

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Emerson Dantas e Pimenta

Dois Irmãos: Memória, Perspectiva e Cor

Montes Claros

Julho/2020

Emerson Dantas e Pimenta

Dois Irmãos: Memória, Perspectiva e Cor

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Dra. Andrea Cristina Martins Pereira

Montes Claros

Julho/2020

P644d Pimenta, Emerson Dantas e.
Dois irmãos [manuscrito] : memória, perspectiva e cor / Emerson Dantas e Pimenta. –
Montes Claros, 2020.
88 f. : il.

Bibliografia: f. 81-85.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,
2020.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristina Martins Pereira.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Televisão. 4. *Dois irmãos* (2017). 5. Carvalho, Luiz
Fernando, 1960-. 6. Hatoum, Milton, 1952-. I. Pereira, Andrea Cristina Martins. II.
Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Memória, perspectiva e
cor.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

Antônio Alvimar Souza

Reitor

Ilva Ruas Abreu

Vice-Reitora

José Reinaldo Mendes Ruas

Pró-Reitor de Pesquisa

Virgílio Mesquista Gomes

Coordenadoria de Acompanhamento de Projetos

Sônia Ribeiro Arruda

Coordenadoria de Iniciação Científica

Sara Gonçalves Antunes de Souza

Coordenadoria de Inovação Tecnológica

André Luiz Sena Guimarães

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Marcelo Perim Baldo

Coordenadoria de Pós-Graduação Stricto-Sensu

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Élcio Lucas de Oliveira

Coordenador

Antônio Wagner Veloso Rocha

Subcoordenador



Dissertação de Mestrado intitulada *DOIS IRMÃOS: MEMÓRIA, PERSPECTIVA E COR*, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários, **EMERSON DANTAS E PIMENTA**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr.ª. Andrea Cristina Martins Pereira (Orientadora - Unimontes)

Prof. Dr. Rafael Conde Resende (UFMG)

Prof. Dr.ª. Alba Valéria Niza Silva (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Universidade Estadual de Montes Claros
UNIMONTES

Montes Claros, 21 de julho de 2020.

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras/Estudos Literários

AGRADECIMENTOS

São muitos os fatores que fazem com que eu seja grato nesse momento. Que a alegria não permita que eu me esqueça de agradecer com todo o carinho que posso. Concluir mais essa etapa de minha formação é aumentar ainda mais minha paixão e curiosidade em relação à literatura, cinema, televisão e docência.

Eu jamais teria conseguido sem o apoio irrestrito de minha família. Meus pais Emerson e Aparecida, meu irmão Vinícius e todos aqueles que o destino permitiu que eu chamasse família.

Minha orientadora, Andréa Cristina Martins, por quem a admiração só aumentou durante esses dois anos. Sou imensamente grato pela generosidade, profissionalismo, confiança e pela paciência.

Agradeço ao universo UNIMONTES, por mais essa oportunidade de encontrar pessoas tão incríveis. Pelos professores que são exemplos de profissionais e seres humanos, que me mostraram que o conhecimento só aumenta e se faz útil quando compartilhado.

Agradeço aos meus amigos, pelas palavras de consolo, pela confiança, pelo carinho e pelas dicas que foram tão úteis nesse desenrolar. Em especial, aos colegas, que agora chamo amigos, que foram, durante dois anos, e agora são para toda a vida, um antro de bons fluídos, de risadas, de companheirismo e carinho.

Agradeço a Deus em todas as suas formas, nomes e manifestações, pelo dom da vida, pela capacidade de sentir a arte como elemento indispensável para o bem viver e o autoconhecimento.

A todos vocês, o meu muito obrigado. E como retribuição, firmo um compromisso: Se agora torno-me mestre, um pedaço desse título pertence a cada um que comigo escalou essa montanha. Prometo fazer disso uma forma de melhorar o mundo, de contribuir para que a desigualdade, o preconceito, a injustiça seja uma lenda de tempos passados. E que cada um dos meus alunos, daqui para frente, receba um pouco do que todos vocês comigo compartilharam. Que a poesia, a pintura, o teatro, a música, os filmes, as telenovelas, os quadrinhos, todas as manifestações artísticas inundem os quatro cantos do mundo e que um dia consigamos fazer com que ninguém precise mais chorar, sorrir, se apaixonar, sentindo-se só, pois a arte nos conectará. E minha missão, a partir de agora, será ajudar divulgar sua palavra.

Obrigado.

Reinvenção
Cecília Meireles

A vida só é possível
reinventada.

Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! tudo bolhas
que vem de fundas piscinas
de ilusionismo... — mais nada.

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.

Não te encontro, não te alcanço...
Só — no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.
Só — na treva,
fico: recebida e dada.

Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

RESUMO

Esta pesquisa tem o fulcro de traçar uma análise da estética da obra audiovisual *Dois irmãos* (2017) – roteirizada por Maria Camargo, com direção artística de Luiz Fernando Carvalho e exibida pela rede Globo de Televisão, no ano de 2017, em formato de minissérie, baseada na obra homônima do escritor amazonense Milton Hatoum (2000). Observando os recursos utilizados na tradução intersemiótica para a linguagem audiovisual enquanto expressão subjetiva da memória e da busca identitária do narrador Nael, a pesquisa, de cunho bibliográfico e videográfico, se fez pela leitura do objeto, ancorada em estudos teóricos e críticos sobre as várias linguagens artísticas, em especial o cinema e a literatura. As linhas teóricas básicas a serem seguidas são apresentadas por Maurice Halbwachs (1990), no que tange a memória; Stuart Hall (2002), e o pensamento sobre a identidade do sujeito pós moderno; Marcel Martin (2012), Christian Metz (1980), Claus Clüver (1997), Andréa Cristina Martins Pereira (2014) e Alfredo Bosi (1972) contribuem com pensamentos sobre o cinema, a literatura e o diálogo entre artes. A conclusão a que se chega é que, a minissérie *Dois irmãos*, se apresenta como a expressão da memória do narrador do livro de Hatoum. É a perspectiva, a cor, as vozes e as impressões do sujeito que, maduro, revive suas histórias e as que com ele foram compartilhadas pelos entes familiares. Os caminhos que Nael escreve em seu livro, e que dão aos leitores os insights necessários para encontrar os traços de identificação e autoconhecimento, Carvalho promove acrescentando o diálogo com outras artes.

Palavras-chave: Literatura, cinema, televisão, dois irmãos, Luiz Fernando Carvalho, Milton Hatoum.

ABSTRACT

This research aims to analyze the aesthetics of the audio-visual work *Dois irmãos* (2017) – that was adapted from Milton Hatoum’s homonymous work (2000), script by Maria Camargo, directed by Luiz Fernando Carvalho, and showed as a miniseries on Globo channel in 2017. Observing the resources used in the intersemiotic translation to the audio-visual language as the narrator Nael’s subjective memory expression and search for identity. This bibliographic and videographic research was made by reading the object, as well as theoretical and critical studies about the various artistic languages, especially cinema and literature. The theories in which we based were: Maurice Halbwachs’ (1990) ideas about memory; Stuart Hall’s (2002) thoughts on postmodern subject’s identity; Marcel Martin’s (2012), Christian Metz’s (1980), Claus Clüver’s (1997), Andréa Cristina Martins Pereira’s (2014) and Alfredo Bosi’s (1972) conceptions about cinema and literature, and the dialogue between arts. As a conclusion, we can say that the miniseries *Dois irmãos* shows itself as Hatoum’s book’s narrator’s memory expression. It’s from the perspective, the color, the voices, and the subject impressions, that, in his maturity, revives his stories and the ones shared to him by his family members. Nael weaves his book, giving the readers the necessary insights in order to find features of identification and self knowledge. Carvalho also does it, adding the dialogue with other arts.

KEYWORDS: Literature, cinema, television, *Dois Irmãos*, Luiz Fernando Carvalho, Milton Hatoum.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Nael estuda em seu quarto	45
Imagem 2: Trecho da abertura de <i>Dois Irmãos</i>	46
Imagem 3: Zana com o filho Omar ao colo	48
Imagem 4: Cena da abertura, quadro original Carlos Araújo	49
Imagem 5: Halim conta seu passado para Nael	56
Imagem 6: Bonecos no porão dos Reinoso	61
Imagem 7: Zana usa sapatos de boneca	68
Imagem 8: Halim imagina-se dançando com Zana	69
Imagem 9: Casamento de Zana e Halim	73
Imagem 10: Omar prestes a agredir o irmão	73
Imagem 11: Nael e o tio conversam	74
Imagem 12: The Cafe Terrace, 1888, Van Gogh	75
Imagem 13: Pau Mulato (Camila Silva) na noite de Manaus	75

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1. Dois Irmãos e a (Re)Construção do “Eu” a partir da Memória	21
1.1. A relação simbiótica entre escrita e memória	26
1.2. As escolhas.....	31
2. Dois Irmãos e a Memória em Três Faces	36
2.1. As memórias que vi	37
2.2. As memórias que me cercam	43
2.2.1. A abertura como metonímia das memórias familiares	44
2.2.2. Nael, narrador e protagonista.....	51
2.3. As memórias que me destes.....	53
3. “Duelo de Irmãos e o Embate Interartes”	62
3.1. Cinema como base expressiva	62
3.1.1. A literatura como conteúdo e expressão.....	64
3.1.2. Pintura e a estética do sonho.....	70
CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Gosto de falar que a literatura salvou minha vida, não em um aspecto fisiológico, mas no sentido de que a literatura me ensinou a viver. Viver dentro da perspectiva de interagir com o mundo. E antes mesmo de conhecer a pesquisa literária como qualificação profissional, já me era comum pensar em livros como uma rica fonte de ensinamentos. Eu passei, depois de revalidar meu gosto por livros por diversas vezes, a atribuir a eles uma grande responsabilidade: a de serem meus óculos para o mundo. A minha ponte de conexão com a “realidade”.

Tudo começou quando li *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis para uma prova do colégio, e vi-me embasbacado com o poder da escrita. De simplesmente como as palavras marcaram minha vida. Adolescentes tendem a contestar, irritar-se e desafiar qualquer coisa que abale sua realidade, suas verdades; e com aquele livro de final aberto, minha relação foi quase como de luto. As fases do luto, com que a psicologia costumeiramente trabalha, eu vivi com *Dom Casmurro*.

Primeiro, a *negação*, a dificuldade em acreditar que aquela última frase não traria o veredito da culpa ou da inocência de Capitu. A *raiva*: como considerar um grande livro, um livro “sem final”? Quem era esse tal Machado de Assis para morrer sem resolver esse grande mistério? A fase da *negociação* veio em seguida, eu sabia que Capitu era inocente, e revisitando alguns trechos, tentava comprovar que era tudo um grande mal-entendido. E assim começou uma queda de braço que até hoje nem eu, nem o Bruxo do Cosme Velho vencemos. Em seguida veio a *depressão*, quando me esbarrava com colegas que tinham o pensamento diferente, e que assim como eu, traziam um arsenal de provas que fomentavam seus pontos de vista. E por fim, veio a maturidade e com ela a *aceitação*. Dali por diante viriam outros Machados de Assis, dentro de suas peculiaridades e estilos, mudarem minha vida por diversas e diversas vezes.

Com a televisão a minha relação era mais conturbada. A televisão foi considerada a grande vilã de minha geração, dado o seu potencial comercial que, de acordo com alguns críticos e com a opinião pública, era uma péssima fonte de ensinamento e afastada de qualquer valor artístico. Mas mesmo assim, a relação era de encanto. A internet, nos anos de minha infância, era uma completa desconhecida, o cinema, uma irrealidade, livros e quadrinhos limitavam-se à escola ou algum presente, mas a televisão era acessível, estava ali a um *click* de distância. E, sem fazer juízo de valor, era através dos desenhos animados, dos animes da extinta TV Manchete, das novelas e filmes comerciais, que a criatividade achava formas de se alimentar. Era, para além disso, uma grande ponte referencial para outras realidades, inclusive

literária.

Nunca deixei a televisão de lado, a programação mudou de acordo com a idade e com a maturidade, mas o hábito e prazer pela TV, e principalmente em relação a canais abertos, visto que a TV fechada demorou para se popularizar, mantiveram-se e não há uma oportunidade de defender ou criticar a TV que eu hoje, como pesquisador, não aproveite.

Para um entusiasta da literatura e do audiovisual, não há nada mais curioso que uma tradução, ou adaptação. É mais comum quando parte do primeiro para o segundo, embora o contrário, apesar de raro, também ocorra. Mas tradução, que consiste na reconstrução através de outra linguagem, revela-se um reviver.

Juntamente com minha orientadora, Andrea Cristina Martins Pereira, em um projeto de iniciação científica no período da graduação, apontamos como George Méliès, considerado o pai da sétima arte, em suas primeiras produções no final do século XIX, abraçou a literatura como uma parceira e, dessa amizade, surgiram as primeiras adaptações, prática que segue ao longo de mais de um século de existência do cinema. E quando tratamos da televisão, não é diferente. Dos teleteatros, com textos da dramaturgia clássica universal, às primeiras décadas da TV no Brasil, passando por telenovelas adaptadas de obras do romantismo na década de 1970, até chegar às minisséries em 1980 e, mais recentemente, às microsséries, a televisão brasileira acumula muitas e bem sucedidas parcerias com a literatura. Embora, na atualidade, a produção de roteiros originais venha ganhando mais espaço, volta e meia o telespectador é apresentado com uma nova adaptação que se origina da literatura.

Em um trabalho feito por mim intitulado “A influência das telenovelas na formação e manutenção do cânone literário brasileiro” em 2018 e ainda não publicado, realizei o levantamento de uma visão geral da história do audiovisual na televisão no Brasil. Como resultado, identifiquei aproximadamente 89 produções, do início dos anos cinquenta até 2018, em especial telenovelas, baseada em algum livro publicado em algum lugar do mundo. Essa pesquisa, de cunho quantitativo, foi feita junto a sites voltados para manutenção da memória da televisão, como o *Memória Globo*, e trabalhos acadêmicos destinados ao assunto. Dessas produções, 46 originaram-se de romances nacionais. Tendo em vista que muitas tramas se apropriam de enredo ou ideias de alguma narrativa clássica, mas não se preocupam em dar o devido crédito ao autor, não foram incluídas na análise.

De narrativas da literatura universal a livros publicados no Brasil, os enredos passaram por adaptações necessárias para enquadrar-se no gênero televisivo, ampliando-se as células dramáticas e, com isso, os núcleos de trama, além de alterações de títulos. Curiosidades à parte, o importante é que a televisão – em especial as telenovelas e minisséries, que para o brasileiro

além de uma tradição, são fontes formadoras de opiniões e reguladoras do cotidiano – deu-se como uma influenciadora da construção/manutenção da historiografia literária do nosso país e, conseqüentemente, da consolidação do cânone literário que hoje respeitamos. Hoje, a TV passou a dar mais espaço a roteiros originais e a literatura aparece em raros casos e em formatos menores que usualmente.

O *Projeto quadrante*, idealizado pelo diretor e cineasta Luiz Fernando Carvalho, resultou em uma reconciliação entre a televisão e a literatura. Iniciado com a tradução do livro no ano de 2007 *A pedra do reino* (1971), de Ariano Suassuna, e mesmo não tendo sido bem sucedida no quesito audiência e popularidade, chamou atenção pela ousadia da linguagem expressa, considerando a conservadora estética televisiva. *Capitu* (2008), segunda minissérie do projeto, cuja pretensão era percorrer quatro pontos do Brasil e a transmutar um livro originário de cada um deles, pegou carona no centenário e na popularidade de Machado de Assis e da obra na qual fora baseada (*Dom Casmurro* (1899)), obtendo índices maiores. Contudo, ainda não pode ser considerada uma obra de cunho popular, característica que permeia (ou anseia) as produções audiovisuais da pequena tela.

Dois Irmãos (2017), exibida nove anos após, chegou mais acessível e, de certa forma, mais coerente com o que o público comum da televisão está acostumado. E é interessante que a televisão se preocupa em apresentar programas que valorizem sua própria estética, mas quase sempre se valem de empréstimos de outras artes em sua composição.

Diantes dessas perspectivas, esta pesquisa tem o fulcro de traçar uma análise da estética da obra audiovisual *Dois Irmãos* (2017), roteirizada por Maria Camargo, com direção artística de Luiz Fernando Carvalho e exibida pela rede Globo de Televisão no ano de 2017, em formato de minissérie. Foi baseada na obra homônima do escritor amazonense Milton Hatoum (2000), e é possível observar os recursos utilizados na tradução intersemiótica para a linguagem audiovisual enquanto expressão subjetiva da memória e da busca identitária do narrador Nael.

Para tanto, parte-se da compreensão que de a televisão, invenção convencionalmente imputada a John Logie Bardie, teve sua primeira transmissão oficial no Brasil na década de cinquenta. Como apresenta Plínio Marcos Volponi Leal, em seu artigo “Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil” (2009), a TV nasceu com forte caráter comercial, dada sua ligação direta com o rádio. Othon Jambeiro (2002, p. 51)., em seu trabalho *A TV no Brasil do século XX* (2002), ilustra esse conceito de comercial como a “busca de audiência de massa; predominância de entretenimento sobre programas educacionais e culturais; controle privado sob fiscalização governamental e economia baseada na publicidade”.

Com o passar do tempo, a TV foi deixando de ser um artigo de luxo, popularizando-se

e hoje, no século XXI, é indispensável na lista de eletrônicos presentes nas residências do brasileiro. A força dessa mídia é lembrada por Caroline Petian Pimenta Bono Rosa e Gladis Linhares Toniazzi no artigo “TV Digital: a atuação das emissoras nos Estados brasileiros” (2014):

A televisão ocupa um lugar privilegiado na hierarquia dos meios de comunicação. No caso do Brasil, a TV não é apenas um veículo do sistema nacional de comunicação, ela desfruta de um prestígio tão considerável que assume a condição de única via de acesso às notícias e ao entretenimento para grande parte da população. Conforme Rezende (2000), o hábito consumista dos seres humanos justifica o fato de milhões de pessoas estarem pensando em ver a mesma coisa, ao mesmo tempo, e o formato espetacular que este veículo pode oferecer representa a ‘fórmula mágica’ capaz de magnetizar a atenção de um público tão diversificado (ROSA, TONIAZZO, 2014, p. 2-3).

Divisora de opiniões, a televisão sofre e sofreu muitos ataques no que diz respeito à qualidade do que oferece. É inegável a evolução em relação à adaptação de sua estética para competir com a popularização do cinema, a TV fechada e o moderno sistema de *streaming*. O fato é que a televisão aberta reinou soberana durante anos e encontra, na atualidade, grandes concorrentes.

Sobre o livro fonte da minissérie e, conseqüentemente, dessa dissertação: no ano 2000, Milton Hatoum (2000), professor, tradutor e escritor brasileiro, lança seu segundo romance, *Dois Irmãos*. Na obra é narrada, no espaço amazonense, a conturbada história de vida dos gêmeos Yaqub e Omar e como a disputa entre eles interfere na vida de sua família e do misterioso narrador. Vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance no ano de 2001, a obra compartilha com *Relato de um certo oriente (1989)*, *Cinzas do norte (2005)* e *Orfãos do Eldorado (2008)*, não só renomadas premiações, mas um estilo que, de acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, é:

Estilisticamente, a prosa de Hatoum varia pouco de livro a livro (o que denota a unidade interna de sua obra), sendo construída com base em narradores que optam sempre por um tom informal, fluente e coloquial. A professora e crítica Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo afirma que, além de "econômico", o estilo de Hatoum é ‘ao mesmo tempo poético, cheio de figurações e estranhamentos’.¹

A sensibilidade da escrita do amazonense não passa despercebida pela crítica especializada. Por baixo das tramas, sempre há a denúncia de uma realidade social e política, e a incidência destes elementos na vida e personalidade dos personagens. Em *Dois Irmãos*, o misto de culturas – do Amazonas e do Líbano – é refletido nas memórias do narrador e no convívio com a família, bem como nos elementos culturais narrados no livro – seja na culinária,

¹ Enciclopédia itaú cultural de arte e cultura brasileiras. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7721/milton-Hatoum>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

na música ou no espaço. Esses elementos unidos, formam um perfil brasileiro, um retrato regional rico e convidativo:

Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios, e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaria surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vai e vem de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra no povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança que os caloteiros saldasse as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta (HATOUM, 2000, pg.47-48).

Com um tom melodramático, o livro narrado em primeira pessoa por Nael, filho de um dos gêmeos com a empregada Domingas, impressiona pela musicalidade das palavras escritas, que ressoam por toda a capital do estado do Amazonas, permeados de cor local. A fauna e a flora do extremo Brasil misturam-se com o tom ocre da cultura libanesa que ele herda pelas vertentes e demonstra um sujeito em busca da sua identidade. Nael, diante da memória da família que o ignora, resolve organizá-la para se organizar. É diante do que viu e ouviu que ele enfrenta o passado para seguir com a vida e se posicionar como ser social e emocional no presente e no futuro.

O Amazonas de Hatoum (2000), delicadamente construída a partir da perspectiva de Nael, ganha cor e diálogo com outras artes na minissérie. O narrador ouve muito do avô, Halim, sobre sua história de amor com a esposa Zana, como a infância dos filhos fora determinante para o trágico desfecho do clã. Ouve da mãe como era o comportamento dos gêmeos e da família, do ponto de vista do “quarto de empregada”, mas também, Nael presencia muita coisa e diz ao leitor, quando já adulto, muito do que presenciou ainda criança. E a forma como a direção deixa essas seções temporais demarcadas é peculiar.

No final de 2016, as chamadas da Rede Globo de Televisão já convidavam o espectador a acompanhar, na programação de 2017, a minissérie *Dois Irmãos*. As chamadas eram longas e já deixavam claro o estilo peculiar, detentor da linguagem extravagante, associada ao diretor Luiz Fernando Carvalho. Para Andrea Cristina Martins Pereira, em seu trabalho “O hibridismo artístico-cultural no *Projeto quadrante*: uma experiência de linguagem na televisão brasileira” (2010), que busca anunciar um percurso na renovação da linguagem televisiva, que é uma assinatura de Carvalho, além de traçar um perfil do diretor, abarcando seu trabalho com telenovelas e seriados:

Levando em conta essa singularidade presente na sua obra, mesmo nas mais populares que são as novelas [...] pode-se dizer que Luiz Fernando Carvalho sempre contrariou, de alguma forma, essa tendência estritamente mercadológica

da linguagem televisiva. É possível afirmar que ele se utiliza de uma linguagem que, no mínimo, estabelece um diálogo estreito com o cinema, pelo aspecto da capacidade de expressão deste veículo, citada por Eco [...] . Não por acaso: pois se trata de um profissional que, antes de atuar, buscou se alimentar nas melhores fontes da teoria e da prática cinematográfica, como Eisenstein, Vertov, Pasollini e Visconti, por exemplo, além de manter uma constante aproximação com outras artes, como a pintura, o teatro e a literatura (PEREIRA, 2010, p.7).

Na obra audiovisual estudada, podemos ver essa peculiaridade na linguagem, que perpassa por várias outras manifestações artísticas. Carvalho leva para a televisão uma estética expressiva, refletida em uma textura calorosa, a coloração em tons muito bem escolhidos e figurinos pitorescos. Fotografia que dialoga com outras linguagens artísticas, cenas desbravando cenários de quinas, imagens que ora insinua, mas em determinados momentos, mostram demais. Ao longo dos 10 episódios exibidos, literatura, artes plásticas e cinema, misturam-se à narrativa que explora o Amazonas de maneira ousada na TV.

Em *Dois Irmãos*, a emissora carioca não economizou em elenco. Nomes já renomados de seu acervo, como Juliana Paes, Eliane Giardini, Antônio Fagundes, Irandhir Santos e Cauã Reymond, defenderam os principais personagens, abrindo espaço para novos talentos, como Matheus Abreu, que interpretou os gêmeos na juventude, e Silvia Nobre, na pele da índia Domingas.

O esmero do texto, da direção e do elenco chamou a atenção do público e da crítica especializada. Para André Santana, no site *Observatório da Televisão*, especializado em audiência e críticas a programas de televisão, na crítica sobre *Dois Irmãos*, afirma:

Também não dá para ficar indiferente diante de tantos bons atores em cena, e em momentos de pura inspiração. Aliás, também faz parte da assinatura do diretor Luiz Fernando Carvalho o intenso trabalho de preparação de atores, nivelando novatos e veteranos, e arrancando de todos o seu melhor (SANTANA, 2017, s/p).

