas circunstâncias enfrentadas pelo mundo desde 2020.

A adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação.

Linda Hutcheon

As adaptações redistribuem energias e intensidades, provocam fluxos e deslocamentos. A energia linguística da escrita literária converte-se na energia sonora, visual, cinética, representativa da adaptação, em um intercâmbio amoroso de fluidos textuais.

Robert Stam

CARVALHO, Thaisa Pinheiro. **Roteiro audiovisual adaptado: diálogos entre a escrita da minissérie *Dois Irmãos* e o romance homônimo de Milton Hatoum**. 2021. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo propor uma análise da adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, para o roteiro da minissérie homônima, escrita por Maria Camargo e veiculada pela Rede Globo de Televisão. Iniciando-se esta abordagem, observa-se que os textos literários são amplamente adotados como inspirações narrativas desde os primórdios do Cinema e da Televisão. Nesse contexto, compreende-se que essa relação deve opor-se às concepções de inferioridade e de fidelidade da obra audiovisual perante a literária. Portanto, torna-se relevante a avaliação das particularidades dessas mídias, a fim de se perceber a necessidade de transformação dos elementos do meio literário para o audiovisual. Assim, formula-se o seguinte problema de pesquisa: Como a narrativa do romance *Dois Irmãos* foi adaptada ao roteiro da minissérie televisiva? Esta investigação também destaca que, na fase de revisão bibliográfica das produções acadêmicas acerca dessa adaptação, constatou-se uma lacuna quanto a avaliações detalhadas daquele roteiro televisivo, então, ele surge como objeto central deste trabalho. Além disso, destaca-se a fundamental importância do roteiro nos processos adaptativos, por ele ser um elemento intermediador entre a obra primeira e o produto audiovisual final. Esta é uma pesquisa qualitativa, de caráter bibliográfico. Os principais aportes teóricos são Camargo (2017a; 2017b), Hutcheon (2013), Stam (2008; 2009), Comparato (2009), Vale (2008), Field (2001), McKee (1997), Candido (2007) e Forster (2005). Finalmente, esta pesquisa compreende essas diferentes linguagens por meio de uma abordagem comparativa que percebe o roteiro adaptado como uma obra que dialoga com outra anterior, mantendo-se autônomo e criando significações próprias.

Palavras-chave: *Dois Irmãos*; Romance; Adaptação literária; Roteiro audiovisual; Roteiro adaptado.

CARVALHO, Thaisa Pinheiro. **Adapted audiovisual screenplay: dialogues between the writing of the miniseries *Dois Irmãos* and the homonymous novel by Milton Hatoum.** 2021. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.

ABSTRACT

This research aims to analyze the adaptation of the novel *Dois Irmãos*, by Milton Hatoum, for the screenplay of the homonymous miniseries, written by Maria Camargo and broadcast by Rede Globo de Televisão. Starting this approach, it is observed that literary texts are widely adopted as narrative inspirations since the beginnings of Cinema and Television. In this context, it is understood that this relationship must oppose the conceptions of inferiority and fidelity of the audiovisual product in relation to the literary one. Therefore, it is relevant to evaluate the particularities of these media, in order to realize the need to transform elements from the literary medium to the audiovisual. Thus, the following research problem is formulated: How was the narrative of the novel *Dois Irmãos* adapted to the screenplay of the television miniseries? This investigation also highlights that, in the literature review phase of academic research about this adaptation, a gap was found in the evaluations of that television screenplay, so it appears as the central object of this work. Furthermore, the fundamental importance of the screenplay in adaptive processes is highlighted, as it is an intermediary element between the first work and the final audiovisual product. This is a qualitative bibliographic research. The main theoretical contributions are Camargo (2017a; 2017b), Hutcheon (2013), Stam (2008; 2009), Comparato (2009), Vale (2008), Field (2001), McKee (1997), Candido (2007) and Forster (2005). Finally, this research understands these different languages through a comparative approach that perceives the adapted screenplay as a work that dialogues with a previous one, remaining autonomous and creating its own meanings.

Keywords: *Dois Irmãos*; Novel; Literary adaptation; Audiovisual screenplay; Adapted screenplay.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Personagens Halim e Nael navegam pelo rio Negro. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 2 – Figurino representativo da década de 1920. Casamento das personagens Zana e Halim. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 3 – Cenário representativo da cidade de Manaus no início do século XX. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 4 – Cenário do sobrado onde vive a família de Zana e Halim. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 5 – Contraste visual entre Omar (esq.) e Yaqub (dir.). FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 6 – Zana, Yaqub (esq.) e Omar (dir.) chegam ao porto. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 7 – Zana e os filhos diante do navio que vai para o Líbano. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Imagem 8 – Zana angustia-se ao ver Yaqub partir. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 Motivações e procedimentos metodológicos desta pesquisa.....	15
1.2 Algumas questões sobre adaptação.....	19
1.3 Milton Hatoum e o romance <i>Dois Irmãos</i>	22
1.4 A minissérie <i>Dois Irmãos</i>	26
2 O ROTEIRO DA MINISSÉRIE <i>DOIS IRMÃOS</i>	33
2.1 Considerações sobre a elaboração de roteiros audiovisuais ficcionais.....	34
2.2 Particularidades dos roteiros adaptados.....	41
2.3 O processo de escrita do roteiro televisivo de <i>Dois Irmãos</i>	49
3 ELEMENTOS NARRATIVOS DO ROMANCE E DO ROTEIRO AUDIOVISUAL.....	53
3.1 Enredo.....	54
3.2 Personagens.....	59
3.3 Narrador.....	77
3.4 Tempo.....	88
3.5 Espaço.....	93
4 <i>DOIS IRMÃOS</i> : DIÁLOGOS ENTRE O ROMANCE, O ROTEIRO E A MINISSÉRIE....	100
4.1 O que permaneceu do romance.....	101
4.2 Transformações no caminho.....	104
4.3 Novas criações no roteiro e na minissérie.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS.....	119

1 INTRODUÇÃO

Examinando-se a gênese da arte cinematográfica, é possível constatar que alguns de seus mais famosos pioneiros – como William Dickson, Thomas Edison e os irmãos Auguste e Louis Lumière – produziram suas primeiras filmagens a partir da observação direta da realidade e sem o desenvolvimento de uma estrutura narrativa. Além disso, segundo Costa (2006), durante o período inicial do Cinema, as películas costumavam ser parte das atrações dos espetáculos de variedades, cujo objetivo principal não era contar histórias, mas simplesmente conquistar a atenção da plateia. Dessa maneira, percebe-se que

os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento, seja a bailarina de *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895), seja o grupo de trabalhadores saindo da fábrica em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam num ambiente ficcional cuidadosamente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendente de “vistas”. (COSTA, 2006, p. 25).

Essas *vistas* podiam constituir-se de registros não-ficcionais, como imagens de vários países, desastres naturais, situações cotidianas, dentre outros. De acordo com Sabadin (2018), naquela época, era comum que os cinegrafistas posicionassem a câmera em algum lugar que considerassem interessante e registrassem, com enquadramentos fixos e tomadas únicas, a movimentação que surgisse em frente à máquina, tornando a origem do Cinema “repleta de pequenos curtas-metragens mostrando o vaivém das ruas, o movimento de pessoas, carros, trens, bondes ou animais passando diante das lentes.” (Ibidem, p. 23). Assim, verifica-se que, a princípio, os filmes apresentaram um aspecto mais próximo dos documentários.

Após o cinematógrafo ser amplamente compreendido, os irmãos Lumière e outras pessoas interessadas naquele artifício iniciaram a produção de curtas-metragens não documentais, fundamentados em narrativas simples. Aqui o conceito de narrativa pode ser visto a partir do que propõem Bordwell e Thompson (2013, p. 144): “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço.” Em 1895, os Lumière realizaram *L'arroseur arrosé*, uma das primeiras películas de ficção de que se tem notícia; a história dura um minuto e é estruturada em início, meio e fim.

Entretanto, se aqueles irmãos foram algumas das pessoas responsáveis pela viabilização técnica do Cinema, grande parte dos historiadores considera que quem o transformou em arte e

espetáculo foi Georges Méliès, que viu, no caráter lúdico daquele invento, uma de suas maiores potencialidades. A partir da sondagem da fantasia oferecida por aquela nova forma de expressão, ele realizou muitas experimentações até conseguir dominar as técnicas de filmagens, deixando de limitar-se a meros registros da realidade e dando início à sua extensa produção de narrativas ficcionais, baseadas em ideias originais e em textos já conhecidos pelo público. Entre o final do século XIX e o início do XX, Méliès

adaptou para as telas a clássica história de Cinderela, *Cendrillon* (1899), [...] além de filmar clássicos da literatura e do teatro, como *Barba-Azul* (1901), *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et Chez les Géants* (1902), *Les Aventures de Robinson Crusoé* (1903), *Les Mousquetaires de la Reine* (1903), *Hamlet* (1907), *20.000 Léguas Submarinas* (1907) [...]. (SABADIN, 2018, p. 25).

Dessa maneira, é notório que o procedimento de adaptação de obras literárias para o meio cinematográfico passou a ser adotado ainda no prelúdio dessa arte. Nessa conjuntura, ao recorrerem a romances, novelas, contos, crônicas, dentre outras criações literárias, Méliès e outros produtores de filmes buscavam, especialmente em textos canônicos, um atestado de qualidade para as histórias que ofereceriam ao público.

Cerca de três décadas após o Cinema, surgiu a Televisão, que, de modo semelhante a ele, utilizou uma variedade de textos literários como base para suas narrativas. Dessa forma, “o livro [...] objeto de existência multissecular, passa a conviver, especialmente a partir do século XX, com outros meios de comunicação de massa e, entre eles, com a televisão.” (REIMÃO, 2004, p.14). Em se tratando do Brasil, a primeira emissora televisiva foi criada em 1950 e logo firmou uma tradição de levar para o ecrã ficções baseadas na Literatura nacional.

Nos séculos XX e XXI, o mundo assistiu à evolução da Sétima Arte, do meio televisivo e de outras mídias audiovisuais que surgiram em seguida. Uma das consequências desse desenvolvimento foi a procura por narrativas inéditas; assim, inúmeros roteiros originais passaram a ser elaborados. No entanto, diversos filmes, telenovelas, séries televisivas, séries para plataformas de *streaming*¹, videoclipes, videoartes, videoinstalações, *videogames* e outras produções audiovisuais continuam buscando os textos literários como inspiração direta ou indireta.

¹ Conforme Costello (2021), *streaming* é uma tecnologia usada para fornecer conteúdo de áudio e vídeo a computadores e dispositivos móveis, por meio da internet, sem precisar armazenar os dados.

Na contemporaneidade, algumas razões plausíveis para o prosseguimento daquelas práticas estão ligadas ao sucesso alcançado por determinados livros junto à crítica especializada e aos leitores, algo normalmente percebido como um potencial êxito de audiência e, conseqüentemente, um viabilizador de lucro financeiro para os produtores audiovisuais que empreendem as adaptações literárias.

Outrossim, existem motivações culturais. Conforme aponta Sobral (2008, p. 3), “muitas adaptações são levadas a efeito por se tratar de autores consagrados que colocarão, obrigatoriamente, a sociedade em contato com seus clássicos.” Pode-se ainda depreender que mais um aspecto positivo das adaptações para as mídias de comunicação de massa é a apresentação de novos autores literários ao grande público.

Portanto, os meios audiovisuais têm a capacidade de viabilizar a uma parcela considerável dos espectadores o conhecimento de narrativas antigas ou recentes que, sem aquele intermédio, talvez permanecessem ignoradas. Outra vantagem dessa divulgação é refletida pelo aumento das vendas de exemplares das obras adaptadas. Tal ponto de vista é corroborado pela publicação *Caderno Globo*, ao explicar que

uma obra levada à tela costuma elevar o interesse por aquele determinado título ou autor. Um exemplo dessa simbiose é *Memorial de Maria Moura*. A obra de Rachel de Queiroz havia vendido mil exemplares no mês de seu lançamento, em 1985. No mês em que a minissérie foi ao ar, em 1994, 12 mil livros saíram das prateleiras. (CADERNO, 2017, p. 5).

Contudo, por mais que esses intercâmbios artísticos venham se estabelecendo há mais de um século e mostrem-se proveitosos em abundantes casos, eles já foram (e ainda são) apontados como problemáticos em muitas ocasiões. Um antigo e famoso exemplo de crítica negativa às relações entre aquelas artes é atribuído à escritora Virginia Woolf, que, segundo Linda Hutcheon (2013), “comentando a arte incipiente do cinema, lamentou a simplificação da obra literária que inevitavelmente ocorre em sua intermedialidade para a nova mídia visual, considerando o filme um ‘parasita’ e a literatura sua ‘presa’ e ‘vítima’” (WOOLF, 1926, p. 309 apud HUTCHEON, 2013, p.23). Esse julgamento sugere que as adaptações provocam uma perda de qualidade à narrativa anterior a elas.

E, como Hutcheon (2013) também indica, pontos de vista como os de Woolf não ficaram relegados ao passado, pois “as opiniões depreciativas sobre a adaptação como um modo

secundário – tardio e, portanto, derivativo – persistem.” (Ibidem, p. 13). Assim, avaliações negativas ainda são encontradas quando espectadores e críticos de arte rejeitam certas adaptações audiovisuais, considerando-as infieis, impuras e inferiores perante a obra em que se apoiaram, pressupondo, desse modo, uma relação hierárquica, pela qual o texto literário seria equivocadamente tido como superior à criação fílmica ou televisiva.

Aquele desprezo às narrativas fílmicas inspiradas pela Literatura pode ser elucidado por Vale (2008), ao informar que a origem popular do Cinema, em meio aos espetáculos de variedades frequentados por pessoas de limitada condição financeira, fez com que suas obras fossem rejeitadas pela elite cultural, que tinha acesso a outras formas de arte mais bem conceituadas naquela época. Todavia, não tardou para que as produções cinematográficas atingissem um público crescente e variado. Em seguida, a Televisão conquistou seu espaço. Vale assinala:

O riso em cinemas baratos cresceu e cresceu enchendo a atmosfera. O cinema irrompeu com a força elementar de uma avalanche. Em termos numéricos, logo alcançou a maior audiência de todos os tempos. Na verdade, na geração jovem de hoje, o cinema substituiu em grande parte o romance como forma de contar histórias neste século. E, ao longo do caminho, colheu frutos ainda maiores: a televisão. Este descendente não apenas capturou ainda mais espectadores, mas simultaneamente os convocou por todo o país. Enquanto o cinema gradualmente viajava por territórios dispersos, um programa de televisão podia ser visto em uma hora por cinquenta milhões de pessoas. (VALE, 2008, p. 9, tradução nossa)².

Porém, mesmo que as transmissões televisivas tenham-se difundido em larga escala, a passagem de textos da Literatura para a Televisão geralmente apresenta tensões maiores do que a realizada para o Cinema, devido ao fato de a Televisão ser um meio de comunicação de massa, frequentemente visto como interessado apenas em captar o interesse dos espectadores e obter retorno comercial, sem demonstrar preocupações quanto ao apuro artístico, conteudístico ou técnico. Conforme Borelli (2001, p. 30), as narrativas televisivas normalmente são percebidas como produções de modelo industrial, “simples entretenimento, exteriores à produção artística

² La risa en los cines baratos creció y creció llenando el ambiente. El cine se abrió camino con la fuerza elemental de una avalancha. En términos numéricos, pronto alcanzó el público más grande de todos los tiempos. En realidad, en la joven generación actual, el cine ha reemplazado ampliamente a la novela como la forma de relato en este siglo. Y a lo largo del camino, cosechó un fruto aún mayor: la televisión. Este descendiente no sólo captó aun más espectadores, sino que los convocó simultáneamente por toda la nación. En tanto que las películas cinematográficas viajaban gradualmente por territorios dispersos, un espectáculo de televisión podía ser visto en una hora por cincuenta millones de personas.

e às tradições e distantes da esfera dos bens culturais.” Dessa forma, as adaptações realizadas para a TV costumam ser recepcionadas como se tivessem qualidade inferior às cinematográficas. No entanto, com a presente pesquisa, pretende-se demonstrar que o meio televisivo também possui a capacidade de utilizar a Literatura de modo criativo e bem estruturado.

1.1 Motivações e procedimentos metodológicos desta pesquisa

Diante das considerações inicialmente expostas, este trabalho propõe uma análise de uma adaptação literária para o meio audiovisual, superando as concepções de fidelidade ou hierarquia, e enfatizando a autonomia que as obras audiovisuais podem ter em relação àquelas em que se basearam. O principal objeto de estudo aqui abordado é o roteiro da minissérie televisiva *Dois Irmãos*, o qual foi escrito por Maria Camargo, a partir do romance homônimo de Milton Hatoum.

Então, realiza-se uma investigação de caráter bibliográfico, sustentada pelo exame daquele roteiro, em diálogo com o romance e com a minissérie. A fundamentação teórica refere-se a questões concernentes às adaptações da Literatura para obras cinematográficas e televisivas, aos aspectos comuns às narrativas literárias e audiovisuais, às particularidades de cada uma delas, à criação de roteiros audiovisuais (de forma geral) e à elaboração do roteiro da minissérie *Dois Irmãos* (de modo específico). Em vista daquele processo de transformação da escrita ficcional romanesca para a Televisão, formula-se o seguinte problema de pesquisa: Como a narrativa do romance *Dois Irmãos* foi adaptada para o roteiro da minissérie?

No início da produção desta pesquisa (meados do ano 2019), durante a fase de revisão bibliográfica, foram escolhidos vários artigos científicos, ensaios, monografias, dissertações e teses que debatiam a adaptação daquele romance de Milton Hatoum para a minissérie. Os textos acadêmicos selecionados naquela época apresentavam abordagens muito significativas, entretanto, na maioria deles foi possível perceber uma lacuna relacionada a estudos aprofundados do roteiro, pois frequentemente era realizada uma comparação direta entre o romance e a minissérie, sem mencionar a escrita televisiva. Alguns textos, quando levavam o roteiro para as suas discussões, citavam-no de modo abreviado. Tal percepção estende-se a diversos trabalhos acadêmicos sobre adaptações para o meio audiovisual, os quais também

foram examinados durante o levantamento bibliográfico desta pesquisa e não incorporam os roteiros às suas análises. Mais uma carência observada em parte daqueles materiais foi que, de modo geral, ao serem apontadas semelhanças e diferenças entre o romance e a minissérie, não eram feitos muitos questionamentos sobre as possíveis motivações para essas convergências e divergências.

Devido à percepção das lacunas de abordagens pormenorizadas daquele roteiro, esta dissertação almeja contribuir para esse estado da arte, tentando averiguar detalhadamente os aspectos que a roteirista Maria Camargo preservou do romance, os que ela suprimiu ou modificou, as novidades que ela introduziu na narrativa televisiva, e considerando as questões técnicas e artísticas que podem ter influenciado a maneira como foi recriado aquele universo ficcional.

Nesse âmbito, as avaliações das continuidades, descontinuidades e novas criações presentes naquela escrita audiovisual relacionam-se, principalmente, a cinco elementos narrativos de suma importância, tanto no roteiro quanto no romance: enredo, personagens, narrador, tempo e espaço. Investigou-se como eles costumam atuar na diegese desses textos. E, a fim de se buscar uma compreensão de possíveis motivações para a forma como a roteirista Maria Camargo reconfigurou aqueles elementos, realizou-se também a apreciação de alguns procedimentos da elaboração de roteiros audiovisuais de Cinema e Televisão, tanto originais quanto adaptados.

Desse modo, por meio deste trabalho, juntamente à intenção de atenuar as citadas lacunas, objetiva-se aliar abordagens teóricas e considerações práticas sobre a escrita de roteiros audiovisuais. Além disso, este estudo concebe o roteiro como um elemento de fundamental importância no processo de criação das obras audiovisuais, dado o seu caráter intermediador entre a ideia inicial de uma narrativa e a sua conclusão como um produto audiovisual final (em obras de Cinema, Televisão, plataformas digitais, etc.).

Como a presente pesquisa desenvolveu-se em um programa de mestrado na área de Literatura, procurou-se, predominantemente, examinar certas relações entre estes dois gêneros textuais: o romance e o roteiro. Em outros momentos deste trabalho, o roteiro também foi comparado com a minissérie. Nessa conjuntura, é igualmente oportuno observar que o roteiro de *Dois Irmãos*, mesmo sendo uma espécie de guia para a elaboração da obra final, teve algumas de suas cenas alteradas durante as fases de gravação e edição da minissérie. Essas mudanças

podem ter sido suscitadas por necessidades práticas (como diminuir o tempo e os custos de gravação de certos trechos da história) e liberdades criativas das equipes de produção e direção, afinal, filmes, séries, telenovelas, etc. também têm certo grau de autonomia em relação aos roteiros.

Ainda com relação às pesquisas acadêmicas examinadas na fase de revisão bibliográfica deste trabalho, observou-se que muitas delas referiam-se aos procedimentos adaptativos a partir de diferentes vocábulos, tais como *adaptação*, *intertextualidade*, *tradução intersemiótica*, *intermedialidade*, dentre outros. Às vezes, predominava o uso do termo adaptação e apenas mais algum desses citados. Outras vezes, várias dessas terminologias apareciam em um mesmo texto.

A ideia de intertextualidade está especialmente ligada a Julia Kristeva (1969, p. 23), para quem “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” e “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (Ibidem, p. 146). Já Roman Jakobson (1969, p. 65), introduz o conceito de tradução intersemiótica, no sentido de uma “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, de modo que a tradução não se restringiria a uma mesma linguagem, podendo referir-se a sistemas de signos distintos, a exemplo do verbal e do visual. E a noção de intermedialidade é inicialmente proposta por Dick Higgins (1981), ao indicar que os materiais de variadas formas de arte, em vez de serem apenas justapostos, podem fundir-se conceitualmente.

Sobre essas diversas maneiras pelas quais as adaptações podem ser tratadas, Stam (2009) aponta que atualmente há uma vasta quantidade de conceitos que tentam abarcar as formas como as adaptações ocorrem em distintos meios:

a adaptação como leitura, reescritura, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressurreição, transfiguração, atualização, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou reacentuação [...]. Cada termo, ainda que seja problemático como descrição definitiva da adaptação, ilumina uma faceta diferente dela. (STAM, 2009, p. 57-58, tradução nossa)³.

³ la adaptación como lectura, reescritura, crítica, traducción, transmutación, metamorfosis, recreación, transvocalización, resucitación, transfiguración, actualización, transmodalización, significación, performance, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación o re-acentuación [...]. Cada término, aunque es problemático como descripción definitiva de la adaptación, ilumina una faceta diferente de ésta.

Hutcheon (2013) também entende que aquelas terminologias tratam de aspectos específicos da relação entre a adaptação e a obra anterior, todavia, a teórica prefere não se concentrar nessas particularidades, pois

parece haver pouca necessidade de engajamento direto no constante debate sobre os graus de proximidade do “original” que gerou as várias tipologias em torno dos processos de adaptação: empréstimo *versus* intersecção *versus* transformação (ANDREW, 1980, p. 10-12); analogia *versus* comentário *versus* transposição (WAGNER, 1975, p. 222-231); uso da fonte como material cru *versus* reinterpretação da estrutura narrativa central *versus* tradução literal (KLEIN; PARKER, 1981, p. 10). (HUTCHEON, 2013, p. 28).

O presente estudo acata a validade de todas as citadas tipologias, dependendo do enfoque escolhido; contudo, privilegia o termo *adaptação*, por entendê-lo como possuidor de uma significação mais ampla, como uma espécie de guarda-chuva que abriga todas as subcategorias desse processo, e por ele remeter, conforme Hutcheon (2013), aos conceitos de ajustes, alterações e adequações – significados esses com os quais este trabalho coaduna-se.

Em face do exposto, a fim de se avaliarem algumas questões gerais sobre a adaptação do meio literário para o audiovisual, são majoritariamente utilizados os aportes teóricos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2008; 2009). Para a abordagem específica do roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, a principal base teórica é composta pelas análises de Maria Camargo (2017a; 2017b). Por sua vez, a fim de se apresentar uma sucinta sistematização sobre a criação de roteiros audiovisuais (sejam eles cinematográficos ou televisivos, originais ou adaptados), recorre-se aos entendimentos de Doc Comparato (2009), Eugene Vale (2008), Syd Field (2001) e Robert McKee (1997). As análises concernentes a aspectos do romance *Dois Irmãos* tiveram como embasamento Antonio Candido (2007) e Edward M. Forster (2005). Também participam de todas essas fundamentações outras pesquisas acadêmicas realizadas nas áreas de Letras e Comunicação Social.

Um ponto importante a se ressaltar, sobre algumas das referidas abordagens teóricas, é o fato de Hutcheon fazer uma avaliação ampla sobre as adaptações, analisando em detalhes questões sobre a passagem de textos literários para Cinema, Televisão, Teatro, *videogames*, HQs e obras interativas. Por outro lado, Stam remete-se principalmente à adaptação de obras literárias para o Cinema, assim como Comparato, Field e McKee atêm-se sobretudo a aspectos dos roteiros de filmes. Vale, a seu turno, teoriza sobre roteiros de Cinema e TV.

Neste estudo, interpreta-se que várias concepções daqueles autores sobre as criações para o Cinema podem ser aplicadas à Televisão, dadas as semelhanças entre a escrita, os processos de produção e as técnicas empregadas na realização de obras nesses dois meios, pois, conforme Vale (2008), “na essência, ambos são tão similares em suas técnicas que são intercambiáveis na maioria de seus aspectos.” (Ibidem, p. 9, tradução nossa)⁴. Em concordância com esse entendimento de Vale, Thompson (2003) aponta que Cinema e Televisão têm em comum a capacidade de contar histórias por meio de imagens em movimento, fotografia, edição, atuação, etc. A teórica considera que os desenvolvimentos tecnológicos têm aproximado essas duas formas de arte e talvez algum dia elas tornem-se indistintas. Além daquelas semelhanças, este estudo igualmente pondera as especificidades do meio televisivo, apontando características substanciais das narrativas seriadas.

1.2 Algumas questões sobre adaptação

Hutcheon (2013) propõe que as adaptações possam ser delineadas a partir destas três perspectivas: *entidade ou produto formal*, *processo de criação* e *processo de recepção*. Pelo primeiro ponto de vista, uma adaptação pode, por exemplo, implicar uma mudança da mídia, do gênero, do foco, do contexto da história anterior ou mesmo uma transformação de um relato real em ficcional. Na segunda perspectiva, “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação.” (Ibidem, p. 29). E, pelo terceiro ponto de vista, a adaptação é entendida pela relação intertextual que estabelece com a obra que a antecedeu, reverberando-a por meio de uma repetição com variação.

A teórica ainda considera que uma *obra adaptada* é aquela que ensejou a criação de outras obras. Desse modo, a autora rejeita o uso de expressões como *obra fonte* e *obra original*, evitando atribuir uma maior carga valorativa à obra que foi realizada primeiro. Nesse contexto, o *produto* da adaptação é a criação que se baseou na *obra adaptada*. Por outro lado, a adaptação como *processo* diz respeito aos procedimentos adotados na criação do *produto*, a exemplo das transformações que se mostram necessárias durante a passagem dos elementos de um meio a outro.

⁴ en esencia, ambos son tan similares en sus técnicas que son intercambiables en la mayoría de sus aspectos.

No caso dos objetos de estudo apresentados na presente pesquisa, infere-se que a *obra adaptada* é o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. Há dois *produtos* da adaptação: o roteiro (que é visto aqui como o produto intermediário) e a minissérie (o produto final). O *processo* refere-se tanto às questões que influenciaram o trabalho de elaboração do roteiro adaptado (a exemplo da premência de eliminar ou modificar algumas cenas do romance e criar outras cenas no roteiro), como à produção da minissérie (e o modo como ela se relaciona com o roteiro e o romance).

Avaliando a adaptação de textos de uma mídia para outra, Hutcheon (2013) destaca a existência de três modos de engajamento do público com as narrativas: contar (a exemplo dos textos literários), mostrar (mídias audiovisuais) e interagir (mídias participativas). Para este estudo, interessam os dois primeiros modos. Hutcheon aponta:

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. (HUTCHEON, 2013, p. 48).

A referida teórica também indica que as adaptações mais frequentes são as que transitam “do modo contar para o mostrar, geralmente do meio impresso para o performativo. [...], a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais.” (HUTCHEON, 2013, p. 48-49). Observa-se que a necessidade de realizar essas transcodificações é ocasionada pelas especificidades das mídias envolvidas, pelos limites e possibilidades (técnicos e narrativos) que possuem. Em se tratando da relação entre obras literárias e audiovisuais, depreende-se, logo de início, que as primeiras têm como alicerce a palavra escrita, enquanto as segundas constituem-se de forma imagética e sonora.

Nessa condição, as palavras utilizadas pelas personagens da Literatura, suas percepções, seus fluxos de consciência, suas características físicas e psicológicas, assim como a descrição objetiva e subjetiva de espaços e acontecimentos serão readequados, ou seja, todo o universo ficcional que o leitor acessa diretamente em um texto escrito necessitará ser transformado em

imagens e sons para ser exibido pelas narrativas audiovisuais. Portanto, torna-se natural que os procedimentos adaptativos transformem a maneira como o tempo é apresentado numa narrativa literária e como são definidos os espaços, os atributos físicos e psicológicos das personagens, assim como o mecanismo utilizado pelo narrador para transmitir as falas e os pensamentos das personagens.

Dessa forma, torna-se compreensível que a busca de uma fidelidade do meio audiovisual em relação ao literário é realmente infrutífera. Nesse mesmo sentido, Robert Stam analisa que

uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20, grifo do autor).

Portanto, a alteração da mídia que apresenta a narrativa implica os ajustes que precisam ser feitos para que, no novo meio, a história possa ser transmitida de modo satisfatório. O autor também aponta o caráter moralista frequentemente adotado em certas críticas sobre as adaptações, de maneira que “termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘bastardização’, ‘vulgarização’ e ‘profanação’ proliferam quando se fala sobre adaptação. Cada um deles tem uma carga específica de censura.” (STAM, 2009, p.11, tradução nossa)⁵. Stam propõe que, em vez desses juízos de valores que depreciam as adaptações, elas sejam tratadas como *exitosas e não exitosas*.

Concordando com as concepções de Stam e Hutcheon, esta dissertação compreende que os variados modos de se adaptar uma história podem ser recepcionados a partir de um método comparatista que privilegie o intercâmbio entre diferentes mídias, percebendo o roteiro e a produção audiovisuais não como subservientes à Literatura, e sim como obras que dialogam com uma anterior a elas, sem perder suas autonomias e conquistando significações próprias.

Fazendo-se exames comparativos entre o romance *Dois Irmãos* e o roteiro televisivo nele baseado, percebe-se que a ficção apresentada no texto da minissérie manteve muitos elementos do romance, a exemplo das personagens principais, narrador, espaço e época. O

⁵ Términos como “infidelidad”, “traición”, “deformación”, “violación”, “bastardización”, “vulgarización” y “profanación” proliferan cuando se habla sobre la adaptación. Cada uno de ellos tiene una carga específica de oprobio.

enredo também conservou suas linhas gerais, mas transformações importantes foram promovidas: algumas cenas foram eliminadas ou alteradas; outras, que não participavam da narrativa criada por Hatoum, foram introduzidas no roteiro.

Hutcheon (2013) também afirma que “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). [...] Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais.” (HUTCHEON, 2013, p.27). Mais adiante, ela indica que,

para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*. É um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito, no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando [...]. (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifos da autora).