O posicionamento de Henrique Haddefinir, em crítica para o site *Omelete.com*, não é muito diferente, e assim como a aceitação geral, evoca o esmero estético e revolucionário do *Projeto quadrante* de Luiz Fernando Carvalho para a Televisão, lembrando *Capitu* (2008) e *A Pedra do Reino* (2007). Para o crítico do portal, que é um forte formador de opiniões populares no que diz respeito a cinema e televisão, a força da beleza e do trabalho e a forma com que Carvalho manipula sensações já permite reconhecimento:

Não é o caso das adaptações promovidas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho. Não que outros diretores não pensem nas atmosferas de suas adaptações, mas Carvalho tem uma forma especial de privilegiar sensações. Na maioria das adaptações que chegam ao mercado, tudo diz respeito ao que vai entrar ou não do material original. Poucos são os diretores que se dedicam realmente a tentar fazer o espectador se sentir como um leitor. A razão para isso é muito simples, já que a leitura se debruça sobre detalhes e imersões intelectuais que são dificilmente passíveis de tradução imagética (HADDEFINIR, 2017, s/p).

Em entrevista à *Revista Bravos!* Carvalho afirma a Almir de Freitas, na entrevista “A linguagem como sonho” (2017, s/p) que: “Pouco acredito em adaptações. Adaptação é o mesmo que redução, mais ainda quando se busca um diálogo com uma alta literatura”. Declaradamente apaixonado pela literatura, ao site *Adoro Cinema*, no ano de 2018 (s/p), ele reforça: “Não acredito em adaptação. Eu trabalho diretamente sobre o livro, é como se o filme fosse uma espécie de resposta à leitura”. O que Haddefinir explora em seu texto é esse tráfego que Carvalho propicia entre o audiovisual e a literatura, a forma como ele preza pela matéria prima literária. Inclusive, em *Lavoura Arcaica* (2001), baseado no romance de Raduan Nassar, e em seu mais recente trabalho em fase de montagem *A paixão segundo G.H.*, baseado no livro de Clarice Lispector, dispensou o uso de roteiro e foi com o livro em mãos que dirigiu.

Ao apresentar uma estética peculiar, diferente do que costumeiramente se encontra na televisão aberta, *Dois Irmãos* atinge diversos públicos. Por agradar aos fãs de Luiz Fernando Carvalho, que já se fazem atraídos por conhecer a ousadia do diretor de levar à TV muito mais do que é comum a ela. Aos fãs da literatura, que buscam adaptações autênticas, mas que ainda representem a obra literária que os cativou, e até aos os mais simplórios expectadores de TV que buscam uma trama de entretenimento.

A análise do livro e da minissérie partirão da perspectiva da linguagem, específica dos respectivos gêneros e, em relação ao segundo, às demais manifestações estéticas utilizadas na sua composição, o que configura uma relação intersemiótica entre as duas narrativas e eleva a expressão de sentidos que Carvalho declaradamente intenta.

Ao investigar tanto o texto literário quanto o televisivo, já se pode perceber que nas mãos de Carvalho, a manipulação da linguagem busca promover uma experiência diferente no que diz respeito à literatura na tela. Sendo interessante apontar a forte relação do diretor com a literatura. As duas obras que serão estudadas neste trabalho apoiam-se uma na outra para promover o acesso à literatura e a televisão de qualidade e, conseqüentemente, a formação artística e cultural para um público específico e muitas vezes subestimado: o telespectador.

O objetivo desse trabalho é examinar os recursos utilizados na construção da expressão da memória, elemento importante na composição das duas obras, o livro e a minissérie; promovendo a análise dos recursos utilizados na tradução, pela perspectiva do narrador e do encadeamento dos acontecimentos do enredo que por ele foram narrados. E por fim, diante do produto audiovisual, observar o diálogo entre artes proposto pelo diretor na construção estética da minissérie realçando a subjetividade presente na narrativa literária.

A pesquisa que originou esta dissertação tem cunho bibliográfico, baseando-se na análise do *corpus*, livro e minissérie, e em textos teóricos de referência sobre os três eixos

temáticos que nortearam o estudo: literatura, televisão e tradução intersemiótica. Pretendemos mostrar, por meio das reflexões teóricas e análises críticas, como literatura e televisão conseguem dialogar e ampliar os horizontes da arte em adaptação à contemporaneidade na televisão. As linhas teóricas básicas a serem seguidas são apresentadas por Maurice Halbwachs (1990), Stuart Hall (2002), Marcel Martin (2012), Christian Metz (1980), Claus Clüver (1997), Andréa Cristina Martins Pereira (2014), Alfredo Bosi (1972).

Lidando com a pós-modernidade na TV, que vem, ao privilegiar a produção de roteiros originais, dar uma ar de erudição às produções adaptadas da literatura, temos produções mais apuradas e esteticamente trabalhadas. *Dois Irmãos* (2000) traz a história de uma família narrada por um membro renegado. Os capítulos são, na visão de Nael, um misto do que ele presenciou enquanto criança, adolescente e adulto, e o que lhe contaram, seja o avô, seja a mãe.

Como e de quais recursos a minissérie se valeu para marcar essas passagens é o problema principal dessa dissertação, que pode ser desmembrado em: como a memória infantil e adulta são representadas e como a perspectiva do narrador, enquanto expectador e ouvinte, são traduzidas do texto literário para o audiovisual, na busca de sua identidade. Sem esquecer, obviamente, de apontar o diálogo entre artes que se fez presente.

A dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Dois Irmãos e a (re)construção do ‘Eu’ a partir da memória”, tem como foco o narrador Nael e a busca pela sua identidade através da memória. Dialogamos com teóricos das ciências humanas e sociais, como Maurice Halbwachs (1990), Jeane Marie Gagnebin (2006), Beatriz Sarlo (2007), Michael Pollak (1992), Joël Candau (2012), Stuart Hall (2002), dentre outros. Procura-se organizar um arco que relaciona a memória, singular e coletiva, e a descoberta pela identidade do ser social. Em seguida, aplicamos tais teorias na construção do *corpus* analisado, identificando como, no livro e na minissérie através da tradução intersemiótica, o narrador se relaciona com o passado que outros personagens lhe relatam e o que ele presenciou, e sua postura no presente, como guardião dessas memórias e escritor delas.

No segundo capítulo, intitulado “Dois Irmãos, e a memória em três faces”, identificamos, na minissérie e no romance, os recursos estéticos utilizados para a construção dos pontos de vista presentes na narrativa televisiva e como se fazem destacados. Nael é um narrador que faz questão de indicar, no livro, as vozes que sussurram o passado da família. Mesmo sendo diretamente influenciado por ele, mostra-se, de certa forma, fiel ao que lhe dizem. Na minissérie, a presença do *narrador em off* (*voz over*), auxilia nesse afastamento, mas, ainda assim, uma nova linguagem necessita de outros recursos para demonstrar a alteridade em questão. A ideia foi demonstrar através de análises de cenas da obra audiovisual, os pontos de

vista do narrador, e dos demais personagens envolvidos no romance, sobre fatos marcantes na trajetória da família, com auxílio de pensadores como André Gaudreault e François Jost (2009), Marcel Martin (2012), Christian Metz (1980), Andréa Cristina Martins Pereira (2014), dentre outros.

No terceiro capítulo: “Duelo de irmãos e o embate interartes”, promovemos uma análise do tráfego entre as variadas artes de que o diretor da minissérie se apropriou para compor a estética final da obra. Em *Dois Irmãos* (2017), assim como em *Capitu* e *A pedra do reino*, pode-se observar a presença da literatura como expressão, para além da fonte básica na tradução, como a poesia, a linguagem barroca e romântica constroem a linguagem da minissérie. Além disso, as artes plásticas, formando as afluentes dessa produção. Teóricos dessas áreas foram visitados e serviram como base teórica e crítica, como Alfredo Bosi (1972), Afrânio Coutinho (1986), Antônio Cândido (1981), Roland Barthes (1992), Solange Ribeiro de Oliveira (1993), dentre outros.

Ao final, esperamos que nosso trabalho contribua para a discussão acerca da produção literária e audiovisual no Brasil, em especial, das adaptações, que são bastante importantes para a divulgação e estímulo à leitura. A comunidade leitora no Brasil, principalmente a acadêmica, é forte, entretanto, a TV alcança lugares onde o livro ainda é recebido com resistências. As adaptações contemporâneas, além de tudo, são fortes manifestos semióticos e refletem a linguagem, do audiovisual e da literatura, em movimento, no mundo de muitas vozes e constantemente abalado pela influência da tecnologia. Além disso, esperamos propiciar um pensamento crítico sobre a identidade e a memória, a expressão dos sentimentos que nos molda e a arte como lente para ver o mundo.

1. *Dois Irmãos e a (Re)Construção do “Eu” a partir da Memória*

Humanos, mulheres, homens, não binários, crianças e demais classificações que convergem em um mesmo ser social inserido em um universo de linguagem e interação, os sabores, os desejos, os trejeitos, as escolhas, a profissão, a orientação sexual, a memória, e tudo que faz de nós o que somos e nos diferem das demais criaturas, nos humaniza. Somos detentores de raciocínio, de pensar como instrumento de inter-relação com nós e com o mundo. Dessas manifestações filosóficas, biológicas e sociais, a memória é um importante instrumento de identificação. A memória se perfaz em um exercício, é o constante lembrar e esquecer, e como postula Ivan Izquierdo (2002, p. 9), em seu livro *Memória*, é “aquisição, formação, conservação e evocação de informações”.

Diante de nós está a memória em algumas classificações, em especial, a memória coletiva e a memória individual que, segundo Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (1990), estão intimamente interligadas, e por mais que confiemos em nossas lembranças, necessitamos da confiabilidade dos outros para legitimá-las:

Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Somos cercados por fragmentos da história, e conseqüentemente da memória, o tempo todo. Inseridos em uma linha do tempo, tradicionalmente linear, eurocêntrica e, em muitos casos, imaginada. Esse ritual de memória coletiva diz muito sobre o que e quem somos. Nasce-se no Brasil: solidarize-se por tais causas, celebre tais datas, respeite tais símbolos. A memória é um modulador do *eu* em inúmeras vertentes. Jeane Marie Gagnebin, em seu ensaio “O que significa elaborar o passado?” (2006) aponta como as ciências humanas tomaram para si a função de guardiães do passado e da memória:

Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

Dependemos das raízes, de onde viemos, na perspectiva de Gagnebin (2006), pode indicar para onde vamos. Ainda dentro dessa problemática, a autora evoca Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, para corroborar a necessidade de organizar a memória como materialização do passado, “estratégias de conservação e mecanismos de lembranças”, museus, centros de estudos, livros. Ademais, dialoga com Nietzsche e Tzvetan Todorov, para alertar

sobre a “comemoração do passado, em detrimento do presente”. O perigo de, obcecados pelo passado, subvertermos a contemporaneidade.

Halbwachs posiciona o homem como ser social, logo, jamais solitário em nenhum contexto. Diante de um recorte menor do termo memória, em relação ao apresentado acima, baseado nos escritos de Gagnebin, Halbwachs simplifica ao falar sobre o encontro de amigos que há muito não se veem, para ilustrar que não só de fatos históricos e incansavelmente discutidos se faz o homem como ser social.

Na importância de relembrarmos e revivermos está incutida a nossa vertente comunitária. Não são só os fatos que nos ligam, nem como eles nos abalam, mas as pessoas envolvidas nessa memória, como essas são tocadas por elas e ao fim, como a perspectiva dessas pessoas quanto a realidade, nos atingem:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos que só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É por que, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós, uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p.26).

Para ilustrar seu pensamento, o sociólogo discorre sobre uma primeira viagem a Londres em que foi guiado e teve sua perspectiva contaminada por diferentes amigos, das mais distintas áreas: um arquiteto, que o leva a admirar a paisagem sob o aspecto da organização; um pintor, que se preocupa em fazê-lo perceber as cores; um comerciante que o leva a percorrer as lojas e livrarias. Além dos amigos, o autor indica uma situação em que segue apenas com sua sombra, mas ao fim, deixa-se guiar pelas leituras feitas durante a vida, quando a sua perspectiva sobre Londres são contornadas pelas impressões dos romances de Dickens, que lera na juventude, ou quando passa por edifícios e se lembra de algo dito por um amigo historiador.

Essa ilustração nos indica que nossa experiência, ao fim, mesmo que solitária, é guiada pelo outro. Tal relato é interessante para a memória como constituinte de personalidade, quando as mais diversas artes e ciências passam a manipulá-la à sua própria função/intenção: “Assim, para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias” (HALBWACHS, 1990, p.27).

Além de linguagem social, coletiva e manipulável pela arte e pela ciência, a memória e o passado têm outra característica fundamental: ela é inevitável. Beatriz Sarlo, no livro *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*, aponta: “Propor-se a não lembrar é como propor-se a não sentir um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete até quando não é convocada” (SARLO, 2005 p.10). É constante e incontável, mesmo quando se trata do

esquecimento. O domínio do tempo e da sua experiência é uma vertente tão poderosa da vida que nem marcantes e cruéis regimes totalitários puderam fazê-lo:

É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo, podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam (seria esse o final enlouquecido que nem sequer a matança nazista dos judeus conseguiu ter). Em condições subjetivas e políticas “normais”, o passado sempre chega ao presente (SARLO, 2005, p.10).

O passado é uma semente que é plantada em cada indivíduo quando o mesmo desperta para sua existência. Tudo ao seu redor é organizado em volta do passado, a começar pelo sobrenome, que até aos natimortos é devido. O indivíduo é inserido em uma linha temporal e isso determina sua posição social, patrimonial, e até sua expectativa de vida. Porém, esse trabalho tem o fulcro de analisar a memória como elemento constituinte do eu indenítário, mais especificamente a memória autobiográfica, que desaguará na escrita de Nael, protagonista do romance e da minissérie aqui estudados.

A memória autobiográfica está intrinsecamente ligada a outro tipo de memória, a histórica. E necessita de fatos, argumentos e da forma esquemática e resumida que a memória histórica se apresenta, dessa forma, “[...] memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda a história da nossa vida faz parte da história geral” (HOLBWACHS, 1990, p.55). Nos apoiarmos em uma narrativa memorialística mais ampla tira de nós a necessidade de sermos testemunhas de alguns acontecimentos para que possamos imaginá-los. Nael tem acesso a fatos que ocorreram antes do seu nascimento, ao se propor escrever a história de sua família. E ele consegue imaginar, para além do que é narrado por um ente mais velho, como se desenrolou cada cena.

Embora esteja e seja conectada a uma memória maior e compartilhada, ainda damos a ela um tom íntimo e pessoal. Thiago Ferreira dos Santos em seu artigo “Memória e conteúdo na filosofia da psicologia de Ludwig Wittgenstein” (2016) assevera:

O modelo definido tradicionalmente compreende a memória como um sistema de armazenamento de traços de vivências, o conteúdo das vivências na memória seria imagético, acessado privadamente por um “olho mental”. Nesse sentido, a lembrança se daria a partir do acesso a imagens na mente, o acesso a essas imagens dado por introspecção (uma definição ostensiva privada) levaria o indivíduo por intermédio de um sentimento de passado ou de familiaridade a reconhecê-las como lembrança (SANTOS, 2016, p.3).

Lembrar é torna-se algo subjetivo. O narrador de *Dois Irmãos*, livro e minissérie, ao recontar a memória de sua família, não se apresenta diretamente interessado em questões materiais, como o sobrenome da família ou herança. Nael, ao colocar a memória no papel, busca compreender sua vida e determinar-se em um meio social. Sobre isso, Michael Pollak (1992,

p. 204) corrobora:

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

O indivíduo contemporâneo sem memória seria uma espécie de espectro, a ausência desta seria indicar que não há uma origem e, conseqüentemente, um epílogo. Apenas uma aparição em meio ao fluxo da sociedade que é ainda muito dependente dos pontos traçados pelo passado na conjuntura de memória. A continuidade e coerência que Pollak (1992) aponta não são apenas traços externos de manipulação da realidade, mas fatores de autoconhecimento e construção da identidade.

Joël Candau (2012, p. 18) indicará que “memória é a identidade em ação” (2012, p. 18), em seu livro *Memória e identidade*. O antropólogo elabora um pensamento que faz com que entendamos a memória e a identidade como uma via de mão dupla, ambas moldando-se e justificando-se umas nas outras simultaneamente. Uma abordagem muito pertinente para pensar o homem contemporâneo que, mais questionador, mais incomodado com as predisposições, mais disposto a resignificar e mais incomodado ao lidar com o tempo, passa a encarar a memória na intenção de confrontá-la e não somente compreendê-la.

Terry Eagleton, no livro *Teoria da literatura: uma introdução* (2006), articulando o conceito de psicanálise de Freud, que futuramente fora atualizado por Lacan, ilustra o homem contemporâneo salientando a importância da identidade na observância da sua posição como sujeito social:

No que respeita à sociedade, eu, enquanto indivíduo, sou totalmente dispensável. Sem dúvida, alguém tem de desempenhar as funções que executo (escrever, lecionar, fazer conferências etc), já que a educação tem uma função crucial na reprodução desse tipo de sistema social; mas não há nenhuma razão específica para que tenha de ser eu. Uma das razões pelas quais tal reflexão não me faz ingressar em circo ou tomar uma dose excessiva de drogas é não ser essa a maneira habitual pela qual sinto a minha própria identidade nem a maneira pela qual “vivo” a minha vida. Eu não me *sinto* como mera função de uma estrutura social que poderia continuar sem mim por mais que isso me pareça verdadeiro quando *analiso* a situação, mas sim como alguém que tem uma relação significativa com a sociedade e o mundo em geral, uma relação que me proporciona um senso de significação e um valor suficientes para permitirem que minhas ações tenham um propósito (EAGLETON, 2006, p. 258).

Diante da reflexão de Eagleton podemos incluir a memória como parte desse senso de significação que nos torna únicos.

A identidade na pós-modernidade é teorizada pelo sociólogo Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), como uma inconstância. Diferente da ideia de identidade do sujeito iluminista, que é um “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado

das capacidades da razão, de consciência e da ação [...]” (HALL, 1992, p.11) e do sujeito sociológico, que não apresentava um núcleo completo, mas dependente de relações, o mundo “exterior” e “interior” que fomentam, a partir das suas imposições de significados e valores oriundos da esfera pública e privada; “tornando-os ‘parte de nós’ contribuindo para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (HALL, 1992, p. 13). Para Hall, a identidade do sujeito pós-moderno é mais complexa e intransigente, lida com a influência e a inconstância das redes de influência e poder que movem a sociedade. Dialogando com Ernesto Laclau, ele inquire:

Esta é uma concepção de identidade muito diferente e muito mais perturbadora e provisória do que as duas anteriores. Entretanto, argumenta Laclau, isto não deveria nos desencorajar: o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação” (LACLAU, 1990, p.40 apud HALL, 1992, p. 17-18).

O que Hall (1992) explana permite compreender algumas vertentes do narrador do romance objeto deste trabalho. Nael, adulto, remonta à história da família e reflete diversas vezes diante da sua relação com ela. Quando Hall (1992) fala da desarticulação de identidades estáveis, está falando da quebra dos arquétipos que a psicologia de Carl Gustav Jung elaborou. Nesse sentido, pode-se afirmar que Nael não é passivo frente à história que ora escuta, ora participa. Em suas reflexões diz muito de si. O *interior*, a autoestima, a visão de mundo e a memória são alguns dos elementos que constituem o *self*, que a psicologia aponta ser o *eu* em sua essência, imerso na sua subjetividade e individualidade. A partir da psicanálise freudiana, Donald Winnicott problematiza o conceito de *Ego* e, de acordo com a Inforpédia (2019, s/p), responsável por dicionarizar o conceito, designa o *self* como: “a pessoa enquanto lugar de atividade psíquica, ou seja, o self seria o produto de processos dinâmicos que asseguram a unidade e a totalidade do sujeito”

Jung traz sua contribuição a partir da apresentação dos arquétipos, colocando o *self*² como o lugar central na *mandala* do *eu* e detentor da vontade do ser em se ver completo: “o anseio humano pela unidade”. Paulo Rogério da Motta, estudioso do tema, metaforiza o conceito de Jung em seu texto “O que é Self?”, convergindo o conceito da psicanálise com a espiritualidade, e comparando o *self* à potência criativa que é Deus:

Simbolicamente seria como dizermos que assim como Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, o Self criou o ego à sua imagem e semelhança. Mas assim

² Sobre o conceito Junguiano de *self*, ver mais em RAFFAELLI, Rafael. Imagem e self em Plotino e Jung: confluências. *Estud. Psicol.*, v.19, n.1, p. 23-36, 2002.

como o homem não é Deus e, muitas vezes, pensa que é o próprio Deus; também o ego não é o Self, embora, geralmente, considere ser ele o centro da psique. Essa analogia feita entre Self e Deus é algo que realmente acontece na psique humana e Deus é uma representação arquetípica do Self (MOTTA, 2015, s/p).

Toda essa articulação aqui feita, entre a busca pelo *eu* mais íntimo, a potência criativa que há em nós e da memória como fomento para essa criação descoberta. Serve para apresentar o livro *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum (2000), como a saga de um homem que, ao reconstruir a história da família que o renega, busca se conhecer e se aceitar: O *self*, o *eu*, a identidade.

Literatura, memória e identidade estão interligadas desde a sublimação do sentimento até a constituição estética. O aparato subjetivo e objetivo da arte de escrever. A memória como constituinte do *self*.

O diretor da minissérie, em entrevista à *Revista Bravo!*, apontou a importância do tempo na narrativa e diz que: “Entrar no texto de *Dois Irmãos* exigiu remexer memórias, tempo, espaços. Não se trata de uma adaptação simples” (CARVALHO, 2017, s/p) e adaptar a linguagem para lidar com o tempo, segundo ele, exigiu muito trabalho, pois o tempo é sentido muito mais que observado.

1.1. A relação simbiótica entre escrita e memória

Na literatura, grandes células dramáticas foram conduzidas pela memória que guiou grandes protagonistas e brilhantes narradores por clássicas histórias. Bentinho, em *Dom Casmurro* (1899), Riobaldo, em *Grande sertão Veredas* (1956), o protagonista sem nome de *Memórias do subsolo* (1864) e o próprio Nael, em *Dois Irmãos* (2000). Figuras que mergulham no inesperado rio do passado, repleto de fatos de que se lembram ou se esquecem, muitas vezes propositalmente. Fatos que guardaram em si, ora para expurgá-los, ora para justificar alguns erros, na busca de redenção, paz, ou até mesmo vingança.

O romance objeto desse estudo, nos moldes de uma autobiografia, porém ficcional, propõe a reconstrução do ser através da memória. Nael, como membro renegado da família, está ligado a ela desde o princípio, quando Zana e Halim se apaixonam em meio aos clientes do Bilblos, restaurante do pai da moça. O narrador-protagonista deve, antes de tudo, assumir que precisa da memória para se (re)conhecer. É preciso despir-se do que aparentemente é coerente e real, para preencher o que não passa de lacunas metódicas: Nael sabe quem é a mãe, mas, obviamente, para nascer, precisa de um pai, e daí, desenvolve-se diante do papel e da tinta:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal de origem.

É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai (HATOUM, 2000, p. 73).

Sua história se inicia antes mesmo do seu nascimento. Está intrinsecamente ligado àquela casa, àquelas pessoas, ao Amazonas. E ainda nos é permitido associar a jornada do neto de Halim a um romance de formação, nomeado pela crítica como *Bildungsroman*. Como conceitua Idilva Maria Pires Germano, Ana Carolina Teixeira e Allan Ratts de Sousa, e demais colaboradores, dialogando com Delory-Momberge, no artigo “Self e autobiografia em memórias do subsolo e a consciência de zeno” (2014):

[...] a vida humana aqui é representada como “um processo de formação do ser, através das experiências que vive em sua trajetória temporal, realizando suas próprias forças e disposições à medida que enfrenta os limites e possibilidades de seu ambiente” (p.101). A estrutura textual é a de um relato das etapas de desenvolvimento do herói, de sua juventude até a maturidade, passando pelos momentos significativos de aprendizagem, até quando ele “atinge um conhecimento suficiente de si próprio e de seu lugar no mundo, para viver em harmonia consigo mesmo e com a sociedade, que é a sua” (GERMANO, BASTOS, SOUSA, 2014, p. 2)

Nael assume o papel de narrador de sua própria história, apesar de dividir o protagonismo com outros entes da família. O passado é recontado e remontado pelo narrador sem linearidade. Propositamente, vai abrindo o caminho que ora vai e ora vem, na intenção de dar ao leitor a sensação de inconstância da memória. Fluida como a água, incontrolável como rio, um dos elementos de espaço muito recorrentes nas narrativas, literária e audiovisual.

O filósofo Michel Foucault (2009) nos auxilia na tentativa de compreender esse narrador personagem. Em sua conferência *O que é um autor?*, o filósofo traz importantes considerações sobre o ato de escrever enquanto exercício de autoconhecimento. É necessário fazermos uma pequena retomada no que tange à caracterização de Nael. O filho bastardo de Omar, fruto de um estupro, decide escrever a poesia do professor Antenor Laval, importante na sua formação curricular e pessoal, e os relatos do avô:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana, ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças, os esquecimentos – me dava prazer (HATOUM, 2000, p. 265).

O trecho acima se encontra nas últimas páginas do livro, quando Nael, já adulto, está diante da ruína da família e da “casa”. Somos guiados por Nael durante 265 páginas que retratam tempos e perspectivas diferentes, para descobrir que a finalidade inicial dos escritos era, de certa forma, homenagear os dois homens que o inspiraram durante sua vida. Mas as palavras se desfazem em ramos que apontam para perspectivas distintas, e além do avô e do

professor, muitas outras peças da vida de Nael começam a se tornar relevantes o suficiente para se tornarem passagens de seu livro. Foucault (2009, p.130) inquirir: “Que a escrita tome o lugar de companheiro de ascese [...]”.

A saber, ascese consiste em um conjunto de práticas que buscam disciplinar o ser. Na perspectiva religiosa cristã, seria a elevação de Santo Antão, o santo que abriu mão dos bens materiais e foi viver no deserto, isolado, tentando descobrir-se a si mesmo diante do mundo, seria o controle do corpo e do espírito na busca de concretizar o chamado de Deus para o trabalho. Para a filosofia clássica, a ascese seria a austeridade diante do corpo e do espírito que fortalece a especulação teórica em busca da verdade. Seja na perspectiva religiosa ou filosófica, a ascese requer a solidão, a introspecção como exercício (FOUCAULT, 2009).

Nael, o eremita na tumultuada Manaus que se deixa levar pelo rio do progresso. Nael, o solitário, que faz da palavra sua companhia. Solidão seria uma característica importante a ser ressaltada sobre o narrador. Sua infância fora sufocada pelos mandos da matriarca da família e pelas obrigações estudantis. Pouco tempo para brincar, pouco se relacionou com outras crianças. Ao escrever, adulto, começa a perceber como aquele ambiente o moldou. A escrita de si se faz importante na caminhada do autoconhecimento. Nael só consegue desligar-se completamente da família quando passa a escrever as memórias, suas e compartilhadas, e conseqüentemente se reconhecer dentro da história da família. É o que Foucault informa ao analisar a jornada do asceta:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: Atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha um papel de companheiro ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos, pois, propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade. Sê-lo-à o caderno de notas para o solitário (FOUCAULT, 2009, p. 130).

Nesse trecho, Foucault (2009) imprime uma perspectiva que associa a escrita como a materialização da memória. E essa materialização exige respeito, exige lidar com a vergonha, com o sentimento. Dentro desse invólucro de sensações, o solitário se percebe. O filósofo discorre sobre a importância da *askesis*, apoiando-se na literatura cristã e filosófica clássica. *Askesis* enquanto o adestramento de si por si mesmo. A escrita, na literatura da filosofia clássica, sobre o tema, aparece muitas vezes associada à meditação.

Foucault (2009) apresenta, no mesmo trabalho, um conceito muito pertinente para entender a escrita de Nael: o *hyponmemata*, que na sua concepção técnica, seria uma espécie de agenda, caderno de contabilidade ou pessoal, mas que passou a desempenhar um novo papel, o papel de livro da vida. Particular e reflexivo:

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivesse vindo à memória. Constituíam uma memória matéria das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior (FOUCAULT, 2009, p. 135).

Os escritos de Nael são constituídos de um emaranhado de pontos de vista que o personagem acompanhou. Um livro sem travessões e quando a voz do outro prevalece, é inserida no meio do parágrafo, entre aspas, dando um ar de fluidez, como se as vozes dos demais personagens estivessem matizadas com a voz de sua cabeça. A personalidade dos familiares e dos vizinhos renderam a ele formas distintas de compreender e observar o mundo. É comum, inclusive, mesmo sendo a escrita algo pessoal, empreender pronomes e verbos na terceira pessoa do plural: “Nós soubemos que Dália era uma das Mulheres Prateadas que se exibiam aos domingos na Maloca Dos Barés” (HATOUM, 2000, p.104).

O Narrador, como já mencionado, é filho de Omar, um dos gêmeos, fruto de um estupro, renegado pela família do pai como membro, mas que desfruta da atenção e carinho do avô. É através da memória do avô que Nael passa a reconectar a memória daquela família, e conseqüentemente, a sua, graças aos momentos de introspecção do velho; e o tio, que aparentemente tem um carinho muito especial pela mãe do narrador. O movimento que Nael faz ao tentar se reconstruir e se encontrar dentro da história de sua família mostra como todos os entes daquela casa foram determinantes para a formação de sua identidade, e aponta uma inclinação a respeito do homem como ser social pós-moderno: o quanto estamos ligados ao outro na nossa constituição pessoal. É a relação da memória compartilhada intervindo diretamente na constituição do *eu*. Mariana Jantsch Souza, em seu artigo “A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade” (2014), ao traçar um panorama histórico/filosófico sobre a visão do homem sobre a constituição e identificação da identidade pessoal, assevera:

Jöel Candau, em seu ensaio de antropologia, intitulado Memória e identidade (2011), trata a questão da identidade delimitando-a, inicialmente, como um estado construído socialmente “de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o Outro” (2011, p. 09). Trata-se, portanto, de uma elaboração social em permanente construção à medida que se molda conforme o contato estabelecido com a alteridade, é dizer, a identidade insere-se num processo contínuo que se encerra com a morte, e, como um estado, altera-se permanentemente (SOUZA, 2014, p. 2).

A partir disso, em *Dois Irmãos*, livro e minissérie, temos Nael trafegando por três vertentes temporais na busca do conhecimento de si próprio, a memória que foi com ele compartilhada pelo avô, pela mãe, ou algum outro personagem; a memória que ele, na infância, coletou; e a memória do homem já adulto, já permeada de sentimentos amadurecidos, quando

resolve contar sua história. Temos nessa linha que:

[...] memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204).

E o livro em estudo, enquanto manifestação física desse elemento, se apresenta organizado de forma pontual, ao posicionar o narrador e as memórias, suas ou usurpadas.

O romance de Hatoum (2000) termina sem que possamos saber se os escritos de Nael, dentro da realidade ficcional, foram publicados ou compartilhados com mais alguém. O romance finaliza no exato momento em que pai e filho se encontram. O caminho da narrativa parece ter seguido para esse ciclo de despedidas. O narrador despede-se pouco a pouco das importantes figuras de sua vida, primeiro do professor, depois do avô, da mãe, da avó, da tia por quem fora apaixonado, do tio por quem outrora sentira grande admiração, e por fim do pai, cujo desprezo encerra a narrativa.

Manaus também é um importante elemento nos relatos do narrador. A linha do tempo do livro se inicia em 1914, quando o pai de Zana, que viria a ser a matriarca da família, abre o restaurante Biblos, e Halim se apaixona perdidamente pela filha do comerciante, dando início à formação do clã. Entretanto, a obra, que tem vários pontos altos, passa pela ditadura militar, pela chegada do progresso urbano a Manaus e até acompanha a decadência do ensino na educação pública local, revela uma faceta de Hatoum (2000) que Maria Rita Roberto de Oliveira, em seu trabalho *Uma análise do espaço romanesco em Dois Irmãos, de Milton Hatoum* (2013) aponta:

A paisagem amazense surge como espaço ao mesmo tempo ficcional e realista de tensões familiares, individuais, históricas e literárias, tentando dar conta da abrangência do caminho que suas tramas impuseram. Desde a sua primeira obra, *Relato de um Certo Oriente*, até *Órfãos do Eldorado*, passando por *Dois Irmãos e Cinzas do Norte*, Manaus e a Amazônia surgem como uma espécie de personagem, rodeada pelos personagens com características psicológicas, físicas, idiossincrásicas semelhantes. Suas tramas retratam a história e a geografia amazônicas permeadas por conflitos pessoais (OLIVEIRA, 2013, p. 22).

É impossível desconsiderar a influência da história, do contexto social, na busca pela identidade do sujeito pós-moderno:

O primeiro acontecimento decorre das considerações teóricas de Karl Marx, que põe no centro das questões humanas e sociais as relações sociais. Em seguida, Sigmund Freud com a descoberta do inconsciente. Em terceiro está Ferdinand Saussure por revelar a impotência do indivíduo diante do código linguístico e com isso rechaçar a ideia de que o indivíduo é o centro do sistema social. Adiante, Michel Foucault com suas teorias sobre um novo tipo de poder, o chamado poder disciplinar. Por último, o movimento feminista que suscitou questões sociais até então inquestionáveis e pôs em dúvida a divisão entre dentro e fora, público e privado, abalando os referentes identitárias do sujeito (SOUZA, 2014, p. 3).

Na escrita de Nael, os bairros, as “castas”, o vai e vem do cais são lembrados e pautados com direito a cor, cheiro e gosto, em uma narrativa sinestésica que promove, junto ao leitor, uma ampliação de sentidos. Para além da relação com a família, é importante perceber, ao ler o livro escrito pelo narrador, como ele se posiciona enquanto filho da empregada, garoto de recados da vizinhança, vivendo com as roupas que outrora fora dos gêmeos, estudando no “Galinheiro dos vândalos” como única opção.

A identidade fluida da pós-modernidade se faz presente na narrativa. Não é só o histórico familiar e a memória que moldam Nael, mas é também sua condição enquanto sujeito social. Essa condição de subalterno dá a ele, inclusive, um ponto de vista diferente, esgueirando-se pelos cantos da casa, quase imperceptível.

1.2. As escolhas

Em uma tradução intersemiótica, ou transmutação, apropriando-nos do conceito cunhado pelo linguista Roman Jakobson (PLAZA, 2003), no que diz respeito à reescrita de textos linguísticos para outros sistemas de signos, temos a manifestação de escolhas. Essas escolhas partem de uma linha representativa que visa, ao fim, produzir obras autônomas.

Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica* (2003), recorre a Charles S. Peirce para desenvolver uma análise sobre o signo. O signo “não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações essas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sógnico como continuidade e devir” (PLAZA, 2003, p. 17).

Plaza (2003, p. 45) discorre sobre o pensamento enquanto tradução, e a ligação entre o signo e o sentido. Segundo ele, “o operar tradutor como pensamento precisa de canais e de linguagens que permitam socializar esses pensamentos e estabelecer uma ação sobre o ambiente humano”. Logo, o ato de pensar já é uma forma de tradução e as escolhas que são feitas na ocasião de uma tradução intersemiótica devem ser coerentes com a produção de sentido buscada, visto que essa é uma das qualidades da nossa capacidade cognitiva.

Pensar *Dois Irmãos* (HATOUM, 2000), enquanto livro, lido como escrita de si e memorialística, faz observar a essência a ser buscada na minissérie homônima, que estaria em perceber como a memória é trabalhada nessa conjuntura de linguagem, falar de si e retomar as origens na busca pelo eu enquanto identidade.

Ainda em Plaza (2003) podemos ver a autonomia que a tradução intersemiótica tem em relação aos signos e aos suportes, promovendo a ideia de caminho com indicações a serem seguidas no que diz respeito a interpretação, e não uma cartilha impositiva que prende signos,

suporte, receptores e textos:

A tradução intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos”. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignificas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (PLAZA, 2003, p. 67).

Sendo assim, a tradução entre textos de linguagens diferentes seria um processo de contra valores, em que se busca, de forma constante, referências nos textos envolvidos, como também em demais sistemas signíficos, códigos e suportes.

O professor Claus Clüver, em seu escrito “Estudo interartes” (1997), inquire que não se leva em consideração apenas o texto-base, mas outros aspectos, como culturas diferentes. A leitura desses textos traduzidos provocam a leitura de todos os problemas relacionados à tradução, o que torna o ato de ler “independente, complexo e gratificante” (CLÜVER, 1997, p. 43), para ele:

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos (CLÜVER, 1997, p. 43).

Ainda elabora um pensamento sobre o termo adaptação, que o diretor da minissérie, como mencionado acima, descarta. Contudo, para o estudioso americano, adaptação seria a elaboração de forma mais livre, no que diz respeito à aproximação entre dois termos. Segundo ele, adaptar passou a ter a conotação de transformar, deliberando a produção de algo novo:

Nos primórdios dos estudos cinematográficos, quando este ramo começou a se estabelecer nos departamentos de literatura (como ocorreu nos Estados Unidos), a adaptação cinematográfica de textos literários era um dos tópicos centrais, abordada exatamente tal como se abordava a questão da tradução — isto é, com a expectativa de que a adaptação fosse tão “fiel” quanto possível ao texto fonte. Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação independente: pode ser fascinante observar a partir daí o texto-fonte, no casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e o novo meio (CLÜVER, 1997, p. 45).

Seguindo o pensamento proposto por Clüver (1997), a proposta é tentar, mesmo diante das diferenças que passaram a ser o chamativo das traduções, encontrar a essência do texto base. E, para isso, é imperioso conhecer ambas, obras fontes e adaptadas, como obras de arte, e aplicar o senso crítico necessário para captá-las.

A memória está intrinsecamente relacionada ao tempo. No livro, cuja matéria prima são palavras, há de se levar em conta a escolha de um vocabulário que, estilizado, promova a sensação de transitoriedade nas cenas. Como aduz Fiorin (2008, p. 57): “Quem escreve um

texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz”. Em se tratando do audiovisual, é necessário maior trato, pois passado e presente são observados através de imagens e som. Ademais, além do texto, outros elementos ligados às sensações são explorados na construção da linguagem.

Luiz Fernando Carvalho, que além da direção geral, assina também a direção de arte da minissérie *Dois Irmãos*, em entrevista à *BRAVOS!* revela sua intenção ao manusear a técnica: “Só ultrapassamos a mera construção técnica se formos capazes de gerar uma linguagem, espécie de sonho, com tamanha força de contaminar a narrativa como uma peste” (CARVALHO, 2017, s/p).

Assim como a literatura, a produção em áudio e vídeo é feita de escolhas, doravante, uma é a escolha da palavra adequada, a segunda, é a escolha de diversos fatores que compõem o segmento. Ainda em entrevista à *Bravos!*, o diretor reforça que: “Entrar no texto de *Dois Irmãos* exigiu remexer memórias, tempo, espaços” (CARVALHO, 2017, s/p), revelando em seguida o porquê de escolher o formato *widescreen* para a minissérie e como trabalhar com esses elementos requer conhecimento:

Assim como o romance atravessa vários períodos históricos, parti dessa premissa para, em paralelo, contar também a história da construção das imagens. A partir dos anos 50, com a invenção da televisão, o cinema criou o *widescreen* como forma de seduzir o público para ir aos cinemas. Neste período, que vai fortemente até os anos 70, o *widescreen* foi o formato mais usado como representação da vida nos filmes. E este é o período em que mais transcorre a história de *Dois Irmãos*. Então, decidi que a narrativa visual deveria ser representada pelo formato icônico do período (CARVALHO, 2017, s/p).

Dois Irmãos é, além da disputa entre gêmeos, a história de vida do narrador. E enquanto sujeitos inscritos em uma realidade perpassada pelo tempo e o espaço, a memória passa como um filme em nossas cabeças. As escolhas de Carvalho (2017) dialogam com o que Miriam Paula Manini (2001) comenta a respeito dessa possível associação, em seu artigo “Imagem, Memória e Informação: um tripé para o documento fotográfico”:

A memória é, por si só, uma espécie de imagem; certamente não uma fotografia, mas um desenho, que esboçamos na mente, de maneira tímida e que pode, sim, completar-se na visualização de uma fotografia; e esta viria como um fio de meada cinematográfica, impondo um verdadeiro filme às nossas lembranças (MANINI, 2001, p. 80).

Para além da fotografia física, é contundente tratar a memória como imagem. E enquanto a fotografia desperta o filme que passa pela cabeça, objetos, pessoas, vozes, cheiros também o fazem. Nessa linha de argumentação, já podemos notar a preocupação do diretor em indicar sua principal escolha: a minissérie, um produto da televisão, criada em uma linguagem

muito próxima a cinematográfica.

Pensar em televisão, entretanto, é pensar em uma gama de possibilidades no que tange à linguagem, como aponta Juliano José de Araújo (2010), em seu artigo “Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão”. Ilustrando seu posicionamento com uma metáfora feita por Décio Pignatari em seu livro *Signagem da televisão* (1984):

A televisão é um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságuam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos (PIGNATARI, 1984, p. 15).

Enquanto diretor, Carvalho (2017) aproveita de muitos desses afluentes que a televisão lhe permite para recontar a história de Yaqub, Omar e Nael. Fazendo de *Dois Irmãos* (o livro) uma represa que está ligada a muitas vazões (linguagens), que serão exploradas no terceiro capítulo dessa dissertação. Por enquanto, é importante destacar o trabalho de construção da barragem na perspectiva de regular e criar as comportas, o que deve entrar e o que deve sair de *Dois Irmãos* (a minissérie).

Podemos indicar, já embasados por efetivas declarações do diretor, a literatura como maior substrato da composição e da expressão. Carvalho (2017) parece se preocupar tanto com as palavras na forma como foram escritas no livro que a originou, que se utiliza do recurso de *voz over*, pouco requisitado em produções do mesmo gênero, mas que corroboram com sua postura de homenagear a literatura. A *voz over* é um recurso que ilustra a figura do narrador na minissérie. Onipresente e, de certa maneira, onisciente, tendo em vista que o pensamento dos demais personagens é sugerido pelo narrador ao escrever seu livro de memórias. De certa maneira, a onisciência de Nael é alvitrada.

O roteiro, assinado por Maria Camargo (2017), também escritora, é a literatura como essência da televisão, retomando o pensamento de Pignatari (1984). Publicado pela editora Capagó, em 2017, o roteiro apresenta comentários da autora e revela que alterações foram feitas, mesmo após a entrega da sua versão final. Um exemplo, a cena inaugural da minissérie em que temos uma manifestação direta de como a literatura forma o esqueleto da obra audiovisual.

O livro tem como prólogo o poema “Liquidação”, do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. Presente no livro *Boitempo* (2015), reunião de poemas que lida com as fases da vida do poeta. A infância e adolescência, o tempo e o espaço:

A casa foi vendida com todas as lembranças todos os móveis todos os pesadelos
todos os pecados cometidos ou em via de cometer a casa foi vendida com seu bater
de portas

seu vento encanado sua vista do mundo
seus imponderáveis
por vinte, vinte contos (ANDRADE, 2015, p.516).

Coerente com a narrativa que segue a partir dali, a escolha do poema como abertura, feita por Hatoum (2000), aparece na minissérie, sendo datilografado e ao mesmo tempo narrado por Irandhir Santos, que interpreta Nael adulto, autor do livro de memórias. Enquanto o poema é declamado, dando a entender que o prólogo pertence também ao livro fictício escrito pelo neto de Halim, a câmera desbrava a casa escura, com ar de abandono, com poucos móveis, sem a exuberância que teve no passado, encontrando Zana (Eliane Giardini) no quarto, já velha, com semblante triste e choroso. O princípio do livro, narrado *ipsis litteris*, que aponta para o fim do enredo, é responsável por introduzir a história.

Porém, há uma forma marginal com que a literatura tange a minissérie. Uma característica que pesquisadores, como Pereira (2014), já salientaram, e que Ilana Feldman (2017), em seu texto “Dois Irmãos: arqueologia da memória, alegoria da destruição”, volta a indicar: o estilo barroco de Luiz Fernando Carvalho:

Na obra de Luiz Fernando Carvalho, o barroco, antes de ser um adjetivo, por vezes empregado de maneira pejorativa, é um conceito norteador de uma pesquisa de linguagem: busca conceitual pela brasilidade presente nos opostos, nas contradições e nos contrastes deste país. Da rivalidade bíblica dos gêmeos Omar e Yaqub à atual polarização da sociedade brasileira, o barroco é o estilo de linguagem capaz de expressar nossa tragédia política e social (tão bem explorada pelas “alegorias do subdesenvolvimento” que marcaram o Cinema Novo, como em Deus e o Diabo na Terra do Sol), capaz também de dar forma artística a uma brasilidade miscigenada, mestiça e impura, caracterizada pelo excesso e pelos contrastes, como, às margens do Rio Negro, aquelas caboclas de paetês e luzes de néon em miseráveis lupanares flutuantes (FELDMAN, 2017, s/p).

Pensar em barroco enquanto estilo de época é pensar no conflito. Forte manifestação da igreja católica que tende a retomar para si atenção social, e conseqüentemente da arte, através do viés do controle e da repressão. Um estilo forte que contaminou a pintura, a arquitetura, a música e, não diferente, a literatura. O cultismo e o conceptismo imprimiam nas palavras o gosto pelo diferente. O choque do conflito que o homem barroco ansiava compartilhar enquanto artista:

O labirinto dos significantes remete quase sempre a conceitos comuns que interessam ao poeta não pelo seu peso contudístico, mas pelo fato de estarem ocultos. O princípio mesmo do conceptismo é usar "de palavra peregrina que velozmente indique um objeto por meio de outro" (Gracián, Arte de Ingenio). O que importa, pois, é não nomear plebeiramente o objeto, mas envolvê-lo em agudezas e torneios de engenho, critérios básicos de valor na arte seiscentista (BOSI, 1972, p. 35).

É novamente pensar nas escolhas de Carvalho (2017) no engenho de *Dois Irmãos*, e isso pode ser observado sob dois parâmetros. Pelo parâmetro material, como Feldman (2017)

explora, essa dualidade de brasis, os bairros nobres de Manaus e os cais e bairros pesqueiros, a família cujo amor era tão forte que eclodiu, em detrimento do neto que fora ignorado por anos. A antítese é uma figura de linguagem muito recorrente pelo poeta barroco, o prazer e o pecado, o humano e o divino que, contextualizado séculos à frente, se perfazem em desigualdades sociais.

Existe um parâmetro que podemos chamar de formal, ligado à forma como Carvalho expressa sua linguagem, e que pode ser exemplificado por outra figura de linguagem muito utilizada na arte seiscentista: a hipérbole. Carvalho é exagerado. Mas isso não pesa em sua obra, pois sabe lidar com o exagero que está na cor, na textura, na preparação dos personagens - que para ele é a maior fonte de trabalho, é a imaginação. No exagero barroco há também a ostentação. O mostrar opulência, como a igreja católica fez ao se sentir ameaçada pela reforma protestante promovida por Lutero. E a ostentação da direção de *Dois Irmãos* pode ser vista na amplidão de informações e manifestações artísticas que se tem em tela.

O labirinto de significados, retomando Bosi (1972), é uma interessante consideração a se fazer diante de *Dois Irmãos*. Observando a trama central, pode-se notar uma clássica saga folhetinesca: gêmeos que se odeiam, um narrador misterioso, vingança, ardentes paixões, mas que foram elaboradas, tanto por Hatoum (2000), que merece ser lembrado pelo feito, quanto por Carvalho (2017), enquanto experiência estética televisiva que foge ao comercial. É no plano da montagem que podemos perceber o compromisso da direção em não diminuir a importância da busca indenitária do narrador em relação à disputa dos gêmeos ou outra célula dramática mais romântica.

A memória, constituinte do eu indentitário e organizada pelo narrador em seu livro autobiográfico, é explorada pela direção com propriedades que distinguem as três vertentes que chegam até o narrador. Como já mencionado, é através dos familiares mais velhos, especialmente o avô, que Nael tem acesso ao início de tudo, no restaurante do bisavô materno. Ademais, o escritor tem também o seu ponto de vista próprio, ao contar as memórias da infância e do presente.

O próximo capítulo se incumbirá de explorar as escolhas feitas pela direção da minissérie para expressar a relação do narrador com essas vertentes.