Assim, caso desconheça a obra anterior, o público receberá a adaptação audiovisual como se ela não derivasse de nenhuma outra obra, ou seja, o espectador não buscará referências em criações anteriores, com o intuito de um melhor entendimento da criação atual. Conforme este trabalho buscará demonstrar, tal constatação de Hutcheon aplica-se ao roteiro televisivo de *Dois Irmãos*, pois, para quem desconhece a existência do romance homônimo de Hatoum, o texto audiovisual certamente pareceria original, já que mantém sua autossuficiência, na medida em que oferece dados satisfatórios para que sua narrativa seja compreendida sem a necessidade de se recorrer ao texto literário.

Igualmente, esta dissertação sublinha que a autonomia dos roteiros adaptados diante das obras nas quais se alicerçam reflete-se tanto integralmente quanto em cada parte que os compõe. Logo, no caso específico da escrita televisiva de *Dois Irmãos*, depreende-se que cada um de seus elementos (como personagens, enredo, narrador, tempo, espaço, etc.) é autônomo em relação ao texto de Hatoum, ou seja, eles são desobrigados de manter os atributos daquele romance.

1.3 Milton Hatoum e o romance *Dois Irmãos*

O autor do romance *Dois Irmãos* é o amazonense Milton Hatoum. Nascido em 1952, esse descendente de libaneses apresenta, em algumas de suas obras, variados aspectos da cultura

árabe, mesclados com características típicas do Norte do Brasil, especialmente em seus dois primeiros romances. De acordo com Silva (2010), Hatoum permaneceu até a sua juventude em Manaus e estudou em escola pública, onde teve contato com pessoas de diversas etnias e situações financeiras, algo que influenciou a sua formação, ao expandir suas percepções para além das fronteiras de sua origem e classe social.

Ainda jovem, foi morar em Brasília; depois mudou-se para São Paulo. Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo, em meados da década de 1970, na USP – instituição onde, após alguns anos, tornou-se mestre em Letras. Nos anos 1980, emigrou para a França e realizou pós-graduação na Universidade de Paris. Em seguida, findada a ditadura militar no Brasil, retornou a Manaus e exerceu a função de professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas, entre os anos 1984 e 1988. Posteriormente, regressou a São Paulo, onde obteve o título de doutor em Teoria Literária na USP, em 1998. Foi também professor visitante em universidades estadunidenses. Atualmente, Hatoum ocupa-se com a escrita literária e a publicação de textos em um jornal de grande alcance nacional.

Até o vigente momento, o autor publicou oito produções ficcionais. Segundo informações constantes em seu *website*⁶, todas as edições nacionais de seus livros foram realizadas pela Companhia das Letras. Somadas, suas obras venderam mais de trezentos mil exemplares. Seu romance de estreia, *Relato de um certo Oriente*, lançado em 1989, recebeu uma acolhida crítica majoritariamente positiva. Com essa obra, Hatoum ganhou destaque nacional, foi vencedor de vários prêmios, incluindo o Jabuti de melhor romance, e foi traduzido para diversos idiomas.

Após um intervalo de onze anos, ele voltou ao mundo literário ao publicar, no ano 2000, o romance *Dois Irmãos*. Nas palavras de Resende (2017, p. 10), esse longo período entre a criação do primeiro e do segundo romance “revela a importância que o autor dá à elaboração dos personagens, do cenário, de cada parágrafo, de cada frase, à observação das cores, dos gostos, dos cheiros.” Esse esmero rendeu mais uma vez a Hatoum o prêmio Jabuti na categoria romance, além de outras notáveis premiações. O livro foi traduzido em várias línguas e publicado em catorze países. O posicionamento dos críticos foi novamente, na maior parte, bastante favorável a essa obra. E a aclamação junto ao público leitor foi traduzida pelo expressivo número de exemplares vendidos.

⁶ Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br>>. Acesso em: 10 de março de 2021.

Resumidamente, o enredo desse romance aborda os conflitos entre os gêmeos idênticos Yaqub e Omar, em meio a uma família libanesa, na cidade de Manaus. O período retratado estende-se, aproximadamente, entre 1914 e início dos anos 1980. A problemática envolvendo esses irmãos está fortemente vinculada à sua relação com a mãe, Zana. Os distúrbios provocados por eles atingem toda a família. Essa é uma narrativa memorialista, calcada nas lembranças do narrador-personagem Nael, que organiza o seu relato com base nas confidências de Halim e Domingas (respectivamente, seu avô e sua mãe) e a partir do que ele próprio testemunhou.

Além de retratar as problemáticas envolvendo a família de Zana e Halim, Hatoum teve a intenção de “criticar ou pelo menos abordar dois mitos brasileiros: o primeiro é o lado exótico da Amazônia e o segundo, o do Oriente exótico. Falar de um modo realista da vida familiar em Manaus e de uma família libanesa, árabe, sem cair no exotismo.” (HATOUM, 2017, p. 17). Como o próprio autor afirma, sua maior motivação era abordar os dramas humanos.

No ano de 2005, Hatoum lançou seu terceiro romance, *Cinzas do Norte*. Somaram-se mais premiações importantes e publicações no exterior. Essa obra ajudou a estabelecer definitivamente o escritor como um dos maiores nomes da Literatura brasileira contemporânea. Dentre os reconhecimentos recebidos, destacam-se: Prêmio Jabuti de melhor livro e melhor romance, Prêmio Portugal Telecom, o grande prêmio da APCA e o prêmio Bravo. Três anos depois, Hatoum publicou *Órfãos do Eldorado*, uma novela localizada no fim do ciclo da borracha na Amazônia. Um dos aspectos mais importantes e comuns a essas quatro primeiras obras é a utilização de relatos calcados na memória.

Em 2009, o escritor lançou *A cidade ilhada*, uma coletânea de catorze contos. Muitos daqueles personagens são estrangeiros de diversas origens. Fragmentos de lembranças do passado mais uma vez ganham destaque na escrita do amazonense. A seguinte produção literária apresentada pelo autor, no ano de 2013, foi *Um solitário à espreita*, a qual se constitui na reunião de noventa e seis crônicas publicadas em jornal nos dez anos anteriores. Aqui se fazem presentes as temáticas ligadas às reminiscências da infância, situações familiares, questões políticas, a cidade de Manaus, assuntos relacionados à Literatura, dentre outros.

Em 2017, o autor voltou a publicar mais um romance: *A noite da espera*. Esse é o primeiro volume da trilogia *O lugar mais sombrio*. A obra retrata as vivências sentimentais, sociais, culturais e políticas experimentadas por Martim – o protagonista – e um grupo de jovens

na cidade de Brasília entre as décadas de 1960 e 1970. Mais tarde, Martim muda-se para Paris. Pela primeira vez, Hatoum deslocou o ambiente de sua narrativa de Manaus para outra capital. Sua mais recente produção – *Pontos de fuga* – foi lançada em 2019 e é a segunda obra da referida trilogia. Dessa vez, Martim sai de Brasília e parte para São Paulo, sua cidade original, onde ele se envolve com novas pessoas e experimenta as dificuldades causadas por sua entrada na fase adulta e pelo endurecimento do regime político vigente no país. Ainda não há data prevista para o lançamento do terceiro volume da trilogia. Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense* (2019), o autor adianta que uma personagem feminina, presente em *Pontos de fuga*, será a narradora do desfecho dessa série de romances, e a época será a década de 1980.

O bem-sucedido desempenho comercial de Milton Hatoum torna-o um dos escritores brasileiros mais lidos nas últimas três décadas. Tal êxito despertou o interesse de alguns artistas em adaptarem o universo das narrativas hatounianas para outras mídias. Em 2008, estreou a peça teatral *Dois Irmãos*. Em 2014, foi lançado o filme longa-metragem *Órfãos do Eldorado*. Naquele mesmo ano, estavam em fase de desenvolvimento um roteiro cinematográfico baseado em *Relato de um certo Oriente*, e a produção da minissérie televisiva *Dois Irmãos*. Sobre essa adaptação, Hatoum afirma: “A questão, para mim, não era fazer meu livro vender mais. Eu queria outra linguagem estética, inventiva, que transformasse o *Dois irmãos* numa obra audiovisual de fato inovadora.” (HATOUM, 2017, p. 23-24). Em 2017, foi lançada uma HQ, também inspirada por esse romance.

Na reportagem *Quando o mito vira história, e a história vira literatura* (BRASIL DE FATO, 2010), Hatoum deixa transparecer seu entendimento de que uma obra literária não tem obrigação de oferecer respostas a nenhum questionamento, o que ela pode fazer é criar perguntas a partir de conflitos, de circunstâncias relacionadas aos dramas humanos. Em seus textos, é possível averiguar algumas maneiras como ele elabora os conflitos, a partir de aspectos recorrentes em suas narrativas. De acordo com as pesquisadoras Gama e Gonçalves (2020),

há nos romances de Milton Hatoum uma preocupação em tornar forma e conteúdo indissociáveis que talvez seja um de seus valores mais notáveis. É bastante explorada entre os estudiosos – o que se observa na fortuna crítica constituída do autor – essa indissociabilidade em relação à memória, espécie de “deusa tutelar” dos seus romances. (GAMA; GONÇALVES, 2020, p.84).

Além desses aspectos memorialísticos amplamente apontados nos estudos da Literatura produzida por Hatoum, também é possível perceber outras temáticas recorrentes em seus textos, por exemplo: a cidade de Manaus não apenas como cenário das ficções, mas assumindo um caráter bastante significativo nas narrativas; mitologias; questões ligadas aos momentos históricos em que se passam as tramas; aspectos da cultura árabe; a situação dos caboclos e indígenas no estado do Amazonas; conflitos familiares e personagens femininas muito relevantes.

1.4 A minissérie *Dois Irmãos*

No Brasil, a Literatura também tem sido fonte para a teledramaturgia desde o estabelecimento da TV no país. Nesse cenário, um dos canais televisivos que mais empreenderam adaptações de textos literários para o ecrã foi a Rede Globo de Televisão. Na edição de número 11 de *Caderno Globo* (2017), consta a informação de que “em sua história, a Globo fez mais de 200 produções a partir de obras literárias.” (Ibidem, p. 5). Dentre aquelas realizações, esta pesquisa destaca a minissérie *Dois Irmãos*, escrita por Maria Camargo e dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

Antes do prosseguimento das informações acerca da referida obra, este estudo considera conveniente fazer uma breve distinção entre os conceitos dos formatos de narrativas seriadas mais frequentes na TV brasileira: telenovela, série e minissérie. Recorrendo-se a alguns pontos de vista de Sydenstricker (2012, p. 131), infere-se que as tentativas de classificação dos programas audiovisuais serializados não é uma questão fácil, por conta tanto da complexidade inerente a qualquer categorização quanto pelos diferentes entendimentos de autores sobre a especificação de alguns formatos. Ademais, as rápidas transformações das tecnologias digitais provocam modificações estruturais e estéticas àqueles programas, dificultando suas categorizações.

Em suma, a referida autora menciona que a telenovela geralmente é estruturada entre 120 e 200 capítulos, dura cerca de seis meses, trata de várias temáticas e “é arquitetada com base em surpresas, ‘desvios de rota’ [...]” (SYDENSTRICKER, 2012, p. 133). Ou seja, há maior probabilidade de sua trama “mudar de direção” ao longo dos meses. A série, por sua vez, é construída em capítulos ou episódios, pode ter diversas temporadas e abordar muitos assuntos,

e sua história é passível de receber modificações no decurso das temporadas. Já a minissérie, quando é veiculada, tem sua trama definida, sem possibilidades de alterações ao longo da exibição. Estrutura-se em relativamente poucos episódios, portanto, tem duração bem menor que aqueles dois formatos e, conseqüentemente, costuma enfocar poucos temas.

De acordo com a pesquisadora Feitosa (2012), o formato de minissérie teve início na metade da década de 1970 nos Estados Unidos. Ramos (1995, p.63 apud Feitosa 2002, p. 4) explana que essa forma de serialização ocupa um espaço importante nas ficções televisivas estadunidenses, costumeiramente realiza adaptações de *best-sellers* e tem produções de alto custo financeiro e elenco famoso; além disso, as minisséries dos EUA destacam-se das séries e *soap operas* (telenovelas) por serem “obras mais bem acabadas, como se fossem um longuíssimo filme apresentado em várias exibições.” Outrossim, no contexto brasileiro, Ramos (Idem) avalia que as minisséries possuem características similares àquelas estadunidenses.

Feitosa (2012, p. 3-4) informa que as minisséries televisivas começaram a ser produzidas no Brasil na virada entre os anos 1970 e 1980, contando com “o hábito já sedimentado junto ao público, da serialização diária das telenovelas no horário noturno” e atualmente elas são produtos audiovisuais rentáveis e de sucesso de audiência. A pesquisadora chama a atenção para a qualidade apresentada pelas minisséries da Rede Globo de Televisão e para a sua tendência de, desde o início daquele formato, adaptar obras literárias.

Em se tratando da minissérie *Dois Irmãos*, observa-se que ela possui dez episódios e foi primeiramente exibida pela plataforma de *streaming* Globoplay. Em seguida, foi veiculada pela Rede Globo, na grade de exibição nacional, entre 09 e 20 de janeiro de 2017, de segunda a sexta-feira, no horário de 22h. Seus episódios duram entre 39 minutos e 1 hora e 16 minutos. No momento, encontra-se novamente no catálogo da Globoplay. Essa foi mais uma produção de qualidade da emissora carioca, com atores talentosos e com prestigiados profissionais liderando as equipes.

O diretor Luiz Fernando Carvalho, na época das gravações daquela obra, já tinha cerca de três décadas de experiência no meio audiovisual, tendo conduzido diversos filmes de longa-metragem, telenovelas e minisséries. *Dois Irmãos* faz parte do projeto *Quadrante*, desenvolvido por Carvalho junto à Rede Globo, com o objetivo de adaptar para minisséries uma obra literária que ele considere representativa de autores de quatro estados do Brasil por ele selecionados: Paraíba, Rio de Janeiro, Amazonas e Rio Grande do Sul.

A primeira adaptação literária promovida por esse projeto foi *A Pedra do Reino*, exibida em 2007, inspirada pela obra *O Romance da Pedra do Reino e O Príncipe do Sangue do Vai e Volta*, do paraibano Ariano Suassuna. Em 2008, *Capitu* representou o Rio de Janeiro, a partir da adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em 2017, *Dois Irmãos* ambientou o Amazonas de Milton Hatoum. Para finalizar o *Quadrante*, Carvalho pretende adaptar a obra *Dançar Tango em Porto Alegre*, do gaúcho Sérgio Faraco. Na perspectiva de Capanema,

o Projeto *Quadrante* presta-se a um empreendimento audacioso, de pretensões mais arrojadas do que costuma-se encontrar na televisão. Além de investir na adaptação de obras literárias, o projeto propõe uma sofisticada direção artística (por vezes criticada como hermética demais para o telespectador) e uma certa concepção de adaptação, ambas encabeçadas por Luiz Fernando Carvalho.

Embora as três adaptações, até o momento realizadas, abordem universos narrativos muito distintos entre si, elas compartilham o tom operístico, teatral e barroco, marcas de autoria de Carvalho que perpassam atuação, direção de arte, montagem e trilha sonora. Ademais, o Projeto realiza as gravações das minisséries nas regiões onde as histórias são contextualizadas, incluindo elenco e profissionais locais. (CAPANEMA, 2018, p. 83).

Percebe-se que um apurado trabalho, característico da condução de Carvalho em obras anteriores, é marcante também na minissérie *Dois Irmãos*. Seu estilo autoral é notável na definição da identidade visual dessa obra, desde a computação gráfica da vinheta de abertura até as escolhas da trilha musical (que inclui ritmos da Amazônia, música erudita e *rock and roll*) e da fotografia e da arte, que fazem uso predominante de cores quentes e dos elementos água e terra, remetendo à luz, à umidade, ao calor e à Floresta Amazônica.



Imagem 1 – Personagens Halim e Nael navegam pelo rio Negro. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Na Imagem 1, observa-se a forte presença da floresta que cerca a cidade de Manaus: a mata, o rio Negro e seus igarapés aparecem constantemente ao longo da narrativa televisiva, demonstrando a imensidão amazônica. Aquelas águas, ao serem percorridas nas muitas viagens de Halim e Nael, intensificam os laços afetivos entre essas personagens.

Refletindo acerca do processo de criação daquela minissérie, o diretor comenta em uma entrevista:

Apesar de ser um épico emocional, é uma história que se passa no âmbito de uma família. É uma história com milhares de cruzamentos, de emoções, de memórias [...]. Em termos de produção, a obra tem uma dramaturgia muito concisa, é quase uma peça de teatro. Isso facilita em termos de produção, mas não de realização. Realização é outra coisa. É saber como esses personagens ficam em carne e osso, passando por esse mundo emocional e a ação desse outro personagem invisível que é a memória e o tempo. Como incluir isso dentro de uma casa, uma cidade, os personagens contracenando com o tempo que escorre, que passa como um rio? O livro é um rendado de tempo, espaço, memórias, afetos, e a adaptação deve conseguir ser a síntese disso. (CARVALHO, 2017, p. 24-25).

Compreende-se que essa possibilidade de sintetizar o universo ficcional da narrativa romanesca em imagens, palavras e sons na obra televisiva ocorreu por meios artísticos e técnicos, a partir da concretização das cenas do roteiro, obtida pelo esforço coletivo empreendido pela direção e demais setores da produção.

O enredo dessa minissérie foi dividido em três fases. Os sete personagens de maior destaque foram vivenciados pelos seguintes atores, nas sucessivas épocas: Zana (Gabriella Mustafá; Juliana Paes; Eliane Gardini), Halim (Bruno Anacleto; Antonio Calloni; Antônio Fagundes), Yaqub (Lorenzo Rocha; Matheus Abreu; Cauã Reymond), Omar (Enrico Rocha; Matheus Abreu; Cauã Reymond), Rânia (Raphaela Miguel; Letícia Almeida; Bruna Caram), Domingas (Sandra Paramirim; Zahy Guajajara; Silvia Nobre) e Nael (Theo Kasper; Ryan Soares; Irandhir Santos).

Vale a pena destacar o trabalho desenvolvido com o elenco principal, que ensaiou com Carvalho por cerca de três meses, visando a um “mergulho profundo” no universo de *Dois Irmãos*. E, a fim de favorecer uma melhor compreensão daquela trama, segundo o *Caderno Globo* (2017), foi realizado um encontro entre os atores e Milton Hatoum, que dissertou sobre aspectos da sua construção do enredo e das personagens. Houve ainda uma palestra com uma historiadora, debatendo importantes acontecimentos no Brasil e no mundo durante aquele período retratado.

Outro ponto a ser ressaltado é que, assim como o produto final de todas as obras audiovisuais realizadas, a minissérie *Dois Irmãos* materializou os elementos que foram estruturados no roteiro. Desse modo, as personagens “ganharam vida” por meio do elenco que as interpretou, assim como suas caracterizações foram exteriorizadas pelo gestual que adotaram e pelo uso de figurinos e adereços. Conseqüentemente, nessa criação televisiva, as falas, ações e características das personagens não necessitaram mais do intermédio total do narrador, pois elas próprias puderam expressar-se.



Imagem 2 – Figurinos representativos da década de 1920. Cena do casamento das personagens Zana e Halim. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).



Imagem 3 – Cenário do centro da cidade de Manaus no início do século XX. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).



Imagem 4 – Cenário do sobrado onde vive a família de Zana e Halim. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Os *frames* prévios ilustram como o transcorrer do tempo em uma narrativa audiovisual pode tornar-se perceptível a partir do trabalho das equipes de arte: os diferentes períodos são marcados por figurinos, estilos arquitetônicos e objetos cênicos de diferentes épocas. A Imagem 2 mostra a reprodução de modelos de roupas que eram vestidas na década de 1920. Na Imagem 3, há um cenário real, em uma locação externa; nesse caso, vê-se uma parte da área central manauara, cujas edificações datam do final do século XIX e início do XX. A Imagem 4 exhibe uma locação interna; nesse cenário construído em um estúdio, a mobília daquela residência também é um indicador cronológico.

Ainda apreciando a composição cenográfica, é interessante notar, nas sucessivas fases da minissérie, que a casa da família sofreu com o “peso do tempo”, fato evidenciado a partir do desgaste de seus móveis, paredes e teto. Em decorrência das intempéries da natureza, o sobrado foi-se deteriorando de modo similar aos seus habitantes, “erodidos” pelos dramas que vivenciaram.

Observa-se, finalmente, que essa rebuscada produção artística foi bem acolhida pelo público. Segundo Castro (2017), a minissérie apresentou maestria técnica e, apesar de ter sido considerada difícil de se compreender, obteve “bom desempenho no Ibope em suas duas semanas de exibição. [...] *Dois Irmãos* manteve a média da faixa horária na Globo, com 21 pontos e 34% de participação no número de televisores ligados.” Esses índices superaram os de programas de emissoras concorrentes no mesmo período.

O resultado positivo de audiência impulsionou o interesse pelo romance homônimo. De acordo com a publicação *iG São Paulo* (2017), no final de 2016, após o anúncio da minissérie, as vendas do livro aumentaram em mais de 500%. Em novembro daquele ano, a comercialização semanal ficava em torno de 60 exemplares; na última semana de dezembro, a quantidade foi de 1060 unidades vendidas. Em vista disso, no caso de *Dois Irmãos*, verifica-se a ocorrência de um dos anteriormente citados benefícios que as adaptações literárias proporcionam, ao estimularem a leitura de determinados autores.

2 O ROTEIRO DA MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS*

Devido ao fato de o principal objeto de estudo desta pesquisa ser o roteiro da minissérie televisiva *Dois Irmãos*, antes de seus elementos serem abordados diretamente, torna-se adequado fazerem-se abordagens acerca de alguns procedimentos de roteirização de obras audiovisuais ficcionais (especialmente as cinematográficas e as televisivas), levando-se em consideração também certas especificidades da teledramaturgia de narrativas seriadas e dos roteiros adaptados.

E, a fim de se evidenciar como funcionam, na prática, as particularidades de um roteiro adaptado para uma obra televisiva seriada, são apresentados trechos do roteiro de *Dois Irmãos*. A partir do exame daquelas especificidades, pretende-se posteriormente tornar viável a compreensão de determinadas decisões tomadas por Maria Camargo, durante seu processo de escrita do texto televisivo de *Dois Irmãos*.

Assim, o procedimento metodológico desta dissertação vai ao encontro da ideia de Hutcheon (2013, p. 151), segundo a qual “sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação.” Dessa maneira, o presente trabalho percebe que uma análise acurada do roteiro deve constituir uma etapa fundamental dos estudos sobre adaptações audiovisuais.

Analisa-se aqui as escolhas concernentes aos elementos mantidos no texto audiovisual de modo similar ao romance, aos aspectos modificados (tanto aqueles que foram eliminados como os que foram parcialmente preservados, recebendo ajustes necessários para um melhor funcionamento da narrativa da TV), e às criações introduzidas na trama (de modo a não apenas estabelecer ligações entre cenas e entre episódios da minissérie, mas, além disso, originar imagens capazes de transmitir ideias por si só, independentemente do apoio das falas das personagens).

Desse modo, busca-se expor de que maneira as permanências, as transformações e a inserção de novos aspectos, ocorridas na passagem do texto de Hatoum para o de Camargo, são decorrentes das características partilhadas por essas duas narrativas, assim como das especificidades de cada uma das mídias que as apresentam, com seus limites e potencialidades, os quais demonstram o que pode ser amplamente realizável num texto literário ou num audiovisual.

Nesse sentido, poder-se-á observar, por exemplo, que os fluxos de consciência e a descrição das emoções das personagens costumam ser mais apropriados à escrita literária do que às produções audiovisuais. Essas últimas, entretanto, possuem um poder de concisão superior à Literatura, pois, com breves imagens e sons, podem transmitir ideias e sentimentos difíceis de se alcançar apenas por meio de palavras escritas.

Por fim, após as considerações mencionadas, neste capítulo apresentam-se informações sobre o processo de elaboração do roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, a partir de entrevistas concedidas por Maria Camargo e de comentários feitos por ela na versão publicada do seu roteiro. Tais informações servem de guia para se entender, além das escolhas narrativas por ela realizadas, que encaminhamentos artísticos e técnicos ela proporcionou no seu texto, a exemplo de sugestões de cenários que fortaleceriam o efeito dramático em determinadas cenas, e posicionamentos de câmera que remeteriam ao ponto de vista das personagens.

2.1 Considerações sobre a elaboração de roteiros audiovisuais ficcionais

O processo de escrita dos textos audiovisuais ficcionais situa-se entre a ideia inicial de uma criação narrativa e a sua concretização em produto final na forma de: filme; telenovela; videoclipe; videoarte; videoinstalação; *videogame*; série para televisão, plataformas de *streaming* ou internet, dentre outras produções audiovisuais. Portanto, o roteiro é o documento em torno do qual o elenco e as equipes técnicas e artísticas reúnem-se para analisar o enredo e as possibilidades que ele apresenta, em termos visuais e sonoros.

A elaboração dos roteiros não visa à fruição de seu leitor; ela tem um caráter prático e, geralmente, utiliza uma linguagem técnica cuja função é indicar (mas não prescrever) informações importantes para os atores e as equipes de produção, direção, arte, fotografia, efeitos especiais, montagem, entre outras. Conforme elucidada Comparato (2009), os roteiros compõem o começo de um processo visual e não a finalização de um processo literário. Assim, por conta daquele cunho pragmático, não se costuma encontrar nos roteiros profissionais uma escrita literária, com espaço para divagações, questionamentos existenciais ou linguagem fortemente poética.

Por conseguinte, a intenção de uma cena, seja ela provocar riso, choro, medo, curiosidade, reflexão ou qualquer outro efeito, necessita ser adequadamente construída no

roteiro, a fim de ser concretizada em tela, por meio daquilo que as personagens fazem e dizem ou deixam de fazer e dizer. Além da indicação das situações a serem apresentadas pelo enredo, o roteiro oferece informações que possibilitam o planejamento de um universo ficcional que será refletido na confecção de cenários, objetos cenográficos, figurinos e adereços, no uso de maquiagem, iluminação, músicas e sons, na escolha de enquadramentos, efeitos especiais, na atuação do elenco, etc. E tudo isso também será responsável por comunicar a intenção cênica no produto final, que chegará ao grande público.

Então, já que, de modo geral, o roteiro não costuma adentrar a subjetividade das personagens (algo que a Literatura consegue fazer com desenvoltura), cabe a ele exteriorizar as nuances capazes de sugerir os estados internos das personagens. Se, por exemplo, em uma cena de um texto literário, o narrador dissesse que determinada personagem aguardava ansiosamente a chegada de alguém, no momento em que esse trecho fosse adaptado para a escrita audiovisual, seria conveniente a construção visual e sonora daquela ansiedade, indicando-se possíveis ações da personagem, como: sentar-se, cruzar as pernas e sacudir um dos pés, levantar-se, caminhar em círculos, suspirar, esfregar as mãos repetidamente, olhar de um lado para o outro, tamborilar os dedos, e (um clichê comum) olhar o relógio.

Outro aspecto que chama a atenção sobre os roteiros é a curta vida útil que a maioria deles costuma ter, pois, “de maneira muito geral podemos dizer que essa forma escrita a que chamamos roteiro é algo muito efêmero. Existe durante o tempo que leva para se converter num produto audiovisual.” (COMPARATO, 2009, p. 29). Essa transitoriedade dos roteiros deve-se ao fato de que, por muito tempo, eles eram mantidos em uso somente até a conclusão do projeto audiovisual, sendo arquivados em seguida.

Atualmente, há uma crescente tendência de divulgação de roteiros de filmes e séries, tanto em *websites* quanto em formato de livros físicos ou eletrônicos. Entretanto, aqueles que chegam a ser publicados costumam encontrar o interesse de um público restrito: geralmente, estudantes de cursos de audiovisual, profissionais dessa área ou pessoas aficionadas por aquelas narrativas. Consequentemente, comparados aos textos literários, os roteiros tendem a ter uma reduzida quantidade de leitores, tanto pelo número inferior de publicações como por apresentarem menor capacidade de proporcionar fruição do que a Literatura.

Em termos gerais, pode-se entender o roteiro (original ou adaptado) como o projeto inicial de uma história a ser apresentada em forma de imagens, palavras (escritas e/ou

verbalizadas) e sons (trilha sonora e ruídos); e esse projeto é concebido a partir de uma estrutura dramática. Nesse sentido, Field (2001, p. 12) discorre sobre essa *estrutura*, ligada às ideias de construção e de organização e agrupamento de diferentes elementos da diegese; outra definição que ele apresenta é a de “relacionamento entre as partes e o todo”. Ou seja, *as partes* (personagens, ações, cenas, sequências, incidentes, episódios, eventos, músicas, locações, etc.) interagem entre si, compondo *o todo* (a história).

Field (2001) também considera que o modelo aristotélico⁷ de estruturação de narrativas em três atos – correspondentes a início, meio e fim (não necessariamente nessa ordem) – é comum a todas as histórias. O Ato I é conhecido como *apresentação* e, nessa primeira unidade de ação dramática, o roteirista introduz as personagens, a premissa dramática (o assunto abordado na trama), as circunstâncias em que se desenrolam as ações, e as relações entre as personagens. A apresentação tem uma importância crucial, pois é durante essa primeira unidade que o público espectador pode ser conquistado ou repellido pela trama.

No Ato II, também chamado de *confrontação*, a personagem principal depara-se com obstáculos que atrapalham a conquista de sua *necessidade dramática*, a qual se constitui por um desejo profundo da personagem, aquilo que ela quer veementemente e/ou necessita, fazendo-a mover-se por meio da ação e dando impulso à história. Os impedimentos à satisfação daquela necessidade criam conflitos e, para o referido teórico, “todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro.” (Ibidem, p. 15). Ao superar os obstáculos que surgem em seu caminho, a personagem poderá ter sua necessidade dramática satisfeita; contudo, existe a possibilidade de ela não conseguir realizar essa vontade.

A última unidade de ação dramática é composta pelo Ato III, conhecido como *resolução*. É importante observar que o terceiro ato “*resolve* a história; não é o seu fim. O fim é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina; não é a solução da história.” (Ibidem, p. 15, grifo do autor). Portanto, a resolução tem a possibilidade de coincidir com a última cena, assim como pode anteceder-la.

⁷ De acordo com Thompson (2003), esse paradigma refere-se a variações simplificadas das ideias clássicas relativas ao que compõe uma história, tendo como ponto de partida as abordagens feitas por Aristóteles, na obra *Poética*. A autora aponta que os entendimentos do filósofo grego sobre a unidade de uma história e seus começos, meios e fins têm sido vastamente adotados nos manuais de escrita de narrativas.

Discorrendo a respeito dessa estruturação em três atos, Field (2001) considera que os roteiros que funcionam bem, geralmente, seguem-na. Dos primórdios do Cinema até a atualidade, é possível perceber que grande parte dos filmes estadunidenses de padrão hollywoodiano (e de demais nacionalidades que se alinham a essa cinematografia) continua espelhando-se naquela estrutura. E, de acordo com Vale (2008), as tramas televisivas também utilizam frequentemente o modelo sistematizado por Aristóteles, pois, mesmo ele tendo descrito tragédias arquetípicas há milhares de anos, a essência de seus princípios dramáticos continua válida.

Comparato (2009), por sua vez, avalia que não deve haver leis em dramaturgia, de modo que a estrutura em três atos representa uma opção e não uma regra. Para ele, há “somente princípios, fundamentos, conceitos e qualidades do drama” (Ibidem, p.22). Em um sentido similar, Pucci Jr. (2012, p. 33) indica que aquela “não é a única forma de se fazer cinema ou ficção televisiva, nem necessariamente a melhor: é apenas a mais tradicional e a de maior sucesso junto ao público.” Sobre essas questões, o entendimento nesta pesquisa é que existem diversos exemplos de obras audiovisuais que obtiveram amplo sucesso de público e de crítica, tanto seguindo o paradigma aristotélico como apresentando variações e alternativas a ele.