2. *Dois Irmãos e a Memória em Três Faces*

O audiovisual enquanto minissérie é narração. A linguagem do cinema, expressão que prevalece em *Dois Irmãos*, possui uma organização autônoma e coerente, com seus próprios símbolos e elementos. A imagem, o som e a palavra constituem o caminho para se contar uma história. Esses elementos estão integrados dentro de uma proposta lógica de narrativa.

Christian Metz, em seu livro *Linguagem e cinema* (1980), discorre sobre a relação cinema/escrita, indicando-as como técnicas de registro, mas estabelecendo as diferenças materiais, palavra, som e imagem, e asseverando que registro se perfaz em três processos: “O registro propriamente dito, a conservação e a reprodução anterior” (METZ, 1980, p. 302). Em se tratando de *Dois Irmãos*, livro e minissérie são registros das memórias de um homem subjugado, o que Metz nomeia como processos:

O cinema e a escrita registram, portanto, processos. Mas tais processos são muito diferentes nos dois casos. Aqueles que o cinema “fixa” são conjuntos de acontecimentos acessíveis à visão e a audição; aqueles que a escrita fixa são, ora sequências faladas, e apenas faladas (METZ, 1980 p. 302).

Diante das duas expressões da memória do narrador, há o que se falar sobre a condução dessa narrativa. A obra audiovisual possui, de acordo com André Gaudreault e François Jost em seu livro *A narrativa cinematográfica* (2009), a liberdade de narrar e subverter o transcurso do tempo para compor o estilo proposto pela direção:

Toda narrativa estabelece duas temporalidades, a dos acontecimentos relatados e a que depende do próprio ato de contar, no universo construído, a diegese, um fato pode ser definido pelo lugar que ocupa na suposta cronologia da história pela sua duração, pelo número de vezes que intervém. Para mostrar esse acontecimento, o narrador, no entanto, não é obrigado a respeitar essa temporalidade diegética: pode escolher começar por uma ocorrência ou por outra, pode relatá-la extensivamente, ou, pelo contrário, sucintamente, pode lembrá-la uma ou várias vezes. Sua narrativa possui uma temporalidade específica, distinta da narrativa da história (GAUDREULT E JOST, 2010, p.134).

Observamos que a tradução proposta por Carvalho (2017), como maestro da produção, manteve a narrativa da minissérie próxima daquela presente no livro base. No roteiro, Camargo (2017), em nota, revela a dificuldade na tradução, porém também revela a dicotomia entre a necessidade de se fazer algumas alterações para a linguagem audiovisual, que é independente do livro, predominantemente imagética, mas honrando a narrativa e o tempo, e a memória, elemento essencial do livro:

[Nota cena 2] A estrutura em três tempos (ou três vetores) que se entrelaçam se reafirma. Pode-se dizer que há um tempo predominantemente dramático, onde os acontecimentos e ações se sucedem; um tempo lírico, o da infância dos gêmeos; e um tempo épico, o de Halim e Nael – o narrador que nos reconta a história em um tempo futuro.

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

Estamos diante de três perspectivas e narrativas que estão interligadas ao projeto do livro escrito pelo protagonista. A materialização da memória de Nael está no livro escrito por Hatoum (2000), na roteirização feita por Camargo (2017) e na recriação de Carvalho (2017). Ao fim, Nael traduz em texto a memória da família; na minissérie, isso chega até o telespectador através de imagem e som. Assistimos ao que ele presenciou, ainda criança, dos dramas da família, cuja maioria era desencadeada pelos desatinos de Omar e pela obsessão de Zana pelo caçula.

2.1. As memórias que vi

Começaremos analisando a tradução das memórias desse período e, para isso, coerente se faz traçar um perfil de Nael para entender as escolhas de Carvalho (2017) ao representar o que o garoto viu, ouviu, e viveu ao crescer no seio da família como o filho da empregada, servindo para os mandos da dona da casa e da vizinhança:

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpando o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. [...] Além disso, havia os vizinhos. Eram uns folgadores, pediam Zana que eu lhes fizesse um favorzinho, e lá ia eu comprar flores numa chácara da Vila municipal, uma peça de organza na Casa Colombo ou entregar um bilhete no outro lado da cidade. Nunca dava o dinheiro para o transporte, às vezes nem agradeciam (HATOUM, 2000, p.82).

O garoto, quando se tratava de afeto, o recebia da mãe, do avô e, em poucas ocasiões, do tio e da tia, esta que lhe despertava algo além do carinho: eram quem mais se preocupavam com ele. Uma criança curiosa, mas discreta, e conforme crescia, desenvolvia em si um senso de justiça no que dizia respeito à situação da mãe. Observava tudo da perspectiva dos cantos, silencioso: aparece na minissérie, enquanto criança, entre arbustos a observar o vai e vem da casa. Usa roupas que um dia foram dos gêmeos, grandes demais para ele, e óculos que o acompanharam durante toda a vida, constantemente utilizados por personagens inteligentes, curiosos e observadores, na tradição do cinema.

Theo Kasper foi o ator responsável por viver a primeira fase de Nael na minissérie, a adolescência do agregado fora defendida por Ryan Soares. Durante essa fase, que trataremos

aqui como infância, o figurino opaco carregava a simbologia de subalterno que ao pequeno era indicada. Sobre o figurino, peça importante na caracterização dos personagens e uma das assinaturas do diretor em questão, Martin (2013), citando Lotte Eisner, afirma que, em relação ao vestuário, trata-se, mais que expressão, de uma conduta realista, mas um elemento artístico elaborado e matizado com a proposta narrativa que pode modular, aumentando ou diminuindo a intensidade do discurso presente. Não se pode isolá-lo como simples elemento realístico, deve-se perceber que ele traz em si uma voz dentro da narrativa.

Martin ainda aponta três tipos de vestuários no cinema: os “realistas”, que estão ligados à reprodução histórica do filme, dialogando com um caráter documental que o filme pode tomar pra si; o vestuário “pararealístico”, que segue uma linha coerente com o tempo e a moda, mas que se impõe dentro de uma proposta estilística; e um terceiro, tido como “simbólico”.

O segundo é a recriação no cinema, prevalecendo a beleza sobre a exatidão. Em *Dois Irmãos* e nas demais minisséries do *Projeto quadrante*, podemos perceber que Carvalho (2017) atua com a segunda proposta. O figurino, que se coloca rente à direção artística é tão trabalhado quanto os demais elementos que compõem a imagem. O diretor, inclusive, inovou ao levar essa proposta para a telenovela *Velho Chico* (2017), ousando em uma categoria da televisão que é tida como conservadora.

A terceira vertente sobre o figurino também pode ser associada à tradução do livro, uma postura sobre a qual Martin discorre:

A exatidão histórica não importa, e o vestuário tem, antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma; que se pense no verso de Victor Hugo: “Vêtu de probité candide et de lin blanc” (vestido de cândida probidade e linho branco) (MARTIN, 2013, p.66).

Cores desgastadas, pano pendendo pelo corpo, é assim que o garoto se apresenta. A falta de cor expressiva em seu figurino pode ser associada a sua postura “invisível”, tanto dentro do contexto social em que está inserido, como em sua característica de narrador observador. Nael fala muito sobre o que viu durante a infância, mas apenas como narrador, enquanto personagem interage pouco com outros. Trafega quase de forma imperceptível pelos cenários, observando, sendo revelado ao fim das cenas por algum *close-up*, enquadramento que induz um aspecto íntimo e expressivo de forma sentimental, ou um *meio primeiro plano*, em que o garoto se confunde com uma peça do cenário, detrás de uma cortina, escorado em um balcão de bar. A escolha dos planos, segundo Martin, é um recurso narrativo que visa contribuir com a carga semântica da cena:

A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado

(o plano é tanto maior ou próximo quanto menos coisas há para ver) e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica). Assinalamos que o tamanho do plano determina em geral sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de dar ao espectador tempo material para perceber o conteúdo do plano: assim, um plano geral costuma ser mais longo que um primeiro plano; mas é evidente que um primeiro plano poderá ser longo ou bastante longo se o diretor quiser exprimir uma ideia precisa: o valor dramático prevalece então sobre a simples descrição [...] (MARTIN, 2013, p. 40).

A forma discreta com que o narrador criança trafega na narrativa da minissérie é coerente com a importância que o narrador pretende dar às memórias da família. É através de Omar, Yaqub, Halim e Zana, Domingas e Rânia que Nael pretende se encontrar. É quase de forma elíptica que o adulto escreve sua participação na vida daquelas pessoas.

A humildade do menino está nos chinelos de couro ou nos pés descalços que tocam a terra enquanto observa o avô sangrar o carneiro para o aniversário da avó. Nael, constantemente, aparece com os pés no chão, na terra de cor forte. Pereira (2014) já propôs uma observação quanto à relação de Carvalho com a terra:

A terra, aliás, e todas as questões ligadas a ela; a terra enquanto símbolo de mãe, e enquanto sinônimo de brasilidade, é, assumidamente, “o elemento mais primordial” na obra desse diretor, especialmente a partir de *Renascer*, a primeira direção geral de uma novela, que foi também seu primeiro trabalho após o período em que esteve no Nordeste em busca de lembranças da mãe de quem ficou órfão aos quatro anos de idade. Desse mergulho na região, Carvalho conheceu e internalizou elementos da realidade e da cultura brasileira que vieram à tona em praticamente todos os trabalhos posteriores, especialmente nos casos especiais – A farsa da boa preguiça, Uma mulher vestida de sol – e mais recentemente nas minisséries a partir de *Hoje é dia de Maria*. Mesmo na recente série *Suburbia*, cuja temática é essencialmente urbana, a terra está presente nas cenas iniciais gravadas no sertão das carvoeiras de Minas Gerais, e a cultura popular emerge, em plena favela do Rio de Janeiro, num cortejo religioso carregado de sons e imagens do interior do país (PEREIRA, 2014, p. 53).

Dois Irmãos, em formato de minissérie ou em livro, conta uma história muito brasileira. É miscigenação, é dicotomia social, é segregação racial e social, é Amazonas. É de se observar que a prevalência das cores terrosas nas roupas e no toque do garoto seja providencialmente interpretativo. Nael é a mãe daquelas memórias, não por que ele as germinou, de acordo com estudos sobre a possibilidade de criá-las, mas por que ele as defende, ele as organiza, as educa, com a finalidade de se conhecer como indivíduo. A narrativa, aos olhos da criança, desbrava o interior de Manaus e da família, e nos conta como as coisas se dão pelas “bandas” de lá.

Uma cena que demonstra, além da forma subjugada do personagem diante dos demais entes da família e sua condição social de filho de empregada, bem como sua postura de narrador observador, está presente no episódio 4 da produção. Aos 27 minutos, já acontecida a terceira passagem de tempo dentro da narrativa maior da minissérie, aquela que foca, principalmente, no desenrolar da trama envolvendo os gêmeos e a mãe, parte do elenco é trocado mais uma vez.

Finalmente Nael entra em cena, e não mais aparece apenas como a voz narrativa: estão no alpendre da casa, Omar e Zana, a comentar sobre o casamento secreto de Yakub. A mãe descasca uma maçã para o filho que se encontra deitado na sua rede vermelha, com expressão de cansaço, indicando mais uma noite regada a bebida e festas. Omar, com tom de desdém, fala sobre a atitude do irmão de ignorar a família em um passo tão importante como o casamento. Zana dá a maçã em pedaços na boca do filho, que come sem vontade. Nael está na parte de baixo do alpendre, escondido nas plantas, ouvindo a conversa, mas preocupado em surrupiar a casca que a matriarca deixa em um prato, através da grade. Enquanto afaga a mãe e a enche de beijos, Omar repete que é melhor que o irmão. Nael observa tudo, e quando acaba de comer a casca da fruta, afasta-se, mas é surpreendido pela avó que o chama e questiona se a roupa que veste não pertencia a Yakub. O garoto responde silenciosamente, tímido, e a avó diz que a roupa ficou bem nele. O garoto sai de cena, a mãe coloca novamente um pedaço de fruta na boca do filho, que o cospe, sem sequer mastigá-la, cena que carrega uma grande simbologia quanto à posição subalterna do filho da empregada: ele come as cascas, enquanto o filho do patrão cospe a fruta.

Nael, enquanto personagem, geralmente ganha maior destaque quando está envolvido em problemas causados por Omar, e que, obedecendo a algum mandado de Zana ou acompanhando Halim, tem seu ponto de vista explorado e sua imaginação revelada.

Um exemplo de ocasião marcante que o narrador apresenta ao expectador é o caso da mulher prateada. Em um dos aniversários de Zana, Omar leva uma mulher que consegue ofuscar tanto a mãe quanto a irmã. Segundo Nael, nas noites em que Zana completava anos, envoltas em música, carne de cordeiro e casa cheia, mãe e filha disputavam a atenção dos presentes, na pista. Porém, na referida ocasião, surge a misteriosa mulher prateada que, diferente de todos os casos de Omar, que sequer “chegaram a duelar [com Zana]” (HATOUM, 2000, p.100), colocou a irmã para se recolher mais cedo e a mãe em ponto de desespero. A sequência de cenas não é passível de análise apenas pela beleza e ousadia com que se apresenta, mas traz em si importantes aspectos referentes à montagem e ao trabalho de câmera, conforme veremos.

No livro, o narrador aproveita a oportunidade de enaltecer a tia e sua beleza. A paixão que sente pela mesma começa ali, quando ainda pequeno, vendo-a bailar e desprezar os pretendentes diante da mãe, em tom de desafio. O aniversário de Zana era, para Rânia, especialmente uma oportunidade de vingar-se de duas maneiras, tornando-se cada vez mais bela, e repetindo a frase dita pela mãe na ocasião em que humilhou um homem por quem ela fora apaixonada, na adolescência:

Mas a festa de aniversário da Zana era, para Rânia, um parêntese em seu confinamento noturno. Era a noite em que ela deixava esperançoso um dos pretendentes, que não retornaria a casa no aniversário do próximo ano. Iludia a todos, um por um, a cada noite festiva em que a mãe envelhecia. Eu sentia o cheiro de Rânia antes de escutar seus passos no corredor do andar de cima. Deixava-se admirar no alto da escada, depois, com movimentos meticulosos descia aos poucos as pernas bem torneadas, os braços roliços e os cabelos ondulados cobrindo-lhe os ombros. O decote do vestido que ampliava sua respiração. Víamos o corpo moreno e quase tão alto quanto os gêmeos, o rosto maquiado e os lábios pintados na única noite do ano e os olhos de incompreensão ou aturdimento pareciam perguntar por que diabo ela interessava naquela sala cheia de gente (HATOUM, 2000, p. 96).

Na cena equivalente, na minissérie, o som da música árabe e a cor vibrante do vestido de Rânia, contrapõem-se ao tom ocre da casa. Nael observa-a no topo da escada, em um ângulo *plongée*³, que indica a superioridade da tia diante dele e de todos aqueles que ali se encontram. Rânia, em *contra-plongée*⁴, aparece no topo da escada e, em seguida, em meio plano no salão, dançando. A câmera a persegue enquanto baila, focando em alguns detalhes do seu corpo, perpassando a ideia de exuberância, e seguindo da troca de figurino e de parceiros, incutindo a ideia de que o ritual era constante, estimulando o espectador a compreender a passagem dos anos.

O imaginário infantil também é presente na memória de Nael criança. Adulto, ele relembra o que viu com os olhos infantis, e a expressividade do eu contamina a imagem da mente do adulto. Claudia Ximenez Alves e colaboradoras escreveram, em seu artigo “Memória, infância e brincar em escritos de Walter Benjamin: cultura lúdica, processo de formação e prática docente” (2011), uma abordagem sobre a memória infantil e a narrativa do adulto, de acordo com o Walter Benjamin:

Ao percorrermos um de seus ensaios, *Infância em Berlim por volta de 1900* (1987), Benjamin nos permite dizer que os conceitos por ele utilizados, tais como memória, narração, rememoração, reminiscência, infância, cultura, brincar, brinquedos e modernidade, partem de um estilo onde os sentidos se apresentam ora ditos ora silenciados, onde o passado do narrador perpassa experiências pessoais que provocam no leitor uma reação empática que desperta e evoca lembranças de uma infância imaginada, recriada, perdida e reencontrada pelo e no sujeito que a acompanha (ALVES, 2011, p. 48).

No sexto episódio da minissérie, podemos encontrar uma cena que reflete a expressão do imaginário infantil através da simbologia do maravilhoso. O medo, o lúdico e o conto de fadas, misturados à realidade, conforme se segue.

Omar encontra-se desaparecido, fugiu com uma mulher, a Pau-Mulato, e vivia a navegar pelos rios, vivendo da pesca, enquanto ela lia a mão dos ribeirinhos, prometendo um futuro

³ *Plongée*: Enquadramento de cima para baixo, conhecido também como câmera alta. Recorrente quando quer denotar-se inferioridade.

⁴ *Contra-plongée*: Enquadramento de baixo para cima. Recorrente quando pretende-se denotar superioridade.

encantador: “Viviam de forma anfíbia, clandestinos, ambos na honrosa pobreza sem horários para nada. Soltos e livres, viviam a vida sem previsível” (HATOUM, 2000, p. 170). É nesse contexto que o Perna de Sapo, o misterioso e arbiloso peixeiro da rua, os encontra.

Zana passou pela pior experiência de sua vida, tornou-se triste, arredia; e Halim, hiperbolicamente apaixonado, jurou trazer o caçula de volta. Nessa jornada, a relação com Nael tornou-se bastante estreita e fora uma oportunidade do garoto colher bastantes memórias, mas falharam na missão.

Fora o peixeiro, conhecido pelo seu faro e astúcia, que devolveu o filho à mãe, mas o custo foi alto: quilos de peixe velho na cozinha da casa. Era no pequeno porto, próximo à casa da família, que os amantes se escondiam. Na ocasião, após Zana sair para consumir o flagrante, Halim vai até o quarto dos fundos e acorda o filho da empregada. Nael os segue, observando-os de longe com seus olhos de menino. Perna de sapo caminha pelo porto, bamboleando, rindo como um louco, satisfeito pelo sucesso na missão. Zana vai atrás, ressabiada, com o véu no rosto. Triunfante, o Perna de Sapo coordena seus capangas para que façam a apreensão. Chapéu, cabelos longos, embaraçados, bengala na mão, um gangster do porto. A constituição do personagem chega a lembrar o vilão Pinguim, personagem do filme *Batman: O retorno* (1992), dirigido por Tim Burton, interpretado por Denny Devito, ícone da cultura *nerd* e *cult*. Ressalvadas as alterações que transferem de Nova Iorque para o Amazonas, os marcantes “seres híbridos” sabem dos segredos das sarjetas, escutam, observam e ganham em cima disso.

Na mesma sequência em que Omar é capturado pelos capangas do Perna de Sapo, Nael também nota o comportamento da amante do pai. A Pau Mulato encontra-se seminua. Enquanto Zana chora ao ver o estado do filho e implora para que ele aceite voltar para casa, a mulher gargalha, tentando se desvencilhar do aperto de um dos capangas do Perna de Sapo, mas é uma gargalhada maquiavélica, como as bruxas dos contos de fadas. Como se amaldiçoasse a relação de mãe e filho. E ao fim, Nael sabe como se darão as coisas, que não há um final feliz para Zana e para o filho. Toda a atmosfera da sequência é escura, a música de suspense sobressai, é madrugada, há nevoa, é o reflexo do medo da criança no labirinto do cais. Alves corrobora:

A criança, para Benjamin, imita, incorpora e traduz o realismo do universo adulto para o cenário lúdico infantil, onde tudo pode ser livremente subvertido. [...] “Atrás do cortinado, a própria criança transforma-se em algo ondulante e branco, converte-se em fantasma. A mesa de jantar, debaixo da qual ela se pôs de cócoras, a faz transformar-se em ídolo de madeira em um templo onde as pernas talhadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta, ela própria é porta, incorporou-a como pesada máscara e, feita um sacerdote-mago, enfeitiçará todas as pessoas que entrarem desprevenidas [...]” (BENJAMIN, 2009, p.107-108) (ALVES, 2011 p.51).

A imaginação fantasiosa da criança funciona como um tradutor da realidade, e isso

acontece em outras ocasiões que serão estudadas nos próximos tópicos, quando Nael, criança, escuta do avô histórias que não presenciou.

O desfecho da caça a Omar ainda diz muito sobre a infância do narrador. Quando o filho reencontrado chegar em casa, a câmera revela Nael já na aposento, observando a mãe e o filho, através de uma janela. O expectador sabe que o garoto está na casa, mas passa a não vê-lo mais, pois a câmara segue Zana, em busca da empregada Domingas, e o filho, aos gritos, em busca do pai. Omar e os demais personagens são retratados em *meio plano*, pois o cenário da casa é importante para a composição da cena. É ali o castelo onde Omar reina. Ele, em especial, apresenta-se violento, gritando com as mulheres da casa, munido com a corrente com que um dia o pai o amarrou, passa a aparecer em um ângulo *contra-plongée*, demonstrando sua superioridade física, e a ameaça que representa.

A casa vai sendo devastada, até que o filho mira o espelho, herança do avô. A mãe, em *primeiríssimo plano*, chora, prevendo o que está por acontecer e implorando para que ele não o faça, mas Omar destrói com a corrente o espelho que um dia fora do avô, lembrança de quando, naquela mesma casa, quando ainda era um restaurante, ela decidiu se casar com Halim.

Para além da representação da herança e da tradição, o espelho, aos olhos do menino, é visto como o espelho mágico que, quebrado, acaba com o poder da rainha. Durante a ameaça do pai, Nael toma a frente da mãe e da tia, e não se move, não se acua. Quando o espelho se parte em pedaços, é como se o monstro se recolhesse. Flashes de luz parecem atingir a todos no recinto, Zana recosta-se na parede, aos prantos, exausta, e Omar cai no chão, choroso, destroçado. Nael continua de pé, observando tudo.

2.2. As memórias que me cercam

Nael surge como adulto em uma situação impactante na história da minissérie: o reencontro dos gêmeos depois de anos. Yaqub, após longa temporada em São Paulo, volta para Manaus. Instaurada a repressão militar, Omar sofre com a morte do professor e amigo Antenor Laval. Yaqub chega de surpresa a Manaus e se depara com o filho da empregada que passa a ser interpretado por Iradhir Santos. Detalhe que chamou a atenção do público foi a diferença de idade entre os intérpretes do tio, pai e filho, visto que o ator escolhido para viver Nael adulto é um ano mais velho que Cauã Reymond, interprete dos gêmeos.

Se for analisada por uma perspectiva estética, o momento e a escolha não são tão absurdos. O tecido da minissérie em questão do plano de conteúdo se revela na expressão da memória do narrador. Isto posto, tudo que chega para o expectador é o que ele viu ou ouviu; e

é como se, no ato de escrevê-las em seu livro, ele as revisitasse, e isso é compartilhado com quem assiste. Para além da caracterização, que permite que um ator interprete alguém mais jovem ou mais velho, e que é uma característica muito comum da linguagem do teatro, manifestação artística recorrente nos trabalhos de Carvalho, podemos visitar Halbwachs, quando discorre sobre a oposição entre o tempo vivido e o tempo matemático, que seria o fator que toma-se por tempo real, medido em calendários e relógios.

Halbwachs cita Henri Bergson, filósofo inglês, e inquire que o “tempo vivido” é inteiramente “vazio de consciência”. O que Nael viveu naquele encontro pode ser catalogado em uma década, ano, semana ou dia, porém, a proximidade da memória com o presente em que escreve, pode permitir que ele se veja ali, no passado, de forma mais nítida, como sua imagem inserida no contexto, ignorando a imposição física do tempo no corpo:

Todo homem, dizemos, é naturalmente geométrico, já que vive no espaço. Não é portanto de admirar que os homens quando pensam no tempo fazem abstração dos acontecimentos particulares, de modo que atingem as consciências individuais onde estes se desenvolvem, imaginem em um meio homogêneo, semelhante ao espaço geométrico. Mas sobre um tempo assim concebido nossa história teria alguma compreensão? Sobre uma superfície tão perfeitamente lisa onde as lembranças poderiam se agarrar? Talvez seja o caso de dizer, com Leibniz ainda, que não se encontraria nesse tempo, em si próprio, nem suas partes, razão alguma para que um acontecimento nele se situasse mais aqui do que acolá já que todas essas partes são indiscerníveis (HALBWACHS, 1990, p.102).