Além dessas questões gerais abordadas acerca dos roteiros audiovisuais, torna-se indispensável expor algumas das principais diferenças entre a escrita para filmes e a escrita para narrativas audiovisuais seriadas (a exemplo das telenovelas, séries televisivas, minisséries e séries para plataformas digitais). Neste ponto, a presente dissertação refere-se especificamente aos filmes realizados como objetos individuais que não originam filmes subsequentes.

Uma das primeiras distinções apontadas por Vale (2008) tem a ver com a duração dessas obras, pois um filme frequentemente desdobra-se entre uma hora e meia e duas horas. Já a Televisão, “tem estendido com êxito a duração das minisséries de 6 a 12 horas, que se projetam em noites sucessivas.” (Ibidem, p. 10, tradução nossa).⁸ O tempo de exibição de uma minissérie relaciona-se a uma das principais particularidades das narrativas seriadas: seu caráter fragmentado, visto que elas são desenvolvidas em capítulos ou episódios. A seu turno, um filme possui uma narrativa unitária, que “se desenvolverá em uma só oportunidade diante do

⁸ ha extendido con éxito la duración de las miniserias de 6 a 12 horas, que se proyectan en noches sucesivas.

espectador e de forma ininterrupta.” (Ibidem, p. 22, tradução nossa).⁹ Vale acrescenta que a falta de pausas durante uma exibição fílmica implica, por sua vez, que o espectador não terá descanso e talvez não consiga compreender detalhadamente certas passagens da narrativa.

Outrossim, Vale (2008) sublinha que uma grande vantagem de uma obra audiovisual seriada é a possibilidade que ela tem de aprofundar os elementos da sua história, devido ao tempo de exibição de que dispõe. Enquanto um filme necessita, por exemplo, estabelecer seus personagens em um tempo relativamente curto,

a série pode familiarizar o público com os personagens principais em episódios semanais. Personagens se tornam amigos ou inimigos; às vezes os espectadores os conhecem mais do que seus próprios vizinhos. Com o tempo, vão fazendo-se mais do que meros conhecidos. Aprendemos sobre suas peculiaridades e seus costumes. Esperamos ansiosamente nosso próximo encontro com eles na hora marcada. Eles são parte da nossa família televisiva. (VALE, 2008, p. 174, tradução nossa)¹⁰.

Outra especificidade das narrativas seriadas transmitidas pela televisão é que elas costumam ter intervalos durante a apresentação de cada episódio. Segundo Vale (2008), os comerciais publicitários afetam os aspectos criativos, pois eles interrompem a exibição dos episódios, podendo acarretar a perda da concentração do espectador e seu desinteresse em continuar assistindo àquela obra.

Por outro lado, os produtores consideram que as propagandas são importantes fontes de arrecadação financeira para os canais televisivos (tanto para a TV aberta quanto para os canais a cabo). Então, os roteiristas devem escrever os episódios de uma narrativa seriada pensando também na quantidade de intervalos que cada um terá.

Além disso, é fundamental que as exibições sejam encaixadas na grade de programação dos canais, adequando o horário e a duração dos episódios aos demais programas que a rede de televisão apresentará a cada dia. No caso das séries veiculadas em plataformas de *streaming*, inexistem intervalos comerciais e não é necessário adequar-se a uma grade de programação. As histórias costumam ser apresentadas em episódios com aproximadamente a mesma duração e estender-se durante uma ou mais temporadas.

⁹ se desarrollará en una sola oportunidad ante el espectador y de forma ininterrumpida.

¹⁰ La serie puede familiarizar al auditorio con los personajes principales en episodios semanales. Los personajes se hacen amigos o enemigos; a veces los espectadores los conocen más que a sus propios vecinos. Con el tiempo se van haciendo más que meros conocidos. Nos enteramos de sus peculiaridades y sus costumbres. Esperamos con ansias nuestro próximo encuentro con ellos a la hora señalada. Son parte de nuestra familia televisiva.

Por conseguinte, a fragmentação da narrativa seriada em episódios e temporadas gera a necessidade da criação de maior número de *ganchos* na trama. Enquanto nas obras fílmicas os ganchos criam elos unindo algumas cenas, nas tramas seriadas, além de fazer essas conexões entre as cenas, eles ligam uma parte de um episódio à parte que a seguirá logo após o intervalo comercial. Os ganchos também criam vínculos entre um episódio e outro e entre uma temporada e outra. Para Campos (2007), os ganchos são espécies de suspense, que interrompem a diegese na expectativa de um incidente. A expectativa é importante para gerar no público a curiosidade sobre o que sucederá após determinado acontecimento. E, conseqüentemente, a vontade de continuar acompanhando os episódios e as temporadas torna-se o fator que propicia a fidelização do espectador àquela obra seriada.

Diante do exposto, a fim de se proporcionar uma compreensão prática do funcionamento do gancho narrativo, este trabalho aponta, no roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, um exemplo eficiente desse recurso, unindo as Cenas 19 e 20 do Episódio 1: a chuva que ocorre em Manaus no momento em que Yaqub retorna do Líbano e chega em frente à sua casa, nos anos 1940, desperta a lembrança de Halim para um momento vivido por ele nos anos 1920, naquele mesmo endereço, onde também funcionou o restaurante Biblos – local em que Halim se apaixonou por Zana. As cenas foram roteirizadas desta maneira (segue-se aqui a formatação mais próxima possível do roteiro publicado, conservando cabeçalhos, tabulações e espaçamentos entre linhas):

19. I/E.¹¹ CARRO/RUA DOS BARÉS, SOBRADO – DIA

Chove mais forte. Pedestres correm buscando abrigo enquanto o carro segue rua acima, em direção ao SOBRADO.

HALIM

Muitas coisas mudaram por aqui durante a guerra, meu filho.

ZANA

Mas muitas ficaram iguais. Nossa casa é a mesma.

Eles estacionam diante da casa, um sobrado neoclássico.

HALIM

A chuva também. Só em Manaus chove assim.

¹¹ I/E. corresponde à abreviação de INTERNA/EXTERNA, significando que a cena será gravada em locação interna (neste caso, dentro do carro) e em locação externa, ao ar livre (nesta ocasião, na rua).

Halim e Zana desembarcam e seguem apressados para casa, mas Yaqub não tem pressa: sai do carro e, ao sentir a chuva molhando a pele, ameaça um sorriso. Emociona-se, quer sentir mais e mais.

Da porta do sobrado, Halim, também emocionado, observa o filho sob a chuva que cai, cada vez mais forte [...].

20. EXT.¹² RUA DOS BARÉS/SOBRADO (BIBLOS) – DIA

ANOS 20. Água corre nas calhas, calçadas e valetas da rua. O mesmo cenário, embora modificado, e a mesma chuva amazônica, de pingos grossos, que castiga.

No sobrado agora funciona o *Biblos*, um pequeno restaurante popular frequentado por imigrantes.

Quem entra ali, fugindo da chuva, é o mascate HALIM, 25 anos. Numa mão, uma maleta e amostras dos badulaques que vende; na outra, um grande peixe, um matrinxã.

NAEL (V.O.)¹³

A chuva embaçava os olhos, mas despertava a memória... A água que caía, o Biblos, o almoço com sabor raro preparado por ele mesmo, o viúvo Galib... Bandeja equilibrada numa mão, enquanto a outra enlaçava a cintura da filha, Zana. (CAMARGO, 2017a, p. 25).

A roteirista, ao tratar desse gancho na narrativa, aponta:

No livro, neste momento, não chove – mas poderia ter chovido. É a água que move a vida na Amazônia, seja ela da chuva ou do rio. São, ambas, inseparáveis da história e frequentemente colocadas em cena – mas nunca de forma aleatória. Aqui, a chuva marca o reencontro de Yaqub com sua terra natal e é também o elemento disparador da memória de Halim e da passagem do tempo. (CAMARGO, 2017a, p. 25).

Então, a chuva que liga essas duas situações, passadas em épocas diferentes, desempenha uma função de aumentar a carga dramática do retorno de Yaqub ao lar e, por meio do paralelismo entre essas cenas, criar um vínculo entre o filho e o pai, que, naquele momento, partilham o mesmo estado emocional. A chuva é um elemento recorrente nesse roteiro, aparecendo em outros momentos emblemáticos do enredo; portanto, ela cria ganchos com algumas cenas posteriores.

Verifica-se também que, entre os episódios do roteiro de *Dois Irmãos*, outro gancho que funciona adequadamente é composto por sequências de cenas em que Halim e Nael percorrem o rio Negro em um barco, nos anos 1960, à procura de Omar, que sumiu de casa. Durante

¹² EXT. é a abreviação de EXTERNA, informando que a gravação da cena ocorrerá em uma locação ao ar livre.

¹³ (V.O.) é a indicação de uso da *voice over* (ou voz *over*), um recurso das narrativas audiovisuais que sobrepõe a fala de uma personagem a uma cena, fazendo um comentário sobre o que se passa ali, mas, no instante em que fala sobre aquele acontecimento, a personagem não faz parte daquela cena.

aqueles trajetos, distribuídos do primeiro ao sexto episódio, Halim faz confidências importantes ao garoto, que, no começo daquelas jornadas ainda não tem a identidade desvendada. Esses elos entre os episódios manifestam a progressiva união entre o avô e o neto, e

de um modo diferente do que acontece no romance, [...] aqui as conversas entre Halim e Nael se concentram em tempo e espaço específicos: no rio, dentro de um barco, enquanto procuram por algo ou alguém.

Mas por que estão navegando? O que buscam? Quem é o menino que acompanha Halim? Em que época isso se passa? Essas informações são introduzidas pouco a pouco – pois a situação que no livro está concentrada no que corresponderia ao episódio 6 da série, no roteiro é propositalmente ampliada, estendida. Isso permitiu um mergulho mais profundo na memória de Halim e na intimidade dos dois personagens. (CAMARGO, 2017a, p. 15).

As conversas ocorridas nessas cenas são fundamentais para a história, pois fornecem ao menino – e ao espectador – o conhecimento de eventos passados. A partir de tais informações, assim como ao testemunhar outros fatos, Nael obtém condições apropriadas para se tornar o narrador da história de sua família.

2.2 Particularidades dos roteiros adaptados

Na passagem de uma obra literária para uma mídia audiovisual, o roteiro adaptado surge como o elemento intermediador daquelas narrativas. Refletindo-se sobre esse processo, torna-se apropriado trazer o comentário de Hutcheon (2013), reforçando a ideia de que o produto da adaptação não necessita ser fiel ao objeto que o precedeu. Ela considera que “o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado.” (Ibidem, p. 28). Então, a autora defende que as adaptações apresentam repetições em relação às obras primevas, porém não são replicações delas.

Similarmente a Hutcheon, McKee (1997) chama a atenção para o fato de haver uma ideia corriqueira segundo a qual a dificuldade do trabalho de um roteirista poderia diminuir, caso seu ponto de partida se encontrasse em uma obra literária cuja história fosse meramente reproduzida no texto audiovisual. Ele entende que tal concepção mostra-se equivocada, pois as complexidades dessas duas formas narrativas são fatores que dificultam as adaptações.

McKee (1997) também analisa que, no século XX, havia três mídias pelas quais se podia contar histórias: “a prosa (romance, novela, conto), o teatro (legítimo, musical, ópera, mímica, balé) e a tela (filme e televisão).” (Ibidem, p. 365, tradução nossa)¹⁴. Conforme o autor, pode-se compreender alguns de seus pontos fortes:

a força e a maravilha incomparáveis do romance é a dramatização do conflito interno. Isso é o que a prosa faz de melhor, muito melhor do que uma peça teatral ou um filme. Seja em primeira ou em terceira pessoa, o romancista desliza para dentro do pensamento e do sentimento [das personagens] com sutileza, densidade e imagens poéticas, para projetar na imaginação do leitor a turbulência e as paixões do conflito interno.

[...].

O poder e o esplendor sem igual do cinema é a dramatização do conflito extrapessoal, das imagens enormes e vívidas do ser humano envolto em sua sociedade e meio ambiente, lutando com a vida. (MCKEE, 1997, p. 365-366, tradução nossa)¹⁵.

Além de verificar as características próprias daquelas mídias, McKee (1997) arremata as diferenças entre as narrativas literária e audiovisual, elucidando que um texto desenvolvido para as telas deve mostrar as situações do enredo em vez de contá-las, ou seja, os fatos precisam ser dramatizados, exteriorizados pelas ações das personagens (e não simplesmente expostos por meio de diálogos). Assim, a audiência consegue absorver os acontecimentos quase inconscientemente e sem esforço.

No caso dos roteiros derivados de adaptações, Field (2001) igualmente aponta para a necessidade de eles externarem as histórias: “Quando você adapta um romance num roteiro, tem que ser uma experiência visual. Esse é o seu trabalho como roteirista.”. (Ibidem, p. 177, grifos do autor). Nesse contexto, a exteriorização dos conteúdos é melhor alcançada com imagens do que com palavras.

O referido teórico compreende que adaptar significa realizar a transposição de um meio para outro, fazendo-se ajustes no texto antecessor, com a finalidade de “criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. [...] Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor um ao outro.” (FIELD,

¹⁴ prose (novel, novella, short story), theatre (legit, musical, opera, mime, ballet), and screen (film and television).

¹⁵ The unique strength and wonder of the novel is dramatization of inner conflict. This is what prose does best, far better than play or film. Whether in first or third person, the novelist slips inside thought and feeling with subtlety, density, and poetic imagery to project onto the reader’s imagination the turmoil and passions of inner conflict.

[...].

The unique power and splendor of cinema is the dramatization of extra-personal conflict, huge and vivid images of human beings wrapped inside their society and environment, striving with life.

2001, p. 174). Então, as modificações fazem-se imprescindíveis devido ao fato de as criações literárias lidarem com o universo interior das personagens, cujos pensamentos, sentimentos, memórias e percepções de acontecimentos desenvolvem-se em suas mentes, de modo que o narrador pode transmiti-los diretamente ao público leitor, somente utilizando palavras para relatar o que se passa no cenário mental das personagens.

Field (2001) infere que uma maneira bastante adequada de escrever um roteiro adaptado é não ter a intenção de seguir estritamente o material anterior. Ademais,

um romance geralmente lida com a vida interior de alguém, os pensamentos, sentimentos, emoções e memórias do personagem que ocorrem dentro do *cenário mental* da ação dramática. Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. [...] Um roteiro lida com *exterioridades*, com detalhes. [...] Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as *fontes*, o ponto de partida. Nada mais. Quando você adapta um romance, não é obrigado a manter-se fiel ao material original. (FIELD, 2001, p. 174-175, grifos do autor).

Diante disso, pode-se deduzir que seria interessante o roteirista relacionar-se com o texto precedente, fazendo alusões a ele, mas com liberdade criativa. E, se a criação literária tem a ampla possibilidade de aguçar a imaginação do leitor – que compõe mentalmente a aparência das personagens, seus modos de falar, suas vestimentas, os espaços em que transitam, entre outros elementos de uma narrativa –, a obra audiovisual tem a missão de expressar visual e sonoramente esses elementos, valendo-se de todo o aparato artístico e técnico disponível: seleção do elenco, interpretação dos atores, locações, cenários, figurinos, adereços, iluminação, enquadramentos, montagem, edição de som, efeitos especiais, etc. Essas adequações visuais e sonoras são inicialmente concebidas na etapa de roteirização e desenvolvidas posteriormente, na fase de gravação.

Tais escolhas técnicas e narrativas adequam-se às necessidades específicas de cada obra e, por isso, as alterações promovidas na passagem de um meio para o outro ocorrem em função de se buscar uma coerência interna da obra audiovisual, e não como um tributo que se deve pagar ao texto antecedente. Além do mais, conforme Hutcheon (2013), depreende-se que o espectador recepcionará um filme ou programa televisivo como adaptação apenas se tiver conhecimento da obra que serviu de inspiração. Assim, pode-se analisar o roteiro adaptado

como algo independente, na medida em que se tenha a capacidade de compreender esse produto audiovisual sem a necessidade de ler a obra em que ele se baseou.

Indo ao encontro das ideias de Field e Hutcheon, Rey (1989, p. 59) aponta que os procedimentos adaptativos, além de não necessitarem replicar os textos literários, são capazes de exigir um esforço criativo maior do que o roteirista teria com uma escrita original, pois “mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que [a adaptação] seja inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar [...] cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências”. Seguindo esse raciocínio, o autor alerta que, “como o escritor escreveu um livro e não um roteiro de cinema ou tv, precisa haver adaptação, isto é, uma forma de contar para a tela, na linguagem, ritmo e especificidade que ela determina.” (REY, 1989, p. 60). Dessa forma, conclui-se que o roteiro adaptado pode eliminar, modificar ou acrescentar personagens, eventos, conflitos, cenas, etc. Igualmente, pode alterar o período e o espaço em que se passa a trama.

As concepções de McKee (1997), Field (2001) e Rey (1989), citadas anteriormente, conduzem ainda à percepção de que as convenções que costumam ser seguidas durante a elaboração de roteiros originais similarmente fazem parte da escrita de roteiros adaptados. Assim, mesmo que esses últimos sejam baseados em uma narrativa literária, é comum que neles também se evite a literariedade e mantenha-se uma escrita mais objetiva.

Entretanto, mesmo que os manuais de escrita audiovisual convencionalmente orientem os roteiristas a se esquivarem de pontos de vista subjetivos em seus textos, isso não quer dizer que não haja espaço para algumas indicações da emoção que determinada personagem apresentará em cena. Para ilustrar esses entendimentos, pode-se avaliar o modo como uma mesma situação é narrada no romance *Dois Irmãos* e no respectivo roteiro adaptado. No texto literário, na ocasião em que Yaqub regressa do Líbano, o percurso do aeroporto de Manaus até a sua residência é descrito da seguinte maneira:

No caminho do aeroporto para casa, Yaqub **reconheceu** um pedaço da infância vivida em Manaus, **se emocionou com a visão** dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha. Yaqub olhou para o pai e apenas balbuciou sons embaralhados. “O que aconteceu?”, perguntou Zana. “Arrancaram a tua língua?”
 “La, não, mama.”, disse ele, **sem tirar os olhos da paisagem** da infância, de alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente.

Os barcos, a correria na praia quando o rio secava, os passeios até o Careiro, no outro lado do rio Negro, de onde voltavam com cestas cheias de frutas e peixes. (HATOUM, 2006, p. 13-14, grifos nossos).

Nesta cena, o espaço (a cidade de Manaus) é apresentado no momento atual da trama (década de 1940, após o fim da Segunda Guerra), por meio do sentido da visão de Yaqub. Ao olhar para os barcos coloridos nos igarapés, essas imagens provocam-lhe uma digressão que o faz recordar situações vivenciadas anos atrás, junto ao pai e ao irmão, naquele mesmo espaço. Observa-se como essas lembranças são abordadas pelo narrador de forma direta, apoiando-se apenas na linguagem verbal: “às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa”, ou seja, o narrador consegue alternar o tempo presente e o passado utilizando poucas palavras. Outro ponto a ser frisado é o acesso que o narrador tem aos conteúdos emocional e mental de Yaqub, conforme estes trechos: “reconheceu”, “se emocionou com a visão”, “sem tirar os olhos da paisagem”.

Já no roteiro, aquela situação é construída no Episódio 1, por meio desta sequência de cenas:

14. I/E. LAND ROVER/VÁRIOS PONTOS DA CIDADE – DIA

Do **PV¹⁶ de YAQUB**, através da janela traseira do carro guiado por Zana, a cidade e a natureza em torno se impõem. Halim, sentado na frente, está atento às reações do filho.

15. I/E. CARRO/ESTRADA À BEIRA DA FLORESTA – DIA

Yaqub abre a janela – **sente o cheiro**, o ar amazônico.
Olha para o céu, observa as nuvens negras e imensas sobre eles.

16. I/E. CARRO/POVOADO ÀS MARGENS DO IGARAPÉ – DIA

Mulheres estendem roupas em varais improvisados nas estacas das palafitas. Homens retiram cestas de frutas, gaiolas de pássaros e redes cheias de peixes de pequenas embarcações.

HALIM

Olha como cresceram os bairros junto do rio, quantos flutuantes...

Yaqub, **emocionado**, apenas observa. Permanece calado.

¹⁶ PV é a abreviação de *ponto de vista*.

17. I/E. CARRO/PRAIA NO RIO NEGRO – DIA

Na praia formada pela vazante, há uma fileira de pequenos barcos coloridos atracados. Yaqub **se emociona** ao ver as crianças que correm na areia.

HALIM

Foi aqui que a canoa por pouco não emborcou naquele passeio até o Careiro. Eu, tu e teu irmão tivemos que tirar o barro com as mãos, lembra?

YAQUB
Sim, baba.

[...]

Zana estranha o silêncio do filho.

ZANA

Que aconteceu? Arrancaram a tua língua lá no Líbano?

YAQUB
“La”, não, mama...

HALIM
Deixa o menino, Zana.

Yaqub volta-se novamente para a paisagem, que se movimenta rapidamente conforme o carro avança.

[...] (CAMARGO, 2017a, p. 22-24, grifos nossos).

Nessas cenas, percebe-se que as ações de Yaqub são parcialmente motivadas por sua subjetividade, pois há a indicação do seu estado interior naquele momento, como denotam as seguintes expressões: “emocionado” e “se emociona”. Contudo, pode-se considerar que tais indicações da sua interioridade não ocasionam problemas à construção dessa narrativa audiovisual, visto que são pontuais e, na fase de gravação, poderiam ser alcançadas por meio do trabalho do ator que interpretaria Yaqub. Além disso, compreende-se que, quando o roteiro indica “Do PV de Yaqub” e descreve que Yaqub “sente o cheiro”, “olha para o céu” e “observa as nuvens”, essas são sugestões das imagens a serem captadas pela câmera: o rosto do rapaz, que respira fundo para sentir o aroma do ambiente e, em seguida, direciona seu olhar para cima; depois poderiam ser inseridas imagens do céu nublado.

Ao abordar as transformações de tramas literárias dos livros para as telas, Comparato (2009) reforça o entendimento de que há alguns limites criativos para os roteiristas, pois estes precisam levar em consideração o conteúdo da obra original, mas essas limitações não são necessariamente negativas e, acima de tudo, o sucesso da adaptação dependerá, além do

conhecimento do material prévio, do talento dos roteiristas. Comparato analisa que o ato de adaptar “implica escolher uma obra **adaptável**, isto é, que possa ser transformada sem perder qualidade, e nem todas as obras se prestam a esse gênero de trabalho.” (Ibidem, p. 459, grifo do autor). De acordo com o teórico, pode-se compreender que alguns textos da Literatura apresentam extrema dificuldade de ser adaptados, a exemplo de *Ulisses*, de James Joyce, pois o que caracteriza esse romance são “os pensamentos íntimos, os acontecimentos mentais de uma personagem.” (Ibidem, p. 459). O autor acrescenta que cada texto a ser adaptado representará um desafio para o roteirista.

Comparato (2009) propõe, então, cinco graus de adaptação de obras para o roteiro audiovisual, desde o que guarda mais relações com o texto anterior até o que menos mantém similaridades com ele. O primeiro grau corresponde à *adaptação propriamente dita*, a qual representa a maior fidelidade possível à obra, não sendo realizada nenhuma alteração nos seus elementos (enredo, personagens, espaço, tempo, etc.).

O segundo grau de adaptação diz respeito ao roteiro *baseado em* uma história antecedente, que é mantida íntegra. Todavia, é possível acontecerem modificações envolvendo, por exemplo, o nome de personagens, algumas situações e o final da trama. Comparado à *adaptação propriamente dita*, esse grau de adaptação mantém menos relações com a obra anterior a ele, no entanto, também existe a necessidade de reconhecimento do texto original.

O terceiro grau é configurado pelo roteiro *inspirado em* outra obra, tomada como ponto de partida. Uma personagem e uma situação dramática são escolhidas e, em seguida, a narrativa é desenvolvida com uma nova estrutura. Assim, alguns aspectos funcionais do texto prévio são conservados.

O quarto grau é a *recriação*. Nesse caso, o roteirista apropria-se da trama principal, trabalhando-a livremente, podendo transformar personagens, tempo, espaço e criar outra estrutura para a narrativa. Aqui o grau de fidelidade torna-se mínimo, contudo, Comparato aponta que a *recriação* não deve ser vista como uma desvirtuação que desconfiguraria o *ethos* da obra original.

Finalmente, Comparato cita o quinto grau – a *adaptação livre* – que não altera personagens, espaços, tempos ou outros elementos, mas dá maior ênfase a determinados aspectos dramáticos da obra, reestruturando-a completamente.

Analisando-se o roteiro adaptado de *Dois Irmãos* a partir desses graus de fidelidade examinados por Comparato, pode-se considerar que ele é *baseado* no romance, pois, conforme esta pesquisa apontará adiante, comparando-se esses dois textos, observa-se que a escrita da minissérie manteve muitos aspectos romanescos, como enredo, personagens principais, narrador, conflito, espaço e época. Porém, alguns desses elementos passaram por transformações.

Em entrevista à publicação *Caderno Globo*, a roteirista reflete, ao ser questionada sobre as mudanças que fez em relação ao romance:

Se pegasse as palavras do Milton e fizesse a cena como está no livro, não funcionaria na TV. Até tentei. Mas não conseguia ser fiel à alma de cada momento. Se a cena era importante para a história caminhar, teria de desmontá-la e fazer outra coisa. Tive de me apropriar da história e torná-la minha, senão, não conseguiria. Então entraram referências familiares, de coisas que vi e estão contidas no modo como escrevi as cenas, mas o mais difícil foi pensar estruturalmente. Como pegar um livro desse tamanho sem a tendência de transcrevê-lo? Até porque as cenas não caberiam todas, há muita coisa no original. Mesmo tendo dez capítulos, eu poderia fazer uma versão maior. Como fazer tudo caber na medida? **Como montar uma estrutura em que, mesmo sendo diferente do original, permaneça o que Milton estabelece como a natureza trágica da história?** (CAMARGO, 2017b, p. 27, grifos nossos).

Camargo fez, então, escolhas a partir do material de Hatoum e de outras fontes. Quando ela questiona como poderia montar uma nova estrutura que, ao mesmo tempo, mantivesse a natureza da história anterior, isso remete à concepção de Hutcheon (2013) sobre as adaptações serem repetições sem replicações, isto é, elas retomam uma narrativa já conhecida, mas introduzem novidades.

A partir do que foi exposto por McKee, Field, Comparato e Camargo, é interessante observar que, no ato de criação de um roteiro, seja ele original ou adaptado, é imprescindível atentar-se aos princípios dramáticos que norteiam uma ficção. Assim, compreende-se que o roteirista adaptador executará seu trabalho da maneira que considerar mais adequada à lógica interna da narrativa audiovisual, podendo, então, dar continuidade ou promover alterações aos elementos precedentes.

Portanto, sua tarefa não consiste em reproduzir todas as personagens e situações de um texto literário, copiando-as pormenorizadamente. Seu trabalho será preservar o essencial daquela história inicial e transformar aquela linguagem, que se apoia unicamente na palavra escrita, em uma linguagem possível de ser composta por meio de imagens (tudo o que aparece

na tela, incluindo desde personagens e cenários até mesmo palavras escritas) e sons (falas, trilha sonora e ruídos).

2.3 O processo de escrita do roteiro televisivo de *Dois Irmãos*

No livro onde publicou seu roteiro, Maria Camargo discorre sobre o percurso de escrita audiovisual de *Dois Irmãos*. Ela conta que, depois de ler o romance de Hatoum, no ano 2002, sua intenção inicial era fazer um roteiro de filme longa-metragem, sendo que, em 2003, ela chegou a escrever um argumento fílmico. Ainda nesse ano, ela tentou encaminhar sua proposta de adaptação para a Rede Globo, todavia, não obteve aprovação.

No ano 2006, seu projeto retornou para avaliação na TV Globo; dessa vez, Camargo conseguiu estabelecer parceria com o diretor Luiz Fernando Carvalho, que também se interessou por aquela possibilidade de trabalho. Um esboço de série televisiva, contendo oito episódios, foi escrito em 2010. Cerca de quatro anos depois, já havia sido definido o formato com dez episódios. Então, em dezembro de 2014, a terceira e última versão daquele roteiro foi finalizada. A minissérie começou a ser gravada em janeiro de 2015, porém, foi exibida somente em janeiro de 2017.

Durante esses quinze anos de intervalo entre o primeiro contato com o romance *Dois Irmãos* e a estreia da minissérie, Camargo realizou vinte e sete leituras da obra de Hatoum. Por conta desse trabalho de adaptação, ela e o escritor conheceram-se e tornaram-se amigos. A autora elogia o desprendimento de Hatoum, por não tolher sua criatividade no processo daquela teledramaturgia, pois “ele sempre soube que transportar um livro para outra linguagem é muito mais do que simplesmente ilustrar ou retirar às pressas do original o que em princípio funciona.” (CAMARGO, 2017a, p. 5). Esses depoimentos de Camargo são interessantes por explicitarem o seu domínio daquele enredo e a liberdade a ela concedida no momento de recriação daquele universo ficcional – fatores que colaboraram para ela apropriar-se com segurança da narrativa literária e agregar alguns ecos de experiências pessoais suas.

Além de aspectos subjetivos que fizeram parte daquela roteirização, Camargo aponta questões de cunho pragmático. Assim, ela indica que o roteiro passou por algumas mudanças ao longo das fases de produção e edição da minissérie, a exemplo da alteração do número de intervalos comerciais durante a exibição de cada episódio: inicialmente, seriam dois; em

seguida, ficou apenas um. Isso provocou, segundo a autora, mudanças significativas nos ganchos entre os blocos dos episódios.

A roteirista faz outra observação prática, ao ressaltar o caráter coletivo das obras audiovisuais. E, para as várias pessoas que trabalharão naquelas produções, o roteiro “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, 2017a, p. 5). A autora sublinha as etapas desse trabalho: “pesquisa, conceituação, elaboração, estruturação e revisões – que levaram do texto literário para a televisão. Que transformaram desejo em linguagem.” (Idem). Portanto, o roteiro pode ser visto como um mapa que orienta desde a fase de pré-produção até a pós-produção daquelas obras.

Não obstante, essa orientação não significa que, na dramaturgia audiovisual, haverá a prescrição de tudo o que deve ser visto e ouvido em cena. Em roteiros profissionais, geralmente, evita-se fazer muitos direcionamentos para o elenco e as equipes artísticas e técnicas. Não existe uma regra que proíba tais sugestões, contudo, como uma obra audiovisual é um trabalho coletivo que costuma envolver grande quantidade de pessoas, torna-se necessário dar liberdade criativa aos diferentes departamentos, e algumas recomendações poderiam ser mal recepcionadas, caso tentassem, por exemplo, rigorosamente definir enquadramentos de câmera, trilhas sonoras, modos de atuação, tipos de montagem de cenas, etc.

Por outro lado, há casos em que as orientações em um roteiro podem ajudar os atores a alcançarem uma interpretação mais adequada em uma passagem importante da narrativa. E, se o desenvolvimento de uma trama necessitar elementos específicos, os mesmos podem ser indicados na própria descrição da cena, ajudando (sem interferências inadequadas) o trabalho de arte, fotografia e montagem, por exemplo.

No caso do roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, algumas cenas foram construídas de modo a sugerir eficazes enquadramentos e efeitos sonoros, como é possível perceber logo nos trechos iniciais da sequência de abertura, a qual expõe claramente aquilo que será visto e ouvido:

1. EXT. RIO NEGRO/PRAIA – DEBAIXO D’ÁGUA – DIA

ANOS 30. Raios de sol penetram na água escura, onde um anzol está à espera de um peixe qualquer. A quietude do rio é quebrada: revelam-se apenas as pernas de crianças, dois meninos (OMAR e YAQUB, 8 anos) que entram correndo na água, fazendo algazarra.

O fundo de uma canoa, de onde vem a linha de pesca, balança na superfície. Uma mão de criança pequena (RÂNIA, 4 anos) também aparece e afunda, brincando com a água.

Novas pernas entram no rio, se movendo harmoniosa e suavemente: pernas bem torneadas de uma mulher (ZANA, 25/30 anos).

Ela se aproxima da canoa, mas os meninos nadam em sua direção. Um deles (Omar) agarra-se à mulher, que o acomoda junto ao colo.

O outro menino (YAQUB) tenta encontrar um lugar também. A mulher o acolhe, sem o mesmo ímpeto. As pernas dos dois quase se entrelaçam, cruzadas sobre o corpo da mãe.

Um peixe morde a isca e a harmonia se quebra.

Pois a proximidade excessiva entre os meninos é também incômoda: o pé de um toca o do outro (YAQUB), e o outro (OMAR) reage com um pontapé. Eles começam a brigar, a se empurrar. A mãe tenta acalmá-los, sem sucesso.

O peixe fígado se debate, agarrado à isca.

Graças ao movimento dos corpos, a água do rio está agora mis agitada. Ouvimos o som indistinto, abafado pela água, da briga entre os irmãos e também a voz da mãe que tenta acalmá-los.

Ainda vemos apenas pernas, agora as de uma outra mulher, muito morena e mais franzina (DOMINGAS, 20/25 anos), que, vestida com uma saia comprida que dificulta seus movimentos dentro da água, entra no rio. Ela leva um dos meninos (Yaqub, que chora) para fora. O outro (Omar). Permanece no colo da mãe.

[ATENÇÃO: NENHUM DOS ROSTOS É REVELADO, POR ENQUANTO.]

O peixe vai sendo puxado para fora da água – vamos com ele até a superfície.

HALIM (O.S.¹⁷)

Duelo? Melhor falar de rivalidade. Alguma coisa que não deu certo entre os dois meninos... ou entre eles e nós. (CAMARGO, 2017a, p. 14).

Esses trechos evidenciam, para a equipe de arte, o cenário (praia do rio Negro), uma parte do figurino (saia comprida) e quais objetos cenográficos serão utilizados (anzol, canoa e peixe). Para o time de fotografia, demonstra-se o que a câmera deverá captar: raios de sol penetrando a água; o cenário à volta; a movimentação das personagens (cujas faces não devem ser mostradas nesse momento).

Por fim, a equipe de montagem deve ficar igualmente atenta ao ler a observação de que os rostos das personagens não devem aparecer naquela cena. Também depreende-se que, na etapa de mixagem de áudio, devem ser utilizados sons de agitação de água e de duas crianças do sexo masculino interagindo.

Munidas de todas essas informações, as equipes de produção e direção, junto a outros departamentos, fazem as escolhas finais do que será utilizado. A título de comparação entre o

¹⁷ (O.S.) é a abreviação de *offscreen*, termo que indica a fala de uma personagem participante de uma cena, mas, no momento em que se escuta sua voz, ela não aparece na tela.

roteiro e o produto audiovisual final, observa-se que, na minissérie, a referida cena foi deslocada para outro momento, porém os elementos indicados no texto foram mantidos.

Diante do extenso trabalho de Maria Camargo nessa obra, Luiz Fernando Carvalho faz a seguinte apreciação: “A grande vitória da Maria foi não ser só roteirista, mas ser também uma escritora. Esta paixão pela literatura, este encontro, é um encontro de três loucos por literatura. A gente sabe o valor da palavra, o valor da imagem da palavra.” (CARVALHO, 2017, p.28). E esse domínio das palavras e das imagens rendeu um roteiro que conseguiu extrair a essência do romance, complementando-a e potencializando-a.

3 ELEMENTOS NARRATIVOS DO ROMANCE E DO ROTEIRO AUDIOVISUAL

Visando-se a um estudo comparativo entre o roteiro e o romance *Dois Irmãos*, torna-se interessante acolher algumas concepções de Chatman (1980), ao afirmar que todos os textos narrativos têm em comum “uma estrutura profunda independente do meio.” (Ibidem, p. 121, tradução nossa)¹⁸. Esse teórico entende a narrativa como uma espécie de esquema que se efetiva, por exemplo, em romances, peças teatrais, filmes, desenhos, danças e músicas.

Segundo o autor, a partir de avaliações realizadas por estudiosos provenientes de diversas áreas intelectuais, concluiu-se que os elementos basilares de variados tipos de textos narrativos guardam muitas similaridades entre si. Aquelas análises deram origem à narratologia, corrente teórica desenvolvida em meados do século XX, que faz uma observação minuciosa das semelhanças e diferenças entre as estruturas textuais.

Esta pesquisa não tem a intenção de aprofundar-se nas questões narratológicas, mas considera válido trazer um breve olhar sobre o seu entendimento a respeito dos elementos comuns a diferentes narrativas. Assim, proceder-se-á a observações sobre como os mesmos elementos se efetivam no romance e no roteiro ora analisados, não simplesmente apontando semelhanças e discrepâncias entre eles, mas buscando compreender os motivos para convergirem e divergirem em determinados pontos.

Especificamente tratando das adaptações literárias para a tela, Chatman (1980) afirma que um estudo acurado de duas versões de uma mesma história pode “revelar muito claramente os poderes peculiares das duas mídias. Uma vez que apreendemos essas peculiaridades, as razões para as diferenças na forma, no conteúdo e no impacto das duas versões emergem de maneira surpreendente.” (Ibidem, p. 123, tradução nossa)¹⁹. Portanto, pode-se depreender que, apesar de as narrativas naquelas duas mídias apresentarem uma estrutura similar, isso não significa que seus elementos atuarão da mesma maneira em ambas, afinal, elas possuem características específicas que levam seus componentes a funcionar de modos distintos em cada uma.

¹⁸ a deep structure quite independent of its medium.

¹⁹ reveals with great clarity the peculiar powers of the two media. Once we grasp those peculiarities, the reasons for the differences in form, content, and impact of the two versions strikingly emerge.

Dentre os elementos que fazem parte da estrutura comum aos textos narrativos, esta dissertação dá ênfase aos seguintes: enredo, personagens, narrador, tempo e espaço. Com o intuito de proporcionar uma percepção detalhada de suas distintas atuações nas duas mídias abordadas neste capítulo, são apresentados trechos do romance *Dois Irmãos* em diálogo com o roteiro. E, devido à grande importância que o narrador assume nas obras de ficção literária e audiovisual, ele receberá aqui um destaque mais acentuado.

3.1 Enredo

O enredo apresentado pelo roteiro de *Dois Irmãos* manteve as linhas gerais do enredo do romance. Em ambas as obras, a narrativa é fragmentada, de forma que os relatos não seguem a ordem cronológica. Entretanto, compreende-se que, se aquelas tramas seguissem um tempo linear, seus eventos seriam mostrados com o seguinte encadeamento²⁰: aproximadamente em 1914, o libanês Galib e sua jovem filha Zana abrem o restaurante Biblos, no centro de Manaus. Naquele local, Halim, outro imigrante libanês, conhece Zana e apaixonou-se por ela e, depois de conquistá-la, os dois casam-se. Ele não deseja ter filhos, pois pretende viver apenas junto à esposa, sem preocupações.

Galib retorna à terra natal para visitar familiares e acaba falecendo por lá. O jovem casal permanece alguns meses sozinho no sobrado onde vivem, até que uma menina indígena – Domingas – passa a morar naquela residência, onde trabalha como empregada doméstica e ocupa um pequeno quarto no fundo do quintal. Após a morte do pai, Zana insiste com o marido na ideia de terem descendentes – o casal acaba tendo três no total: primeiro, nascem os gêmeos Yaqub e Omar; depois vem Rânia.

Zana, desde o nascimento dos filhos, elege Omar (a quem chama de “Caçula”, por ter nascido alguns minutos após o irmão) como o alvo de seus maiores cuidados e afetos, devido à saúde frágil do menino nos primeiros meses de vida. Seu excessivo zelo com ele acaba causando desgosto a Halim e a Yaqub, que passa a receber a atenção de Domingas. Rânia, por sua vez, é relegada a um nível de importância muito inferior ao dos irmãos.

²⁰ O enredo comum ao romance e ao roteiro é aqui apresentado resumidamente, apontando os eventos mais importantes. Os acontecimentos foram descritos na ordem cronológica para facilitar sua compreensão geral. Adiante, este trabalho analisará mais detalhes do enredo, de acordo com os outros elementos que forem abordados.

O conflito principal é desencadeado pela discórdia entre os gêmeos, que concorrem pelo amor da mãe e das outras personagens femininas com quem convivem. Aos treze anos, eles apaixonam-se pela mesma garota – Lívia – e tentam conquistá-la. Em determinada ocasião, durante uma sessão de cinema na casa de vizinhos da família, Yaqub é beijado por Lívia, o que acaba provocando ciúmes em Omar, o qual, irado, corta o rosto de Yaqub com um pedaço de vidro.

A partir desse acontecimento, cresce em Halim e Zana o medo de que os atritos entre os irmãos possam acabar em uma tragédia de maiores proporções. Para evitar que isso ocorra, os gêmeos são separados. Yaqub é mandado para o Líbano, onde passa cinco anos numa aldeia com parentes de Halim. Omar continua vivendo com a família no sobrado. Aquela viagem forçada tem um profundo impacto na vida de Yaqub.

O período em que o rapaz fica no exterior coincide com a Segunda Guerra Mundial. Findado esse conflito, Halim providencia o retorno do filho a Manaus, onde ele volta a frequentar o colégio dos padres no qual estudava antes de viajar. Mesmo apresentando dificuldades devido ao longo tempo que passou sem ter aulas, ele esforça-se e progride nos estudos. Enquanto isso, Omar negligencia o aprendizado escolar e entrega-se a uma vida de excessos, frequentando bares e prostíbulos, consumindo grande quantidade de bebidas alcoólicas e envolvendo-se com várias mulheres. Diferente do irmão disciplinado, Omar tem uma atitude desafiadora em sala de aula e, após agredir violentamente um professor, é expulso do colégio.

No sobrado, Domingas e Yaqub mantêm uma relação de cumplicidade. O jovem conta para ela segredos nunca revelados à sua família. Os dois envolvem-se sexualmente. Omar desconfia e, em mais uma disputa afetiva com o gêmeo, tenta seduzir Domingas, que o rejeita. Então, ele a estupra. Domingas engravida, sem saber quem é o pai do bebê. Seu filho, Nael, recebe o nome do pai de Halim.

Yaqub finaliza seus estudos na capital amazonense e decide seguir para São Paulo, a fim de estudar e trabalhar. Ele progride profissionalmente, ao passo que Omar não segue rumo profissional algum. Na metrópole paulista, Yaqub casa-se secretamente com Lívia. Já Omar, apaixonou-se em duas ocasiões e tenta manter um relacionamento, mas Zana, movida pelo ciúme que sente do filho, impede-o de ficar com cada uma daquelas mulheres. Na tentativa de afastá-lo da última namorada, ela incentiva-o a ir para São Paulo, com a esperança de que Yaqub o

ajude. Na nova cidade, o Caçula descobre que o gêmeo casou-se com Livia, fica colérico, vandaliza o lar do irmão e rouba-o, deixando Yaqub ainda mais desgostoso com ele.

Nael, por sua vez, configura-se como o narrador da história da família de Zana e Halim. Ele desconfia ser filho de um dos dois irmãos e busca descobrir sua origem paterna. À medida em que cresce, Halim vai apegando-se ao menino e torna-o seu confidente. O garoto junta as informações que recebe de todos os familiares (especialmente de Halim e Domingas) e, com isso, consegue relatar detalhadamente os eventos.

No decorrer de alguns anos, Yaqub ascende socialmente; Omar continua sem ter um emprego formal e a buscar apenas divertir-se; Rânia passa a trabalhar na loja do pai e demonstra aptidão para o comércio; Domingas continua servindo à família no sobrado; Nael dedica-se aos estudos e aos afazeres domésticos. Yaqub retorna algumas vezes a Manaus e, a cada visita, a tensão entre ele e Omar ameaça a deflagração de um novo embate. Nael admira Yaqub e deseja ser filho dele. Halim e Zana envelhecem, acompanhando a persistente desavença entre os gêmeos.

Halim falece em uma noite de Natal. Zana, Rânia, Domingas, Nael e os amigos da família lamentam a sua morte. Omar age desrespeitosamente diante do cadáver do pai. Mesmo estando longe, Yaqub, sente a perda de Halim. Nesse ínterim, a casa da família também vai deteriorando-se, numa alusão às relações daquela família conflituosa.

Próximo ao final da narrativa, em seu último retorno a Manaus, Yaqub engendra uma maneira de vingar-se do filho preferido de Zana, atrapalhando uma negociação financeira em que ele havia se envolvido. Omar fica furioso, espanca-o e passa um longo período foragido. Domingas conta para Nael que ela gostava de Yaqub e eles tiveram relações sexuais na juventude; ela ainda relata o estupro cometido por Omar. Dias depois, Domingas falece; nessa época, Nael resolve escrever a narrativa sobre sua família.

Yaqub consegue forçar a venda do sobrado por um baixo valor; assim, ele vinga-se da mãe e do irmão, privando-os daquele espaço. Rânia consegue outro lugar para ela e a mãe morarem, longe do sobrado. Zana tenta resistir à mudança, mas é levada embora de sua casa. Uma pequena parte dos fundos da residência é concedida a Nael. Omar é preso. Zana morre. Nael perde a vontade de manter contato com Yaqub. Omar é liberado da prisão e reaparece no espaço que restou do quintal da casa. Ele e Nael encaram-se. Omar vai embora e os dois não se reencontram.

Ao se examinar o enredo naquelas duas obras, percebe-se uma particularidade da narrativa do romance: as referências a personagens presentes em histórias míticas, bíblicas ou em outras obras literárias. Hatoum comenta a respeito dessas influências em *Dois Irmãos*:

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. Eu quis enfatizar a loucura da mãe. (HATOUM, 2017, p.17).

Constata-se a menção de Hatoum a escrituras sagradas, devido ao fato de Yaqub e Omar remeterem aos irmãos gêmeos Caim e Abel, apresentados no Capítulo 4 do livro do *Gênesis*. Naquela narrativa bíblica, o trabalho de Abel consistia em pastorear ovelhas, enquanto a função de Caim era cultivar a terra:

Aconteceu, tempos depois, que Caim apresentou ao SENHOR frutos do solo como oferta. Abel, por sua vez, ofereceu os primeiros cordeirinhos e a gordura das ovelhas. E o SENHOR olhou para Abel e sua oferta, mas não deu atenção a Caim com sua oferta. Caim ficou irritado e com o rosto abatido. Então o SENHOR perguntou a Caim: “Por que andas irritado e com o rosto abatido? Não é verdade que, se fizeres o bem, andarás de cabeça erguida? E se fizeres o mal, não estará o pecado espreitando-te à porta? A ti vai seu desejo, mas tu deves dominá-lo.” Caim disse a seu irmão Abel: “Vamos ao campo!” Mas, quando estavam no campo, Caim atirou-se sobre seu irmão Abel e o matou. (BÍBLIA, 2002, p.16).

De modo paralelo, na ficção hatouniana, Yaqub tornou-se responsável pelas ovelhas dos parentes libaneses. Já Omar, passou um período cuidando do terreno dos fundos da sua casa. No *Gênesis*, Caim, com ciúmes da apreciação de Deus por Abel, assassina o irmão. No romance de Hatoum, Halim admira o filho Yaqub e despreza Omar. Este, a seu turno, não mata Yaqub, mas o agride ferozmente em duas ocasiões.

Finalmente, no romance *Dois Irmãos*, essa referência à *Bíblia Sagrada* torna-se mais explícita em dois momentos: quando o narrador diz que Zana “não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel.” (HATOUM, 2006, p. 170) e quando Yaqub escreve uma carta à mãe, afirmando que “o atrito entre ele e Omar era um assunto dos dois, e acrescenta: ‘Oxalá seja resolvido com civilidade; se houver violência, será uma cena bíblica’”. (HATOUM, 2006, p. 171). Por outro lado, no roteiro e na minissérie *Dois Irmãos*, a referência àquelas personagens bíblicas não se faz tão presente como no romance, pois, naquelas narrativas audiovisuais, é dado maior enfoque aos conflitos das

personagens, aos eventos que causam seus problemas e às consequências de suas atitudes.

Outrossim, consegue-se notar no texto de Hatoum a referência ao romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis (que também cria um elo entre seu texto e o livro do *Gênesis*). No enredo machadiano, os protagonistas são os gêmeos Pedro e Paulo, inimigos irreconciliáveis, que divergem em todas as suas convicções pessoais e políticas e em seus comportamentos, mas se interessam pela mesma mulher – Flora. Em *Dois Irmãos*, Yaqub e Omar também têm temperamentos e atitudes opostos. E ambos acabam interessando-se por Lívia. O roteiro mantém essas caracterizações deles.

Quanto à estruturação do roteiro de *Dois Irmãos*, se seu enredo for analisado na totalidade, é cabível retomar-se a abordagem de Field (2001), destacada no tópico 2.1 desta dissertação. Desse modo, esta pesquisa considera que o primeiro ato – correspondente à *apresentação* da narrativa – acontece ao longo do primeiro e do segundo episódios, durante os quais são expostos: as personagens principais (Yaqub, Omar, Zana, Halim, Domingas, Rânia e Nael); o narrador (Nael); os assuntos principais (a desavença entre os gêmeos idênticos Yaqub e Omar, o amor desmedido de Zana pelo filho Omar, a interação entre Halim e os filhos, o relacionamento de Zana e Halim, a agressão de Omar contra Yaqub); as circunstâncias (a história se passa na cidade de Manaus e os relatos, feitos fora de ordem cronológica, dizem respeito a acontecimentos que se iniciam por volta do ano de 1914 e chegam, ainda na fase de apresentação, até a década de 1960).

A violência cometida por Omar, ao ferir a face do gêmeo, constitui o principal incidente da trama e corresponde ao primeiro *ponto de virada* (ou *plot point*) no texto televisivo de *Dois Irmãos*. Segundo Field (2001), o *ponto de virada* é um elemento do roteiro que proporciona a passagem do Ato I para o Ato II e do Ato II para o Ato III. O teórico aponta que aquele artifício “é qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção.” (Ibidem, p. 16). Portanto, os pontos de virada fazem a história avançar e, depois da deflagração deles, a situação apresentada não tem mais retorno, de forma que os rumos da narrativa são profundamente alterados. De fato, depois de Omar cortar o rosto do irmão, os dois nunca mais dialogam e a desarmonia envolvendo toda a família torna-se crescente.

O segundo ato – conhecido como *confrontação* – estende-se do terceiro ao nono episódios. Alguns dos acontecimentos mais significativos nessa fase de desenvolvimento da narrativa são: a partida de Yaqub para o Líbano; os desentendimentos entre Omar e Halim; a

tensão gerada pelo convívio entre os gêmeos, após o regresso de Yaqub do Líbano; o progresso de Yaqub nos estudos; o fracasso escolar de Omar; a mudança de Yaqub para São Paulo; o desejo de Nael de saber quem é seu pai; a morte de Halim. A viagem de Yaqub corresponde ao segundo ponto de virada da trama.

O terceiro ato – *resolução* – traz o desfecho da narrativa (o qual, nesse roteiro, antecede a cena final) e apresenta os seguintes eventos: a última agressão de Omar a Yaqub, a morte de Domingas, a venda do sobrado, a saída de Zana do sobrado, a morte de Zana, a prisão de Omar e o último encontro entre Nael e Omar. Por sua vez, a cena que finaliza o roteiro mostra Nael em um barco, navegando entre os rios Negro e Solimões, e rememorando as palavras de Halim.

3.2 Personagens

Em seu ensaio intitulado *A personagem do romance*, Antonio Candido (2007) considera que, frequentemente, a leitura de um romance transmite a impressão de um conjunto de fatos que são organizados no enredo e vivenciados pelas personagens. De acordo com o autor:

É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. (CANDIDO, 2007, p. 53).

Assim, para o referido teórico, a personagem constitui um dos elementos centrais de um romance, juntamente ao enredo e às *ideias* (as quais são compostas pelos significados e valores decorrentes do texto), de modo que todos esses elementos devem atuar juntos. Além disso, Candido (2007) acentua que a personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (Ibidem, p. 54). Nesse sentido, a aproximação da personagem com a realidade, de forma que ela possa ser vista como se fosse um ser humano, é o que propicia a adesão por parte do público. Quanto mais crível a história, maior sua capacidade de provocar identificação.

Outro ponto destacado por Candido em relação à personagem é que, mesmo que “pareça o que há de mais *vivo* no romance, e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da

verdade da personagem por parte do leitor [...], [ela não pode] existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida.” (CANDIDO, 2007, p. 54, grifos do autor). Então, conforme o teórico, o contexto do enredo – a sua construção estrutural – tem o poder de conferir um significado pleno para as personagens, ao criar a verossimilhança. O autor assinala que a

verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação fantasiada, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2007, p. 55)

Nesse sentido, recorrendo-se ao princípio aristotélico da verossimilhança e da necessidade, entende-se que a narrativa ficcional não se destina a “contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível [...]”. (Aristóteles, 2008, p. 54). Partindo-se dessa concepção do filósofo grego, infere-se que o essencial ao enredo é a impressão de verdade na relação entre os seres fictícios (representados pelas personagens) e os seres vivos (do mundo real).

Em se tratando de entes fictícios e entes reais, Candido (2007) pontua que, assim como no mundo real não é possível ter uma visão completa dos seres vivos, no mundo fictício as percepções sobre as personagens são igualmente fragmentárias. Todavia, ele focaliza uma diferença entre os modos como alguém pode interpretar as pessoas reais e a forma como o escritor estrutura a personagem em um romance. Segundo ele, a compreensão que se tem a respeito das pessoas varia de acordo com o tempo e as circunstâncias. Já no romance, a personagem apresenta-se mais coesa, menos variável. Então, esse ente ficcional torna-se relativamente mais lógico do que os seres reais, pois

o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ela ser relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo [...]. (CANDIDO, 2007, p. 59).

Depreende-se, então, que as “grandes personagens” são aquelas construídas a partir de um desenvolvimento coerente, na medida em que suas atitudes estão em consonância com sua

estruturação interna, ou seja, com os sentimentos, emoções e atitudes que expressam na narrativa. Outra característica delas é a profundidade, ao apresentarem aspectos variados na sua composição. Assim, a lógica das personagens encontra-se na impressão de verdade que elas passam dentro do seu universo imaginário e nas várias “camadas” de que são constituídas.

No tocante a essa questão da profundidade das personagens, pode-se agregar o tradicional modo como Forster (2005) classifica-as, evidenciando dois tipos: planas (aquelas que são constituídas por poucas camadas e, por isso, não apresentam complexidade) e redondas (personagens complexas, multidimensionais). O teórico afirma que, em romances com maior complexidade, encontram-se tanto personagens planas quanto redondas, de modo que a interação entre elas traça um paralelo com a própria vida.

Segundo sua visão, uma personagem plana “pode ser resumida numa única frase” (FORSTER, 2005, p. 58). E uma personagem redonda é descrita da seguinte forma: “lembramos dela em conexão com as grandes cenas pelas quais ela passou e tendo se modificado por meio dessas cenas [...]” (Idem). Forster acrescenta que ela “tem muitas facetas, como qualquer ser humano.” (Idem). Ele indica um jeito simples de se diferenciar essas duas tipologias: “O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano.” (FORSTER, 2005, p. 62). Mais uma vez, observa-se que a aceitação da personagem pelo leitor está ligada ao sentimento de verdade que ela consegue transmitir, tomada como uma pessoa real, apresentando maior ou menor complexidade, e acima de tudo, coerência.

A partir dessas concepções de Candido (2007), ao se avaliar o romance *Dois Irmãos*, encontra-se nas personagens mais significativas – Yaqub, Omar, Zana, Halim, Rânia, Domingas e Nael – uma linha de desenvolvimento coerente, pois, do início ao final da trama, suas ações seguem uma lógica de acordo com o modo como foram estruturadas; assim, em cada cena, as atitudes que tomam combinam com a maneira como expressam suas emoções e como se comportam durante os outros momentos da trama. Elas passam a impressão de verdade. E, pela classificação de Forster (2005), pode-se perceber que, dentre esses sete entes ficcionais, existem tanto personagens redondas (os gêmeos, os pais e Nael) como planas (Domingas e Rânia).

Um ponto importante a ser destacado é o fato de que o leitor tem acesso a uma percepção variada daqueles seres ficcionais por meio dos pensamentos e sentimentos que Nael e outras

personagens expressam a respeito deles, assim como a partir do que eles dizem a respeito de si mesmos. Isso remete à ideia bakhtiniana de polifonia, na medida em que as personagens conseguem expressar suas vozes na narrativa, tornando o discurso diversificado. Fiorin (2018, p. 22) resgata aquela concepção de Bakhtin, elucidando que “todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio”. Então, no romance *Dois Irmãos*, por mais haja forte influência da narração de Nael no modo como as personagens são retratadas, não há uma dependência exclusiva da “voz” desse narrador.

O presente estudo interpreta que, naquela obra literária, as personagens de maior destaque são Zana, Yaqub, Omar e Nael, pois são elas que mais movimentam a narrativa. A matriarca tem participação direta ou indireta em quase todos os eventos importantes da trama, enquanto os principais conflitos são desencadeados pelos gêmeos. Nael, por sua vez, é quem reúne os pedaços da história da sua família e relata-os, a fim de que não sejam esquecidos. Neste tópico da dissertação, as personagens Yaqub, Omar e Zana serão analisadas de acordo com suas configurações no romance e no roteiro. Nael será examinado no próximo tópico, dedicado à figura do narrador.

Os protagonistas são Yaqub e Omar. O primeiro, por ser rejeitado por Zana, torna-se profundamente ressentido com ela; contudo, tem a preferência de Halim. O Caçula, mimado e protegido pela mãe, é desprezado pelo pai e passa a odiá-lo. Um dos aspectos mais relevantes da construção daquelas duas personagens é o fato de possuírem personalidades opostas, a exemplo do que se pode examinar nesta passagem:

Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. A voz do Caçula: “Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe”. Yaqub não se mexia, nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão [...].

Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscado no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, aguentar o cerco e os socos deles e revidar com fúria e palavrões. Yaqub se escondia, mas não deixava de admirar a coragem de Omar. Queria brigar como ele, sentir o rosto inchado, o gosto de sangue na boca, a ardência no lábio estriado, na testa e na cabeça cheia de calombos; queria correr descalço sem medo de queimar os pés nas ruas de macadame aquecidas pelo sol forte da tarde, e saltar para pegar a linha ou a rabiola de um papagaio que planava lentamente [...]. O Caçula tomava impulso, pulava, rodopiava no ar como um acrobata e caía de pé, soltando um grito de guerra

e mostrando as mãos estriadas. Yaqub recuava ao ver as mãos do irmão cheias de sangue, cortadas pelo vidro do cerol.
Yaqub não era esse acrobata [...] (HATOUM, 2006, p. 14).

Diante do exposto, comparado a Omar, nota-se que Yaqub demonstra ser menos corajoso e bem mais comedido em suas ações. Algumas de suas principais características internas são a busca por manter-se equilibrado e o modo discreto de agir, de forma que a própria família desconhece suas intenções, conforme Nael rememora: “Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo.” (HATOUM, 2006, p. 83). O narrador emite sua opinião sobre o mistério que envolve Yaqub: “Não, de Yaqub não saía nada. Ele se retraía, encasulava-se no momento certo. Às vezes, ao sair do casulo, surpreendia.” (HATOUM, 2006, p. 31). Essas atitudes de Yaqub perduram por toda a narrativa e tornam-se cruciais num momento decisivo quando, já adulto, ele sorrateiramente planeja uma vingança contra o irmão.

Outros aspectos de sua conduta são: a obediência aos pais; a doçura com que trata Domingas, Rânia e Lívia; o rancor que sente pela mãe e pelo irmão; a falta de reação às agressões de Omar; o bom comportamento no colégio; a dedicação aos estudos e ao trabalho; o modo racional de agir; a ambição que o impele a ascender socialmente; a atitude inflexível que acaba adquirindo ao longo do tempo; a atenção que dispensa a Nael.

Mais uma questão importante quanto ao comportamento de Yaqub relaciona-se a algum possível trauma experienciado no Líbano, conforme é sugerido quando Rânia pede que o irmão revele detalhes do que ele fazia naquele lugar. O rapaz evita falar sobre aquele período: “Ele disfarçava. Ou dizia, lacônico: ‘Eu cuidava do rebanho [...]’ No entanto, havia acontecido alguma coisa naquele tempo de pastor. Talvez Halim soubesse, mas ninguém, nem mesmo Zana, arrancou do filho esse segredo.” (HATOUM, 2006, p. 30-31). Essa possível situação traumática, aliada à separação da sua família e terra natal, são fatores que motivam o retraimento de Yaqub quando retorna ao lar.

Seguindo a tipologia proposta por Forster (2005), compreende-se que Yaqub é uma personagem redonda, por ele apresentar certas contradições que lhe dão profundidade: ao mesmo tempo em que ele demonstra ser um rapaz pacato e recluso na juventude, tempos depois, mostra-se audacioso nos campos profissional e afetivo, surpreendendo a família ao anunciar

repentinamente sua partida para São Paulo, onde progride nos estudos e torna-se um engenheiro bem-sucedido, e onde também secretamente casa-se com Lívia, sua paixão da adolescência.

Além disso, a princípio, ele passa a impressão de ser um sujeito incapaz de revidar o mal que outras pessoas lhe causam. Porém, próximo ao desfecho da trama, ele arma um engenhoso plano para destituir o sobrado da família, punindo, assim, Zana (que o apartou de casa, ao decidir sua ida para o Líbano) e Omar (que o agrediu em distintas ocasiões). Em seguida, age para promover a prisão do gêmeo.

Omar, a seu turno, comporta-se de modo inconsequente e violento desde muito jovem. Aos treze anos, corta o rosto de Yaqub com um pedaço de vidro. Alguns anos mais tarde, é expulso do colégio por agredir gravemente um professor. Passa a estudar em um colégio onde não se exige disciplina dos alunos, mas, mesmo assim, ele constantemente falta às aulas para frequentar bares e casas noturnas, onde consome grande quantidade de bebidas alcoólicas. Diferente do discreto irmão, o Caçula é extrovertido; como diz Nael: “Omar, ao contrário [de Yaqub], se expunha até as entranhas” (HATOUM, 2006, p. 83). Seu comportamento é descrito desta maneira:

O outro, o Caçula, exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando os salões da Maloca dos Barés, do Acapulco, do Cheik Clube, do Shangri-Lá. De madrugada, na hora do último sereno, voltava para casa. (HATOUM, 2006, p. 26).

Essa atitude irresponsável de Omar leva ao seu fracasso estudantil e profissional, pois, fora os momentos de farra, ele passa grande parte de seu tempo recuperando-se da ressaca das noitadas. Porém, ademais de seu lado rebelde, ele exibe uma faceta bem distinta: diversas vezes, mostra-se brincalhão com Zana, Domingas e Rânia. Costuma ser galanteador com as mulheres fora de casa, mantendo casos esporádicos com várias, entretanto, envolve-se profundamente apenas com duas – Dália (conhecida como Mulher Prateada) e a Pau-Mulato. Zana faz de tudo para atrapalhar seus romances, e ele acaba cedendo à influência da mãe, que cuida dele com extremo zelo.