Como afirma o narrador na minissérie: “Noite distante que agora surge diante de mim. Se intrometendo no presente” (CARVALHO, 2017). O espaço modula a percepção do tempo no que diz respeito à geometria do reduto narrativo. A casa da família, onde o narrador se mantém até o fim, mistura-se e coordena a sua viagem introspectiva. Essa análise nos leva a uma leitura da minissérie⁵, para a qual abrimos um parêntese.

2.2.1. A abertura como metonímia das memórias familiares

Em um vídeo compartilhado pela Rede Globo de Televisão em seu canal no *Youtube*, os criadores e diretores de arte da abertura, Alexandre Romano e Eduardo Benguelê, apresentam o pintor Carlos Araújo e o conceito pretendido com as imagens utilizadas na abertura da minissérie.

A proposta, segundo os diretores, é representar uma mãe como fio condutor da trama, desde o nascimento dos filhos e o desenvolvimento deles até o desfecho final. O papel da mãe,

⁵ No terceiro capítulo, buscaremos identificar o tráfego entre artes que constituem a produção, dentre eles, as artes plásticas, por enquanto, atemo-nos a analisar a abertura enquanto metonímia da saga familiar de Nael.

que na história é a principal culpada e a principal vítima de tudo, expressa o pesar do fardo na tela. O Jogo de luzes, a quantidade exagerada de detalhes, reiterando o estilo barraco já mencionado no primeiro capítulo, é aplicado nas paredes da casa onde Nael cresceu.

O personagem aparece escrevendo, lendo, estudando, diante de uma parede acinzentada, com a pintura gasta. E com o passar dos episódios, a parede em questão revela-se como de toda a casa, não só do quarto dos fundos que o narrador compartilha com a mãe. A casa que um dia fora nova, bela, cheia de vida, vai se deteriorando. Nessas paredes é que ele vê refletida a história daquela mãe, de seus filhos e, conseqüentemente, a sua. É nessa parede, que se assemelha com sua memória, metaforicamente, em relevos e sombras, que a pintura de Carlos Araújo é projetada. Sendo assim, a memória que Nael tem, em sua fase adulta, é menos lúdica e mais crua.



Imagem 1: Nael estuda em seu quarto.



Imagem 2: Trecho da abertura de *Dois Irmãos*.

O papel da abertura de uma novela ou minissérie na TV desempenha muito mais que a função anunciativa de início ou intervalos comerciais. Pereira (2014) abona a função estilística desse trecho, que se afasta da realidade verossímil da história em tela, para estabelecer um ponto de partida, ou oportunizar a apresentação dos atores e equipe de produção, dando a elas a perspectiva de metáforas ou metonímias do conteúdo. No caso de *Dois Irmãos*, optamos por analisá-la como a segunda opção.

Para se falar em abertura, é importante lembrar o caráter sincrético da televisão que aglutina diversas linguagens. De acordo com Pereira (2014):

Em se tratando das aberturas, se a linguagem da televisão, sincrética por natureza, pode aglutinar linguagens visuais diversas (fotografias, imagens em movimento, luzes, cores, letreiros) e mais de uma linguagem sonora (música, vozes, sons, ruídos), as aberturas dos programas, pelo aspecto sonoro, quase sempre envolvem apenas a música. Daí que, se a abertura como um todo imprime identidade ao programa, a trilha sonora que a compõe, devido às repetições diárias, torna-se sua principal referência a ponto de, isoladamente, ser capaz de remeter o telespectador ao programa de que faz parte. Geralmente escolhida entre obras recém-lançadas, não é incomum que os temas de abertura de novelas e outros programas televisivos tornem-se sucesso da noite para o dia como carros-chefes nos shows de seus intérpretes e hits constantes nas rádios, em programas de TV e, conseqüentemente, na boca do povo. Outra prática bastante comum é a retomada de sucessos de épocas passadas, regravadas ou recriadas por outros artistas (PEREIRA, 2014, p. 60).

A pintura de Carlos Araújo e a música *Melodia Sentimental* do maestro Heitor Villa-Lobos unem-se em um expressivo e arrebatador prelúdio. A metonímia é a figura de retórica que refere-se à utilização de um conceito, fora do seu contexto usual, no lugar de outro, mas

que, graças a uma afinidade ou ligação de sentidos, produz um efeito discursivo. Utilizar-se da pintura e da música para referendar a memória trágica de uma família necessita de um engajamento transversal entre as linguagens propostas.

Hatoum já declarou a influência de Machado de Assis em seu livro. Machado, por sua vez, ao intitular a narrativa sobre os gêmeos cariocas de Esaú e Jacó, declara abertamente a influência da bíblia em sua composição. Essa rede de diálogos diretos e indiretos não se romperia com a produção audiovisual. A pintura de Carlos Araújo é religiosa por natureza, a bíblia é o plano de fundo da criação, e que, segundo Jorge Glusberg, Diretor do Museu Nacional de Buenos Aires e Presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte, Seção Argentina:

O Trabalho de Araújo mostra a tensão que existe dentro da humanidade de certa maneira, é a convicção de que a Bíblia manifesta a mensagem de salvação da história humana. Sua crônica, que ocorre através das alegorias e frequentemente é inspirada por fontes religiosas, se dirige ao Brasil tumultuoso e mutante de hoje, e de todos os tempos... Os homens e mulheres de Araújo são feitos de carne e osso, são impressões do Brasil libertados pelo artista para realizar, de sua própria maneira, uma versão de Gênesis e a previsão de outro Juízo Final... O mundo habitual de Araújo é o mundo das pessoas pequenas, do povo anônimo e sofredor do Brasil. Ele é o testemunho e a memória dos excluídos, dos pescadores, dos tristes, dos amedrontados: o trabalho de Araújo é uma crônica de abandono (GLUSBERG, 1992, s/p).

Abandono é a palavra que ilustra a relação entre Nael, o pai e a família deste. A história de homens e mulheres de carne e osso do Brasil, revestida pelas passagens bíblicas. Os marginalizados do Amazonas são representados no livro e na minissérie, e a abertura se propõe a sintetizar essa perspectiva que ainda nos permite retomar a questão incidente do barroco na minissérie. Era uma característica do pintor italiano Caravaggio retratar o povo da rua dentro da temática religiosa. O rosto e o sofrimento eram inspirados na aflição que ele encontrava pelas vielas de Roma.

A força da figura da mãe, no desenrolar da história, e que Araújo se propôs a pintar, é também uma faceta bíblica de que a literatura por vezes se apropriou. Em seu *Poema a Virgem*, o padre José de Anchieta imputa a exclusiva dor que somente uma mãe pode sentir, ao citar a mãe de Jesus como portadora de uma das vertentes exclusivas da dor da crucificação “Esta ferida do peito, ó Mãe, é só Tua, Somente / Tu sofres com ela, só Tu a podes dar” Zana, a mãe, é o fio condutor da trama, é o início de toda a saga, é a responsável pelos ganchos dramáticos que mais conduzem a narrativa. O carinho excessivo por um dos filhos ainda bebê, a atitude possessiva que fez com que apenas Yaqub fosse mandado para o Líbano, a obsessão pelo caçula, que acabou formando seu caráter insaciável e incontrollável, e tudo refletindo diretamente em Nael, portador das memórias.

No vídeo sobre a criação da abertura, Araújo afirma que, ao colocar a mãe com o filho nos braços, olhando-o, o fez por ser essa a forma mais genuína de amor que existe. E são muitas as cenas, na minissérie, em que a matriarca segura o filho nos braços, às vezes afagando, às vezes contendo-o após um ataque de fúria, mas sempre com uma expressão que contorna o sentimento em cena. Quando Zana consegue “resgatar” Omar da Pau Mulato, o filho caçula, após um ataque de fúria cai no chão, e a mãe o acolhe. A cena ilustra essa tensão que a narrativa da abertura propõe. E é possível ver a transposição do arquétipo de mãe proposto pela religiosidade que um dia Michelangelo esculpiu em sua obra *Pietà*, e que Carvalho e Araújo também o fizeram. A mãe com o filho adulto no colo:



Imagem 3: Zana com o filho Omar ao colo.



Imagem 4: Cena da abertura, quadro original Carlos Araújo.

Para a abertura, a música ficou por conta de Tim Rescala, que retoma a parceria com Carvalho (2017) após vários trabalhos juntos, como *Hoje é dia de Maria*. E a proposta foi preparar a canção *Melodia Sentimental* do maestro Heitor Villa-Lobos. A melodia fora composta para o filme *Green Mansions* (1956), dirigido por Mel Ferrer, cuja história também se passa na floresta amazônica. A mesma composição também já fora utilizada no filme *Deus é brasileiro* (2003), dirigido por Cacá Diegues, e interpretada por Djavan.

A música tem linguagem própria, assim como o cinema e a pintura. De acordo com Maria de Louder Sekeff, em seu artigo “Música e semiótica”:

Música é um sistema de signos, promovendo comunicação e expressão. Sistema sintático de semântica autônoma, é linguagem portadora de qualidades, linguagem icônica, que só fala dela mesma, e, por isso, com um alto poder de sugestão. Com um corpo de regras, princípios, leis e teorias que garantem sua legitimidade e sua identidade, seu gênero, estilo, e forma, música é uma linguagem assentada em sistemas repertoriados em uma cultura [...] (SEKEFF, 1998, p. 36).

Logo, a música não é, de forma isolada, um signo, um enfeite, uma parte aleatória da composição da abertura, e de toda a produção. A música integra a produção audiovisual como elemento constituinte deste, assim como a imagem. E a trilha é peça chave na construção do sentido. Isac Rodrigues de Almeida, em seu artigo “Trilha sonora e implicações significativas no Cinema – Análise a partir do Filme “1984” (2007), corrobora com essa posição e discorre sobre a nossa predisposição de captar o som e deixá-lo nos moldar o sentido. A música é responsável por estabelecer as conexões neurais necessárias para que sintamos medo, comoção, adrenalina, a sua ausência é tão efetiva para a criação de sentido quanto sua presença,

demonstrando seu caráter linguístico. ALMEIDA (2007) cita Robert Jourdan, que em seu livro *Música, Cérebro e Êxtase* (1997) atesta:

[...] a música sempre existe como um sistema confinado de relações, de convenções para a maneira como se deve compor melodias, ritmos, harmonias. Certos elementos implicam outros elementos e, assim, forçam a mente em direção às antecipações, que nos deixam perceber grandes estruturas musicais [...] Assim, os significados da música, seus movimentos e emoções, devem ser necessariamente expressos através dos dispositivos do costume musical, e serão percebidos apenas pelos que estiverem impregnados desses costumes (JOURDAIN, 1997, p. 377)

Melodia Sentimental dispensa a letra, e apenas como melodia promove a apoteose da relação maternal intentada pela produção da minissérie. A canção se enlaça com a temática religiosa da pintura, como um canto em coral, e ainda reflete bem a carga melancólica que a minissérie traz consigo. Nael narra as memórias da família com o pesar da voz propício ao seu lugar de fala. Há saudade, há o “poderia ter sido”, há ressentimento guardado pelo abandono.

Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim (2015), em “A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista”, discorre sobre como o maestro tornou-se, após afastamento, um ícone de representação da brasilidade através da música no cinema.

Mais uma vez corroborando com a ideia do estilo barroco empregado na constituição da minissérie, Alvim (2015) cita a grande influência que o compositor Johann Sebastian Bach tem na obra de Villa-Lobos, e que a sua série *Bachianas Brasileiras* (1922) representam o caráter universal da música que transcende espaços e tempos: “inspiradas no ambiente musical de Bach, fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os movimentos populares de todos os países, intermediária de todos os povos” (ALVIM apud GUÉRIOS, 2003, p. 168).

A parceria entre Carvalho (2017) e Villa-Lobos torna-se coerente a partir do ponto em que ambos têm um projeto de nação que partem de suas composições artísticas. Enquanto o diretor, em seu *Projeto quadrante*, pretendeu percorrer e mostrar o Brasil em quatro pontos, através da literatura transportada para a televisão, o maestro tentava romper a barreira entre o popular e o erudito nas manifestações musicais brasileiras. Villa-Lobos apresentou-se na Semana de Arte Moderna e, como parte do movimento modernista, evocava a arte brasileira como substrato de nacionalidade. Naquela ocasião, apresentou três espetáculos que dividiram opiniões. Patrícia Muniz Mendes e Priscila da Costa Pinheiro, em “Reflexões sobre a política e a linguagem: A música brasileira na visão de Heitor Villa-Lobos” (2008) trazem um análise sobre as apresentações do maestro:

Seus concertos foram alvos da crítica, que os considerava "modernos demais" para o público brasileiro. Mas suas composições acabaram ganhando notoriedade e, por isso, tornou-se um compositor "moderno e diferente". Considerava suas obras como cartas

que escrevia à posteridade, sem esperar resposta. Durante a Semana de 1922, estreia como "modernista", entre vaias e urros de uma plateia atrelada aos modelos tradicionais, apresentando Sonata Nº2, Danças Características Africanas, Quarteto Simbólico e Impressões da Vida Mundana (MENDES e PINHEIRO, 2008, p. 6).

Carvalho (2017) e Villa-Lobos possuem essa posição em comum: romper barreiras. *Dois Irmãos*, assim como *Capitu* e *A pedra do reino* trazem inovação para a tela popular da televisão. Trazem mais que os enlances de um folhetim tradicional, trazem pintura, trazem música clássica, trazem o circo e o teatro, ajudam a reconstruir o imaginário popular e apurar o contato com a linguagem estética de um público que são normalmente vistos com olhos de preconceito e considerados nulos em relação à arte.

2.2.2. *Nael, narrador e protagonista*

A terceira fase de Nael é marcada também pelo desenlace de nós emotivos que foram acumulados durante a vida. A relação com a mãe, o pai e a tia são retratadas com cenas que demonstram como Nael deixa de ser um coadjuvante em relação à família para tomar o lugar de protagonista da história que conta. Torna-se um personagem mais ativo, fala mais, toma decisões que comprometem os outros personagens e não mais só recebe os efeitos do movimento das outras peças do roteiro. Agora é Nael que, ainda observador, ainda parado nas portas, janelas, nos cantos, colhe memórias, mas é ele também quem busca o avô bêbado no bar, ajuda a tia na loja, cuida da mãe.

Esse protagonismo fica explícito em cena do episódio 9, em que Nael busca Halim no bar *Sereia do Rio*, bêbado, coloca-o no barco e o ajuda a se recostar. O neto ainda é o responsável por conduzir a embarcação, como fazia enquanto criança, mas agora é o avô que o escuta recitar os gazais que Abbas um dia fez para que presenteasse Zana. Nael ainda não sabe como recitá-los perfeitamente, mas sente-se orgulhoso em mostrar para o avô que está aprendendo. Tomando, mesmo que timidamente, seu lugar na família. De igual para igual, o ângulo e os enquadramentos agora são equivalente quando interage com os entes da casa.

O reencontro com o pai é marcado pela água. O penúltimo episódio se inicia com uma grande chuva, assim como começa o último episódio. A água invade a casa, desce pelas paredes, pelas escadas, carregando fotografias, desrespeitando barreiras. A água, cuja simbologia remete à purificação, a cura e a emoção, toma conta do desfecho. A chuva é constante, como no Amazonas é, mas é dominante da estrutura estética do episódio que coloca pontos finais. De acordo com o dicionário de símbolos:

A água simboliza a origem da vida, a fecundidade, a fertilidade, a transformação,

a purificação, a força, a limpeza. Elemento primordial, ela é considerada o ponto de partida para o surgimento da vida, ou seja, a origem e o veículo de toda vida; daí sua simbologia estar ligada à "Matrix" - mãe e ao Prana, o sopro vital nas alegorias tântricas (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2019, s/p).

O último episódio contempla a prisão de Omar, a morte de Zana sem a paz entre os filhos, a vingança de Yaqub, o encontro do narrador com o pai. Desfechos que estavam acumulados durante vidas, represas emotivas, histórias de vida que não podiam deixar de se fechar. Omar não consegue pedir perdão à Nael antes de desaparecer na chuva. Mas o narrador aceita aquilo como um fechamento, e em seguida aparece navegando pelos rios, lembrando-se do avô, o clima escuro e fechado da tempestade dá lugar ao sol, e a textura carregada e penumbrosa se torna clara, dando a entender que Nael aceitou-se e a água, figurando como emoção, agora está sob controle, seguindo seu fluxo natural e ordenado.

O recurso da *voz over*, já citado anteriormente como uma forma da direção homenagear e aproximar a experiência literária da minissérie, também serve como forte indicador de que aquela história é também a história do filho da empregada.

Gustavo Soranz, em “A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas” (2018), traz, de acordo com Mary Ann Doane, uma importante diferenciação entre a *voz over* e a *voz off*:

Em nome de uma análise acurada, a autora enfatiza a importância da conceituação precisa em relação aos usos da voz no cinema, diferenciando as categorias de *voz off* e *voz over*. O primeiro termo, *voz off*, está relacionado à diegese e tem uma dimensão lateral, ou seja, trata-se da voz de um personagem que não vemos naquele momento, mas que está na cena, que já conhecemos ou que acompanhamos anteriormente participando da trama, mas que nesse momento preciso a câmera não mostra. Segundo Doane, “o uso tradicional da *voz off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado” (1983, p.462). O termo *voz over*, por sua vez, é uma voz descorporificada, apresentada como fora da diegese. “Precisamente por não ser escrava de um corpo é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a sua verdade. Descorporificada, carente de qualquer especificação no tempo ou no espaço, a *voz over* está, como mostra Bonitzer, além da crítica – ela censura as perguntas ‘Quem está falando?’, ‘Onde?’, ‘Em que hora?’ e ‘Para quem?’” (Doane, 1983, p.467 apud SORANZ, 2018, p.12).

Sendo ambos recursos importantes para a composição da narrativa, é relevante saber a diferenciação destas. Na minissérie *Dois Irmãos*, a princípio pode-se encarar a narração e Nael como uma modalidade de *voz off*, tendo em vista que ele é um personagem da história, contudo, quando analisada a forma com que a narrativa se dá, percebe-se que, para além de personagem e narrador, ele é o coordenador de tudo o que assistimos. Camargo (2017), no roteiro, indica a *voz over* e na passagem de tempo que o traz adulto, e assim conhecemos o dono da voz. A voz que delimita, a voz que narra, a voz que inicia, fecha e se intromete nos capítulos, reclamando

para si aquela história.

Diante de um protagonismo que diversas vezes é suprimido por Halim e Zana, por Yaqub e Omar, Nael constantemente relembra que é ele quem mantém aquelas memórias vivas. E as perguntas que, na citação acima são censuradas, são respondidas de forma tão leviana que perdem a importância diante de toda a construção narrativa. ‘Quem está falando?’, a resposta é: não é o mesmo Nael que ouviu as histórias do avô, que perseguiu Zana pelo porto, que sentou-se na máquina de escrever diante da parede gasta, para transcrever os poemas de Laval e viu-se imerso na história da família. ‘Onde?’, não se sabe, e não é relevante saber, pois as memórias seriam as mesmas, enquanto fatos, independentemente de onde ele as conta, ‘Em que hora?’, importa menos ainda. O ‘Para quem?’ talvez tenha maior importância, mas se analisado da perspectiva da escrita sobre si, da busca pelo eu indenítário, Nael conta tudo aquilo, mais para si mesmo do que para o telespectador.

2.3. As memórias que me destes

A relação entre Nael e o avô é apresentada tanto no livro quanto na minissérie de forma exponencial. Vai crescendo aos poucos, e os laços entre eles vão se tornando cada vez mais fortes, ficando emocionalmente dependentes um do outro. Halim é, para o narrador, mais que uma figura paterna, é um guia, uma fonte de memórias. As poucas manifestações de carinho que exprime em sua escrita estão relacionadas à figura do velho Halim e da mãe. A relação entre neto e avô torna-se mais profunda que a própria relação entre pai e filhos:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar (HATOUM, 2000, p.52).

A criação e instrução do garoto subalterno estão intimamente ligadas a essas figuras que são engolidas pelo avanço do tempo e pelos despautérios de Zana e Omar. Contudo, existe algo que liga Domingas e Halim, além do amor por Nael e dos atos da matriarca e do caçula, a desterritorialização. A índia, mãe do narrador, de forma mais bruta, é arrancada da terra, da comunidade à qual pertence, pelo abuso do homem branco, e “vendida” a uma família da capital. Domingas vive imersa em saudade, e ao esculpir seus passarinhos em madeira, sonha com a liberdade impossível. Halim, por sua vez, perde espaço em casa, cada vez mais. A proporção em que Omar cresce é referente ao espaço que ele perde. Como se não bastasse, perde também espaço no comércio, com o progresso que chega a Manaus de forma

desorientada. Entretanto, o narrador, quando a mãe morre, dá um jeito de dar aos dois entes queridos um mesmo fim, um mesmo espaço:

Pedi a Rânia que minha mãe fosse enterrada no jazigo da família, ao lado de Halim. Ela concordou, pagou tudo sem reclamar, e eu nunca soube quanta cumplicidade havia num ato tão generoso. Minha mãe e meu avô, lado a lado, debaixo da terra, haviam encontrado um destino comum (HATOUM, 2000, p. 245).

Diferente de Domingas, que se entrega a sua arte, Halim entrega-se à lembrança, e, melancólico, compartilha-as com o neto na maioria das vezes em que estão em busca de Omar, navegando pelos rios que contornam a capital do Amazonas; ou nos momentos de introspecção em que pita seu narguilé. A pesquisadora Vanusia Amorim Pereira dos Santos, em sua dissertação *Espaços que se cruzam e vozes que se entrelaçam: O discurso do narrador em Dois Irmãos, de Milton Hatoum* (2010), discorre sobre como a forma com que Halim e sua veia libanesas influenciaram a linguagem de Nael. A autora demonstra a predisposição que a valorização dessa cultura tem em relação a provérbios e a linguagem oral. E como é possível observar que na escrita do narrador, frases de efeito e predisposições filosóficas, fruto do convívio e do contato com o discurso do avô. Expressões como “Tudo melhora após uma guerra” (HATOUM, 2000, p. 25), “A esperança e a amargura... são parecidas” (p. 35) e “O corpo é flexível” (p. 38). A primeira, dita quando Yaqub volta do Líbano e Halim tem a esperança de que tudo irá melhorar a partir daquele momento; a segunda, o narrador sentencia em meio ao sentimento de agonia que Zana sente em relação às desavenças dos filhos. Por fim, a terceira, Nael recorre para acentuar sua situação como subalterno, tendo que usar as roupas molambentas dos gêmeos. Santos (2010) corrobora essa postura do narrador:

Todas as sentenças trazem consigo, além de um tom filosófico, a pretensão de veicular verdades imutáveis sob forma de simples constatação. E mais, são constatações ditas com propriedade. Nael tem autoridade para sentenciar porque as agruras que teve que enfrentar lhe conferem isso. Passado anônimo, buscas e caçadas, sentir-se perdido, ter que se curvar em situações desfavoráveis etc. São situações que se confundem até com o que tem sido a vida do narrador Nael, o agregado, o abastardo, o desnordeado (SANTOS, 2010, p. 69).

Para o pobre sem nome, a vida é cheia de imposições, e a face imutável da situação é a única que se mostra. Oportunidades não são dadas para pessoas como Nael. Não com a mesma frequência com que são dadas para aqueles que moram na casa da frente. E é por isso que esse caráter fatalista, misturado com a propriedade da cultura do avô, aparece na sua narrativa.

Foi o avô também uma das inspirações que Nael encontrou para escrever e, por que não dizermos, Nael foi para ao avô uma boia salva-vidas em meio ao turbilhão de acontecimentos que o arrastou para uma introspectiva e saudosa vida. Halim fala com o peso da saudade na voz:

Ele padeceu. Ele e muitos imigrantes que chegaram com a roupa do corpo. Mas

acreditava, bêbado de idealismo, no amor excessivo, extático, com suas metáforas lunares. Um romântico tardio, um tanto deslocado ou anacrônico, alheio às aparências poderosas que o ouro e o roubo propiciam. Talvez pudesse ter sido poeta, um flâneur da província; não passou de um modesto negociante possuído de fervor passional. Assim viveu, assim o encontrei tantas vezes pitando o bico do narguilé, pronto para revelar passagens de sua vida que nunca contaria aos filhos (HATOUM, 2000, p.52).

Nael toma a inspiração do avô para si e cumpre o destino que ele não seguiu. Escreve aquelas memórias compartilhadas, tomando-as para si, por direito, pois também é um dos ramos da família que começou quando a casa onde moram ainda era o restaurante Biblos.

A minissérie apresenta essas memórias que o narrador coleta com o avô de uma forma diferente, se comparada ao romance. O recurso da câmera subjetiva é utilizado. O avô aparece sentado na proa do barco, o rio ao fundo, mais uma vez a água, brilhando, mais uma representação da memória como corrente, como emoção. E o avô divaga, fala de acontecimentos, sentimentos, o garoto não intervém, mal aparece nas cenas. Sua função é guiar o barco, como sua função, um dia, será guiar aquelas memórias para o papel. No roteiro, Camargo (2017) traz uma nota sobre a relação de Nael com o avô e com essas memórias que ele reconta. A roteirista expõe a preocupação que teve em organizar as conversas entre avô e filho, pois assim, poderiam promover maior carga dramática à relação e ao roteiro:

O narrador da série, como do livro, é Nael. Além de nos contar o que ele viu, ele fala também do que ouviu de outros personagens ao longo da vida, sobretudo de Halim. De um modo diferente do que acontece no romance, porém, 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 (2017), 2015, p.15).

A profundidade de campo e o primeiro plano destacado, presentes nas cenas em que Halim conversa com Nael no barco, são coerentes com a troca de narrador que ocorre na história. Por um momento, é o drama e a emoção do libanês que passa a ser o condutor da história. Mesmo sendo Nael quem “diz” como aconteceu, Halim é o narrador agora. A profundidade de campo que isola Halim da linha narrativa e o coloca ali, no meio do rio. Para Martin (2013), a composição em profundidade de campo é um recurso que implica em uma composição de direção e, até mesmo, em uma composição de cinema. O primeiro plano combina-se audaciosamente com o plano geral, refletindo na capacidade de impacto psicológico pretendido. Ademais, inquire:

Se houvesse necessidade de justificar o prestígio da profundidade de campo, bastaria dizer que ela corresponde à vocação dinâmica e exploradora do olhar

humano, que fixa e esquadrinha numa direção precisa (em virtude da estreiteza de seu campo de nitidez) e em distâncias muito variadas (em virtude de seu poder de acomodação). No teatro, o olhar percorre a cena para buscar seu centro de interesse: a câmera, ao contrário, lança fochos de luz na profundidade do mundo e das coisas (MARTIN, 2013, p.186).

A câmera não só coordena o olhar, mas deixa confortável para que a imersão na melancolia de Halim se torne aprazível. O primeiro plano, o plano das emoções, convida o espectador para, assim como o garoto que rege a subjetividade da câmera, a conhecer o íntimo daquele homem. Martin (2013), sobre o primeiro plano, corrobora:

Quanto ao primeiro plano, constitui uma das atribuições específicas mais prestigiosas do cinema, e Jean Epstein soube caracterizá-lo de forma admirável: entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente... é o milagre da presença real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara. Teatro da pele” (MARTIN, 2013, p.41).

Vemos Halim sorrir, se lamentar, refletir, divagar sobre a vida, a família, os filhos, vemos o que Nael viu e achou tão importante que guardou para si. Adentramos a intimidade do neto, do avô, de um modo geral e tangencial, adentramos a intimidade de uma família inteira, diante de apenas um homem de costas para o rio.

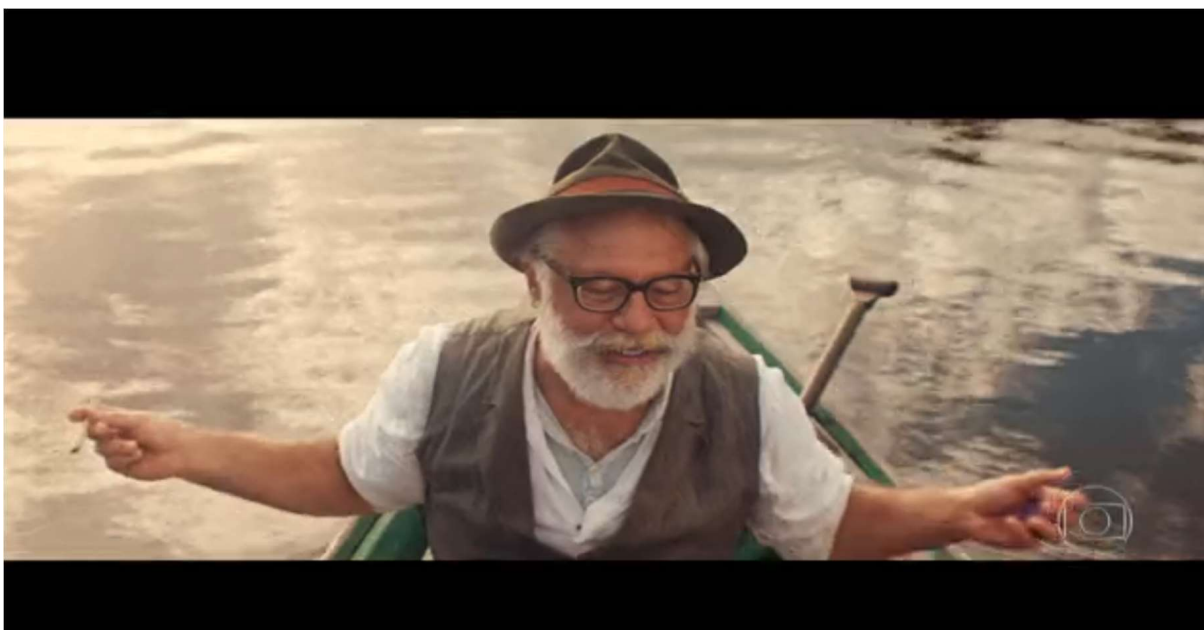


Imagem 5: Halim conta seu passado para Nael.

Adiante, analisaremos uma das importantes memórias que Domingas compartilhou com o filho. Antes, porém, trataremos de como as memórias narradas pelo avô são imaginadas pelo garoto e recontadas pelo narrador adulto.

Uma passagem que chama a atenção é o início de tudo. Quando Halim, mascate,

conhece o restaurante do futuro sogro e passa a frequentá-lo com a principal finalidade de admirar sua filha, que o ajuda servindo as mesas. Halim e Zana, nesse período da juventude, são interpretados por Bruno Anacleto e Gabriela Mustafá. Os rostos joviais que passam a ser enquadrados em primeiros planos para denotar as marcas da juventude. O rapaz possui olhos apaixonados, cala-se diante da moça, enquanto Zana é marcada pelo olhar. Ao servir as mesas, o corpo esguio dança e se esquivava das mesas, como se flutuasse.

A câmera em *travelling* apresenta o Biblos como Nael imaginou que um dia fosse. O espelho, que um dia Omar iria quebrar em um lampejo de ira, aparece ao fundo, demarcando a mesma sala que, nesse tempo passado, está cheia de estrangeiros conversando nas mais diversas línguas. A música árabe ao fundo demarca a cultura que prevalece, a origem de Zana.

O passado que Nael não vivenciou surge em textura envelhecida, a prevalência de cores claras implica em um passado de calmaria, de romantismo, distante da tensa realidade que se instaura quando os gêmeos nascem. O figurino de Zana corrobora com essa perspectiva, os sapatos de boneca, o vestido rodado, uma sombrinha oitocentista, os tons pastel, preponderância do rosa e branco, a trilha de “caixinha de música” que a acompanha. É um mundo distante e lúdico.

Mais uma vez, a imaginação infantil parece colorir e dar o tom à memória que Nael adquiriu através do avô. A composição das cenas, quando se trata do imaginário infantil, nas mãos de Carvalho (2017), produz efeitos peculiares. Em *Hoje é dia de Maria*, o autor quebra completamente com a noção de realismo, que é comum na TV, e propõe uma nova forma de narrar o que os olhos da criança veem ou que sua cabeça imagina. Apoiado no “Era uma vez” que abre a minissérie, Carvalho (2017) exime-se de qualquer responsabilidade para com o “real”. Pereira (2014), sobre o plano de conteúdo de *Hoje é dia de Maria*, apoiando-se no conceito de isotopia, ofertado por Fiorin, assevera:

Considerando as palavras do teórico e o conceito de isotopia –a recorrência de um dado traço semântico que determina o(s) modo(s) possíveis de se ler um determinado texto –, conclui-se que HDM apresenta um discurso pluri-isotópico, uma vez que situações inusitadas como as descritas aqui, em que um percurso figurativo que conduz a tematizações ligadas à fantasia caminha lado a lado com outro que encobre temas pertencentes a uma realidade possível, perpassam toda a obra.

No entanto, não podemos deixar de observar que nas cenas iniciais da minissérie, analisadas no início deste capítulo, há uma promessa de que a história que está por vir prime pela fantasia, já que a expressão “Era uma vez...[...] prende a história no tempo imaginário da fantasia” (BARROS, 1999, p. 61), passando pela figura da madrasta, do diabo, pelas cantigas de roda, pelas brincadeiras da menina, e pela construção artesanal de cenários e bichos (PEREIRA, 2014, p. 106).

É trabalhando com o cenário pintado a mão ou apresentando animais representados por bonecos, que a expressão do imaginário infantil se dá. Carvalho (2017), mais uma vez, volta a

trabalhar com recursos semelhantes, e mostra-se ainda mais ousado, pois é em uma telenovela que a imprime dessa vez, ao dirigir *Meu Pedacinho de Chão* (2014), após 12 anos afastado do gênero. Ousadia é a palavra que, seguida por criatividade, podem categorizar a façanha do diretor, pois o público da telenovela é mais conservador e, devido a uma característica originária do gênero, que faz prevalecer a fala sobre a imagem, uma mudança muito brusca na estética pode gerar rejeição. Daniel Gambaro e Kaike Wrechiski Leite (2015), autores do artigo “Meu Pedacinho de Chão: pós-modernismo audiovisual, rizoma e as possíveis reconfigurações da telenovela”, discorrem sobre a aproximação entre as duas produções dirigidas por Carvalho (2017), afirmando que ambas fazem parte de um projeto experimental que o diretor se propõe quando lida com a televisão:

É possível afirmar que *Meu Pedacinho de Chão* segue o exemplo de *Hoje é dia de Maria*, que, para Pucci Jr. (2010, p.12) “por não estar restrita à lógica do ‘parecer real’ e tampouco ao ascetismo estético de certas linhas modernistas, a microssérie é repleta de cenas em que não se teme o virtuosismo, uma marca do cinema pós-moderno”. Esse virtuosismo é resultado de um processo de produção diferenciado, que destaca talentos de grupos individuais ao mesmo tempo em que proporciona um diálogo intenso entre os diferentes elementos que devem compor a obra audiovisual (GAMBARO e LEITE, 2015, p. 55).

No que diz respeito a *Meu Pedacinho de Chão*, a audiência não agradou, marcando menos de 18 pontos no ibope⁶, entretanto, a linguagem tornou-se marcante, apontando uma evolução na estética e ousadia da telenovela, que, segundo Gambaro e Leite, serviu como uma experiência:

Meu Pedacinho de Chão é, portanto, um bom exemplo desse novo momento ao experimentar “novidades” na estratégia de produção de teledramaturgia, ao mesmo tempo em que dialoga com características mais tradicionais da telenovela. Embora a linguagem de *Meu Pedacinho de Chão* oponha-se à dos folhetins considerados conservadores, e subverta parte das práticas normativas na televisão, é inegável que a obra resguarda elementos do formato em questão. Também é impossível afirmarmos que a segmentação do roteiro se dá por meio de episódios, pois a estética da repetição (BALOGH, 2002), recurso pelo qual os personagens dialogam sobre um mesmo assunto, juntamente aos ganchos, formam a base dos capítulos, o que a configura enquanto folhetim. Poder-se-ia dizer, então, que a obra se trata de uma telenovela híbrida, com contornos de minissérie, que cruza diferentes linguagens, numa transição de estilo ainda inominável (GAMBARO e LEITE, 2015, p.52).

Sobre *Dois Irmãos*, a imaginação do pequeno Nael segue linhas um pouco mais tradicionais, mas a demarcação da mudança na expressão surge até na forma comportamental dos personagens e figurantes. Na cena em que Halim cria coragem e se declara para a mulher, o tom hiperbólico que Nael imprime na memória torna a sequência teatral. Halim grita por Zana

⁶ Dado coletado no site Uol.com.br, acesso: setembro de 2019.

e todo o restaurante o mira, a câmera percorre rosto dos fregueses imóveis e para no rosto curioso de Zana. E toda a plateia continua assim, imóvel, ouvindo o mascate ébrio recitar os *gazais* que ele encomendara para a amada. Segundos depois, os fregueses começam a rir, a vida parece novamente tomar conta do restaurante, Zana vira o rosto, Halim toma fôlego e grita com mais força os versos, agora na língua original que os une. Mais uma vez o restaurante se cala, e, como se fossem suprimidos para outra realidade, o futuro pai dos gêmeos continua a falar, enquanto a moça caminha pelo restaurante, com uma expressão confusa que não permite ao expectador saber se ela gosta ou não do que ouve. Do lado de fora, Abbas, o poeta, recita os mesmos versos, em português, enquanto brinca com as beatas que eram contra o casamento da filha de Galib com o mascate.

Meu pedacinho de chão, Hoje é dia de Maria e Dois Irmãos lidam com a imaginação infantil como substrato de liberdade criativa. Os roteiros tendem a oportunizar maiores linhas de criação e amplitude de linguagens, pois se apoiam na fertilidade que é a mente da criança. O final de *Meu pedacinho de chão* traz consigo, além de uma grande reviravolta no roteiro, a justificativa para toda a “extravagância” que a constituiu. Tudo não passava de uma brincadeira do protagonista Serelepe (Tomás Sampaio) em seu quarto. Pereira também vislumbra a possibilidade de, ao final, *Hoje é dia de Maria* ser a expressão da imaginação de uma garotinha que sofre abusos, e reitera a importância da imaginação como salvaguarda da infância:

A possibilidade de que tudo não passe de um sonho, no entanto, só é levantada no último episódio, quando Maria reencontra o Mascate, primeiro personagem no seu caminho de volta, com quem conversa sobre as lembranças do que teria vivido até ali: “...Ontem, até parece que eu tava feliz, já era crescida...moça-muié que já tinha conhecido o que era o amor. Eu tava no meio da neve... Será que tudo isso foi um sonho, siô mascate?” Dessa forma, se a minissérie, ao abordar temas como os maus tratos contra crianças ou o drama da seca, não esconde a dura realidade vivida pelas vítimas de tais dramas, ela, por outro lado, proporciona diversão e, sobretudo, a esperança de dias melhores que só a capacidade de sonhar pode conferir (PEREIRA, 2014, p. 107).

O sonho, como recurso, também pode se fazer da estética de um pesadelo. Nael também compartilha de memórias que não vivenciou, mas que são trágicas. Como o ataque de Omar a Yaqub devido ao ciúme que sentiu do irmão com Lívia, sobrinha de Estelinha Reinoso e anfitriã da sessão de cinema que encantava as crianças da região. O escritor recebe essa memória da mãe, e não do avô:

Foi domingo quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. Vivía atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas (HATOUM, 200, p. 25).

No trecho acima, podemos perceber que, assim como Nael e Halim, Domingas é portadora de memórias daquela família. E que, devido à sua posição como doméstica, tem a liberdade de trafegar pela intimidade da casa. Como o filho, sua vida depende daquelas vidas, mesmo não tendo o laço de sangue que Nael tem, Domingas não conhece outra vida que não seja naquela casa.

A minissérie não promove um diálogo entre mãe e filho sobre essas memórias, diferente do livro. É sugestiva a forma como Domingas passa essas informações ao filho. A memória citada acima, contada por Domingas, é de grande importância para a história: é após a agressão de Omar contra Yaqub que Halim toma a decisão de mandar os filhos para o Líbano. Imaginava que assim conseguiria ter paz. Mas tudo se torna ainda mais complicado. É após a agressão de Omar, também, que a rivalidade dos gêmeos está eternamente marcada.

A cena que vai ao ar ainda no primeiro capítulo não tem a coloração branda e a delicadeza da narrativa do passado jovial de Zana e Halim. Com o nascer dos gêmeos, mesmo antes do embate físico, a minissérie já toma uma conotação mais pesada, contornando-se com ares de tragédia. Os meninos correm felizes atrás do cinematógrafo ambulante. Usam a mesma roupa, como Domingas contou a Nael. Lívia está lá e toca a mão de ambos os gêmeos, provocativa. O porão dos Reinoso é um emaranhado de novidades. Cristaleiras com bonecas que espiam os convidados dão um ar de horror ao ambiente. Os personagens em cena não parecem assustados, o que nos leva a entender que Nael, por saber da culminância violenta daquela tarde, imprime a perspectiva de filme de terror por sua conta, pois ele nunca revelou ter frequentado a casa dos vizinhos.



Imagem 6: Bonecos no porão dos Reinoso.

A trilha sonora alterna entre o suspense e o lúdico da “caixinha de música”, Contudo, a trilha que daria o tom infantil à cena, corrobora com a crescente tensão da violência infantil, dado o ambiente criado pela pouca luz, os bonecos, cujos olhos se movem, e o som dos trovões que anuncia grande chuva.

A chuva chega e faz com que a energia caia. Estelita grita para o marido sobre o gerador, porém o homem não tem tanta sorte ao ligá-lo. A anfitriã, impaciente, abre a janela e a claridade acaba com o clima do cinema, e revela o beijo entre Livia e Yaqub. Omar quebra uma garrafa e ataca o irmão. O destino dos gêmeos é marcado na carne do mais velho sob trovões e gritos.

3. “Duelo de Irmãos e o Embate Interartes”

É importante situarmos *Dois Irmãos* (2017) em contexto histórico e social diante do veículo em que, primeiramente, fora exibida. A televisão, em especial a Rede Globo, que se consagrou internacionalmente com a produção de telenovelas, consagrando 5 prêmios Emmy na referida categoria, reitera de forma categorica os principais recursos da linguagem do gênero. Amargando alguns baixos índices quando ousava inovar em alguns pontos, como apontado anteriormente, o próprio Carvalho (2017), em relação a *Meu pedacinho de chão*.

Exibida após a tradicional trama das vinte uma horas, *Dois Irmãos* tinha um importante missão, manter índices e impedir que o público já escaço do período de férias evadisse. Para tanto, Carvalho (2017) manteve sua assinatura, mas optou por uma linearidade consevadora no que tange a temporalidade e outros pontos. Porém, há na minissérie outras manifestações artísticas na expressão e sua base narrativa aproxima-se mais do cinema que da própria telenovela, recurso possível graças ao formato e ao tamanho dos episódios produzidos.

3.1. Cinema como base expressiva

Em um trabalho que pretende evocar o cinema enquanto linguagem, não trazer Sergei Eisenstein como fonte teórica seria, no mínimo, insensato. O cineasta e estudioso do tema é o responsável por observações que mudaram e ainda inspiram articulações e que, até hoje, promovem reflexão quando se trata de cinema. Eisenstein acompanhou grandes transformações na linguagem cinematográfica, inclusive a inserção do som e a dicotomia que deu, em determinado momento, à montagem o status de “tudo” em um filme e em seguida, de “nada”. A montagem, a principio, era a manipulação da realidade, e consequentemente, a expressão de sua linguagem. Algum tempo depois, o status de “nada” vem quando a montagem tornou-se elemento indissociável na composição de uma película, a própria escrita do roteiro, escolha do elenco, do figurino, configuravam como montagem. Em seu livro *O sentido do filme* (2002), o teórico discorda de ambos e inquire que a montagem é indispensável tanto quanto qualquer outra parte do filme e é também uma forma de assinatura do diretor.

Analisar *Dois Irmãos* (2017), enquanto expressão cinematográfica com a inserção de outras linguagens, ajudam na construção de sentido que Eisentein discorre em outro capítulo do mesmo livro, que trata da “Sincronização dos sentidos”:

Tomando por base que a imagem única, unificadora, determinada por suas partes componentes, desempenha papel decisivo na obra cinematográfica criativa, queremos salientar logo no início dessa discussão que os meios de expressão

podem ser retirados de qualquer um dos campos com objetivo de enriquecer ainda mais a imagem (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

Para expressar a subjetividade das imagens enquanto expressão da memória de Nael, em *Dois Irmãos*, a direção evoca diferentes elementos visuais e sonoros, próprios do audiovisual, e que são próprios de outras manifestações artísticas também, mas com suas características particulares. Esses signos se unem para construir o sentido nas diversas fases e narrativas em que a minissérie deles faz uso, e que condizem com a caracterização da personagem. Eisenstein cita, como exemplo dessa característica da montagem cinematográfica, o roteiro escrito por Leonardo Da Vinci para a pintura de um quadro intitulado *O dilúvio*. Nesse roteiro, cujo resultado nunca chegou a existir, o pintor renascentista descreve como os elementos deveriam se apresentar no quadro para formar a sensação de desespero desejada. Eisenstein observa:

Nas notas de Leonardo para *O dilúvio*, todos os seus vários elementos — os puramente plásticos (o elemento visual), os que indicam o comportamento humano (o elemento dramático), e o barulho do desmoronamento e dos gritos (o elemento sonoro) — todos são igualmente fundidos numa imagem única, unificadora, definitiva, de um dilúvio (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

O exemplo de Da Vinci demonstra que a construção do sentido é feita pela intercessão de sistemas de signos diferentes, mesmo estando apenas expresso no signo linguístico, mas criando a imagem, o som, o tato, de forma sinestésicos para quem lê. Mesmo que seja possível dividi-las, a imagem só funciona quando esses signos estão juntos, como a sintaxe de um texto. Os elementos constitutivos podem ser estudados separadamente, mas não fazem sentido sem interação, isoladamente.

Como apresentado no decorrer dessa dissertação, Carvalho (2017) preocupa-se, ao fazer suas escolhas, em dialogar com outras manifestações artísticas, abusando deste recurso que o audiovisual permite e que, na contemporaneidade, parece requerer cada vez mais. Eisenstein evoca uma citação de Byron, ao criticar um colega poeta:

[...] Campbell corrige demais: nunca será satisfeito com o que faz; suas melhores coisas foram estragadas pelo excesso de polimento — a veemência do esboço é jogada fora. Tal como os quadros, os poemas também podem acabar muito retocados. A grande arte é efeito, não importa como foi produzido (BYRON apud EISENSTEIN, 2002, p. 53).

No trecho, vemos a criação artística, na perspectiva do crítico, como o rompimento do conservadorismo. A polidez excessiva, o cuidado em deixar as formas em suas concepções tradicionais, só torna a arte comum e distante do êxtase da criação. A arte deve ser incômoda e distante da organização pré-estabelecida. *Dois Irmãos* e o estilo de Carvalho (2017) chamam a atenção justamente por fugirem do esperado e do usual no que diz respeito à linguagem na TV.

E essa falta de “organização tradicional” retoma as características barrocas no estilo de Carvalho (2017).

De acordo com Germain Bazin, autor do livro *História da arte* (1980), a arte é:

[...] uma das expressões desse gênio que faz com que o homem seja o único ser da natureza a sentir a paixão de reproduzir, através dos mil aspectos de sua atividade, o gesto do demiurgo e que o condena, ao longo dos séculos, a ultrapassar-se perpetuamente (BAZIN, 1980, p.9).

O conceito de arte apresentado pelo historiador reforça a força motriz da criação. A inquietude do sujeito contemporâneo que, na busca pela expressão em uma arte, recorre a outros campos, comunica-se e cria sentido de maneiras diferentes; reflete a subjetividade de um narrador através da poesia e das vozes narrativas; imprime cor e expressão à memória e deixa que os corpos falem através do elemento dramático do teatro.

A memória, como exposto acima, como uma grande artista, está associada, inclusive, aos primeiros criadores da era pré-histórica, cuja expressão artística na parede das cavernas era um ritual, uma tentativa de comunicação com a natureza. Segundo Bazin (1980):

Era preciso que esses artistas fossem dotados de uma memória maravilhosa, que dava à sua imaginação criadora um tal poder de síntese, para poderem executar tais pinturas, sem qualquer modelo, no fundo de grutas escuras, à luz frouxa dos archotes. O artista feiticeiro, num transe ritual, invoca as forças que o identificam, sucessivamente, ao bisonte, ao mamute e à rena, e possuído pela alma do animal, projecta sobre a rocha a sua imagem (BAZIN, 1980, p. 11).