Observando-se a problemática causada pelo desmedido amor de Zana por Omar, é interessante considerar a análise de Lima (2000) apud Mello (2012, p. 5), enfatizando a estruturação de *Dois Irmãos* “a partir do mito [...] do noivo cativo da mãe, que determina o

destino de todos os personagens e, conseqüentemente, o espaço desregrado.” A atitude de Zana perante o Caçula é a de afastá-lo de qualquer mulher com quem ele pudesse ter uma relação mais profunda, mantendo-o sempre perto dela, sob os seus cuidados. Isso pode ser evidenciado pela ocasião em que Omar leva Dália para a festa de aniversário de Zana, que, incomodada com a presença da namorada do rapaz,

não quis disfarçar: encarou com um sorriso dócil e um olhar de desprezo a mulher que jamais seria a esposa de seu filho, a rival derrotada de antemão. [...] Halim torcia para que uma dessas mulheres levasse o filho para bem longe de casa [...]. Mas ele intuía que Zana era mais forte, mais audaciosa, mais poderosa. O ciúme, o medo, a inveja e a compaixão que causavam as mulheres de Omar! [...] Todas foram vítimas de Zana. Todas, menos duas. [...] As outras, assanhadas e oferecidas, não foram páreo para Zana, nem de longe ameaçavam o amor da mãe. [...] Mas a mulher daquela noite tinha um nome: Dália. [...] Que belo duelo entre Zana e a pretensa nora! (HATOUM, 2006, p. 74-75).

Zana vence a disputa com Dália, ao expulsá-la do sobrado e, após alguns dias, enviar dinheiro para a moça, a fim de que ela se afastasse de Omar. Tempos depois, quando o Caçula se envolve com a mulher conhecida como Pau-Mulato, Zana, ao tentar chantageá-lo para que ele não abandone o lar por causa da nova amante, diz: “Sei direitinho quem é a mulher... ela vai te sugar, te enfeitiçar, tu vais voltar um trapo para casa... São todas iguais, ela vai te deixar louco... Um ingênuo, um meninão, isso é o que tu és [...]” (HATOUM, 2006, p. 108). Zana, portanto, além de sentir ciúmes do rapaz, trata-o como alguém indefeso, que precisa da sua constante proteção.

Halim refere-se a Omar como “um bicho sem muita coragem” (HATOUM, 2006, p. 91) e, como relata o narrador do romance: “No fundo, Omar era cúmplice de sua própria fraqueza, de uma escolha mais poderosa do que ele; não podia muito contra a decisão da mãe, para quem parecia dever uma boa parte de sua vida e seus sentimentos.” (Ibidem, p. 134). Assim, Omar não teve ousadia suficiente para sair de casa e manter um relacionamento íntimo duradouro com alguma mulher. Além disso, por conta da sua irresponsabilidade, acaba tornando-se um adulto sem trabalho fixo, que vive sustentado pela família.

Apesar de apresentar muitas falhas de caráter, essa personagem surpreende o leitor com a reação que tem diante da morte do melhor amigo – o professor e poeta Antenor Laval, seu companheiro de diversões e incentivador da leitura de poesia. Laval é assassinado por policiais, ainda no início da ditadura militar. Omar sofre verdadeiramente por causa daquela perda e

chega a adoecer. Portanto, pode ser tipificado como uma personagem redonda, pois é multidimensional, combinando atos agressivos com comportamentos alegres, e surpreendendo ao demonstrar ser capaz de manter uma amizade sincera.

Avaliando-se mais um pouco a oposição entre esses protagonistas, percebe-se que ela não ocorre a partir de uma oposição entre um gêmeo essencialmente bom e outro mau. Em uma entrevista, o autor do romance fala a esse respeito: “Eles vão se transformando ao longo do livro, um vai ficando o outro e vice-versa. Um pode ser o avesso do outro... Pensei nesse espelhamento: a fusão de um irmão no outro e as diferenças entre eles.” (HATOUM, 2017, p.16). Como o escritor evitou imprimir uma visão maniqueísta, tem-se que Yaqub, o gêmeo detentor de mais aspectos positivos, todavia, é capaz de cometer atos cruéis. Sem embargo, Omar, o gêmeo com maior quantidade de traços de caráter negativos, mostra-se capaz de ter sentimentos nobres. Portanto, essas contradições internas dessas duas personagens dão-lhes profundidade e força.

Em se tratando de Zana, fica evidente que, mesmo não sendo protagonista daquele romance, ela desempenha um papel central na trama, relacionando-se com as demais personagens e interferindo na vida de seus familiares, por meio de seu comportamento assertivo, impetuoso e dominador. Os rumos da casa e da família passam por suas mãos: ela influencia fortemente o marido, a empregada e os filhos. Zana também é muito sedutora e consegue direcionar Halim conforme as vontades dela, tanto no âmbito doméstico quanto na intimidade do casal.

No que se refere à sua forma de relacionar-se com Omar, ela age de modo negligente ao permiti-lo frequentar a vida noturna de Manaus, sem dar atenção aos estudos, além de não tentar impor limites ao modo abusivo como ele trata Yaqub, Halim, Domingas e Nael. A permissividade dela em relação ao filho preferido pode ser percebida no seguinte trecho, quando ela aguarda o Caçula voltar de mais uma farra durante a madrugada:

E lá estava Zana, impávida na rede vermelha, no rosto a serenidade fingida, no fundo atormentada, entristecida por passar mais uma noite sem o filho. Omar mal percebia [...]. Ia direto ao banheiro, provocava em golfadas a bebedeira da noite [...]. Então ela saía da rede, arrastava o corpo do filho até o alpendre e acordava Domingas: as duas o desnudavam, passavam-lhe álcool no corpo e o acomodavam na rede. Omar dormia até meio-dia. [...] Halim se incomodava com isso, detestava sentir o cheiro do filho [...]. (HATOUM, 2006, p. 26).

Desse modo, é possível concluir que a omissão de Zana quanto às transgressões do Caçula e a forma possessiva como ela o cria repercutem no fraco posicionamento dele diante da vida, na medida em que ele continua sendo, mesmo depois de adulto, um sujeito mimado, dependente e submisso à mãe.

Com relação a Yaqub, a principal influência de Zana dá-se na medida em que ela o trata com menos afeto do que dispensa ao outro filho, além de causar o afastamento dele do lar por um período de cinco anos. Zana também se incomoda quando as moças demonstram interesse por Yaqub; fica enciumada quando ele se envolve com Lívia. Entretanto, diferentemente de Omar, o papel de “noivo cativo da mãe” não cabe a Yaqub, porque ele mantém-se distante das influências dela, guardando segredo sobre seu relacionamento amoroso com Lívia em Manaus e, mais tarde, casando-se com ela em São Paulo.

Rânia, por sua vez, tem para a mãe uma relevância bastante inferior à dos gêmeos. Uma das situações que mais marcam essa personagem ocorre quando Zana a proíbe de namorar um rapaz de quem ela gosta na adolescência. A partir daí, Rânia torna-se incapaz de admirar e acariciar qualquer outro homem que não seja um de seus irmãos, motivo que a faz repelir vários pretendentes que tentam conquistá-la. Ela permanece solteira durante o restante da trama.

Avaliando-se mais a fundo o comportamento de Zana, percebe-se que ela demonstra firme opinião própria desde jovem. Aos quinze anos, após receber uma declaração romântica de Halim, decide casar-se com o rapaz, informando com firmeza sua decisão ao pai, e contrariando as expectativas das mulheres de seu círculo social. Anos mais tarde, ela convence o marido a terem filhos, algo a que Halim se opunha. A maneira de ela decidir os rumos do lar é descrita por Nael: “Zana mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos.” (HATOUM, 2006, p.40). E a forma como submete Halim às vontades dela pode ser atestada pelo seguinte trecho:

[...] Zana deixava Halim falar sobre qualquer assunto. Ela esperava, a cabeça meio inclinada, o rosto sereno, e então falava, dona de si, uma só vez, palavras em cascatas, com a confiança de uma cartomante. Foi assim desde os quinze anos. Era possuída por uma teimosia silenciosa, matutada, uma insistência em fogo brando; depois, armada por uma convicção poderosa, golpeava ferinamente e decidia tudo, deixando o outro estatelado. (HATOUM, 2006, p.40).

Observa-se, então, que a matriarca é a verdadeira líder da família; ela tem personalidade forte, é impositiva e dominadora. E, pelo relato de Halim, o leitor compreende que um dos

momentos cruciais da trama – a partida de Yaqub para o Líbano – foi planejada por Zana. Halim, já idoso, reconhece: “‘A minha maior falha foi ter mandado o Yaqub sozinho para a aldeia dos meus parentes’, disse com uma voz sussurrante. ‘Mas Zana quis assim... ela decidiu.’” (HATOUM, 2006, p.42). A decisão de Zana impactou o futuro não apenas de Yaqub, mas também dos demais membros da família que permaneceram na casa nos anos da ausência do jovem.

Diante dos fatos descritos, entende-se o poder que Zana exerce sobre os três filhos e o marido, assim como as consequências que as atitudes dela causam. Com o exemplo da força de Zana, pode-se perceber o que Albuquerque (2006) aponta como uma quebra de estereótipos ligados às figuras femininas nos três primeiros romances de Milton Hatoum, onde as personagens masculinas são obscurecidas pela força das femininas. A escolha de Hatoum por personagens mulheres que não se submetem à autoridade masculina e desempenham seus papéis com firmeza ajuda a construir, literariamente, uma alternativa ao paradigma do patriarcado, opção que não é muito comum nas produções ficcionais brasileiras cujas narrativas se passam na primeira metade do século XX.

Ao serem examinadas as atitudes de Zana, nota-se que, se por um lado ela é apresentada como uma mulher de atitudes firmes, por outro comete muitas falhas devido a seu amor excessivo por Omar, pelo fato de não ter a rigidez necessária para educá-lo, deixando-o agir inconsequentemente, o que acaba provocando diversos problemas no ambiente doméstico, a ponto de ela também sofrer por causa dos conflitos familiares. A dualidade apresentada em seu comportamento confere-lhe complexidade, assim, ela é mais um exemplo de personagem redonda naquele romance.

No que concerne à elaboração dos seres ficcionais nos filmes, Paulo Emílio Salles Gomes, no ensaio *A personagem cinematográfica* (2007), retoma as formas como Antonio Candido situa a personagem no romance, e considera que elas “são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração em primeira pessoa do singular.” (GOMES, 2007, p. 107). Esses modos de encarar a personagem fílmica podem ser estendidos à sua criação nas narrativas audiovisuais, de modo geral, de forma que a personagem televisiva também poderá seguir muitos dos mesmos princípios narrativos apresentados pelas criações literárias, tais como a impressão de verdade, a coerência e a complexidade.

Contudo, mesmo havendo muitas similaridades nas análises da personagem romanesca e da cinematográfica, Gomes reflete que não deve ser feita uma identificação estrita entre as duas, pois a personagem do romance é constituída

exclusivamente de palavras escritas, e [...] mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES, 2007, p.111).

Percebe-se, portanto, que uma das particularidades que mais se destacam na criação de personagens para o meio audiovisual é a materialização destas diante das telas, ao serem interpretadas por atores. Isso implica no cuidado que os roteiristas necessitam ter ao construírem os aspectos exteriores das personagens (suas características físicas e mais alguns fatores que possam descrevê-las externamente, como o estilo de vestir-se, a forma de falar, os seus gestos, etc.) e os aspectos interiores (de uma maneira que seus pensamentos e sentimentos possam ser convincentemente externados por meio de suas falas e ações).

Com relação à personagem idealizada por roteiristas, o julgamento de Field também se assemelha ao de Candido (2007) sobre a personagem de romances, como é perceptível a partir de sua afirmação de que ela é “o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história. Antes de colocar uma palavra no papel, você tem que conhecer o seu personagem” (FIELD, 2001, p.27). Ele acrescenta: “A essência do personagem é a ação. Seu personagem é o que ele faz” (Ibidem, p. 31). Field avalia que os roteiristas devem refletir sobre quem é a personagem, como ela é caracterizada, qual é a sua história, como ela age e como seus conflitos podem ser visualmente revelados. Ele indaga: “Como pegar a *ideia* de uma pessoa, que existe de forma desordenada e fragmentada, e torná-la uma pessoa viva, de carne e osso? [...] Como ‘colocar vida’ nos seus personagens? Como construir personagens?” (Ibidem, p. 34, grifo do autor), em seguida, responde que, inicialmente, os roteiristas devem criar o *contexto* da personagem e preenchê-lo com o *conteúdo*. Field propõe, então, um exame do processo de construção da personagem a partir do contexto:

Primeiro — defina a NECESSIDADE do seu personagem. O que o personagem quer alcançar, ou obter, durante o transcurso do seu roteiro? [...]

Faça então a biografia do personagem. [...] Descubra quem é o seu personagem [...], a fim de obter uma imagem mais nítida para si mesmo. Não se preocupe com o número de páginas que escrever. Você está iniciando um processo que continuará a crescer e se expandir durante a preparação criativa de seu roteiro. A biografia é para você e não tem de ser obrigatoriamente incluída no roteiro. Ela é somente uma ferramenta que você usa para criar seu personagem. Ao completar a biografia, vá para a parte exterior do personagem. Isole os aspectos *profissionais, pessoais e privados* da vida do seu personagem. Esse é o ponto de partida. *Contexto*. (FIELD, 2001, p. 35, grifos do autor).

Outro exame válido em relação às personagens, independentemente do meio de comunicação em que aparecem, é trazido por McKee (1997), ao assinalar que, ao longo de séculos de narrativas, a natureza humana é algo que se mostra constante. Ele acrescenta:

Uma personagem é um trabalho artístico, uma metáfora para a natureza humana. Nós nos relacionamos com as personagens como se elas fossem reais, mas elas são superiores à realidade. Seus aspectos são projetados para serem claros e reconhecíveis, ao passo que nossos companheiros humanos são difíceis de entender [...]. (MCKEE, 1997, p. 375, tradução nossa²¹).

Essa posição do autor remete à questão da verossimilhança, indicando que o essencial naquela construção artística é fornecer uma opção de algo que poderia acontecer, de um jeito análogo à realidade e não uma tentativa de demonstrar a realidade em si. McKee (1997) ainda afirma que uma verdadeira personagem manifesta-se por meio da escolha que faz ao se encontrar diante de um dilema; assim, as atitudes que tomar sob pressão mostrarão quem ela é. E, quanto mais intensa for a pressão que a personagem sofre, mais sincera e profunda será sua escolha.

O teórico igualmente chama a atenção para o desejo²² da personagem, aquilo que ela mais quer. Para ele, “uma personagem ganha vida no momento em que nós vislumbramos uma clara compreensão de seu desejo – não apenas os conscientes, mas, em uma personagem complexa, os desejos inconscientes também.” (MCKEE, 1997, p. 376, tradução nossa)²³.

²¹ A character is a work of art, a metaphor for human nature. We relate to characters as if they were real, but they're superior to reality. Their aspects are designed to be clear and knowable; whereas our fellow humans are difficult to understand [...].

²² O *desejo* ao qual McKee (1997) se refere tem o mesmo sentido da *necessidade dramática* proposta por Field (2001), que foi abordada no tópico 2.1 do presente estudo.

²³ A character comes to life the moment we glimpse a clear understanding of his desire – not only the conscious, but in a complex role, the unconscious desire as well.

No roteiro de *Dois Irmãos*, de modo similar ao romance, observa-se que nenhuma das personagens de maior destaque – Yaqub, Omar, Zana e Nael – realizam os seus principais desejos. Nessa condição, pode-se deduzir que a vontade primordial de Yaqub é receber o afeto da mãe, entretanto, isso não é possível, pois Omar surge como um obstáculo entre ele e Zana, que se apega ao Caçula e rejeita Yaqub em diversas ocasiões.

Por outro lado, na adolescência, Livia é a primeira pessoa por quem Omar se encanta e com quem ele quer relacionar-se, mas a garota prefere a companhia de Yaqub, fato que deixa Omar furioso. Depois de adulto, ele novamente fica enraivecido quando Livia procura Yaqub no sobrado em Manaus, e, anos mais tarde, tem nova reação violenta ao descobrir que ela e o irmão casaram-se em São Paulo. Conseqüentemente, por impedirem um ao outro de alcançar o que desejam, percebe-se que os gêmeos são seus respectivos antagonistas. Outras intenções amorosas de Omar são frustradas: ele apaixonou-se por mais duas mulheres – Dália e Pau-Mulato – mas, dessa vez, é a mãe quem atrapalha seus planos. Nesse aspecto, ela atua como sua antagonista.

Já no caso de Zana, sua maior vontade é expressa em um trecho da Cena 6 do Episódio 1, quando Halim pergunta: “O que tu esperavas?”. Ela responde: “Meus filhos perto de mim. É o que toda mãe espera.” (CAMARGO, 2017a, p. 17-18). Depois do retorno de Yaqub ao Brasil, na intenção de concretizar esse desejo de ter os filhos próximos a si, Zana tenta dar a mesma atenção aos gêmeos; passado algum tempo, acaba falhando, pois não consegue deixar de privilegiar Omar. Sua atitude injusta provoca novos atritos no lar e acentua o retraimento de Yaqub, que vai se distanciando cada vez mais dela. Assim, pode-se dizer que Zana é a sua própria antagonista, pois é ela quem cria os impedimentos para conseguir o que almeja.

Continuando sua análise sobre o desejo na narrativa, McKee aponta que, conhecendo-o, compreende-se o que leva uma personagem a agir de determinada maneira. Infere-se, portanto, que as motivações indicam os porquês de uma personagem querer o que quer, as causas da sua necessidade, as explicações para seu comportamento. Contudo, o autor adverte os roteiristas a tomarem cuidado ao escolher as motivações da personagem, para não a reduzirem a estudos de caso, pois,

Geralmente, quanto mais o escritor fixa a motivação em causas específicas, mais ele diminui a personagem na mente do público. Em vez disso, pense em uma compreensão sólida do motivo, mas, ao mesmo tempo, deixe algum mistério em torno dos porquês, um toque do irracional talvez, espaço para o público usar a própria

experiência de vida para melhorar a personagem na imaginação dele. (MCKEE, 1997, p. 376, tradução nossa)²⁴.

Então, é necessário evitar que os desejos e comportamentos das personagens sejam motivados por alguma explicação definitiva, a fim de que a percepção delas pelo espectador não se torne reducionista. Uma maneira de criar mistério em torno de suas motivações é sugerir que certos fatos aconteceram, mas sem afirmá-los.

No roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, um exemplo de sugestão de acontecimento é a indicação de que Yaqub possa ter vivenciado alguma circunstância dolorosa no Líbano. Assim como no romance de Hatoum, em nenhum momento da trama audiovisual é revelado qualquer incidente que confirme isso; então, o espectador da minissérie permanecerá em dúvida. No texto literário, há algumas rápidas menções à suspeita de que Yaqub tenha passado por algum problema naquele país. O roteiro acentua essa conjectura, trazendo-a para um maior número de cenas do que no romance e dando mais peso a ela por meio dos diálogos. No texto audiovisual, é Zana quem primeiro desconfia de que algo estranho aconteceu com o filho no exterior, ao examinar a bagagem que ele traz e ao notar seu constante silêncio, conforme se lê na Cena 4 do Episódio 2:

4. INT. SOBRADO/SALA – DIA

Yaqub e Halim entram, encharcados e sorridentes.

[...]

Zana pega a trouxa (agora ensopada) de Yaqub.

ZANA

Esta é a tua bagagem? Tudo que trouxeste depois de cinco anos?

YAQUB

Sim, mama.

ZANA

Sim, mama; sim, mama! Não sabes dizer mais nada?

Yaqub, tímido, se cala. Zana o acaricia.

ZANA (CONT'D)²⁵

O que fizeram contigo?

²⁴ Generally, the more the writer nails motivation to specific causes, the more he diminishes the character in the audience's mind. Rather, think through a solid understanding of motive, but at the same time leave some mystery around the whys, a touch of the irrational perhaps, room for the audience to use its own life experience to enhance your character in its imagination.

²⁵ (CONT'D) é a abreviação de *continuando*; indica que uma personagem vai dar prosseguimento à sua fala.

Ele continua calado. Zana vira-se para Halim, ressentida.

ZANA (CONT'D)

Nosso Yaqub foi maltratado na tua aldeia.

[...] (CAMARGO, 2017a, p. 56-57).

Aquela sugestão ainda é reforçada na Cena 6 do Episódio 2, durante uma refeição em que a família e os amigos estão presentes:

6. INT. SOBRADO/SALA, SALA DE JANTAR – NOITE

Um lauto jantar reúne vizinhos e família para a recepção a Yaqub. Zana, Halim, Yaqub e Rânia, mais ESTELITA e ABELARDO REINOSO, 40/50 anos; TALIB, 40/45, e suas filhas NAHDA e ZAHIA, 20/25, estão sentados em torno da mesa [...].

TALIB

Esfihas assim só comi no Líbano! Concordas, Yaqub?

[...]

YAQUB

Não comi esfihas lá no Líbano.

HALIM

E o que comias, o que fazias? Não vai nos contar sobre onde estavas, sobre a aldeia, sobre os meus parentes?

YAQUB

Laa, baba... Não há nada. Nada que contar. [...] (CAMARGO, 2017a, p. 59-62).

Com essas duas cenas, a autora conseguiu expandir a percepção do mistério a respeito do que aconteceu a Yaqub na aldeia dos seus parentes. Apresentada dessa forma, a situação certamente desencadeará no público a curiosidade de saber o que houve, e o interesse por essa parte da história da personagem poderá ser mais um fator que induz os espectadores a continuarem assistindo à minissérie. A Cena 42 do Episódio 8, além de sugerir o desconforto de Yaqub ante as lembranças das terras libanesas, expõe sua mágoa por ter sido enviado para lá:

42. EXT. SOBRADO/QUINTAL – DIA

A família e os vizinhos em torno da mesa [...].

TALIB

E do Líbano, não sentes saudades?

[...]

YAQUB

Não morei no Líbano, seu Talib. Me mandaram para uma aldeia no sul e o tempo que passei lá, esqueci.

O desconforto entre todos é quase palpável.

YAQUB (CONT'D)

Isso mesmo, esqueci quase tudo. A aldeia, as pessoas, o nome dos parentes... Só não esqueci a língua.

[...]

YAQUB

Não pude esquecer outra coisa. Não pude esquecer...

[...] (CAMARGO, 2017a, p. 257-258).

Os trechos daquelas três cenas também demonstram que, assim como no romance, Yaqub foi caracterizado no roteiro como alguém tímido, silencioso e rancoroso. Ademais, o restante do texto audiovisual mantém todos os outros aspectos que delineiam essa personagem na obra literária, bem como repete os principais eventos que ocorrem com ela.

Omar também é mostrado no roteiro com as principais características que o constroem no livro de Hatoum. Sua coragem e imprudência desde tenra idade podem ser conferidas, por exemplo, na Cena 42 do Episódio 6: “Omar corre sob a chuva e se joga no rio. As águas estão agitadas, há correnteza, mas ele não tem medo.” (CAMARGO, 2017a, p. 197). Essa cena, que não faz parte do romance, consegue transmitir visualmente a ideia de que Omar é agitado (assim como as águas do rio Negro), destemido e “se joga” naquilo que o satisfaz, remetendo ao que é dito a seu respeito no romance: ele “se expõe até as entranhas”. Assim, essa passagem do roteiro faz uma ligação entre a natureza da Amazônia e a natureza de Omar, que se mostra dual em diferentes momentos.

Nesse sentido, podem ser analisadas algumas contradições internas de Omar a partir de cenas em que ele exhibe emoções e atitudes muito distintas, a exemplo de quando ele vê a garota por quem se interessa beijando Yaqub. Movido por um ciúme violento, Omar corta o rosto do irmão (Episódio 2, Cena 17): “Ele se levanta e avança em direção a eles, enfurecido. No caminho, derruba cadeiras, pega uma garrafa sobre uma bandeja e quebra-a na parede. Com o vidro pontiagudo em riste, ataca Yaqub, sem lhe dar tempo para qualquer reação.”

(CAMARGO, 2017a, p. 72). Além de ter sido capaz de cometer esse ato brutal quando tinha apenas treze anos, Omar nunca pediu desculpas nem demonstrou arrependimento.

Já na ocasião da captura de Antenor Laval por militares, em frente ao Liceu Rui Barbosa (Episódio 8, Cena 1), Omar tenta auxiliá-lo e acaba sendo agredido pelos policiais: “Os alunos assistem e vão. Mas qualquer um que tente se meter, como OMAR, que chega correndo, é empurrado, espancado. [...] Omar, também ferido no confronto, olha, desesperado, para o carro que se afasta levando Laval.” (CAMARGO, 2017a, p. 240). Durante toda a narrativa, essa é a única vez em que Omar efetivamente tenta ajudar alguém.

Em seguida, ele presta uma homenagem pública a Laval, no mesmo lugar em que o professor foi agredido (Episódio 8, Cena 4): “Omar escreve com tinta vermelha: ‘Que buscam estes cegos quando olham para o céu?’ Depois, de pé no coreto e muito emocionado, Omar recita [um poema] cercado pelos alunos e ex-alunos de Laval [...]” (CAMARGO, 2017a, p. 241). Aqui está um raro momento em que ele mostra-se sensibilizado; a tristeza que sente pela perda do amigo é intensa a ponto de adoecê-lo.

No caso de Zana, observa-se que o texto audiovisual também preservou muito da sua construção romanesca, tal como a preferência pelo Caçula, comprovada logo na primeira cena do primeiro episódio do roteiro²⁶: durante um passeio com a família a uma praia do rio Negro, os dois meninos tentam aninhar-se no colo da mãe e começam a brigar por aquele espaço. Zana, então, opta por ficar com Omar junto de si, enquanto Domingas leva Yaqub para longe dali. Em breves planos visuais e sonoros, essa cena (inexistente no romance) consegue resgatar do texto literário o modo diferente como Zana trata os filhos. Mais adiante, ainda no Episódio 1, essa situação é retomada na Cena 71, por outro ângulo. O narrador acrescenta informações sobre a dinâmica daquela mulher com seus filhos:

71. EXT. RIO NEGRO/PRAIA – DIA

ANOS 30. A CENA 1 AGORA REVISTA, POR CIMA D'ÁGUA: revelamos finalmente o rosto de Zana – ela entra no rio, acena feliz para Halim e vai na direção dele. Mas a chegada de Omar, que nada rápido e forte, interrompe seu caminho. Ela acolhe o filho, não olha mais para o marido.

NAEL (V.O) (CONT'D)

Cresceu cercado por um zelo excessivo, pelo mimo doentio da mãe.

²⁶ Essa cena e seus desdobramentos são abordados de forma mais detalhada nos tópicos 2.3 e 4.2 desta pesquisa, a fim de se evidenciar outros aspectos. Portanto, no tópico atual, seu conteúdo está resumido.

Yaqub vem nadando também, se aproxima da mãe e do irmão. Zana também o acolhe, embora sem ímpeto.

Omar não gosta de dividir o espaço, empurra Yaqub, os dois caem na água, se engalfinham. Zana tenta acalmar, separá-los, mas não consegue. E chama:

ZANA
Domingas!

Domingas entra na água, de roupa, e sai levando Yaqub. Omar agarra-se de novo à mãe [...]. (CAMARGO, 2017a, p. 47).

Esse excerto aponta um duplo efeito da escolha que Zana faz: por causa do seu apego a Omar, ela passa a dar menos atenção a Halim (conforme o trecho “não olha mais para o marido”) e cria um distanciamento entre ela e o outro filho. O afastamento entre eles é reforçado em mais uma ocasião que não havia no livro e foi criada pela roteirista: a descrição da partida de Yaqub para o Líbano, a qual se estende do final do segundo episódio ao início do terceiro.²⁷

No roteiro (Episódio 2, Cena 23), Halim decide que os dois filhos devem passar um tempo com a família dele. No dia do embarque (Episódio 3, Cenas 1 a 4), a família vai reunida ao porto de Manaus para se despedir dos meninos. Halim segue à frente, carregando as malas deles. Atrás, Zana caminha triste e lentamente, segurando as mãos dos gêmeos. Ao chegarem diante do navio, ela solta a mão de Yaqub; depois solta a de Omar. O primeiro segue para a embarcação. O Caçula segura de volta a mão de Zana, que não se desprende mais dele. Halim, impotente, não toma nenhuma atitude. Domingas e Zana choram. Yaqub, solitário no navio que se afasta, observa sua família e a cidade ficando cada vez mais distantes.

Na presente pesquisa, percebe-se que a sequência dessas cenas é uma das maneiras mais eficientes como o roteiro constrói a personagem Zana, por três motivos: primeiro, porque demonstra quem é a pessoa que realmente determina os rumos da família, visto que, no Episódio 2, Halim havia resolvido que os dois meninos viajariam juntos, mas, no Episódio 3, quem acaba dando a sentença final é a matriarca. Fora isso, embora Yaqub não seja o seu filho dileto, ela chora muito naquele momento, manifestando padecer com a separação, fato que aumenta a complexidade desse ser ficcional. Por fim, a referida sequência do texto audiovisual acentua naquela personagem um aspecto que não era tão intenso na obra literária: sua emotividade.

²⁷ A sequência das cenas daquela viagem será, por outros motivos, analisada de modo mais acurado no tópico 4.2.

Embora Zana chore em distintas ocasiões na narrativa de Hatoum, na escrita para a televisão, há maior quantidade de cenas em que ela chora e demonstra sofrimento. Esta pesquisa interpreta como um ponto fraco a excessiva sentimentalidade de Zana no roteiro, visto que debilita o que este estudo considera ser a característica mais interessante dela no romance – sua firmeza e seu poder de decisão. Cogitando-se fatores que possam ter motivado essa mudança de aspecto da personagem, percebe-se que as minisséries televisivas do gênero dramático, frequentemente veiculadas pela Rede Globo no mesmo horário de *Dois Irmãos*, costumam exibir personagens centrais vivenciando situações pungentes.

Assim, supõe-se que apresentar Zana de um modo ainda mais emocionante possa ter sido uma necessidade interna da narrativa recriada pelo roteiro de *Dois Irmãos*. Ademais, como já foi apontado neste estudo, as adaptações possuem autonomia diante das obras em que se baseiam, ou seja, elas têm a capacidade de estruturar os elementos da maneira mais conveniente para si, sem perder de vista a coerência e a verossimilhança da narrativa.

3.3 Narrador

Dentre os principais elementos da narrativa literária, Gancho (2002) chama a atenção para a importância do narrador, afirmando que ele caracteriza a história, pois o enredo depende dele para se efetivar; portanto, sua presença torna-se essencial nas prosas ficcionais. A autora acrescenta:

Os fatos, os personagens, o tempo e o espaço existem, por exemplo, num texto teatral, para o qual não é fundamental a presença do narrador. Já no conto, no romance ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor. (GANCHO, 2002, p. 9).

No romance *Dois Irmãos*, essa capacidade de organização dos outros elementos da história fica bastante evidenciada pela figura de Nael. Pelos seus relatos, o leitor toma conhecimento de que aquela história diz respeito essencialmente aos conflitos vivenciados pela família de Zana e Halim, no sobrado em que vivem na cidade de Manaus, aproximadamente entre 1914 e o início da década de 1980.

Conforme Gancho (2002), existem dois tipos principais de narrador. O primeiro é o narrador em terceira pessoa, também conhecido como narrador observador, o qual não toma parte nos fatos narrados e, por isso, o ponto de vista dele tende à imparcialidade. Ele possui onisciência (habilidade de conhecer tudo o que ocorre na história) e onipresença (aptidão para estar em todos os espaços da narrativa). A outra tipologia destacada pela autora é constituída pelo narrador em primeira pessoa, ou narrador personagem, o qual participa diretamente do enredo, de um jeito similar às outras personagens. Como está envolto na trama, o ponto de vista desse narrador é mais limitado.