Nael é esse artista-feiticeiro, que ao reduzir em texto as memórias que tinha ou que colheu, conecta-se com as experiências que o formaram enquanto homem. Professor, leitor, a história de sua família jamais passaria por sua mente sem os contornos de uma grande narrativa. A história de uma mãe obcecada por um filho, a maior causadora e maior vítima de toda a história, é recontada de forma especial. E se a proposta é assistir *Dois Irmãos* como essa grande viagem à memória do narrador e família, é preciso salientar como outras artes, além do cinema, transpassaram e construíram a minissérie.

3.1.1. A literatura como conteúdo e expressão.

A palavra é um grande elemento na construção de *Dois Irmãos*. A direção da minissérie parece se preocupar com ela, tanto na forma como fora escrita no livro que tomou como fonte, quanto, mimeticamente, no livro que Nael escreve. Isso fica claro com a utilização da *voz over* que corrobora com a postura do diretor de homenagear a literatura.

Um ponto que chama a atenção, na minissérie, é a abordagem dos tipos de narrativa que no livro se apresentam. No romance, o livro é narrado por Nael. Tal informação permite uma

leitura que foge aos embates familiares que o livro propõe. *Dois Irmãos* pode ser lido como uma narrativa pessoal. Mais que contar a história da família que o renegou, Nael busca se conhecer através do que viu ou ouviu dos pais velhos, uma postura comum a narradores e personagens. Em *O ato de narrar e as teorias do ponto de vista* (1999), Gilda Neves da Silva Bittencourt discorre sobre o papel do narrador entre o que fala e o que aconteceu:

Nesse contexto, ressalta, como fator básico, o papel do narrador e a consequente repercussão, em termos de representação literária, da escolha por um determinado modo de contar, bem como da perspectiva adotada pelo agente da narração. A função do narrador tem sido considerada um dos fundamentos da narrativa e o seu próprio conceito é apontado por Mieke Bal, uma das mais conhecidas estudiosas do assunto, como o mais central na análise dos textos narrativos. “Para ela, a identidade do narrador, o grau e a maneira pela qual esta identidade está indicada no texto, e as escolhas que estão implicadas garantem ao texto o seu caráter específico” (BITTENCOURT, 1999, p.109).

Nesse recorte de realidades que Nael narra em *Dois Irmãos*, identificamos um narrador que dá voz a outros narradores. Nael conta ao leitor não só o que viu ou viveu, mas também o que ouviu, especialmente do avô e da mãe.

A relação entre o bastardo de Omar com o avô é representada na minissérie e no livro de forma exponencial. Vai crescendo aos poucos, e os laços entre eles vão se tornando cada vez mais fortes, ficando emocionalmente dependentes um do outro. Halim é, para o narrador, mais que uma figura paterna, é um guia, uma fonte de memórias. As poucas manifestações de carinho que exprime em sua escrita estão relacionadas à figura do velho Halim e da mãe. A relação entre neto e avô torna-se mais profunda que a própria relação entre pai e filhos:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar (HATOUM, 2000, p.52).

Domingas, mãe do protagonista, era mais contida em seus relatos, falava pouco, dedicava-se à sua arte de talhar pássaros em madeira. No livro, Nael dá a Domingas pouca voz, algo que aparentemente corrobora com o tom discreto que a empregada doméstica foi ensinada a ter. Mas através da mãe, o narrador descobriu importantes acontecimentos que ocorreram no seio da família:

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho reles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas (HATOUM, 2000, p. 25).

Seguindo o posicionamento de Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção: o

desenvolvimento de um conceito crítico” (2002), tem-se dois tipos de espectro narrativo que chamam a atenção, o “Eu como testemunha” e o “Narrador protagonista”. Facilmente confundíveis, esses dois espectros possuem diferenças substanciais que estão ligadas ao modo como a leitura é feita. O primeiro tipo “entrega completamente o seu trabalho ao outro” (FRIEDMAN, 2002, p. 175), é o que Nael faz em alguns momentos da narrativa, mesmo nas situações em que ele interage ou está presente, é o outro que direciona a narrativa. Friedman expõe:

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

O direito escolhido por Nael é o de se afastar. É a história de Omar e Yaqub, e como o embate e o ódio entre eles contaminou todos aqueles ao seu redor. Nael, sendo um destes contaminado, delega vozes às memórias, e essas vozes são bem marcadas, tanto no livro, quanto na minissérie.

O outro tipo de narrador que também pode ser observado é o “Narrador-protagonista” que, segundo Friedman, tem o papel de coordenar a narrativa, modulando sua montagem, e que é um caso mais incidente nas obras aqui estudadas, contudo, não podendo ignorar o “Eu como testemunha”. E a escolha de ler/assistir *Dois Irmãos* como a busca identitária de Nael, ganha reforço quando Friedman diz:

O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do ângulo fixo (FIELDMAN, 2002, p. 177).

A minissérie apresenta essas narrativas que o narrador escuta do avô, utilizando-se, em alguns momentos, do recurso da câmera subjetiva, como já citado em outro capítulo. O avô divaga, fala de acontecimentos, sentimentos, o garoto não intervém, mal aparece nas cenas. Sua função é guiar o barco, como sua função, um dia, será guiar aquelas memórias para o papel, conforme mencionado no capítulo II.

A literatura conduz a minissérie de várias formas, não só delimitando os espectros narrativos, como também apoderando-se de características de diferentes estilos de época para compor a estética híbrida. Uma característica que pesquisadores como Pereira (2014) e Ilana Feldman⁷ (2017), já salientaram e que já foi apontado neste estudo é o estilo barroco de Luiz Fernando Carvalho (2017).

⁷ FELDMAN, Ilana. Dois Irmãos: arqueologia da memória, alegoria da destruição. In. **BRAVO!** 2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/dois-irm%C3%A3os-arqueologia-da-mem%C3%B3ria-alegoria-da-destrui%C3%A7%C3%A3o-45b5723b88cd>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

É possível analisar a influência do barroco, enquanto estética que molda a criação, em dois parâmetros. Um parâmetro material e um parâmetro formal. Pelo parâmetro material, como Feldman explora, essa dualidade de Brasis, os bairros nobres de Manaus e os cais e bairros pesqueiros, a família cujo amor era tão forte que eclodiu, em detrimento do neto que fora ignorado por anos.

O parâmetro que podemos chamar de formal, ligado estruturalmente em como Carvalho (2017) expressa sua linguagem, e pode ser exemplificado por outra figura de linguagem muito utilizada na arte seiscentista, a hipérbole: Carvalho (2017) é exagerado. Mas isso não pesa em sua obra, o diretor sabe lidar com o exagero que está na cor, na textura, na preparação dos personagens, que é para ele a maior fonte de trabalho: “a imaginação” (2017). No exagero barroco há também a ostentação, e a ostentação da direção de *Dois Irmãos* pode ser vista na amplidão de informações e manifestações artísticas que se tem em tela. A riqueza de detalhes que Carvalho (2017) expõe, a princípio, choca, mas serve como condutor de sentido, *Dois Irmãos* é uma história forte, apoteótica, como a imensidão que a arte barroca tentava alcançar.

O romantismo foi um movimento estético que teve início na Europa, na Alemanha, tendo como obra pioneira *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito por Goethe e o primeiro exemplo de *best seller* da literatura mundial. Goethe, com seu estilo dramático e emotivo, moldou a cultura e o comportamento da época. O romance de 1774 contempla em si grandes características do movimento que tinha como ideário fazer uma arte que agradasse a burguesia, agora, tomando o lugar da nobreza no “controle social”. Isso posto, conclui-se que seria o romantismo uma arte comercial, autoafirmativa e reivindicatória por excelência. Bosi, citando Mannheim, completa:

Segundo interpretação de Karl Mannheim, o Romantismo expressa os sentimentos dos *descontentes* com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena nobreza, que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento (BOSI, 1972, p. 100).

A obra-prima de Goethe apresenta essas características: “Tenho tanto! E o sentimento que tenho por ela devora tudo. Tenho tanta coisa, mas sem ela tudo para mim é como se nada existisse” (GOETHE, 2002, p. 84) O protagonista, jovem de boa família, bem sucedido, só encontra lógica na vida se tiver ao seu lado o amor de sua amada. É o individualismo emotivo que, por mais que seja universal, que dá lógica ao comportamento burguês.

Não é novidade que essa ainda é uma construção narrativa muito recorrente, principalmente no âmbito da televisão. Telenovelas, séries e minisséries são descendentes dos folhetins romanescos, o formato que necessita de ganchos e reviravoltas; e da construção de arquétipos de personagens. Em *Dois Irmãos*, o romantismo está na montagem que dá a Halim

e Zana, ainda jovens, o aspecto sonhador e intocável da memória, do passado. O amor platônico do mascate pela filha do cozinheiro enfrenta barreiras sociais e a timidez do moço. No livro, Halim conta ao narrador:

Logo todos na cidade souberam: Halim se embeizara por Zana. As cristãs maronitas de Manaus, velhas e moças, não aceitavam a ideia de ver Zana casar-se com um muçulmano. Ficavam de vigília na calçada do Biblos, encomendavam novenas para que ela não se casasse com Halim. Diziam a Deus e ao mundo fuxicos assim: que ele era um mascate, um teque-teque qualquer, um rude, um maometano das montanhas do sul do Líbano que se vestia como um pé rapado e matraqueava nas ruas e praças de Manaus. Galib reagiu, enxotou as beatas: que deixassem sua filha em paz, aquela ladainha prejudicava o movimento do Biblos. Zana se recolheu ao quarto. Os clientes queriam vê-la, e o assunto do almoço era só este: a reclusão da moça, o amor louco do “maometano” (HATOUM, 2000, p.53).

Na minissérie, dividida em três fases, a consolidação do amor de Zana e Halim é um ponto que demonstra traços românticos no que diz respeito à construção da linguagem audiovisual. Os figurinos do primeiro recorte temporal, em especial os de Zana, a coloração leve das cenas, a trilha que ressoa como uma caixinha de bonecas são interessantes ilustrações da estética romântica que tende a enfeitar e enaltecer o passado, de idealizar a figura feminina, dando-lhes contornos delicados, angelicais.



Imagem 7: Zana usa sapatos de boneca.

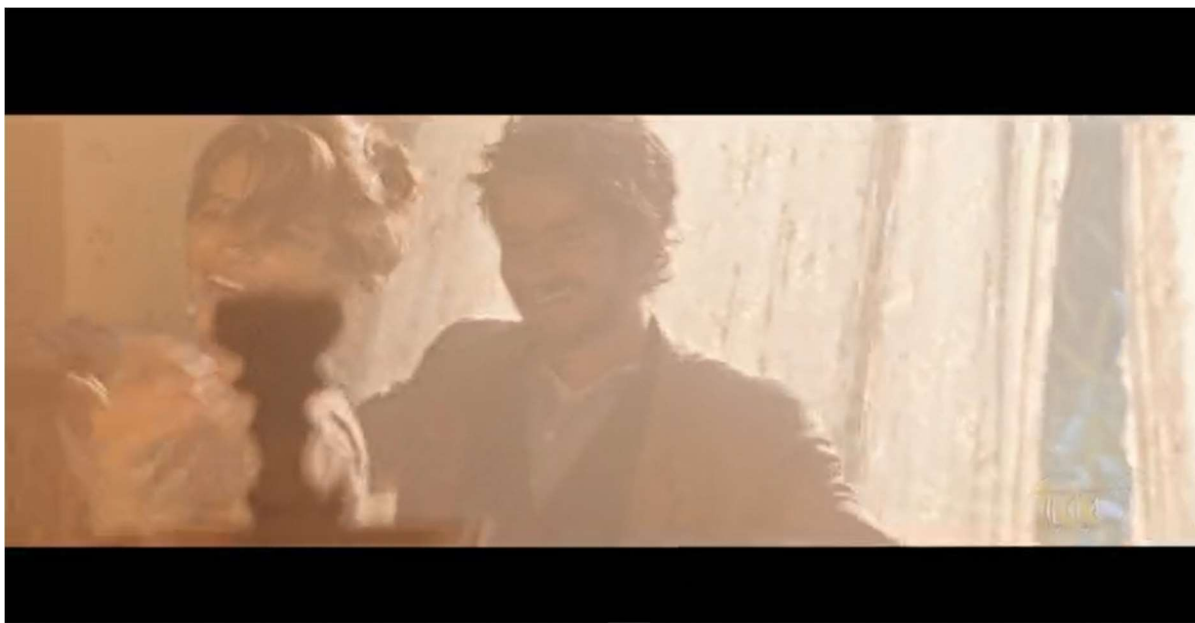


Imagem 8: Halim imagina-se dançando com Zana

Não foi só a ascensão da burguesia que influenciou os contornos da arte do final do século XVIII até a metade do século XIX, muitos acontecimentos contribuíram para que o sentimentalismo, o nacionalismo, o louvor às instituições sociais tornassem comerciáveis obras literárias. A revolução francesa e o avanço de Napoleão Bonaparte, a evolução da tipografia, que facilitou a produção de livros em maior escala, a revolução industrial. Esse novo projeto de estética tinha como função social mais que entreter ou encantar: agora a literatura voltava a ser uma importante ferramenta de controle e afirmação social.

O realismo é um estilo de época que se propunha a acabar com o ideário romântico. A ideia da arte, literatura em especial, seria um forte instrumento na denúncia das mazelas que a vida urbana e capitalista apresentavam, e na corrupção das instituições sociais que, para o romantismo, eram idealizadas. De forma a retratar objetivamente a realidade, os artistas realistas afastavam-se da estética do sonho, proposta pelo romantismo, e da subjetividade narrativa.

Dois Irmãos (2000), assim como outras obras de Hatoum, apresenta um caráter social que contorna toda a trama. E a representação do pequeno narrador, filho de um dos gêmeos e da empregada doméstica Domingas, que trabalha da infância até a morte na casa, na minissérie fogem do lúdico e encantador contorno romântico que a relação de Halim e Zana tem.

Tendo em vista a proposta de Carvalho (2017) de dar ao livro uma resposta, seria coerente encontrar a literatura assim, auxiliando a televisão junto com o cinema e a pintura, na construção de uma linguagem revigorada na tradução em tela. A televisão é um veículo que durante muito tempo sofreu com ferrenhas críticas a respeito do seu conteúdo, dado ao seu

caráter predominantemente comercial. Contudo, é também um veículo que oferece a possibilidade de dialogar com muitas outras manifestações criativas. A sagacidade de Carvalho (2017) de trazer para suas criações o diálogo com outras artes de forma mais clara e corajosa tem rendido ao diretor uma marca que o acompanha, e uma legião de fãs. A literatura e a televisão, desde o surgimento da segunda, possuem uma grande parceria. O telespectador e o leitor só tem a ganhar com a parceria que, no fim das contas, mais que engrandecer a linguagem e a construção de novas perspectivas e possibilidades artísticas, rompe preconceitos.

3.1.2. *Pintura e a estética do sonho*

Frame por frame, um filme é uma ilustração continuada. Partindo da premissa de que a imagem fala, assim como a pintura, o cinema utiliza-se das cores, dos movimentos, do delinear do universo, para narrar, para produzir efeito, sentido, e alcançar o tom desejado. Como apresenta Martin:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: Resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de produzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2013, p. 21).

À direção são permitidas essas articulações que a crítica chama de interartes ou intermédias. Neurivaldo Campos Pedrosa Junior (2009) em seu artigo “A investigação em artes: das interartes às intermédias” informa que os estudos voltados para o diálogo entre artes passou a se tornar recorrente quando a arte, através das ciências humanas, em especial, passou a ser parte das academias. Clüver, citado por Pedrosa Júnior (2009):

A formação de novos discursos disciplinares envolvendo a antropologia, a lingüística, psicologia, as ciências cognitivas, a semiótica, a informática, os estudos textuais, os estudos de comunicação, a crítica ideológica (especialmente nas variantes marxistas e feministas), e os novos estudos culturais (cultural studies) que inspiraram e forneceram modelos para a transformação do tradicional estudo comparatístico das artes, ainda interdisciplinar, nos “estudos interartes” do nosso tempo, cujos interesses se interligam freqüentemente com os de outros discursos transdisciplinares (CLÜVER, 2001, p. 336 apud JÚNIOR, 2009, s/p).

Carvalho (2017), que já demonstrou utilizar de outras obras na construção dos seus trabalhos, seja através da literatura, como na novela *Meu pedacinho de chão*, em que visita clássicos da literatura mundial, como *Cyrano de Bergerac*, peça de Edmond Rostand; ou a pintura expressionista de Candido Portinari, como observado por Pereira (2014), na minissérie

Hoje é dia de Maria. Em *Dois Irmãos*, cinema e pintura unem-se na criação de uma estética que dá à memória contornos paralelos à realidade. A imagem que Nael pretende trazer com sua memória aparece modificada pela arte.

Bazin (1980) apresenta uma frase do pintor francês Maurice Denis, datada de 1890, que, segundo o historiador, expressa o princípio essencial da pintura moderna. Para Denis: “É de recordar que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou qualquer outra coisa, é essencialmente uma superfície coberta de cores reunidas segundo uma certa ordem”. Diante disso, a pintura passa a se tornar uma expressão diante do objeto e não somente uma representação do mesmo. Pedroso (2009), sobre a relação objeto e a dependência que a arte tende a ter do mesmo, visita a epígrafe do livro *Água viva* de Clarice Lispector, escrita por Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (SEUPHOR, 1980, s/p).

No caso das memórias de Nael, percebe-se que ela ainda está atrelada à realidade dos fatos e, com isso, não se desassocia por completo do mundo em que o menino cresceu e tornou-se o homem escritor. Contudo, quando vemos o avô na proa diante do neto, expressando seus sentimentos, vemo-lo contornado pela criação artística. O tom “suprarealístico” da minissérie é alcançado graças à cor.

Eisenstein, sobre a cor no cinema, aduz que:

Começamos nossa investigação pelo campo da cor, não apenas por que a cor é o problema mais imediato e estimulante do cinema hoje, mas principalmente porque a cor foi muito (e ainda é) usada para *decidir* a questão da correspondência pictórica e sonora, seja absoluta ou relativa — e como uma indicação de emoções humanas específicas. Isto certamente será de extrema importância para os problemas e princípios da imagem audiovisual (EISENSTEIN, 2002, p.61).

Carvalho (2017) poderia ter construído a minissérie no tom sóbrio das narrativas contemporâneas e realistas, inclusive mais recorrentes na televisão, mas seria uma escolha que diferiria tanto da sua postura como diretor, que o acompanha desde o início do *Projeto quadrante*, quando leva o teatro para *A pedra do reino* ou a ópera para *Capitu*, mas também com a própria narrativa de Nael, que é sinestésica, íntima e melancólica.

“Aprendi com Van Gogh a associar palavra e imagem”, afirma o diretor à Folha de São

Paulo⁸ (2018), em reportagem sobre a recepção do seu filme *Lavoura Arcaica*. Carvalho (2017) admite o uso da manipulação interartes na produção de uma linguagem que instigue. O pintor holandês, que para Carvalho (2017) é uma inspiração, é considerado pela história da arte como pós-impressionista e precursor do que viria a ser o expressionismo, sendo também bastante interessado na teoria das cores.

O expressionismo é uma vanguarda europeia que, no início do século XX, assim como outras, deu novos contornos à arte afastando-a de qualquer obrigatoriedade para com o objeto real, tornando-se também uma manifestação ideológica. A expressão do sentimento, o que vem de dentro do artista, é que passaria a determinar a arte. Fernando Rosa Dias, em seu artigo “O expressionismo e a estética do feio”, discorre sobre o expressionismo:

O expressionismo é o movimento de arte do século XX, embora com raízes várias resgatáveis em toda a história da arte, que melhor consagra a subjetividade do sujeito. Tal sujeito assenta numa afirmação de vitalismo, em geral desesperado e angustiado, movido pela vontade (Schopenhauer) ou pelo espírito dionisíaco (Nietzsche). Mais que o inconsciente profundo e psicanalítico, sobretudo na sua fase inicial, o expressionismo explorou a inconsciência rude e bárbara, num encontro com um sujeito animal e sem história. Este sujeito agita-se em um arrebatamento, num excesso vitalista que o leva a desequilibrar a convergência objetiva do objeto. A representação do mundo filtra essa alma vitalista do sujeito. Já não se trata da forma do mundo, mas da deformação deste pela travessia na subjetividade (DIAS, 2012, p. 2).

Nael distorce a imagem da memória, porque essa é uma expressão da sua subjetividade. No artigo “A narrativa impressionista do escritor Machado de Assis e atitude expressionista do diretor Luiz Fernando Carvalho”, Cristiane Passafaro Guzzi (2012) trabalha a relação entre a escrita machadiana e a direção de Carvalho na minissérie *Capitu*, constituinte do *Projeto quadrante* assim como *Dois Irmãos*. Nele, a pesquisadora aborda o olhar do narrador do livro e, conseqüentemente, da minissérie, com a composição das cenas. A autora demonstra que a cor das cenas é influenciada pela subjetividade de Bentinho:

Como temos a história pela câmera do olhar de um narrador, primeiramente ainda não tão afetado pelos ciúmes e pelo rememorar, tal iluminação condiz com um estado de alma aparentemente de tranquilidade. Depois, com a progressão e com a intensidade dos fatos, há, visualmente, pelas cores trabalhadas, a afetação dos ânimos, principalmente, do narrador Dom Casmurro (GUZZI, 2012, p.07).

Da mesma maneira, a cor em *Dois Irmãos* também se adapta à memória de Nael. Sendo ela nas três vertentes observadas no Capítulo Dois desse trabalho e que se apresentam relacionadas aos mais diversos sentimentos: memórias vividas enquanto adulto, memórias imaginadas, coletadas, memórias infantis, memórias felizes e tristes:

⁸“Aprendi com Van Gogh a associar palavra e imagem, diz Luiz Fernando Carvalho”. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/aprendi-com-van-gogh-a-associar-palavra-e-imagem-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>



Imagem 9: Casamento de Zana e Halim

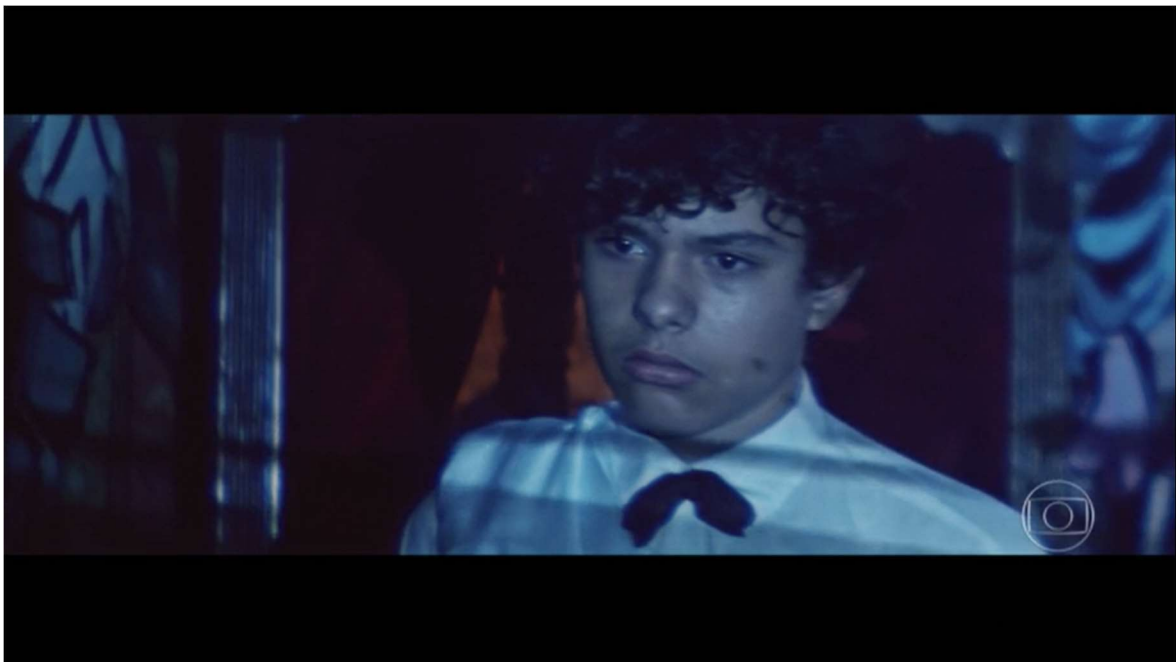


Imagem 10: Omar prestes a agredir o irmão.



Imagem 11: Nael e o tio conversam.