Ainda de acordo com Gancho (2002), o narrador em primeira pessoa (narrador personagem) é subdividido em duas categorias: narrador testemunha (que não costuma corresponder ao protagonista, mas relata os eventos dos quais participou ou presenciou, ainda que não tenha recebido destaque) e narrador protagonista (personagem principal).

Portanto, considerando-se a classificação apontada por Gancho (2002), deduz-se que, no romance *Dois Irmãos*, Nael é um narrador personagem, do tipo testemunha, visto que ele relata os fatos em primeira pessoa, porém não é o protagonista da história. A narração subjetiva de Nael torna-se perceptível já no começo dessa obra, quando, ao relembrar os momentos derradeiros de Zana no sobrado onde ela viveu desde sua chegada a Manaus, ele diz: “Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo [...]. Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença [...]. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer [...]” (HATOUM, 2006, p.9). Em seguida, ele antecipa a notícia da morte de Zana, ao dizer: “Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer.” (Ibidem, p.10). Outra fala dele evidencia seu papel de narrador testemunha: “[...] muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final.” (Ibidem, p. 23). Mais adiante, Nael continua exercendo a função de narrador. Sua maneira de relatar os acontecimentos não segue uma ordem cronológica linear – ora avança a história no decurso do tempo, ora retrocede-a.

Falando sobre a construção do narrador de *Dois Irmãos*, Hatoum afirma que essa foi a parte mais difícil daquela obra. O autor concebe esse elemento como

uma questão central da prosa de ficção, em qualquer gênero: romance, conto, novela, teatro. [...].

Esse narrador tinha de ser o observador e ao mesmo tempo uma personagem mais ativa. [...] Eu teria que respeitar as origens de Nael, que não poderia ser um narrador muito erudito, de tom elevado, mas também não seria um narrador inculto: ele tem uma formação intelectual e, mais importante ainda, tem uma sensibilidade para observar, espreitar e depois elaborar no pensamento essas observações. Nael dá voz ao passado dos outros e dele mesmo. Ele é o porta-voz da memória da tribo, a voz de uma das versões possíveis da história desse clã em decomposição. Encontrar a voz desse narrador foi o maior desafio, porque tudo depende dessa voz, da atitude dela diante dos outros. (CADERNO, 2017, p. 15).

Um dos fatos do romance que mais chamam a atenção a respeito dessa personagem, que “dá voz” à história de outrem e de si, é que a sua identidade permanece incógnita durante grande parte do enredo. Seu nome é revelado somente no Capítulo 9, quando sua mãe, Domingas, esclarece que ele é neto de Halim, indicando que o afeto nutrido pelo patriarca da família por Nael deriva dos laços sanguíneos que os unem. Devido a essa ligação de parentesco, Halim protege o garoto e faz dele o seu confidente.

Mais um ponto curioso nessa questão do nome do narrador é que em apenas uma ocasião do romance alguém dirige a palavra a ele, chamando-o por seu nome. Isso ocorre no Capítulo 10, quando Zana, já ao final da vida, diz: “Nael... querido...” (HATOUM, 2006, p. 189) p.). Ao contrário de Nael, todas as outras personagens têm seus nomes pronunciados em variadas ocasiões.

Tal questão torna-se interessante de ser avaliada neste estudo devido ao fato de que, nos romances, ao serem conferidos nomes próprios para as personagens, elas recebem um caráter individualizado, que remete a problematizações ligadas à identidade e à memória. Uma explicação para a identidade de Nael permanecer desconhecida para o leitor durante a maior parte da trama poderia ser motivada por ele considerar-se uma pessoa sem importância, como ele mesmo diz: um “Filho de ninguém!” (HATOUM, 2006, p. 187), por ser filho da empregada doméstica e não saber quem é seu pai.

Também é possível interpretar que a ausência do nome de Nael, durante quase todo o enredo, seja mais uma maneira de demonstrar a exclusão dessa personagem em meio àquela família, conforme estes exemplos: “[...] eu dormia num quartinho construído no quintal, fora dos limites da casa.” (HATOUM, 2006, p. 24); “Na verdade, para Zana eu só existia como rastro dos filhos dela.” (Ibidem, p. 28); “Omar me chamava com voz insolente e me mandava entregar um bilhete nos confins da cidade.” (Ibidem, p. 83). Portanto, além de ele ser relegado às atividades domésticas e a ocupar um pequeno quarto nos fundos da casa, a atitude de outras

personagens em relação a ele parece ser um modo de invisibilizá-lo, de colocá-lo no que elas considerariam o “devido lugar” dele.

O desejo de Nael de conhecer sua origem paterna relaciona-se diretamente com a formação da sua identidade. Ele revela a angústia de desconhecer os detalhes sobre a sua origem: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. [...] Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. [...] Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai.” (HATOUM, 2006, p. 54). Ao escutar os relatos de Halim a respeito da própria vida, e também sobre Zana e os gêmeos, o rapaz tenta extrair alguma informação que possa dirimir suas dúvidas quanto a quem poderia ser o seu progenitor; ele diz: “eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado.” (Ibidem, p. 101). Nael nunca pergunta a Halim quem é o seu progenitor, e, ao interpelar Domingas, ela demonstra nervosismo e silencia-se.

Na tentativa de compreender sua individualidade, ele relembra episódios de sua vida e de seus parentes, assim como apresenta fatos ocorridos em Manaus, os quais também o impactam. E, a fim de que aquelas memórias não se apaguem com o passar do tempo, Nael resolve escrevê-las. Então, a narrativa conduzida por essa personagem torna-se uma combinação de relato histórico e ficcional, e pode ser pensada a partir de Paul Ricoeur, que formula a hipótese de que

a identidade narrativa, seja de uma pessoa, seja de uma comunidade, seria o lugar procurado desse cruzamento entre história e ficção. Com base em nossa pré-compreensão intuitiva desse estado de coisas, não consideramos as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em termos das histórias que as pessoas contam sobre elas? E essas histórias de vida não se tornam mais inteligíveis quando modelos narrativos – enredos – retirados da própria história ou da ficção (drama ou romance) são aplicados a eles? Portanto, parecia plausível considerar válida a seguinte cadeia de afirmações: a autocompreensão é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; essa última usa história e ficção, tornando uma história de vida uma história de ficção ou, se você preferir, uma ficção histórica, cruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo ficcional das autobiografias imaginárias. (RICOUER, 2006, p. 107, tradução nossa)²⁸.

²⁸ la identidad narrativa, sea de una persona, sea de una comunidad, sería el lugar buscado de este quiasmo entre historia y ficción. Según la precomprensión intuitiva que tenemos de este estado de cosas, ¿no consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos —tramas— tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)? Parecía, pues, plausible tener por válida la siguiente cadena de aseveraciones: la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada; esta última se

Dessa forma, Ricoeur entende que o indivíduo encontra-se inserido no contexto histórico e consegue interpretar a si mesmo com base em suas experiências pessoais e na relação de sua história com a de outras pessoas. Nessa conjuntura, a elaboração da narrativa torna-se essencial para a compreensão da identidade de alguém. Então, no caso de Nael, quando ele formula uma narrativa a respeito de si, dos outros integrantes de sua família e da cidade onde vive, tem a possibilidade de entender melhor quem ele é.

Na teledramaturgia de *Dois Irmãos*, Camargo optou por manter o narrador do texto de Hatoum. Analisando-se a personagem Nael no roteiro, nota-se que sua construção é muito próxima à romanesca; no entanto, o processo de roteirização gerou um aspecto interessante: o relato e o ponto de vista daquela história já não pertencem exclusivamente ao narrador. No romance, é Nael quem transmite a maioria das informações sobre as demais personagens, por meio de sua opinião acerca delas e pela repetição do que outras pessoas falam para ele. Na escrita de roteiros, porém, prevê-se a materialização das personagens na tela: atores irão interpretá-las; eles próprios executarão as ações que o narrador literário informou, assim como verbalizarão suas próprias falas.

Em obras audiovisuais, um ponto de vista é obtido a partir da posição que uma personagem ocupa na cena. De acordo com Rabiger (2007, p. 123), observa-se a mudança pela qual o ponto de vista literário passa ao ser apresentado por uma mídia audiovisual, tornando-se “um conjunto de impressões mais difusas e empáticas vividas por um público que compartilha os sentimentos de um personagem. O efeito é fácil de descrever, mas é mais difícil dizer como ele surgiu.” Rabiger pondera que é ainda mais difícil escrever, dirigir e controlar esse efeito, pois, diferentemente da literatura, a tela consegue se comunicar de muitas maneiras. Enquanto a página impressa mantém-se estática ao ser lida, a linguagem audiovisual “é uma interação complexa de imagens em movimento acompanhadas pelos modificadores infinitos das palavras, dos símbolos, dos sons, da cor, do movimento e da música.” (Idem). O teórico acrescenta que, como as obras audiovisuais dependem da montagem para atrair a atenção dos espectadores, é

vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica, entrecruzando el estilo historiográfico de las biografías con el estilo novelesco de las autobiografías imaginarias.

comum que se adote majoritariamente o ponto de vista onisciente, com usos ocasionais do ponto de vista das personagens.

No roteiro de *Dois Irmãos*, antes de Nael aparecer em cena, predomina o ponto de vista onisciente, proporcionado pela *mise-en-scène*²⁹ (a qual é um resultado conjunto da atuação do elenco, dos enquadramentos da câmera, das escolhas das equipes de fotografia e de arte) e pela dedução de como, na fase de finalização da minissérie, poderá ser feita a montagem das cenas. O ponto de vista de Nael torna-se evidente a partir da Cena 2 do Episódio 1, quando sua narração surge pela primeira vez, com a utilização da *voice over* (ou seja, naquele momento em que ele relata, ele não participa daquela cena). Assim se dá a primeira interferência de Nael na narrativa, quando ele fala sobre Halim: “Ele calou sobre a cicatriz. Calou também sobre mim, sobre as minhas origens, sobre Domingas. Mas me fazia revelações aos pedaços...” (CAMARGO, 2017a, p. 15). Na referida cena, são introduzidas duas questões essenciais que serão retomadas mais adiante na história: a cicatriz na face de Yaqub e a vontade de Nael de saber quem é seu pai.

A utilização da *voice over* requer certos cuidados por parte dos roteiristas, pois o seu excesso pode tornar a história sobrecarregada de informações verbalizadas. Conforme McKee (1997) indica, a *voice over* é um dos possíveis meios de se realizar a exposição de uma narrativa, com possibilidade de ser bem ou mal utilizada. Ele sugere que os roteiristas interessados em optar por esse recurso perguntem a si mesmos se, caso fosse excluída, a *voice over* faria falta à compreensão da história; se tal eliminação não acarretar prejuízo ao entendimento da narrativa, é um sinal de que aquele recurso não deve ser utilizado.

McKee (1997) complementa sua ideia, afirmando: “Geralmente, o princípio ‘Menos é mais’ se aplica: quanto mais econômica a técnica, maior o seu impacto. Portanto, qualquer coisa que possa ser cortada deve ser cortada”. (MCKEE, 1997, p. 344, tradução nossa)³⁰. A partir dessas observações, é possível compreender que os comentários realizados por um narrador poderiam diminuir a força da cena que ele apresenta, por haver uma redundância no uso de

²⁹ De acordo com Rabiger (2007, p. 253), “*mise-en-scène* (literalmente, colocação em cena) é um termo holístico útil para os aspectos da direção que ocorrem durante as filmagens. A *mise-en-scène* tem de ser decidida para o todo e em um esboço abrangente para o roteiro inteiro [...]”

³⁰ Generally, the principle “Less is more” applies: the more economical the technique, the more impact it has. Therefore, anything that can be cut should be cut.

palavras e imagens para explicar o mesmo evento, e porque a explicação verbal esvaziaria a atenção dos espectadores para o que surgisse diante de seus olhos.

Com um posicionamento bem mais contrário do que o de McKee (1997) quanto ao uso da *voice over*, Chatman (1980, p. 128, tradução nossa)³¹ diz que “ela não é uma descrição cinematográfica, mas meramente descrição por meio de afirmação literária transferida ao filme”. Ele acrescenta que “os diretores e críticos tradicionalmente demonstram desdém pelo comentário verbal porque ele explica o que eles consideram que deveria ser visualmente implicado.” (Idem)³². Infere-se, então, que o uso desnecessário daquele recurso diminuiria o potencial imagético de uma criação audiovisual, ao expor com a fala do narrador o que poderia ser mostrado visualmente. Esse pensamento expresso por Chatman em relação aos filmes pode ser, por extensão, aplicado às narrativas televisivas.

Analogamente a McKee (1997) e Chatman (1980), esta pesquisa avalia que a presença excessiva daquele artifício mostra-se problemática. Todavia, em se tratando do roteiro de *Dois Irmãos*, o uso pontual da *voice over* manifesta-se adequadamente, pois ela ajuda a assegurar Nael como o narrador dessa obra audiovisual, uma vez que grande parte da história é conduzida pela voz dele.

Sobre a narração audiovisual, Bordwell e Thompson (2013) apontam que ela é o artifício pelo qual o público tem acesso aos dados do enredo. Os autores consideram que as informações podem ser repassadas de modo restrito ou irrestrito e com variações dos níveis de objetividade e subjetividade. Eles afirmam que “a narração também pode usar um *narrador*, um agente específico cujo propósito é nos contar a história.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 176, grifo dos autores). De acordo com esses teóricos, uma personagem da trama pode ter a função de relatar os acontecimentos, assim como podem ser empregados narradores não personagens. Os narradores personagens disponibilizam o acesso às suas subjetividades. Então, percebe-se que a categorização que Bordwell e Thompson fazem sobre os tipos de narradores assemelha-se à anteriormente citada classificação de Gancho (2002), e conclui-se que, no roteiro, Nael é um narrador personagem.

³¹ It is not cinematic description but merely description by literary assertion transferred to film.

³² Filmmakers and critics traditionally show disdain for verbal commentary because it explicates what, they feel, should be implicated visually.

Diante disso, infere-se que Nael, por ser no texto audiovisual – assim como no literário – um narrador em primeira pessoa, não possui onisciência da história que relata. Assim, o roteiro também limita o alcance da visão dessa personagem sobre os fatos do enredo. Essa perspectiva de Nael em relação aos acontecimentos da narrativa pode ser pensada em consonância com a seguinte interpretação:

Se, por um lado, narrador dentro de personagem tem acesso extremamente restrito à massa da estória como um todo, por outro lado este ponto de vista possibilita, como nenhum dos demais, um mergulho na matéria de que é feito o personagem. Aqui, mais do que empatia, o que se tem é identificação entre personagem, narrador e espectador – todos unidos numa mesma sintonia de percepção e interpretação. (CAMPOS, 2007, p. 39).

Compreende-se, dessa forma, que uma personagem bem construída conquista o público pela empatia, e a identificação dos espectadores com as personagens e o narrador é crucial para o envolvimento deles com a obra audiovisual, para que sejam conquistados e desejem continuar assistindo-a.

Além das considerações anteriores a respeito de Nael, é curioso o fato de que, no romance de Hatoum e no roteiro de Camargo, quem detém o poder da enunciação é justamente essa personagem, que pertence a um grupo social e economicamente excluído – por ser mestiço de indígenas e árabes de origem humilde – além de ser fruto do relacionamento da empregada doméstica com um dos filhos dos patrões, sem que haja a certeza de qual dos dois é seu pai. Capanema recepciona Nael como

o filho bastardo da família à qual pertence e ao mesmo tempo não pertence. É o narrador de uma história da qual faz parte e não faz parte. Está na soleira, ao mesmo tempo dentro e fora. É ele quem dá voz à memória de Halim e à de Domingas, tecidas juntas às suas próprias lembranças e a acontecimentos históricos. (CAPANEMA, 2018, p.88).

Portanto, como Nael é um profundo conhecedor das situações que marcam sua família e sua terra, ele exerce nas escritas literária e televisiva uma função de grande destaque. Tanto no romance quanto no roteiro, devido às informações obtidas principalmente junto a Halim e a sua mãe, e por conta das situações presenciadas no lar, Nael passa a ter conhecimento do passado e dos segredos de seus familiares. Ao longo da narrativa, ele vai criando bases suficientes para falar com propriedade sobre as outras personagens. E, em suas perambulações

por Manaus, ele testemunha muitos eventos e transformações acontecidos na cidade no decorrer dos anos.

Além disso, conforme explanado anteriormente, o nome de Nael é revelado e pronunciado apenas quando a trama já se aproxima do final. No roteiro, por outro lado, percebe-se logo na segunda cena do primeiro episódio que existe um interlocutor oculto, com quem Halim conversa durante um passeio de barco pelo rio Negro, conforme se observa neste trecho:

2. EXT. RIO NEGRO/DENTRO DO BARCO – DIA

ANOS 60. HALIM, 65/70 anos, retira o peixe do anzol. Traços árabes, corpo bronzeado, é um homem ainda vigoroso, forte para a idade que tem. Em torno dele não há mulheres, nem crianças: apenas o rio e o verde da floresta que cerca o pequeno barco a motor. Nele, além de Halim, **há um interlocutor que ainda não revelamos.**

HALIM

Parece que o dabo torce para que uma mãe escolha um filho, rapaz... Mas não quero falar sobre isso. Pra um velho como eu, o melhor é recordar o que foi bom... lembrar só do que me faz viver mais um pouco, entendes?

[...]

NAEL (V.O.)

Ele calou sobre a cicatriz. Calou também sobre mim, sobre minhas origens, sobre Domingas. Mas me fazia revelações aos pedaços... (CAMARGO, 2017a, p. 15, grifo nosso).

Nessa parte do texto, não é registrada a aparição da imagem de Nael, mas é indicada a inserção do que seria a primeira fala dessa personagem na minissérie, utilizando-se a *voice over* – conforme se lê “NAEL (V.O.)”. Com isso, os integrantes do elenco e dos departamentos artístico e técnico dessa produção compreenderiam que, na locação onde seria gravada essa cena, necessitar-se-ia apenas a presença do ator que interpreta Halim já idoso (HALIM, 65/70 anos). A gravação da voz do ator que interpreta Nael adulto aconteceria à parte, como som adicional, e posteriormente seria unida àquela cena durante a etapa de edição.

Desse modo, a roteirista mantém no começo da trama o mistério sobre a figura de Nael, enigma esse que permanecerá somente para o público espectador que, ao assistir à minissérie, levará algum tempo até ver a imagem dessa personagem. Já para o elenco e as equipes técnica e artística, não há segredos em relação à trama, pois todos os seus elementos precisam ser bem detalhados no roteiro.

Entretanto, diferente do que Hatoum faz, Camargo não demora a desvendar para o público a identidade daquele interlocutor, pois, ainda no início da narrativa (Episódio 1, Cena 81), há a indicação de que a face dele passa a ser mostrada desse momento em diante: “Revela-se, finalmente, o rosto de quem conduz o barco, o ouvinte: é NAEL, 15 anos.” (CAMARGO, 2017a, p.51). Essa escolha narrativa de ocultar a imagem do garoto durante as cenas anteriores faz com que Halim assuma, naqueles momentos, a função de narrar a história, porquanto, durante as várias cenas em que dialoga com a personagem oculta de Nael, é Halim quem relata os acontecimentos, como se estivesse conversando com os espectadores.

Mais uma questão importante a ser destacada quanto à narração nas obras audiovisuais é outra particularidade que as distingue das criações literárias: mesmo se não houver um narrador explícito (seja ele um narrador em primeira ou terceira pessoa), sempre haverá uma narração audiovisual. Isso pode ser entendido a partir da análise de Rabiger (2007, p. 36), ao considerar que a câmera e a edição são capazes de narrar uma história “sem dizer uma palavra, fazendo com que qualquer mediador aparente desapareça, apesar de uma inteligência seletiva estar guiando silenciosamente nossos olhos e ouvidos como qualquer mediador literário faria”. Assim, compreende-se que, mesmo se a narração não for conduzida por nenhuma pessoa, ela será desempenhada pela maneira como a cena é estruturada no roteiro e concretizada na etapa de gravação (por meio da *mise-en-scène*) e na fase de finalização (por meio da edição e montagem das imagens e dos sons).

Diante disso, pode-se inferir que, no roteiro de *Dois Irmãos*, se não fosse pela *voice over* de Nael, a narração ficaria a cargo apenas da *mise-en-scène*. E isso de fato ocorre em alguns trechos do roteiro em que não há a interferência da voz dele. Essa capacidade de narrar histórias independentemente da mediação das palavras de um narrador proporciona aos meios audiovisuais um forte poder de concisão, de expressar em poucos planos visuais e sonoros o que a Literatura talvez precisasse de várias páginas para descrever.

A fim de se demonstrar algumas dessas diferenças entre a narração literária e a audiovisual, pode-se observar os diferentes modos como é construída uma cena em que Yaqub percorre os ambientes da sua casa em Manaus, ao retornar do Líbano. No romance, a referida situação é apresentada do seguinte jeito:

Yaqub demorou no quintal, depois visitou cada aposento, reconheceu os móveis e objetos, se emocionou ao entrar sozinho no quarto onde dormira. Na parede viu uma

fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras. De quando era aquela foto? Tinha sido tirada um pouco antes ou talvez um pouco depois do último baile de Carnaval no casarão dos Benemou. No plano de fundo da imagem, na margem do igarapé, os vizinhos, cujos rostos pareciam tão borrados na foto quanto na memória de Yaqub. Sobre a escrivaniha viu outra fotografia: o irmão sentado numa bicicleta, o boné inclinado na cabeça, as botas lustradas, um relógio no pulso. Yaqub se aproximou, mirou de perto a fotografia para enxergar as feições do irmão, o olhar do irmão, e se assustou ao ouvir uma voz: “O Omar vai chegar de noitinha, ele prometeu jantar conosco”. (HATOUM, 2006, p. 17).

Nessa passagem do texto de Hatoum, as duas fotografias mencionadas provocam um fluxo de consciência em Yaqub, fazendo-o resgatar lembranças de muitos anos atrás. Já no roteiro da minissérie, no Episódio 2, aquela mesma situação é desenvolvida desta forma:

5. INT. SOBRADO/CORREDOR, QUARTO DE OMAR – DIA

Yaqub se aproxima de seu antigo quarto, para na porta.
Ainda existem duas camas, mas ele está agora inteiramente ocupado por Omar – e revirado, bagunçado. Na parede há um remo indígena com alguns nomes de mulheres entalhados na madeira. Zana chega.

ZANA

Preparei o outro quarto para ti.

Uma pausa. Yaqub não reage.

ZANA (CONT'D)

Teu irmão vem mais tarde, na hora do jantar. (CAMARGO, 2017a, p. 58-59).

Comparando-se essas duas narrações, é possível perceber que essa cena foi estruturada no roteiro bem mais resumidamente do que no romance, e sem a participação do relato de Nael. Há ainda outra diferença: as fotografias aludidas no romance não surgem nesse trecho do roteiro; elas são exibidas mais adiante.

Supondo uma construção alternativa dessa cena, se as referidas fotografias aparecessem neste momento, a concisão do texto poderia ser preservada, por exemplo, ao se indicar uma breve inserção delas. Em seguida, poder-se-iam desenvolver rápidas cenas em *flashback*, que resgatassem a memória de Yaqub daquela época. Findado o *flashback*, as expressões faciais do jovem demonstrariam as emoções provocadas por aquelas reminiscências.

Retomando a questão dos desejos das personagens, apontada por McKee (1997), observa-se que Nael manifesta, no texto audiovisual, o mesmo desejo principal da narrativa romanesca: saber quem é seu pai. Para tanto, ele questiona a mãe, mas ela se esquiva. Então,

ele tenta descobrir algum indício daquela parte de sua origem a partir de das histórias que seus parentes contam; também não consegue sanar suas dúvidas. Ele passa a observar os gêmeos, buscando encontrar neles algum vestígio capaz de levar a alguma conclusão; novamente sem sucesso.

Finalmente, quando Domingas revela que, antes de engravidar, teve relações sexuais consentidas com Yaqub e foi estuprada por Omar, é impossível deduzir qual dos dois é o progenitor de Nael, cuja busca por resposta torna-se inconclusiva. Contudo, sua investigação acaba gerando um segundo desejo: contar a sua história e a de sua família. Nesse quesito, ele obtém êxito.

3.4 Tempo

A fim de realizar a análise do aspecto temporal no romance *Dois Irmãos*, este estudo considera bastante adequada a abordagem de Forster (2005), ao compreender que a vida cotidiana apresenta-se em duas possibilidades: a *vida no tempo* (determinada pela sucessão de eventos que pode ser observada no relógio, com o passar dos minutos) e a *vida por valores* (cujo tempo apresenta um significado especial para as pessoas).

Segundo Forster (2005, p. 36-37), “o que a estória faz é narrar a vida no tempo. E o que um romance como um todo faz – se for um bom romance – é incluir também a vida por valores [...]”. Mais adiante, prossegue o autor: “A vida no tempo é tão obviamente básica e inferior que naturalmente nos ocorre a pergunta: não pode o romancista aboli-la da sua obra, [...] substituindo-a unicamente pela sua radiante alternativa?” (Ibidem, p. 42). Nesse sentido, a estória, por narrar os acontecimentos um depois do outro, deixa o público curioso para saber o que vem a seguir. Assim funciona a *vida no tempo*, para Forster, de modo que ela desperta a curiosidade, mas não apresenta um significado profundo. Para o teórico, a “radiante alternativa” que poderia substituir a *vida no tempo* seria a *vida por valores*, que “pressiona o romance por todos os lados, como ela está pronta para preenchê-lo e até distorcê-lo, oferecendo-lhe pessoas, enredos, fantasias, visões de mundo, tudo menos esse incessante ‘e depois... e depois...’[...]” (Ibidem, p. 42). Compreende-se, desse modo, que o tempo em que as ações transcorrem numa narrativa pode ter uma carga de “valor” na medida em que elas são percebidas não pela sua duração cronológica, mas pela sua intensidade, pelo efeito que causam nas personagens.

No romance *Dois Irmãos*, mesmo não havendo a linearidade cronológica do relato, apresentada pela *vida no tempo*, o leitor consegue perceber a sequência em que as ações se desenvolvem devido aos seguintes motivos: pela sucessão de acontecimentos nas vidas das personagens (pois são citados alguns anos em que elas vivenciam determinadas situações) e pela menção a fatos históricos amplamente conhecidos pelo público em geral, a partir dos quais também se consegue depreender o momento em que a trama se desenrola.

Exemplificando-se algumas situações ocorridas com as personagens e alguns fatos da História brasileira e mundial, são mencionados na narrativa daquela obra literária: a chegada de trabalhadores provenientes de vários estados brasileiros, deslocados para o interior da região amazônica a fim de trabalhar nos seringais, fato ocorrido entre o final do século XIX e meados do XX; o grande fluxo de imigrantes estrangeiros na Amazônia no início do século XX; a inauguração do restaurante de Zana e seu pai, por volta de 1914; a viagem de Yaqub para o Líbano um ano antes da Segunda Guerra Mundial, ou seja, depreende-se que ele parte em 1938; a escassez de alimentos e energia elétrica no estado do Amazonas durante a guerra; o regresso de Yaqub para o Brasil logo após o final daquele combate, então, conclui-se que ele retorna por volta de 1945; a expansão dos bairros periféricos em Manaus, após o declínio da exploração da borracha na década de 1940; a ida de Yaqub para São Paulo em 1950; a viagem de Omar para a capital paulista em 1956; o assassinato do professor Antenor Laval por policiais, ainda no primeiro ano da ditadura militar, isto é, em 1964; a implementação da Zona Franca de Manaus, polo industrial inaugurado no final da década de 1960; a chegada de novas ondas de imigrantes estrangeiros, por volta da década de 1970.

E, no mesmo romance, o *tempo de valor* é caracterizado pelas situações carregadas de importância para as personagens, por exemplo: o encantamento de Halim por Zana e seus esforços para conquistá-la; as alegrias experimentadas pelos dois nos primeiros anos de casamento; o nascimento dos filhos; os momentos em que os gêmeos amistosamente brincam juntos na infância; a interação entre Domingas e Yaqub; as ocasiões em que Zana cuida de Omar; as várias confissões de Halim a Nael; os momentos que Domingas partilha com o filho; as vezes em que Nael e Yaqub passeiam por Manaus; a relação sexual entre Nael e Rânia; a morte de Halim; o falecimento de Domingas; a fase final da vida de Zana.

Em se tratando da questão temporal na teledramaturgia de *Dois Irmãos*, fazendo-se um paralelo com as concepções de Forster (2005), poder-se-ia dizer que Maria Camargo transpôs,

do livro de Hatoum para o seu projeto, grande parte dos eventos ocorridos com as personagens e os fatos históricos que permearam a vida delas (*vida no tempo*), assim como resgatou vários momentos carregados de valor sentimental para as personagens (*tempo de valor*). A autora informa que, no seu texto,

há um tempo predominantemente dramático, onde os acontecimentos e ações se sucedem; um tempo lírico, o da infância dos gêmeos; e um tempo épico, o de Halim e Nael [...].

Para chegar a essa estrutura, a história original foi desmembrada e colocada em ordem cronológica com o auxílio de 565 fichas, guardadas em um arquivo para referência e consulta. Ao mesmo tempo, outras fichas foram sendo criadas, já com as reinvenções necessárias – fusões, desdobramentos e aprofundamentos, elipses e cortes. (CAMARGO, 2017a, p. 55).

Dessa maneira, entende-se que ela encadeou para si os eventos, um atrás do outro, para melhor examiná-los. Todavia, no roteiro, os relatos são conservados fora da sequência cronológica e, conseqüentemente, conclui-se que houve a necessidade de se recorrer aos recursos audiovisuais do *flashback* e *flashforward*, os quais são técnicas narrativas existentes desde os textos literários da Antiguidade; na Literatura, também recebem a denominação de *analepse* e *prolepse*, respectivamente).

Referindo-se à utilização do *flashforward* nas obras cinematográficas, Aumont (1995, p.117) explica que esse elemento da narrativa tende “a evocar por antecipação um acontecimento futuro da diegese [...] [e permite] que o espectador se adiante ao desenvolvimento da narrativa para imaginar um desenvolvimento diegético futuro.” Ou seja, esse artifício suspende o tempo presente da narrativa, proporcionando ao público a visão de fatos que ainda acontecerão, em decorrência da conjuntura que se desenrola no momento atual.

O *flashforward* não costuma ter um uso tão amplo nas narrativas audiovisuais como o *flashback*, o qual é explanado por Martin (2011) como a reversão do tempo, um retorno ao passado. O teórico afirma que esse é

o procedimento de interpretação do tempo mais interessante do ponto de vista da narrativa cinematográfica e parece ter sido utilizado de forma consciente há bastante tempo; e se não resta dúvida de que os diretores o tomaram emprestado do romance, é preciso admitir que o cinema o empregou muitas vezes com êxito [...]. (MARTIN, 2011, p. 250).

Quando surge um *flashback*, a narrativa é suspensa e fatos progressos são evocados, com a intenção de explicar a causa de determinada situação do presente. Avaliando-se algumas das razões destacadas por Martin para o uso do *flashback*, compreende-se que uma delas é estética, com a intenção de manter a unidade de tempo de forma flexível quando os acontecimentos se dividem em partes separadas por largos períodos de tempo, pois,

ao invés de mostrar as origens do drama e em seguida sua conclusão vinte ou trinta anos depois, o filme começará nesse segundo período, voltando atrás para expor o passado e então retomar o presente para o desfecho do drama; com isso a obra fecha-se sobre si mesma conforme uma simetria estrutural, muito satisfatória do ponto de vista estético, e simultaneamente uma simetria temporal que lhe confere uma unidade centrada no presente, que é o tempo participável por excelência [...]. (MARTIN, 2011, p. 250, grifo do autor).

Portanto, quando a história, já no início, apresenta as circunstâncias no tempo presente e, em seguida, expõe situações do passado, ela evidencia que os fatos mais importantes são os que ocorrem no momento atual, e não os que aconteceram antes. Terminado o *flashback*, a trama volta para o presente, valorizando mais uma vez esse momento. Outra razão que Martin apresenta é dramática, já que esse recurso coloca, desde o começo da narrativa,

o espectador como confidente do desfecho: essa construção, além do interesse estrutural que apresenta [...], tem a grande vantagem de suprimir todo elemento de dramatização artificial devido a ignorância do desfecho, e de valorizar o conteúdo humano da obra e a solidez de sua construção. Tal procedimento contribui assim poderosamente para a criação da unidade de tom, tão importante numa obra: retira dos acontecimentos sua aparente disponibilidade e revela seu sentido profundo, indicando ao espectador o rumo que a ação irá tomar. (MARTIN, 2011, p. 250-251, grifos do autor).

Além disso, a reversão da sequência temporal dos fatos também pode ser justificada por uma razão psicológica. Isso costuma acontecer, por exemplo, quando a narrativa está focalizada “num personagem que evoca lembranças; ao invés de desenrolar a ação fazendo com que o herói intervenha como um de seus elementos, é mais adequado concentrar nele o drama, consistindo a maior parte do filme na materialização de sua lembrança.” (MARTIN, 2011, p. 251). Dessa maneira, o *flashback* constitui-se um recurso indispensável às narrativas memorialistas.

Percebe-se que essas razões elencadas por Martin para o uso do *flashback* podem ser encontradas nas escritas literária e audiovisual de *Dois Irmãos*, pois as histórias são divididas

em vários períodos temporais, que percorrem mais de sessenta anos e são narrados de maneira a manter a unidade temporal. Também por meio das reversões temporais, os públicos leitor e espectador de *Dois Irmãos* conseguem compreender melhor as relações de causa e efeito nas tramas romanesca e televisiva, assim como prever alguns desfechos nas histórias. E o caráter psicológico desencadeado pelo uso de *flashbacks* está presente na narração de Nael, pois sua narrativa é essencialmente memorialista – ele relembra as situações que vivenciou, assim como resgata os acontecimentos que lhe foram confiados ou que ele testemunhou.

Haveria, entretanto, a possibilidade de a roteirista “desmontar” a estrutura narrativa daquele romance e reorganizá-la em uma sequência cronológica linear, sem os retrocessos e avanços na trama, causados pelos *flashbacks* e *flashforwards*. Desse modo, se ela optasse pela linearidade da exibição dos acontecimentos, provavelmente a minissérie teria uma compreensão mais fácil por parte dos espectadores, que teriam menos chance de se “perder” em relação à trama.

Porém, caso ela assim tivesse procedido, a narrativa da minissérie perderia um dos seus atributos mais interessantes que é, justamente, a complexidade da narrativa em muitas camadas, envolvendo momentos passados e futuros, tecendo-os de forma eficiente, de maneira que o público consiga juntar mentalmente os pedaços da narrativa e compreendê-los em conjunto.

Além da utilização de *flashbacks* e *flashforwards*, mais uma possibilidade de manipular a sequência temporal em uma narrativa ocorre por meio de elipses. No roteiro de *Dois Irmãos*, um exemplo de elipse temporal acontece entre as Cenas 11 e 12 do Episódio 5. Nesse momento, a trama avança cerca de dez anos, passando da década de 1940 (Cena 11) para a de 1950 (Cena 12). Dois fatores marcam essa passagem do tempo: a repetição dos movimentos de Omar subindo a escada de casa, nessas duas épocas distintas, e a troca do elenco, que passa da segunda para a terceira fase do enredo. Essa elipse foi estruturada desta forma no roteiro:

11. INT. SOBRADO/SALA – NOITE

Omar tenta subir as escadas com dificuldade, até que tropeça e cai.

12. INT. SOBRADO/SALA – NOITE

ANOS 50. Omar está caído ao pé da escada. Zana sai da penumbra, se aproxima e o ampara.

ZANA

Por que, filho? Por que fazes isso contigo, meu Caçula? (CAMARGO, 2017a, p. 150-151).

Segundo Camargo (2017a, p. 151), “na terceira e última versão do roteiro, a pedido da direção, aqui foi inserida uma grande passagem de tempo onde se prevê também a mudança de elenco.” Comparando-se o desenvolvimento dessas duas cenas no roteiro e na minissérie, constata-se que esse avanço temporal fica mais perceptível na minissérie. Os atores presentes na Cena 11, que ocorre nos anos 40, são Juliana Paes e Matheus Abreu. Na Cena 12, que se passa nos anos 50, os atores são Eliane Giardini e Cauã Reymond. Na tela, as imagens desses últimos atores (os quais têm mais idade que os da cena anterior) bastam por si sós para marcar o decurso cronológico. De modo geral, a passagem do tempo é amplamente demonstrada nesse roteiro, conforme abordado no tópico 1.4, pelas mudanças de elenco, figurinos, adereços e objetos cênicos. Um exemplo disso acontece na Cena 7 do Episódio 5:

7. INT. SOBRADO/SALA – NOITE

Na parede, junto às outras fotografias, há agora o retrato de Yaqub vestido de espadachim. Omar passa por ela e continua subindo os degraus [...]. (CAMARGO, 2017a, p. 150).

Em cenas anteriores, Omar e outras personagens, ao subirem a escada, passavam por aquela parede onde estavam algumas fotografias antigas. Já na cena supracitada, o surgimento da nova fotografia de Yaqub indica que algum intervalo de tempo foi transcorrido entre a imagem anterior da parede (sem essa fotografia) e a imagem atual da parede (com aquela novidade). Esse é mais um exemplo do poder de concisão da narrativa audiovisual.

3.5 Espaço

Dentre as particularidades frequentes nas narrativas de Milton Hatoum, é notório o modo como o autor retrata Manaus, criando elos entre certos acontecimentos na vida das personagens e eventos históricos ocorridos nessa cidade, de modo que ela assume um papel equivalente ao de uma personagem.

Exceto os volumes que fazem parte da trilogia *O lugar mais sombrio*, todas as outras ficções de Hatoum trazem Manaus para as suas tramas. Em suas obras, o autor evita os lugares-

comuns de representação da Amazônia como se ela fosse simplesmente um ambiente exótico, selvagem, marcado pela flora e fauna. Conforme ele explica em uma entrevista, essa percepção estereotipada do espaço amazônico existe no imaginário não só do estrangeiro, mas também do brasileiro que desconhece aquela parte do país e, “quando conhece, passa três dias em um hotel de selva e pensa que sabe alguma coisa. Me afastei do estereótipo porque minha literatura lida com famílias em experiência urbana e com a decadência das cidades”. (HATOUM, 2009, p. 5). Nesse contexto, em *Dois Irmãos*, observa-se que o escritor cita uma grande variedade de espaços da capital amazonense ao fazer com que as personagens transitem por eles e ao problematizar a degradação urbana sofrida por parte deles.

Naquele romance, Galib, Zana e Halim são personagens que emigraram do Líbano e chegaram a Manaus no início do século XX, com a esperança de melhores condições de vida. Halim passa a trabalhar como vendedor ambulante, atendendo clientes em domicílio, percorrendo diversos bairros da cidade e estabelecendo boas relações comerciais com fregueses de diferentes estratos sociais. Nessa época, Galib e Zana montam o pequeno restaurante Biblos, no centro da cidade. O estabelecimento torna-se frequentado principalmente por “imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito [...]” (HATOUM, 2006, p.36). Assim, a clientela do Biblos, formada por pessoas provenientes de várias partes do mundo, denota a Manaus certo aspecto cosmopolita naquele tempo.

As principais personagens masculinas de *Dois Irmãos* – Yaqub, Omar, Halim e Nael – percorrem vários espaços manauaras e, por meio de suas andanças, o leitor entra em contato com diversas paisagens do centro e da periferia: o rio Negro, as praias fluviais, a ilha do Careiro, a ilha de São Vicente, os igarapés, a Cidade Flutuante, as palafitas do bairro dos Educandos, o porto da Catraia, o porto da Escadaria, o Mercado Municipal Adolpho Lisboa, a praça Nossa Senhora dos Remédios, a igreja matriz, a praça das Acácias, a praça Pedro II, o Teatro Amazonas.

Por outro lado, as principais personagens femininas dessa história – Zana, Domingas e Rânia – geralmente aparecem restritas aos ambientes do sobrado e da loja da família ou fazendo compras no mercado; poucas vezes, elas transitam por outros espaços. Elas não aparentam ter ligações sentimentais com Manaus.

É sobretudo naquelas quatro personagens masculinas que mais se percebe o impacto das relações pessoais que elas estabelecem com a cidade e como os acontecimentos ali ocorridos atingem esses indivíduos. Nesse sentido, a fim de se examinar a construção do espaço literário no romance *Dois Irmãos*, cabe a abordagem de Bachelard sobre a toponímia, que representa

o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1993, p. 202).

Conclui-se que, para o citado teórico, o espaço tem um significado muito superior ao de um lugar físico ocupado pelas pessoas; sua relevância está plena de subjetividade. Diante do exposto, transferindo-se as considerações de Bachelard para o romance *Dois Irmãos*, é notável que a cidade de Manaus não constitui simplesmente o local onde se desenrola a trama; ela atua diretamente nas emoções de algumas personagens e tem forte influência na formação de suas identidades, especialmente no caso de Yaqub, Halim e Nael.

Ademais, no enredo de *Dois Irmãos*, percebe-se a transformação da paisagem de Manaus, desde o início do século XX até aproximadamente os anos 1980. Eis alguns dos eventos reais que ocasionaram forte impacto na configuração dos espaços da cidade e que foram retratados no romance: os últimos momentos da pujança proporcionada pela exploração da borracha, a qual permitiu aos donos dos seringais edificar diversos palacetes nas áreas nobres manauaras; a queda do preço daquele produto e o conseqüente êxodo dos seringueiros do interior do Amazonas para a capital, ocasionando a construção de palafitas no leito dos rios e a formação de agrupamentos populares densamente habitados; a instalação da Zona Franca de Manaus; a expulsão da população carente do entorno do centro e seu afastamento forçado para a periferia; as tentativas de se promover uma modernização urbana durante os anos da ditadura militar, porém sem ser planejada a preservação arquitetônica e ambiental.

O povoamento de Manaus teve maior acréscimo, pelo que Souza (2017) indica, entre o final do século XIX e início do XX (época de intensa movimentação nos seringais da região Norte, devido à fabricação da borracha), quando cerca de meio milhão de pessoas, provenientes principalmente do Nordeste, deslocou-se para o interior do Amazonas em busca daquele

trabalho. Quando a atividade decaiu, grande parte da mão de obra seguiu para a capital, à procura de novas oportunidades. Esse êxodo provocou transformações na paisagem urbana, na medida em que aquele contingente de pessoas passou a ocupar espaços nas matas, igarapés e ao longo do rio Negro, erguendo barracos, palafitas e flutuantes. Ainda de acordo com Souza (2017), apesar da precariedade dessas construções, elas não estavam geograficamente isoladas dos locais mais centralizados e desenvolvidos da cidade.

No entanto, após a tomada do poder pelos militares, houve um plano de modernização da capital amazonense, do qual fazia parte o projeto de um polo industrial, conhecido como Zona Franca de Manaus. No intuito de conseguir terrenos adjacentes ao centro, assim como promover um banimento das pessoas pobres das áreas mais centrais e abastadas, o governo local procedeu à destruição do bairro conhecido como Cidade Flutuante. Esse evento é representado literariamente da seguinte maneira:

Numa tarde em que ele [Halim] escapara logo depois da sesta eu o encontrei na beira do rio Negro. Estava ao lado do compadre Pocu, cercado de pescadores, peixeiros, barqueiros e mascates. Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas sendo derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, o Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite. (HATOUM, 2006, p. 158-159).

No excerto supracitado, percebe-se a violência empregada no aniquilamento daquele espaço, assim como as impressões causadas em Halim e demais pessoas que testemunharam aquele ato. E, para esse local de conflitos, cabe trazer a ideia de território, proposta por Borges Filho (2008). Segundo o autor, “no conceito de território temos a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária. O cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver uma disputa.” (Ibidem, p.1). Aquele trecho de *Dois Irmãos* narra um embate entre moradores de um bairro humilde e a figura do Estado, desempenhada pelo poder da polícia. É um confronto de forças desproporcionais, que termina com a derrota da população desfavorecida.

A consternação provocada pelo desaparecimento da Cidade Flutuante demonstra a importância emocional daquele espaço para as personagens. Desde a juventude até a velhice, Halim frequentava bares e casas de amigos localizados ali. Aquele era um dos refúgios para onde ele ia quando desejava apartar-se dos conflitos familiares. Quanto a Nael, ele gostava de acompanhar o avô nos passeios àquele bairro.

O afastamento das populações mais humildes para a periferia das cidades remete ainda ao entendimento de Henri Lefebvre (2016) sobre a origem dos subúrbios nas metrópoles, os quais são criados com a finalidade de dar uma destinação às massas de camponeses provenientes do êxodo rural. Tal tentativa de acomodação dessas pessoas promove uma segregação nos ambientes citadinos, pois suas moradias acabam localizando-se muito afastadas dos centros e das áreas melhor equipadas, ficando frequentemente sem acesso adequado à rede de saneamento básico e de todo o aparelho urbano, como os prédios de instituições públicas.

Segundo Souza (2017, p. 12), a derrubada da Cidade Flutuante aconteceu “sob a promessa de construção de conjuntos habitacionais, nunca cumprida. Os moradores se espalharam pelos novos loteamentos irregulares [...] e pelas palafitas nas margens dos igarapés [...]”. Dessa maneira, pode-se deduzir que o seu desmantelamento também foi motivado pela intenção de esconder os problemas sociais enfrentados naquela vizinhança próxima ao centro de Manaus. A lógica por trás daquela remoção era dar a impressão de que aquelas situações complicadas tinham sido resolvidas, quando, na verdade, foram apenas mascaradas.

No roteiro, a destruição da Cidade Flutuante é relatada na Cena 12 do Episódio 9:

12. EXT. RIO NEGRO/CIDADE FLUTUANTE, BAR SEREIA DO RIO – ANOITECER

De longe, o movimento na cidade flutuante é intenso, mas bem diferente de antes: não é mais o cotidiano. Agora os moradores das palafitas gritam, revoltam-se.

Nael se aproxima, percebe a razão do tumulto: tudo está sendo derrubado – homens com machados e picaretas atacam casas, passarelas; facões cortam as amarras que unem os troncos flutuantes uns aos outros e eles desabam no rio.

Nael encosta o barco a certa distância, no meio do caos. Adentra a parte da cidade flutuante que ainda está de pé, cruza com moradores desesperados, tentando tirar pertences de suas casas. E finalmente avista Halim diante do Sereia do Rio, entre os moradores que xingam, tentam resistir – Pocu com eles. Mas a polícia está em vantagem: coíbe, expulsa, empurra. Halim xinga em árabe, brande a bengala em direção aos policiais.

HALIM

Por que estão fazendo isso? Vão embora daqui! Não vamos deixar! Não vamos!

Mas nada impede os golpes que derrubam os finos pilares de madeira. Poeira e destroços voam pelos ares; telhados desabam, caibros e ripas tombam no rio; o bar, com suas mesas de caixotes improvisados e a mesa de bilhar – tudo desaba.

Os troncos, junto com os móveis, objetos, os restos das casas e suas lembranças, vão sendo levados pela correnteza, rio abaixo.

Halim chora como uma criança, mal consegue ficar de pé. Nael o ampara. E anoitece. (CAMARGO, 2017a, p. 275-276).

Portanto, examina-se que, similarmente ao que ocorre no romance, a importância da cidade de Manaus para essas personagens também foi mantida na narrativa do roteiro televisivo, pois Halim e Nael sofrem ao testemunhar a transformação violenta infligida àquele espaço, o qual eles frequentavam havia muito tempo e que fazia parte das suas memórias afetivas.

Outra passagem da narrativa romanesca que demonstra a metamorfose da configuração urbana de Manaus pode ser encontrada no relato de Nael:

Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos embaixo dos oitizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado. (HATOUM, 2006, p. 197).

Esse trecho foi roteirizado nas Cenas 63 e 64 do Episódio 8, alterando-se o caminho percorrido por Nael e transferindo-se dele para Halim aquele pensamento sobre a expansão desordenada e a degradação de Manaus:

63. EXT. RUA DOS BARÉS – NOITE

Nael em busca de Halim. A rua estaria deserta, não fossem os mendigos dormindo nas calçadas.

64. EXT. RUAS DE MANAUS – NOITE

Nael segue procurando. Pergunta para uns, para outros, gente da madrugada, quase todos bêbados que apontam em direções díspares. As inúmeras construções também cresceram assim – díspares, incoerentes, sem nenhuma harmonia.

NAEL (V.O.)

Halim olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado... (CAMARGO, 2017a, 269).

As referidas cenas literária e televisiva remetem ao momento que a capital do Amazonas vivia, com a chegada das muitas indústrias de eletrônicos, a construção caótica de novas

edificações e a demolição de prédios antigos (desrespeitando o patrimônio arquitetônico) numa tentativa de modernizar os espaços. A demolição de casas e prédios que fizeram parte da paisagem urbana de Manaus por várias décadas representou uma perda sentimental para Nael. Por fim, o narrador sente que a cidade já não se parece com o cenário onde ele cresceu e com o qual se identificava.

Além disso, no romance e no roteiro, a relevância do espaço fica evidente na afinidade de Yaqub com sua cidade natal, pois ele padece com o distanciamento da sua terra e esse é um fato que marcará a sua vida dali por diante. Conforme as cenas verificadas no tópico 2.2 deste estudo, quando Yaqub retorna do exterior, emociona-se ao olhar para o céu carregado de nuvens, ao rever os espaços que costumava frequentar durante a infância e a adolescência, ao sentir o “cheiro amazônico” e ao lembrar de situações alegres que por ali vivenciou.

4 DOIS IRMÃOS: DIÁLOGOS ENTRE O ROMANCE, O ROTEIRO E A MINISSÉRIE

Em termos gerais, o romance *Dois Irmãos* é estruturado em um prólogo e doze capítulos. Sua narração ocorre fora da ordem cronológica, resgatando-se eventos do passado e avançando-se para acontecimentos futuros. O fluxo das memórias em que as personagens (especialmente o narrador, Nael, e seus principais interlocutores, Halim e Domingas) baseiam seus relatos é o fator responsável por aquela suspensão temporal da diegese.

O roteiro e a minissérie *Dois Irmãos*, por sua vez, constituem-se de dez episódios. Assim como no romance, a história apresentada por essas duas obras não segue uma ordem cronológica linear, pois acontecimentos de diferentes épocas são intercalados, fazendo com que as tramas avancem no tempo em alguns momentos, e recue em outros.

De acordo com as análises comparativas anteriormente apresentadas nesta pesquisa, percebe-se que outros componentes da obra de Hatoum foram mantidos no roteiro, tais como: enredo, personagens principais, narrador, conflitos, espaço, época e acontecimentos históricos. Entretanto, observa-se também que vários aspectos constantes no texto literário tiveram que ser readequados durante o processo de reconstrução de seu universo ficcional para a escrita televisiva.

Dentre as principais modificações promovidas nessa etapa, observa-se que determinadas cenas do romance foram suprimidas, enquanto outras foram parcialmente mantidas, recebendo ajustes para um melhor funcionamento na mídia seguinte. Algumas cenas, que não faziam parte da história criada por Hatoum, foram introduzidas na dramaturgia televisiva, a fim de expor de forma mais detalhada certos acontecimentos que foram apenas brevemente citados no romance. Mais do que esclarecer passagens da trama, o acréscimo de informações no roteiro forneceu novas nuances, enriquecendo inclusive a construção das personagens.

Na reportagem *Milton Hatoum, autor do romance 'Dois irmãos', debate a adaptação para a TV* (2016), o escritor avalia a transformação do seu romance, e comenta sobre o trabalho que a roteirista Maria Camargo e o diretor Luiz Fernando Carvalho empreenderam: “Acho que o roteiro de TV aproveitou bastante [...], Luiz e Maria respeitaram o texto e não o mutilaram de forma alguma, ao contrário. Se algumas passagens foram extraídas, muitas outras foram acrescentadas.” Ainda nessa entrevista, Hatoum conclui sobre a adaptação de sua obra: “há uma espécie de criação coletiva, não é mais o meu romance.” (Idem). Desse modo, pode-se inferir

que a roteirista e o diretor da minissérie não almejaram uma fidelidade literal ao texto de Hatoum; eles buscaram manter a essência da história apresentada pelo romance, e igualmente deram margens para que novos significados emergissem dela.

4.1 O que permaneceu do romance

Fazendo-se um paralelo entre o texto de Hatoum, o roteiro e a minissérie *Dois Irmãos*, um dos primeiros pontos percebidos é a continuidade da caracterização psicológica dos protagonistas, de forma que, naquelas duas mídias audiovisuais, Yaqub similarmente mostra-se comedido, silencioso, dedicado aos estudos e trabalho, ao passo que Omar é corajoso, extravagante, boêmio e imprudente. Esses opostos traços de personalidade são visualmente demonstrados nas três fases da minissérie, por meio dos diferentes figurinos, maquiagens e penteados utilizados pelos atores que interpretam os gêmeos.



Imagem 5 – Contraste visual entre Omar (esq.) e Yaqub (dir.). FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

Na Imagem 5, vê-se o ator Cauã Reymond interpretando os irmãos na idade adulta. Ao “dar vida” a Omar, frequentemente fica com o torso desnudo, usa vestes que parecem estar sujas e amarrotadas, cabelos e barba desgrenhados e maquiagem mais forte, simulando as olheiras e os machucados causados pelas suas atitudes inconsequentes. Ao representar Yaqub, ele usa roupas limpas e passadas, cabelos penteados, maquiagem suave e rosto sem barba.

Outra permanência, conforme discutido no tópico 3.3 desta dissertação, é o fato de Nael ser o narrador do romance e do roteiro. E ele também é o narrador da minissérie. Abordando a

figura do narrador, a autora afirma: “O narrador da série, como do livro, é Nael. Além de nos contar o que viu, ele fala também do que ouviu de outros personagens ao longo da vida, sobretudo de Halim.” (CAMARGO, 2017a, p. 15).

Retomando-se o romance, observa-se no Capítulo 9 uma situação emblemática de Nael. Ao lembrar a morte da mãe, ele torna mais evidente sua função de narrador, ao dizer:

Naquela época, tentei, em vão, **escrever outras linhas**. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa [...]. (HATOUM, 2006, p. 183, grifos nossos).

A partir desse excerto do romance, ao dizer que tentou “escrever outras linhas”, percebe-se que o desejo de preservar sua memória e a de seus parentes conduz Nael a tornar-se escritor. O roteiro também o apresenta como um escritor, e ele fala exatamente a mesma frase na Cena 74 do Episódio 10: “Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas.” (CAMARGO, 2017a, 328). Por sua vez, a minissérie lida com essa informação de modo ainda mais elaborado, pois o narrador já pode ser percebido como um autor na cena de abertura, quando suas mãos surgem na tela (enquadradas em plano detalhe), datilografando um texto em uma máquina de escrever. Além disso, ele também profere aquela mesma frase na sequência final da minissérie. Diante do que foi exposto, observa-se que o fato de Nael ser configurado como narrador e também um escritor que pretende “escrever linhas” que contarão os eventos por ele vivenciados ou testemunhados, estabelece uma metalinguagem no romance, no roteiro e na minissérie.

Por outro lado, no roteiro e na minissérie, aquele monólogo de Nael ocorre de forma completa nas três últimas cenas dessas obras. A roteirista estruturou a derradeira sequência da trama (Episódio 10, Cenas 74, 75 e 76) desta forma: inicialmente, a voz de Nael sobrepõe-se às imagens da Cena 1 do Episódio 1, as quais ocorrem nos anos 1930 e são rerepresentadas, pela última vez, na Cena 74 do Episódio 10. Nas cenas 75 e 76, Nael continua seu monólogo, agora com as cenas acontecendo nos anos 1980, enquanto ele navega pelo rio Negro até chegar ao encontro com as águas do rio Solimões, conforme se observa a seguir:

74. EXT. RIO NEGRO/PRAIA – DEBAIXO D’ÁGUA – DIA

ANOS 30. E voltamos ao início, à infância, ao EPISÓDIO 1: Raios de sol penetram na água escura, onde um anzol está à espera de um peixe qualquer.

NAEL (V.O.) (CONT'D)

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento.

As pernas de crianças, dois meninos (OMAR e YAQUB) entram correndo na água, fazendo algazarra.

O fundo de uma canoa, de onde vem a linha de pesca, balança na superfície. Uma mão de criança pequena (RÂNIA) também emerge dali e afunda, brincando com a água.

NAEL (V.O.) (CONT'D)

Permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou.

Novas pernas entram no rio, se movem harmoniosa e suavemente: pernas bem torneadas de uma mulher (ZANA).

Outra mulher, muito morena e mais franzina (DOMINGAS), vestida com uma saia comprida que dificulta seus movimentos dentro da água, entra no rio também.

NAEL (V.O.) (CONT'D)

E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas.

Um peixe morde a isca e vai sendo puxado para fora da água, vamos com ele. E, finalmente, voltamos à superfície:

75. EXT. RIO NEGRO/DENTRO DO BARCO – DIA

ANOS 80. Quem retira o peixe da isca, agora, é Nael. Em torno dele apenas o vasto horizonte de água e o verde da floresta que cerca o pequeno barco a motor. Uma floresta verde, viva, exuberante.

NAEL (V.O.) (CONT'D)

Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras.

Nael aciona o motor. E o barco se afasta, rio imenso adentro.

76. EXT. RIO NEGRO/ENCONTRO DAS ÁGUAS – DIA

O barco de Nael percorre as águas fronteiriças do Negro e do Solimões – negras e barrentas, que por quilômetros seguem lado a lado sem se misturar.

NAEL (V.O.) (CONT'D)

Foi o que me disse, um dia, o velho Halim.

[FIM DO ÚLTIMO EPISÓDIO] (CAMARGO, 2017a, p. 328-329).

Nessa sequência, ao preservar do romance aquelas falas de Nael, a roteirista adicionou imagens a elas, criando mais uma forte metáfora visual: as águas dos rios Negro e Solimões correm juntas, mas não se misturam, assim como os gêmeos Yaqub e Omar – gestados lado a

lado – não se unem. Observa-se, então, que o encerramento igual das narrativas do roteiro e da minissérie difere da cena final da obra literária, ocorrida no Capítulo 12, com o encontro à distância entre Nael e Omar, no espaço que antigamente pertencia ao quintal do sobrado da família.

4.2 Transformações no caminho

O primeiro exemplo de modificação promovida por essa escrita televisiva, frente à literária, é a ordem de apresentação dos eventos: as cenas iniciais do romance, relatadas em tom memorialístico, narram o período final da vida de Zana e sua angústia por conta da discórdia entre os filhos:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. [...] Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa” [...]. Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte. Ninguém respondeu. Então o rosto quase sem rugas de Zana desvaneceu; ela ainda virou a cabeça para o lado, à procura da única janelinha na parede cinzenta, onde se apagava um pedaço do céu crepuscular. (HATOUM, 2006, p. 9-10).

Por outro lado, a sequência das primeiras cenas do roteiro apresenta as personagens Yaqub e Omar (aos oito anos de idade), Halim, Zana, Rânia e Domingas passeando pelo rio Negro em uma canoa, nos anos 1930. A desavença entre os meninos é inicialmente sugerida unicamente por imagens e sons: eles estão dentro da água, a mãe aproxima-se e os dois abraçam-na. Em seguida, passam a disputar o espaço no colo dela, empurrando-se e dando pontapés um no outro. Zana solicita o auxílio de Domingas, que leva Yaqub para longe dali. Yaqub chora, enquanto o irmão recebe carinhos da mãe. Halim observa a situação à distância. Uma breve fala dele, em *voice over*, resume o problema, que viria a se agravar no futuro. Halim reflete sobre a disputa entre os filhos: “Duelo? Melhor falar de rivalidade. Alguma coisa que não deu certo

entre os dois meninos... ou entre eles e nós.” (CAMARGO, 2017a, p.14). A respeito da criação dessas cenas, a roteirista considera:

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. (CAMARGO, 2017a, p. 14)

Examinando-se aquela sequência inicial do roteiro em comparação com a obra romanesca, segundo Camargo (2017a), é possível aceitar que, mesmo não estando no romance, aquelas cenas poderiam estar nele, de modo coerente. Portanto, observa-se uma grande afinidade narrativa entre aquelas cenas iniciais do roteiro e a trama do livro.

Nesse longo processo de adaptação do romance *Dois Irmãos*, assim como o roteiro realizou transformações em elementos do texto literário, o produto audiovisual final exibe algumas mudanças em relação ao que foi roteirizado. Como exemplo, observa-se que a cena de abertura da minissérie³³ também apresenta uma mudança importante, já que o diretor Luiz Fernando Carvalho decidiu iniciá-la com um plano detalhe de uma antiga máquina de escrever, onde duas mãos masculinas datilografam um excerto do poema *Liquidação*, de Carlos Drummond de Andrade (esse mesmo trecho encontra-se no prólogo do romance *Dois Irmãos*):

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 do mundo [...] (ANDRADE, 1993, p. 503).

Então, o narrador declama esse poema; em seguida, relata rapidamente alguns dos principais eventos que ocorreram na casa onde ele vivia. Enquanto isso, surgem na tela fragmentos de cenas que serão integralmente apresentadas nos episódios seguintes. Essa foi uma maneira bastante elaborada de trazer para a minissérie aquele trecho do poema de Drummond, o qual se encontra no livro de Hatoum e não foi inserido no roteiro. A presença

³³ A cena de abertura da minissérie difere da que está presente no roteiro, a qual foi resumidamente citada neste tópico, e anteriormente detalhada no tópico 2.3.

daqueles versos criou uma forte ligação com a casa em que vive a família de Zana e Halim. Além disso, o modo como aquela cena foi construída fortalece o papel do narrador – ele não apenas narra verbalmente aquele início da história, como deixa transparecer que irá registrá-la por escrito, ao utilizar a máquina de escrever.

Outra mudança significativa do texto audiovisual em relação ao literário refere-se à sequência do retorno de Yaqub do Líbano. Na criação de Hatoum, Halim viaja sozinho para o Rio de Janeiro e reencontra Yaqub no porto. Eles passeiam pela cidade e param em um bar. Então, Yaqub, acostumado com o comportamento corriqueiro na aldeia libanesa, urina diante de uma parede externa do recinto, na frente dos frequentadores, constrangendo Halim:

Quando Yaqub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro. O cais da praça Mauá estava apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália. Bandeiras brasileiras enfeitavam o balcão e as janelas dos apartamentos e casas, rojões espocavam no céu, e para onde o pai olhava havia sinais de vitória. Ele avistou o filho no portaló do navio que acabara de chegar de Marselha. Não era mais o menino, mas o rapaz que passara cinco dos seus dezoito anos no sul do Líbano. [...]

[...] Saíram da praça Mauá abraçados e foram até a Cinelândia. [...] sentaram-se à mesa de um bar [...].

[...] Halim baixou a cabeça, pensou em falar do outro filho, hesitou. Disse: “Tua mãe...”, e também calou. Viu o rosto crispado de Yaqub, viu o filho levantar-se, aperreado, arriar a calça e mijar de frente para a parede do bar em plena Cinelândia. Mijou durante uns minutos, o rosto agora aliviado, indiferente às gargalhadas dos que passavam por ali. Halim ainda gritou, “Não, tu não deves fazer isso...” [...]. (HATOUM, 2006, p. 11-12).