A luz é outro aspecto importante no movimento expressionista e um recurso que Carvalho (2017) explora na constituição da sua estética. De acordo com Carolina Romano de Andrade, e outros, no texto “A iluminação do Ponto de vista do expressionismo” (2013), a luz funciona como um mecanismo de ruptura, seja ela do personagem em relação ao ambiente, seja do objeto representado em relação à realidade. A luz é instrumento a serviço da proposta do movimento, pois “seu objetivo não é imitar a natureza, mas sim, articular a ação, concentrar a atenção, acentuar a tensão e colorir a emoção do público” (ANDRADE, 3023, s/p):



Imagem 12: The Cafe Terrace, 1888, Van Gogh

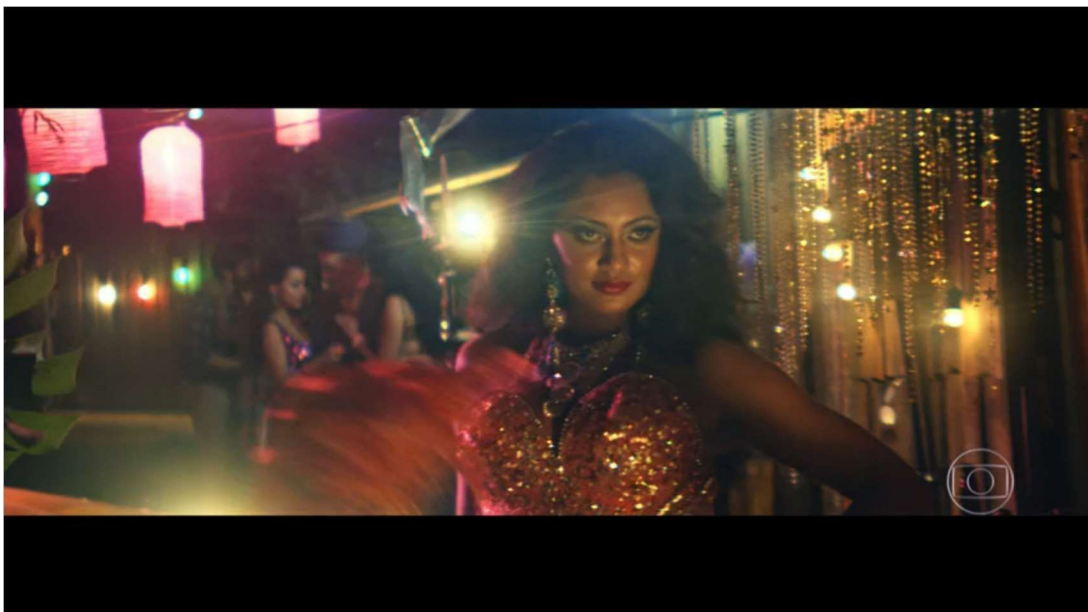


Imagem 13: Pau Mulato (Camila Silva) na noite de Manaus.

A personagem Pau Mulato, por quem Omar fora “enfeitiçado”, conhece-o na noite manauara, um cena que é desconhecida de Nael. O narrador, sobre a vida noturna do pai, tem como principal base, as informações conferidas pelos outros personagens, e sua imaginação. Cor e luz, na cena acima, são elementos que ajudam a compor a estética de sonho, de memória imaginada. Guzzi (2012) traz uma nota sobre expressionismo e memória na produção de *Capitu* que também pode ser observada em *Dois Irmãos*, o desapego do compromisso com a verdade. A memória se torna duvidosa por estar maculada ao sentimentalismo e à subjetividade do narrador:

O registro da memória como matéria do romance sugere uma ausência de verdade no que é contado, fazendo com que as sensações e impressões sejam responsáveis pelo estabelecimento de um juízo de valor à narrativa. Vale ressaltar que esse juízo mostra-se dúbio, ambíguo e permeável a diversas leituras, uma vez que o que o assegura são as inconstâncias do narrar. Desse modo, a percepção do tempo, o ritmo de memória e um contar existencial por meio de lembranças e impressões filia o romance de Machado ao impressionismo, corrente estilística autônoma, que não se enquadra nem na mentalidade neorromântica do simbolismo, nem nas experiências linguísticas feitas pelas vanguardas lideradas por Mallarmé ou Rimbaud, conforme pontuou José Guilherme Merquior, em seu texto “Machado de Assis e a prosa impressionista” (1996) (GUZZI, 2012, p.07 e 08).

E mesmo a estética do sonho, da imaginação, enquanto característica recorrente do trabalho de Carvalho (2017), a escritora Maria Camargo (2017), em nota no roteiro da minissérie, ressalta que toda a narrativa parte de Nael, logo, as cenas estão moldadas por sua subjetividade. Martin (2013) propõe o cinema, enquanto arte, como uma manifestação pessoal do diretor em sua composição:

É fácil perceber que só raramente a imagem possui esse simples valor figurativo de reprodução estritamente objetiva do real: É apenas o caso dos filmes científicos ou técnicos e dos documentários mais impessoais, isto é, de todo o setor do cinema em que a câmera é um simples instrumento de registro a serviço daquilo que ela está encarregada de fixar sobre a película.

Quando o homem intervém, coloca-se, por menor que seja, o problema daquilo que os estudiosos chamam de *equação pessoal* do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes.

Com muito mais razão, quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmera, como veremos no capítulo seguinte, é fundamental (MARTIN, 2013, p. 24).

Carvalho (2017), para exprimir sua equação pessoal, mais uma vez, refugia-se nas artes, oportunizado pela subjetividade do narrador. E dar a *Dois Irmãos* o suporte da pintura, da literatura, da música, corrobora com sua proposta inicial ao propor o *Projeto quadrante*: homenagear a literatura brasileira, que nunca esteve desvinculada da arte mundial e diversificada, e de questões sociais. Carvalho (2017) parece não satisfeito em traduzir um livro literário, ou dar uma resposta a ele, como prefere dizer, mas esforça-se para promover, na

televisão aberta, o tráfego entre as artes e o expectador comum.

CONCLUSÃO

Desenvolver uma pesquisa na área das ciências humanas exige uma constante manutenção de foco e estímulo, um trabalho de Sísifo, eu diria. Rolar a grande pedra no topo da montanha e ao final do dia vê-la descer “ladeira abaixo”. Ao amanhecer, recomeçar. Durante o período dessa pesquisa, incontáveis vezes peguei-me confuso sobre meus objetivos, referências e a importância do meu trabalho, mas encontrava a resposta facilmente quando voltava aos meus objetos de estudo, o romance de Milton Hatoum (2000) e a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho (2017).

O livro de Hatoum (2000) tem em si uma característica muito forte: a intimidade que é estabelecida entre narrador e leitor. A proximidade que Nael estabelece entre quem lê a sua história, mesmo tentando afastar-se dela, e suas palavras cativa em tom melancólico, saudosista e permeado de sentimentalismo.

A poesia da memória, o compartilhamento de histórias de vida, o reencontro, entre narrador e leitor, do “Eu” através da literatura. E não soaria como exagerado, comparar a construção da memória, na narrativa, com o livro mais importante de Gabriel Garcia Marques, *Cem anos de solidão* (1982), um marco na crítica sobre a história da América Latina e do povo latino americano. Leituras que promovem imersão no subconsciente e identificação. Em muitos momentos eu me vi em Nael, como me vi em “algum” José Arcadio ou em “algum” Aureliano, e nossas histórias se repetem e esses livros permitem que nos conheçamos.

Assistir a *Dois Irmãos* é encontrar mais elementos para promover essa identificação. É pensar em outro dispositivo, outra linguagem, mas encontrar a mesma essência narrativa. E sobre a televisão, dispositivo aqui estudado, ainda uma carga mais pesada de significação, tendo em vista seu público, que muitas vezes não possui acesso à literatura, mas encontra na minissérie, além de literatura, pintura, música, teatro, cinema, dentre outras manifestações artísticas.

A proposta desse trabalho foi identificar, na tradução proposta por Carvalho (2017), os elementos escolhidos e desenvolvidos para dialogarem com a expressão da subjetividade da memória do narrador do livro. *Dois Irmãos* (2000) é a memória de Nael escrita enquanto promove sua busca identitária, restava saber como a minissérie optou por demonstrar as nuances que no livro nos são apresentadas através das palavras.

O ponto de virada que permitiu a análise proposta por esse trabalho é a escolha de como se ler *Dois Irmãos*, pois é a partir do livro que a minissérie se cria. Como já mencionado, o

romance permite pelo menos duas leituras: uma, cujo foco é a história da família que se implode após o nascimento dos gêmeos; e a outra, a história de vida do narrador. Essa observação corrobora com o que Ricardo Piglia apresenta em *Formas breves* (2004): “[...] um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.89).

Mesmo se tratando de teses sobre o conto, a observação de Piglia (2004) corrobora com a proposta desse trabalho, que analisa um romance e uma minissérie. O autor faz um comparativo entre a versão moderna do conto e a versão clássica, como essas duas histórias são postas diante do leitor. E ele usa como exemplo para fazer a comparação a seguinte anedota encontrada no caderno de notas de Tchekhov, escritor russo, “Um homem em Montecarlo vai ao Cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se” (Tchekhov apud Piglia, 2004, p.89). Piglia aponta que é no paradoxo entre ganhar e suicidar-se que o conto se cria. De acordo com ele:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (O relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (O relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (PIGLIA, 2004, p. 89 e 90)

O contista moderno, de acordo com o autor, “[...] conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p.91). A definição clássica nos é suficiente para trabalhar com *Dois Irmãos*. A narrativa do ódio simultâneo entre Omar e Yaqub acontece (história 1), e as consequências disso na vida de Nael são reveladas aos poucos (história 2). E o “efeito de surpresa” é revelado quando se descobre que o narrador é filho de Omar. Pode ser que a primeira leitura não permita a percepção desse elemento, ou que o subconsciente de quem lê o leve a observar a primeira história com mais afinco, e de acordo com o teórico, isso não é nenhum pecado.

Como Piglia (2004) apresenta, a narrativa se faz para revelar algo oculto, a experiência de se ler ou assistir algo, está atrelada à visão única que nos permite descobrir, debravar o texto. O passeio pelo bosque sugerido por Umberto Eco (1994) que nos coloca diante da narrativa como um desafio. E os autores, Nael e Carvalho (2017), apresentam-se como guias dessa experiência.

A narrativa de Hatoum (2000) permite que o leitor direcione sua atenção para mais de um lado, e isso se deve ao jogo narrativo proposto pelo narrador, que antes de se impor como uma vítima de toda a situação, do fruto de um estupro, do morador do quatinho dos fundos, resolve contar sobre o amor de Zana e Halim; resolve falar sobre Manaus, seu povo e seu clima, sobre Rânia e sua independência, sobre o cativo da mãe, para aos poucos ir se revelando.

Nael sabe narrar e sabe que o leitor tem liberdades e intenções distintas ao ler um livro. Tzvetan Todorov, no livro *A literatura em perigo* (2009), constrói uma linha de raciocínio que tenta abarcar tipos diferentes de leitores e como a literatura se apresenta para estes. O leitor enquanto aluno, que deve ter uma noção de historiografia literária para tornar-se crítico diante do texto; o leitor profissional, que está atrelado à finalidade do texto; e o leitor não profissional, que aqui pode ser associado ao telespectador não profissional também, aquele para o qual a TV é feita como veículo de entretenimento e que não se preocupa ou se prende às questões destinadas às outras categorias apontadas pelo teórico, ao ler, o que esse leitor/telespectador espera é: “[...] encontrar um sentido que lhes permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo” (TODOROV, 2009, p.33).

É nesse ponto que Carvalho (2017) incrementa a narrativa de Hatoum (2000) com sua linguagem peculiar. Os caminhos que Nael escreve e que dão aos leitores, de todos os tipos, os *insights* necessários para encontrar os traços de identificação e autoconhecimento, Carvalho (2017) promove acrescentando o diálogo com outras artes. Todorov expõe uma relação entre a crítica formalista e uma onda niilista “segundo a qual os homens são tolos e perversos, as destruições e as formas de violência dizem a verdade da condição humana, e a vida é o advento de um desastre” (TODOROV, 2009, p. 42)

A literatura deixaria de ser a representação do mundo e seria a representação de uma negação, para lidar com a crítica literária, e assim desenhar um conceito do que é literatura. Mas o niilismo se depara com uma exceção maior que o formalismo, e essa exceção parte do momento em que o autor assume a responsabilidade em torno da narrativa, e fala sobre si, seja para se encontrar, seja para desabafar, seja para confessar. A narrativa citada nesse ponto é a escrita por Nael enquanto memória. Todorov apresenta um tipo de prática dessa literatura, e ela provém “[...] de uma atitude complacente e narcísica que leva o autor a descrever detalhadamente suas menores emoções, suas mais insignificantes experiências sexuais, suas reminiscências mais fúteis: Quanto mais repugnante, mais fascinante é o mundo” (TODOROV, 2009, p. 43).

O exercício feito por Nael é uma busca por sua identidade, através das memórias que foram compartilhadas. E esse sujeito que busca se encontrar através da relação com os outros é ponto de encontro de todas as outras histórias. Elias Vidal Filho (2019), autor de “Nael, herdeiro testamentário: a terceira margem da gemelidade em Dois Irmãos, de Milton Hatoum” corrobora: “Dois Irmãos é um romance sobre a individuação de seu narrador, porque esse processo é levado a cabo apenas por ele” (FILHO, 2019, p. 159). E na minissérie, graças aos

artifícios próprios da linguagem audiovisual, a figura de Nael é destacada gradativamente, à medida que os gêmeos e os demais entes da família vão perdendo espaço. Tudo gira em torno dele, mas isso não fica claro logo no primeiro embate. Segundo Filho (2019), Nael, enquanto sujeito, é mais que um narrador, é a lente que filtra a história narrada:

Além das determinações do eu a partir do outro, que são vistas sob a lente do sujeito, personagem-narrador, no esforço de resgatar as ruínas do tempo perdido da infância e de reconstruir o passado, Nael projeta sua subjetividade nos espaços em que se desenrolaram os eventos narrados. Anteriormente essa subjetivação do espaço foi contada, a corroborar a representação não exótica do ambiente no romance. Assume-se igualmente a importância definidora desse espaço para a tessitura da narrativa. Desse modo, a configuração geral do país, de Manaus, de seus rios e do espaço doméstico é elemento de relevo para a constituição do drama humano, uma vez que a decomposição do grupo familiar e o fracasso do desenvolvimentismo manauara, reverberação do brasileiro, mimetizam o esfacelamento do indivíduo (FILHO, 2019, p. 160).

Diante de todo o exposto, *Dois Irmãos*, minissérie de Luiz Fernando Carvalho (2017) é a expressão da memória do narrador do livro de Milton Hatoum (2000). É a perspectiva, a cor, as vozes e as impressões do sujeito que, maduro, revive suas histórias e as que com ele foram compartilhadas. Entretanto, vale salientar que Carvalho (2017), mesmo sendo ousado ao imprimir sua linguagem à tela, ainda observou algumas vertentes próprias da linguagem televisiva. Diante do roteiro escrito por Maria Camargo (2017), percebe-se alterações que estão relacionadas com o tradicionalismo da televisão. Como exemplo, o vai e vem temporal que é organizado na obra final que foi ao ar, de forma mais comum ao público da televisão, em especial a telenovela, gênero mais recorrente, acostumado com as demarcações temporais mais nítidas. Porém, sem que perdesse a característica inconstante da memória, mas que não fosse capaz de causar confusão ao telespectador que, na maioria das vezes, acostumou-se com a temporalidade das telenovelas.

Portanto, fica o respeito e o estudo de Carvalho (2017) para com a arte, eternizado em mais um trabalho. Trazer as memórias de Nael, um homem comum, que possivelmente conectasse com muitos dos brasileiros em diferentes perspectivas, permeado por uma áurea que reflete a linguagem de muitas manifestações artísticas torna tudo ainda mais humano, mas por uma perspectiva que não estamos acostumados. “A arte e a poesia se referem à verdade, mas a verdade da arte não tem a mesma natureza que aquela aspirada pela ciência” (TODOROV, 2009, p. 63). Nossas memórias, assim como as de Nael, são contornadas pelos elementos que nos formam, e a linguagem, ou as linguagens, os são. E quanto mais nos enchemos de poesia e arte, mais podemos nos comunicar com a verdade que, na perspectiva racionalista, não alcança a todos.

Por fim, que literatura, cinema e televisão mantenham a parceria que os une e permite

que todos nós sintamo-nos cada vez mais humanos. Ampliando nossos pontos de vista, nossas impressões, nossos sonhos, trabalhando incisivamente contra o preconceito que em muitos casos afasta da televisão aberta programas como o estudado nesse trabalho. Que permita que a arte seja democrática.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cláudia Ximenez, et al. Memória, infância e brincar em escritos de Walter Benjamin: cultura lúdica, processo de formação e prática docente. In: **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v. 6, n. 3, p. 46-56, 2011.
- ALVIM, Luiza Beatriz Amorim Melo. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. In: **Significação** Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, n. 44, p. 100-119, 2015.
- ANDRADE, Carolina Romano de, et al. A iluminação do Ponto de vista do expressionismo. I2013. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12469155/a-iluminacao-do-ponto-de-vista-do-expressionismo-qg-da-luz>>. Acesso em 30 de junho de 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARAÚJO, Juliano José de. Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2010.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. [Trad. Eloísa Araújo Ribeiro]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, Germain. **História da arte**. Trad. Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes. 1979.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e teorias do ponto de vista. In: **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação, v. 8, n.9, p. 107-124, 1999.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultix. 1972.
- CAMARGO (2017), Maria. **Dois Irmãos**: Roteiro. Rio de Janeiro: Editora Cabogó, 2017.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. [Trad. Maria Leticia Ferreira]. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARVALHO, Luiz Fernando, et al (10 Episódios). **Dois Irmãos** [Minissérie]. Direção Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2017. (45 min), cor.
- CARVALHO, Luiz Fernando, et al. **Meu pedacinho de chão** [Telenovela]. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos. In: VIDAL, Ariovaldo José [org.]. **Literatura e sociedade** – revista de teoria da literatura e literatura comparada. São Paulo: EDUSP, 1997.
- DIAS, Fernando Rosa. O expressionismo e a estética do feio. In: **O feio para além do belo**, p. 147-155, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6634/2/ULFBA_p147%20a%20155_O%20expressi>

onismo%20e%20a%20est%C3%A9tica%20do%20feio.pdf>. Acesso em 30 de junho de 2020.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Água. In. **Dicionário de Símbolos: Significado dos Símbolos e Simbologias**. 2019. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/agua/>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. [Trad. Hildegard Feist]. Rio: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. [Trad. Teresa Ottoni]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.

FELDMAN, Ilana. Dois Irmãos: arqueologia da memória, alegoria da destruição. In: **BRAVO!**. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/dois-irm%C3%A3os-arqueologia-da-mem%C3%B3ria-alegoria-da-destrui%C3%A7%C3%A3o-45b5723b88cd>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FREITAS, Almir de. A linguagem como sonho. In: **BRAVO!**. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/a-linguagem-como-sonho-17e89674f18>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. [Trad. Fábio Fonseca de Melo]. In. **Revista USP**, n. 53, p. 166-182, 2002.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** [Trad. António F. Cascais, Eduardo Cordeiro]. 6ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

GAMBARO, Daniel; LEITE, Kaike Wrechiski. “Meu Pedacinho de Chão”: pós- modernismo audiovisual, rizoma e as possíveis reconfigurações da telenovela. In: **Revista Novos Olhares**, v. 4, n. 2, p.49-63, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São paul: Ed 34. 2006

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GERMANO, Idilva Maria Pires, BASTOS, Ana Carolina Teixeira, SOUSA, Allan Ratts de, Self e autobiografia em memórias do subsolo e a consciência de zeno. In. **Psicologia em Estudo**, v.19, n. 4, p.717-728, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **Carlos Araújo**. 1992. Disponível em: <<http://www.carlosaraujo.com/textos-pt.html>>. Acesso em agosto de 2019.

GUZZI, Cristiane Passafaro. A narrativa impressionista do escritor machado de assis e atitude

expressionista do diretor Luiz Fernando Carvalho. In. **Cadernos de Semiótica aplicada**, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5593>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

GOETHE. **Os sofrimentos do jovem Werther**. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

HADDEFINIR, Henrique. Dois Irmãos: Crítica. In: **Omelete**, 2017. Disponível em: <omelete.uol.com.br/series-TV/dois-irmaos-1/criticas/?key=121034>. Acesso em 30 de junho de 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. [Trad. Laurent Léon Schaffter]. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª Reimp. 2000

INFOPÉDIA. Self (psicologia). In. **Infopédia** Dicionários Porto Editora. 2019. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$self-\(psicologia\)](https://www.infopedia.pt/$self-(psicologia))>. Acesso em 30 de junho de 2020.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. In. **Estudos Avançados**, v. 3, n. 6, p. 89-112, 1989.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. In. **7º. Encontro Nacional de História da Mídia**, p. 1-18, 2009.

LEITE, Sérgio Lara. **A literatura no cinema**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

MANINI, Miriam Paula. Imagem, Memória e Informação: um tripé para o documento fotográfico. In. **Domínio da Imagem**, v. 5, n. 8, p. 77-88, 2011.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro, 2005. RJ: Editora Record.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MENDES, Patrícia Muniz; PINHEIRO, Priscila da Costa. Reflexões sobre a Política e a Linguagem: A música brasileira na visão de Heitor Villa-Lobos. In. **Revista Virtú**, 7 ed., p. 1-12, 2008.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980

MOTTA, Paulo Rogério da. **O que é Self?**. 2010. Disponível em: <<http://paulorogeriadamotta.com.br>>. Acesso em maio de 2019.

OLIVEIRA, Maria Rita Berto de. **Uma análise do espaço romanesco em Dois Irmãos, de**

Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). Universidade Federal de Rondônia, 2013.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Literatura e Artes Plásticas: o Künstlerroman na Ficção Contemporânea.** Ouro Preto: UFOP, 1993.

PEREIRA, Andrea Cristina Martins. **O hibridismo artístico-cultural no Projeto quadrante: uma experiência de linguagem na televisão brasileira.** Montes Claros, 2010.

PEREIRA, Andrea Cristina Martins Pereira. **A princesa e o rei: um estudo sobre a construção do sentido em Hoje é dia de Maria e A Pedra do Reino.** Tese (Doutorado em Programa de Pós-Doutorado em Letras/Estudos de Linguagem). Universidade Federal Fluminense, 2014.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: **Formas breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão.** 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** 1ª ed. São Paulo: editora Perspectiva, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. [Trad. Monique Augras]. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PUCCI JR, Renato Luiz. A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é Dia de Maria e o cinema pós-moderno. In: **Compós** – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. p. 1-17, 2010.

ROSA, Caroline Petian Pimenta Bono, TONIAZZO, Gladis Linhares. TV Digital: a atuação das emissoras nos Estados brasileiros. In: **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, 2014.

SANTANA, André. Intensa e inquietante, Dois Irmãos fisga o público, a crítica e prova que não é preciso ritmo frenético para fazer sucesso. In: **Observatório da televisão.** Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/critica-de-tv/intensa-e-inquietante-dois-irmaos-fisga-o-publico-a-critica-e-prova-que-nao-e-preciso-ritmo-frenetico-para-fazer-sucesso>>. Acesso em 30 de junho de 2020.

SANTOS, Tiago Ferreira dos. Memória e conteúdo na filosofia da psicologia de Ludwig Wittgenstein. In: **Revista Estudos Filosóficos**, n. 16, p. 12-22, 2016.

SANTOS, Vanusia Amorim Pereira. **Espaços que se cruzam e vozes que se entrelaçam: O discurso do narrador em Dois Irmãos, de Milton Hatoum.** Dissertação (Mestrado em Linguística – Literatura Brasileira). Universidade Federal de Alagoas: 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** [Trad. Rosa Freire d'Aguiar]. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Música e Semiótica. In: TOMÁS, L. [org]. **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade.** São Paulo: EDUC, 1998.

SORANZ, Gustavo. A voz como estratégia narrativa no cinema experimental: sintonias entre a teoria feminista do cinema e as vanguardas artísticas. In. **Doc On-Line**, n. 23, p.5-28, 2018.

SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria-prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. In. **Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras**, v. 16, n. 1, p. 91-117, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. [Trad. Caio Meira]. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VIDAL Filho, Elias. Nael herdeiro testamentário: à terceira margem da gemelidade. In. **Fórum de literatura brasileira contemporânea**, v. 10, p. 158-195, 2018.