Já no roteiro e na minissérie, Halim e Zana aguardam, no aeroporto de Manaus, o filho que regressa das terras libanesas. No texto de Camargo, esse evento ocorre entre as Cenas 10 e 13 do Episódio 1. Na Cena 10, Zana demonstra sua emoção pela volta de Yaqub:

10. INT. AEROPORTO/SAGUÃO – DIA

O bimotor aponta no céu, agora à vista de Zana e Halim. Ela não contém as lágrimas nem o ímpeto [...] e corre para a entrada da pista de pouso, onde um SEGURANÇA monta guarda. Zana não se importa com a presença da autoridade, mas ele barra sua entrada.

SEGURANÇA
Por favor, senhora...

Zana tira cédulas da bolsa e coloca na mão do guarda.

ZANA
Já esperei demais.

SEGURANÇA

Não posso.

ZANA

Faz cinco anos que não vejo meu filho.

O segurança titubeia, olha em torno. Finalmente pega o dinheiro e abre passagem. Zana passa como uma flecha. Halim vai atrás dela, sem graça.

HALIM

Desculpe. (CAMARGO, 2017, p. 20-21).

Destaca-se, nessa cena, o momento quando Zana diz ao segurança que ela não vê o filho há cinco anos. Assim, no roteiro, essa indicação não é feita pelo narrador, mas a partir de uma conversa entre personagens. Percebe-se, então, que essa cena é eficaz tanto para demonstrar uma das características mais marcantes de Zana – sua impetuosidade – e para informar ao espectador sobre a longa ausência de Yaqub. Camargo justifica aquela alteração:

No livro, Halim vai buscar o filho no Rio de Janeiro e chega com ele a Manaus. Assim também foram as primeiras tentativas de construção da cena no roteiro, logo descartadas.

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

Além dessas razões, compreende-se que eliminar o desembarque de Yaqub no porto da capital carioca não somente agilizou o andamento da história, como teve uma motivação de ordem prática: diminuir os custos de produção, ao evitar as gravações no porto e no bar, o que iria requerer um navio, muitos figurantes e a extensa decoração da praça Mauá.

Ademais, a roteirista deslocou a cena na qual Yaqub urina em público para tempos depois, quando ele volta a estudar em seu antigo colégio e, em certa ocasião, alivia sua bexiga no pátio, na presença de outros estudantes, envergonhando o irmão. Pode-se inferir que levar esse acontecimento para o colégio teve a vantagem adicional de proporcionar uma gravação mais econômica, pois aquela locação já estava presente em outros momentos da trama, assim como sublinha o deslocamento de Yaqub naquele ambiente e acentua o descompasso entre ele e Omar.

Outro ponto distinto entre a obra literária e o roteiro da minissérie diz respeito à revelação da identidade do narrador. Como foi abordado no tópico 3.3 deste trabalho, observa-se que, no romance, o nome de Nael, é citado apenas duas vezes, quase ao final da história. No nono capítulo, Domingas conta ao filho que o nome dele foi dado após o nascimento: “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ias te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele.” (HATOUM, 2006, p. 180). E, no décimo capítulo, Zana dirige-se a Nael, chamando-o pelo nome.

No roteiro, porém, a identidade de Nael não tarda muito a ser revelada, pois, conforme exposto anteriormente, ele aparece (aos quinze anos) como o interlocutor de Halim, na Cena 81 do Episódio 1, durante o passeio de barco que eles fazem pelo rio Negro e seus igarapés. E seu nome é citado pela primeira vez na Cena 25 do Episódio 4:

25. INT. IGREJA NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS – DIA

O PADRE ZORAIER está no altar diante de Domingas, que tem o bebê nos braços. Ao lado dela, [...] está Halim.

PADRE
Como vai se chamar o menino?

HALIM
(a Domingas)
Nael?

DOMINGAS
É um pouco esquisito, seu Halim.

HALIM
Era o nome do meu pai.

Domingas olha para Halim, titubeante.

PADRE
E então?

DOMINGAS
(decide-se)
Nael, padre. Meu filho vai se chamar Nael. (CAMARGO, 2017a, p. 127-128).

Na minissérie, as primeiras aparições de Nael e a revelação do seu nome seguem o que foi construído no roteiro. Nesse contexto, verifica-se que, no romance, foi possível manter a identidade de Nael oculta por muito tempo; entretanto, no roteiro e na minissérie, isso seria

inviável, posto que os espectadores sentiriam falta de ver essa personagem quando as outras interagissem com ela. Além disso, quando Nael surge em cena, revela-se sua figura e, mesmo ainda desconhecendo o seu nome, o público consegue ter uma ideia de quem é ele.

Retomando-se as distinções entre a obra de Luiz Fernando Carvalho e a de Maria Camargo, observa-se que a minissérie fez mais uma contribuição interessante à narrativa do roteiro, ao utilizar fotografias de Manaus em épocas passadas. Também foram utilizadas imagens reais de protestos contra a ditadura militar, ocorridos em diferentes regiões do território nacional. Camargo explica essas modificações em relação ao seu texto, informando que “na edição final da minissérie [...] foram inseridas imagens de arquivo, num diálogo bem-sucedido com a história do Brasil e não previsto anteriormente no roteiro.” (CAMARGO, 2017a, p. 23). Aquelas imagens documentais ajudam a envolver os espectadores no universo da obra televisiva, aproximando os eventos ficcionais às situações reais ocorridas em Manaus e em outras partes do país.

4.3 Novas criações no roteiro e na minissérie

Algumas das mais marcantes diferenças entre as narrativas televisivas (roteiro e minissérie) e romanesca de *Dois Irmãos* dizem respeito a cenas inexistentes na obra literária e que foram elaboradas pela roteirista. Uma dessas novas criações deu origem a uma das situações mais marcantes apresentadas pela minissérie – a sequência da ida de Yaqub para o Líbano (Episódio 3, Cenas 1 a 4):

1. EXT. PORTO (MANAUS HARBOUR) – DIA

ANOS 30. O sol forte castiga o porto, onde um grande navio está ancorado. O apito anuncia a partida próxima.

HALIM vai à frente, decidido, carregando as duas malas. Atrás dele, ZANA, bem-vestida e muito tensa, caminha segurando a mão de OMAR e YAQUB – vestidos com esmero e roupas idênticas. Mais atrás, a uma certa distância, DOMINGAS carrega RÂNIA no colo.

Halim avista, em meio aos passageiros que se apressam para o embarque, um CASAL DE VIAJANTES com traços árabes.

HALIM
Ali, são eles.

Ele acelera os passos, vai na direção do casal – ao contrário de Zana, que desacelera os seus.

Alguns metros à frente, Halim conversa com os viajantes e aponta para os meninos. Faz sinal para que se aproximem.

Mas Zana não dá mais um passo. Aperta as mãos dos gêmeos, uma de cada lado. E outro apito dá a medida da urgência.

O casal árabe pega as malas, troca algumas palavras com Halim e segue rumo ao navio. Halim encara Zana, mas ela continua imóvel. Lágrimas começam a brotar de seus olhos, Zana abraça e beija os filhos. Depois, aos poucos, lentamente, parece se recompor. Segura novamente as mãos dos meninos. E é só o que vemos dos gêmeos agora: AS MÃOS.

Halim olha para ela, inquisidor. Então Zana finalmente decide: solta uma das mãos, lenta mas decididamente.

Um dos gêmeos se afasta – dela e de nós. Abraça o pai e segue rumo ao casal, que o espera na rampa do navio.

Halim também continua aguardando.

A outra mão de Zana afrouxa, a mão do segundo gêmeo vai se soltando também – mas ele subitamente aperta novamente a mão da mãe. Ela corresponde: segura com força. Muita força. E não solta mais.

O gêmeo que sobe a rampa do navio se vira. A cicatriz recente no rosto nos revela a identidade de quem vai – e de quem fica.

Yaqub fixa o olhar em Domingas, que acena com lágrimas nos olhos. Depois em Halim – que também acena, quase inexpressivo. Está espantado, pasmo.

Finalmente olha para a mãe, para Zana – que chora mais que todos, copiosamente. E ao lado dela, olhando para ele, está Omar. Ele não chora, nem baixa os olhos.

2. I/E. NAVIO/PORTO (MANAUS HARBOUR) – DIA

O navio deixa o porto e Yaqub observa a cidade que se afasta.

Os amigos do pai estão por ali, se abraçam alegres, comemoram a partida para o Líbano – mas ele não comemora, não abraça ninguém. Está de fato sozinho.

3. EXT. PORTO (MANAUS HARBOUR) – DIA

Domingas, tentando esconder as lágrimas e incapaz de assistir qualquer coisa a mais, sai andando na frente com Rânia e Omar. Este ainda vira para olhar a mãe e o pai – que não se movem, os olhos voltados para o navio que se afasta.

ZANA

Ele não tem saúde, ia morrer longe de mim!

HALIM

Acreditas mesmo nisso?

ZANA

Tu que inventaste essa maldita viagem, Halim! Mas por quê? Por quê?

Ele apenas olha para ela, em silêncio. Zana desmonta – incapaz de ficar em pé, ajoelha-se no chão, as mãos no rosto. O pranto de Zana ecoa no rio, na floresta, na Amazônia.

4. EXT. RIO NEGRO – DIA

Um navio singra as águas do Negro ao som do choro de Zana. Um choro desesperado, lamentoso, melódico. [...] (CAMARGO, 2017a, p. 82-83).

A sequência audiovisual supracitada insere no roteiro imagens pujantes, pois, na Cena 1, sem a necessidade de Zana proferir uma palavra sequer, mais uma vez fica demonstrada a sua preferência pelo “Caçula”, ao mantê-lo junto a si. Nas Cenas 1 e 2, a profunda decepção de Yaqub é visível. Na Cena 3, Halim fica surpreso com aquela mudança de planos, já que ele havia decidido a viagem de ambos os filhos, durante uma conversa com Zana (situação construída na Cena 23 do Episódio 2). Na Cena 4, fica evidenciado que, mesmo Yaqub não sendo o filho preferido de Zana, ela sofre ao vê-lo ir embora.

Essa sequência, criada no roteiro com a intenção de acentuar a traumática viagem de Yaqub, foi mantida na minissérie, onde sua “concretização” visual, aliada à música e aos sons do apito do navio e do choro de Zana, têm um efeito dramático ainda mais forte na TV – o desespero de Zana é intensificado devido à interpretação carregadamente emotiva da atriz Juliana Paz, que não somente ajoelha-se no chão (como descreve o roteiro), mas se deita e se contorce. A trilha sonora exacerba o seu estado sentimental. Porém, sua angústia não diminui os danos causados por mais aquela escolha equivocada: além de provocar novo ressentimento a Yaqub, dali por diante, as circunstâncias dramáticas da partida dele marcam-no por toda a vida.

Parte daquelas cenas do Episódio 3 é ilustrada, no presente estudo, pelos *frames* das Imagens 6, 7 e 8.



Imagem 6 – Zana, Yaqub (esq.) e Omar (dir.) chegam ao porto. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).



Imagem 7 – Zana e os filhos diante do navio que vai para o Líbano. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).



Imagem 8 – Zana angustia-se ao ver Yaqub partir. FONTE: *Dois Irmãos* (Rede Globo, 2017).

No romance, a ida de Yaqub para o Líbano é citada em algumas passagens do texto, mas não há grande detalhamento do dia da viagem. Pelo relato de Nael, o leitor fica sabendo que ela “aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando os gêmeos completaram treze anos de idade. Halim queria mandar os dois para o sul do Líbano. Zana relutou, e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub.” (HATOUM, 2006, p. 12). Por meio da narração, mais adiante, é informado que Yaqub seguiu “sozinho, aos cuidados de uma família de amigos que ia viajar para o Líbano.” (Ibidem, p. 16). Em outra ocasião, o narrador afirma: “ele me disse que nunca ia se esquecer do dia em que saiu de Manaus e foi para o Líbano. Tinha sido horrível.

‘Fui obrigado a me separar de todos, de tudo... não queria.’” (HATOUM, 2006, p. 86). Assim, ficam registradas as palavras do próprio Yaqub, ditas em confiança a Nael.

Desse contraste entre as construções narrativas do romance, do roteiro e da minissérie, depreende-se, mais uma vez, a necessidade de serem roteirizadas em uma sequência, de forma pormenorizada e de uma só vez, as breves informações que Milton Hatoum diluiu ao longo de seu texto, sobre a viagem de Yaqub ao Líbano. As duas narrativas audiovisuais dispensaram o relato de Nael para noticiar aquele evento, pois a *mise-en-scène* encarregou-se disso.

Outro acontecimento ausente no romance foi roteirizado na Cena 1 do Episódio 2 e preservado na minissérie, tendo a função de proporcionar um momento de convivência amistosa entre os irmãos:

1. EXT. RIO NEGRO – DIA

ANOS 30. Pés de crianças vão percorrendo um caminho inusitado: YAQUB e OMAR, 8 anos, pulam de um barco a outro, seguem uma fila de dezenas de canoas alinhadas na água formando uma linha que aponta para o horizonte.

Os gêmeos vão pulando, equilibrando-se e rindo, cúmplices na brincadeira. Mas Omar é, evidentemente, o líder – segue na frente e é muito mais ágil que o irmão.

Diante de uma canoa que está mais afastada, deixando uma faixa maior de água diante deles, Omar assobia e pula, pousando com tranquilidade do outro lado. Yaqub, no entanto, titubeia.

Finalmente, mira no irmão, que vai à frente, vence o medo e pula. Cai do outro lado um pouco desajeitado, mas logo se equilibra no piso instável.

[...]

Os dois seguem assim, pulando sobre outra canoa, e mais outra – até que chegam à última fila, e então há apenas o rio Negro diante deles.

[...]

Os gêmeos se equilibram lado a lado, diante da imensidão do rio amazônico. Um momento idílico.

[...] (CAMARGO, 2017a, p. 54).

Essa cena, além de mostrar os gêmeos brincando quando eram meninos, tem a capacidade de marcar as diferenças das personalidades deles, estruturando Omar como o irmão corajoso e impetuoso, e Yaqub como o comedido e analítico. Essas oposições de temperamento dos gêmeos, demonstradas desde a infância, são reforçadas pelo roteiro nas seguintes fases de suas vidas.

Mais uma passagem que não faz parte da narrativa romanesca e foi roteirizada com o objetivo de promover outra interação pacífica entre os gêmeos (antes de Yaqub ser ferido por Omar), é apresentada pela Cena 39 do Episódio 8:

39. INT. LOJA DE HALIM/DEPÓSITO – NOITE

ANOS 30. [...] O depósito está às escuras, em silêncio, e aparentemente deserto. As mercadorias estocadas, o narguilé de Halim e o tabuleiro de gamão são visíveis à luz da lua.

Nenhum movimento a não ser o da ponta de um rolo de tecido que balança e o da janela que bate e volta com a brisa, até que algo se move por trás da pilha de rolos de tecido: OMAR espia, atento. E, depois, YAQUB se revela. Parecem temerosos, os olhos assustados no escuro. E, então, o barulho de passos que se aproximam. Eles recuam de novo, escondem-se.

São os passos de Halim, ainda um homem jovem. Ele entra, procura algo. Hesita e sai, os passos vão descendo a escada.

Os meninos então se aproveitam: Yaqub acende o narguilé do pai, traga. Tosse muito. Omar ri, dá a ele um gole de arak. Ele faz careta, põe de lado a garrafa e joga os dados, anda com as peças de gamão. Os dois seguem imitando o pai, divertindo-se.

[...] (CAMARGO, 2017a, p. 256).

Comentando os poucos instantes de amizade entre Omar e Yaqub, a autora explica que, já no começo do trabalho, ela idealizava “elementos e cenários que pudessem ajudar a aprofundar esse trecho da história dos irmãos.” (CAMARGO, 2017a, p. 256). Outro exemplo está presente na Cena 2 do Episódio 9:

2. EXT. RIO NEGRO/PRAIA ENLAMEADA – FIM DE TARDE

ANOS 30. Mãos de meninos que cavam a lama junto ao rio, deixada pela vazante – OS GÊMEOS, juntos. Um deles esfrega a mão no rosto do outro, pinta de terra – o outro revida. Mas não é uma briga: os dois pintam e deixam-se pintar; os rostos idênticos vão sendo cobertos por máscaras de lama.

[...] (CAMARGO, 2017a, p. 272).

Essas nuances amistosas do convívio dos garotos, que aparecem raras vezes no romance de Hatoum, colaboram com a impressão de verdade que o público pode ter quanto aos dois irmãos, pois, durante suas existências, eles não apresentaram apenas um relacionamento conturbado; também houve momentos em que se divertiram, de forma semelhante a muitos relacionamentos fraternos reais, marcados tanto por acontecimentos alegres quanto por ocasiões tumultuadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as abordagens expostas, esta dissertação oferece como resultados diversas constatações a respeito do roteiro da minissérie televisiva *Dois Irmãos*. Primeiramente, examinando-se essa escrita, que é fruto de uma adaptação do romance homônimo de Milton Hatoum, observa-se a sua consonância com uma tendência de várias minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão, ao se inspirarem em textos literários, especialmente naqueles que tiveram boa aceitação do público e da crítica especializada, como foi o caso daquela criação de Hatoum.

Enfatiza-se que tal processo adaptativo não foi tributário de qualquer dever de fidelidade para com a Literatura, assim como não se mostrou inferior a ela. O produto intermediário daquele procedimento, (o roteiro), e o produto final (a minissérie) foram elaborados a partir das necessidades intrínsecas a esses meios. O roteiro fez ajustes aos elementos da narrativa romanesca e organizou-os, em linguagem escrita, como uma forma pela qual poderiam ser “materializados” em imagens e sons na minissérie. Esta, por sua vez, “concretizou” a trama roteirizada, realizando também algumas transformações com o intuito de fortalecê-la.

Considerando-se as problematizações propostas nos manuais de roteiro de McKee (1997), Field (2001), Comparato (2009) e Vale (2008), compreende-se, nesta pesquisa, que a transferência automática de um universo literário para um audiovisual não seria viável, pois há aspectos narrativos que funcionam bem em uma mídia, mas não em outra.

Ainda de acordo com os referidos teóricos, o procedimento de elaboração de um roteiro adaptado corresponde ao de um roteiro original. Desse modo, nesse tipo de escrita, poderia ser mais interessante manter a essência da primeira narrativa e, na metodologia de transformação de seus elementos, valorizar os aspectos visuais e sonoros.

Ao se promover uma comparação entre romance, roteiro e minissérie ora analisados, observa-se que os dois últimos apresentam a capacidade de serem compreendidos independentemente da leitura do primeiro. A autonomia de que dispõem permitiu que seus elementos fossem estruturados de acordo com a lógica interna da diegese, e não por uma necessidade de esses componentes replicarem a obra anterior. Então, as convergências e divergências que apresentam em relação à narrativa romanesca têm como principais fatores o modo como podem funcionar em meios audiovisuais.

Convém ratificar que, como os produtos das adaptações (na sua integralidade) são capazes de ter autossuficiência em relação às obras em que se apoiaram, conclui-se que, individualmente, os elementos constituintes desses produtos também podem configurar-se de maneira autônoma. Portanto, no roteiro de *Dois Irmãos*, enredo, personagens, narrador, tempo e espaço não necessitam preservar as mesmas características presentes no texto literário anterior.

Observa-se que os componentes do texto de Hatoum que permaneceram no roteiro e na minissérie foram as linhas gerais do enredo, as personagens principais, o narrador, as configurações temporal e espacial e os principais conflitos da trama. As caracterizações físicas e os traços psicológicos das personagens foram efetivados nas suas composições visuais e sonoras.

As discontinuidades dizem respeito a aspectos da história que foram eliminados, ou à apresentação de alguns eventos que foram deslocados para outros momentos. Quanto à ordenação dos acontecimentos, nota-se que o roteiro alterou a sequência inicial, introduzindo cenas das personagens principais em uma praia do rio Negro. A abertura da minissérie divergiu do roteiro e aproximou-se do romance, todavia, também acrescentou uma novidade: na primeira cena, o narrador Nael datilografa excertos do relato que apresentará. Logo em seguida, são mostrados os últimos momentos de Zana no sobrado em que vivia, de modo semelhante ao que ocorre na obra literária.

O roteiro e a minissérie também criaram cenas que não faziam parte da narrativa romanesca. Uma das mais emblemáticas situações introduzidas pelo roteiro e consumadas na minissérie foi a pungente partida de Yaqub para o Líbano, quando Zana, literal e metaforicamente, soltou a sua mão e segurou a de Omar. O poder das imagens e dos sons orquestrados naquela ocasião dispensam o uso de diálogos para expressar a profunda tristeza de Yaqub.

A minissérie, a seu turno, adicionou fotografias da cidade de Manaus, a fim de retratar como era o seu espaço no período abarcado pela trama. Acrescentou ainda imagens de arquivo que exibem protestos contra a ditadura militar, fazendo uma ligação entre a história ficcional e a História real.

No contexto da produção televisiva de *Dois Irmãos*, o roteiro teve fundamental importância, não apenas por ser o elemento intermediador entre a obra literária e a minissérie,

mas pela responsabilidade que os roteiros, de modo geral, têm perante os produtos finais. Como a roteirista Maria Camargo (2017a, p. 5) afirma, “nada acontece sem um texto sólido.” Ou seja, um roteiro formado por elementos bem compostos, atuando de maneira coerente e coesa, é essencial para a bem-sucedida execução de um projeto audiovisual.

Outrossim, deduz-se que as particularidades daquela escrita para a TV interferiram na sua elaboração, já que, por se tratar de um formato de narrativa seriada, deveria encaixar-se na grade de programação da Rede Globo, onde a minissérie foi veiculada durante duas semanas, de segunda a sexta-feira, no horário após as 22h. A cada exibição, havia um intervalo comercial. Isso implicou a criação de ganchos narrativos para unir a primeira e a segunda partes de cada episódio. Além do mais, a própria condição de serialidade requer elos entre os episódios.

Esta pesquisa aponta, em especial, três ganchos naquele roteiro: o primeiro é a chuva que cai em Manaus no primeiro episódio, quando Yaqub chega diante de sua casa; a água que escorre desperta em Halim uma memória feliz de quando ele era jovem e conheceu sua mulher naquele mesmo local, debaixo de um aguaceiro semelhante.

O segundo é a sucessão de percursos que Halim e Nael fazem pelos rios e igarapés dos arredores de Manaus, à procura de Omar; durante esses deslocamentos, que se prolongam por alguns episódios, Halim revela ao garoto várias situações vivenciadas por ele e seus familiares. Então, aqueles passeios funcionam também como fio condutor da narrativa, fazendo-a avançar ou retroceder de acordo com cada confidência de Halim.

O terceiro gancho é engendrado logo na abertura do roteiro: a ocasião em que a família de Zana e Halim está em uma praia do rio Negro, na época em que os gêmeos tinham oito anos de idade e, naquele momento, a preferência de Zana por Omar é demonstrada pela primeira vez para os espectadores. Essa cena repete-se ao longo de outros episódios, sucessivamente apresentando um ponto de vista diferente, de modo que, a cada repetição, a câmera está posicionada em um lugar diferente; contudo, o público consegue constatar sempre o mesmo fato – a predileção da mãe por um dos filhos.

Como foi indicado neste estudo, os ganchos são artifícios importantes para engajar o público de uma narrativa seriada, instigando nele o desejo de continuar assistindo àquela obra. E, avaliando-se os bons índices de audiência que a minissérie *Dois Irmãos* atingiu, infere-se que a estruturação daquela narrativa e os artifícios desenvolvidos para conquistar os

espectadores funcionaram. Durante sua exibição, *Dois Irmãos* foi o programa mais visto nos canais de TV aberta.

O êxito da minissérie pode ser elucidado pela concepção de Vale (2008) acerca das criações cinematográficas e televisivas. Para o teórico:

quando consideramos as criações de alguns dos melhores roteiristas e diretores, vemos que eles têm uma "trajetória" muito consistente. Essa constância prova que eles não são meramente "sortudos", nem seu sucesso pode ser explicado apenas por seus talentos. Não; a qualidade invariável de seu trabalho também é resultado de um profundo conhecimento do cinema e da televisão. (VALE, 2008, p. 15, tradução nossa)³⁴.

Compreende-se, então, que os elaborados trabalhos de Maria Camargo e Luiz Fernando Carvalho foram basilares para a adaptação do romance *Dois Irmãos* para o meio televisivo. Na época daquela produção, ambos já eram profissionais experientes. Além do mais, eles sabiamente aproveitaram o potencial imagético que já existia no texto de Hatoum.

Para “encerrar” as reflexões propostas por esta dissertação, deixa-se aqui um entendimento de Maria Camargo sobre a relação entre o romance *Dois Irmãos* e o roteiro da minissérie: “É possível reinventar sem trair? Trair sem corromper? Não existem receitas, fórmulas ou mapas confiáveis para atravessar um rio como esse.” (CAMARGO, 2017a, p. 5). Espera-se, com as análises apresentadas, contribuir de alguma maneira com os estudos sobre roteiros audiovisuais adaptados.

³⁴ cuando consideramos las creaciones de algunos de los mejores guionistas y directores, vemos que tienen una «trayectoria» muy consistente. Esta constancia prueba que ellos no son meramente «afortunados», ni tampoco su éxito puede explicarse sólo por su talento. No; la calidad invariable de su obra también es el resultado de un profundo conocimiento del cine y la televisión.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 28. p. 125-140, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9108/8116>>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1993.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 7. ed. São Paulo: Papirus, 1995.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA. **Gênesis**. Tradução: CNBB. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da UNICAMP. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORELLI, Sílvia. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. In: **Revista São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação SEADE. Vol. 15, n. 3, Julho 2001, pp. 29-36. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a05v15n3.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2019.
- CADERNO Globo – Edição 11. **Assista a esse livro**. São Paulo: Globo Universidade, 2017. Disponível em: <<http://www.app.cadernosglobo.com.br>>. Acesso em: 28 set. 2019.
- CAMARGO, Maria. **Dois irmãos**: roteiro da série: a partir da obra de Milton Hatoum. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017a.
- CAMARGO, Maria. Entrevista a CADERNO Globo – Edição 11. **Assista a esse livro**. São Paulo: Globo Universidade, 2017b. Disponível em: <<http://www.app.cadernosglobo.com.br>>. Acesso em: 28 set. 2019.
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-80.
- CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. Memória e narração na tradução televisiva de *Dois Irmãos*. **Revista Dispositiva**. Belo Horizonte, vol. 7, n. 11. 2018.

CARVALHO, Luiz Fernando. Entrevista a CADERNO Globo – Edição 11. **Assista a esse livro**. São Paulo: Globo Universidade, 2017. Disponível em: <<http://www.app.cadernosglobo.com.br>>. Acesso em: 28 set. 2019.

CASTRO, Daniel. Considerada ‘difícil’, Dois Irmãos surpreende e vai bem no Ibope. In: **Notícias da TV**. São Paulo: 23 de janeiro de 2017. Disponível em: <<http://www.noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/considerada-dificil-dois-irmaos-surpreende-e-vai-bem-no-ibope-13934>>. Acesso em: 12 out. 2021.

CECARELLO, Vera. O anagrama de Nael. **Baleia na Rede**. Marília, vol. 1, n. 8, Ano VIII, dez./2011. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1761/1494>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

CHATMAN, Seymour. **What novels can do that films can't** (and vice versa). Chicago: The University of Chicago, 1980.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

COSTELLO, Sam. **Internet streaming: what it is and how it works**. July 09, 2021. Disponível em: <<http://www.lifewire.com/internet-streaming-what-it-is-and-how-it-works-1999513>>. Acesso em 13 set. 2021.

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

FEITOSA, Sara Alves. Uma genealogia do formato minissérie na televisão brasileira (1982-2002). **Revista Lumina**, v. 6, n. 1, jun. 2012, p. 1-14.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILHO, Oziris Borges. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

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

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GAMA, Mônica; GONÇALVES, Dayane de Oliveira. Milton Hatoum e a ficção brasileira contemporânea. **Revista Raído**. Dourados, v. 14, n. 34, jan./abr. 2020, p. 77-88. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/10979>>. Acesso em 20 set. 2020.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HATOUM, Milton. Entrevista a CADERNO Globo – Edição 11. **Assista a esse livro**. São Paulo: Globo Universidade, 2017. Disponível em: <<http://www.app.cadernosglobo.com.br>>. Acesso em: 28 set. 2019.

HATOUM, Milton. Entrevista a O GLOBO. **Milton Hatoum, autor do romance ‘Dois irmãos’, debate a adaptação para a TV**. Rio de Janeiro: 09 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://www.oglobo.com/cultura/revista-da-tv/milton-hatoum-autor-do-romance-dois-irmaos-debate-adaptacao-para-a-tv-20612610>>. Acesso em: 10 out. 2019.

HATOUM, Milton. Entrevista a CORREIO Brasiliense. **Milton Hatoum, lança ‘Pontos de fuga’ segunda parte de trilogia**. Brasília: 26 de outubro de 2019. Disponível em: <<http://www.correiobrasiliense.com.br/noticia/milton-hatoum-lanca-pontos-de-fuga-segunda-parte-de-trilogia/2019/10/26>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

HATOUM, Milton. Entrevista a BRASIL DE FATO. **Quando o mito vira história, e a história vira literatura**. São Paulo: 26 de fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/v1/agencia/cultura/quando-o-mito-vira-historia-e-a-historia-vira-literatura/view>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. **Revista de História**, Manaus, ago.2009, p.5.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, Santa Catarina: Editora UFSC, 2013.

IG São Paulo. **“Dois irmãos”**: minissérie aumenta vendas do livro em mais de 500%. São Paulo: 18 de janeiro de 2017. Disponível em: <<http://www.gente.ig.com.br/tvnovela/2017-01-18/minisserie-dois-irmaos.html>>. Acesso em: 12 out. 2021.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Itapevi: Nebli, 2016.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

MCKEE, Robert. **Story**: substance, structure, style, and the principle of screenwriting. New York: Harper Collins Publishers, 1997.

MELLO, Jefferson Agostini. Percurso para a utopia: o Eldorado de Milton Hatoum. **Revista Letras**. Curitiba, n. 86, jul./dez. 2012, p. 11-26. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/25222/19900>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

PUCCI JR., Renato Luiz. Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de Capitu. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Orgs.). **Televisão**: formas audiovisuais de ficção e de documentário. Volume II. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2012.

RABIGER, Michael. **Direção de cinema**: técnicas e estética. Tradução: Sabrina Ricci Netto. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão**: correlações. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RESENDE, Beatriz. Os cheiros de Manaus. In: **Caderno Globo** – Edição 11. Assista a esse livro. São Paulo: Globo Universidade, 2017. Disponível em: <<http://www.app.cadernosglobo.com.br>>. Acesso em: 28 set. 2019.

REY, Marcos. **O roteirista profissional: Televisão e Cinema**. São Paulo: Ática, 1989.

RICOUER, Paul. **Sí mismo como otro**. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2006.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SILVA, Joanna da. Panorama da produção literária de Milton Hatoum e de sua recepção, em homenagem aos vinte anos de Relato de um certo oriente. **Revista Somanlu**. Manaus, ano 10, n.1, jan./jun. 2010, p. 107-123. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/somanlu/article/view/477/306>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

SOBRAL, Filomena Antunes. **As letras no pequeno ecrã**: adaptação literária para televisão. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/70645467.pdf>>. Acesso em 14 abr. 2021.

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

STAM, Robert. **Teoría y práctica de la adaptación**. Ciudad de México: UNAM, 2009.

SOUZA, Roberto Fontes de. **Economia e produção do espaço urbano precário**: um olhar para o processo de urbanização da cidade de Manaus. XVII ENANPUR. 2017. Disponível

em: <http://www.anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais>. Acesso em: 14 mar. 2021.

SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Orgs.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário**. Volume II. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2012.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge/London: Harvard University Press, 2003.

VALE, Eugene. **Técnicas del guión para cine y televisión**. Barcelona: Gedisa, 2008.