

# A Adaptação como Tradução de uma Obra Literária de Milton Hatoum: Uma Análise da Série Dois Irmãos (2017) da TV Globo

## The Adaptation as a Translation of a Literary Work by Milton Hatoum: An Analysis of the Series Two Brothers (2017) on TV Globo

Francisco Malta\*

*Resumo:* O presente artigo realiza uma análise da adaptação cinematográfica da obra *Dois Irmãos* (2000) de Milton Hatoum, conduzida por Luiz Fernando Carvalho para a série homônima da TV Globo (2017). Considerando a adaptação como um ato de tradução, fundamentamos nossa abordagem nos conceitos de interpretantes relativos ao processo de transposição, conforme delineados por Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2008) e Maria Camargo (2017). O objetivo principal do trabalho é o de investigar as modificações no processo de redação do roteiro e suas implicações no traslado de um código a outro, mantendo a integridade da obra original.

*Palavras-chave:* adaptação literária; roteiro; literatura; televisão; linguagem audiovisual.

*Abstract:* This article conducts a thorough analysis of the cinematic adaptation of Milton Hatoum's novel *Dois Irmãos* (2000), directed by Luiz Fernando Carvalho for the TV Globo series (2017). The approach taken considers adaptation as an act of translation and is grounded in the concepts of interpretants related to the process of

---

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; [chicomalta@gmail.com](mailto:chicomalta@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0001-8444-2268>.

transposition, as outlined by Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2008), and Maria Camargo (2017). The objective of this work is to investigate the implications of the modifications in the script writing process when transferring from one code to another, preserving the intrinsic integrity of the original work.

**Keywords:** literary adaptation; screenplay; literature; television; audiovisual language.

## Introdução

Em 2000, Milton Hatoum lançou o romance *Dois Irmãos*, fruto de mais de uma década dedicada a uma refinada elaboração literária. Ambientado no mundo amazônico de Manaus, a obra redefine o típico cenário da ficção de Hatoum. A trama desvela o drama enfrentado por uma família de imigrantes libaneses, cujas decadências emocional e material servem de fio condutor para a narrativa. *Dois Irmãos* representa a expressão amadurecida do projeto literário iniciado pelo autor manauara em seu primeiro livro, *Relato de um certo Oriente*, lançado em 1989. Em 2017, a obra ganhou adaptação para televisão em uma minissérie de 10 episódios escritos por Maria Camargo e dirigidos por Luiz Fernando Carvalho para a emissora Rede Globo.

Na narrativa, temos a trajetória da família de ascendência libanesa, enraizada em Manaus, em que minuciosamente se desnudam os embates entre os gêmeos Omar e Yaqub. Rivals desde a infância, os irmãos compartilham uma semelhança física notável, embora suas personalidades se distingam de maneira integral. A trama é narrada por Nael, filho da empregada Domingas – um narrador que, de maneira intrínseca, integra-se à narrativa ao longo do romance enquanto empreende esforços para desvendar a identidade de seu progenitor.

A história desenrola-se nos anos que sucederam ao golpe militar de 1964, uma época de desafios consideráveis para a nação brasileira. Lança-se luz sobre o impacto da criação da Zona Franca de Manaus em 1967, delineando as transformações na vida dos habitantes da cidade. O romance conduz-nos a uma exploração das diversas etnias que coexistiam em Manaus à época, incluindo os sírio-libaneses, os mestiços e, notavelmente, os indígenas, como é o caso da personagem Domingas, que, ainda que tenha crescido em proximidade com os gêmeos, exercia o papel de serva na residência da família. Dentro da

ambientação, o texto brinda-nos com uma representação de Manaus resplandecente em cores, repleta de iguarias culinárias, a exuberância da floresta e, sobretudo, a majestosidade do rio Negro, cujas margens servem como palco para o desdobrar do enredo.

A temática da adaptação literária é um campo propício para extensos debates de suas diversas dimensões. A primordial indagação reside na avaliação de como o produto audiovisual aproxima-se ou se distancia do texto original. Livro e produto audiovisual representam dois códigos de linguagem distintos, cada qual apresentando, à sua maneira, uma forma particular de ser transcrito.

A presente pesquisa buscou analisar o processo de adaptação literária tendo como recorte a feitura do roteiro. Para sua fundamentação, foram exploradas obras como *Dois irmãos* (2010), de Milton Hatoum, *Dois irmãos: roteiro da série* (2017), de Maria Camargo, *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon (2011), e *Teoria e prática da adaptação*, de Robert Stam (2008).

## 1. Adaptação literária ou aproximação literária

O conceito de adaptação literária não é uma invenção recente, mas um processo de recriação que remonta a várias décadas, se não séculos. Desde os primórdios, como os dramaturgos da Grécia Antiga, o ato de adaptar mitos e relatos tradicionais para novas formas artísticas já era prática comum.

O roteiro de cinema originou-se das peças de teatro, diretamente dos clássicos gregos. No berço da tragédia, os dramaturgos escreviam a partir de mitos fornecidos pela tradição. Campos exemplifica (2007: 293): “Virgílio escreveu *Eneida* a partir de Homero, Dante escreveu *O inferno* a partir dos relatos de viagem de Ulisses às profundezas do Hades e de passagens de *A Eneida* de Virgílio, James Joyce escreveu *Ulysses* a partir da *Odisseia*”. Séculos depois, o teatro desenvolveu-se no Ocidente.

Hutcheon (2011: 85) lembra que, historicamente, o romance sucedeu o drama, porém “absorveu algumas de suas qualidades (personagem, diálogo), ao mesmo tempo que acrescentou novas possibilidades (monólogo interior, ponto de vista, reflexão, comentário, ironia”. A pesquisadora enfatiza a dinâmica evolutiva entre o teatro e o romance ao longo dos séculos no Ocidente. Sua

observação destaca não apenas a sucessão histórica, mas também a interação constante entre as duas formas artísticas, o que resultou em uma troca de qualidades e possibilidades narrativas entre elas.

Segundo Robert Stam (2000: 19), a crítica convencional contra esse processo é de ordem moralista e acrescenta “termos como infidelidade, traição, deformação, violação e profanação, proliferam no discurso das adaptações”. Adaptações criticadas negativamente que acabaram malsucedidas.

À título de analogia, se os hábitos do leitor foram modificados com o advento das redes sociais, em meio a tantas escolhas e possibilidades em diferentes plataformas, assim ocorre com o autor. Não há como negar que o escritor pode ser seduzido pela chance de atingir as massas quando sua obra é adaptada, seja para cinema ou televisão. Por outro lado, entra-se na discussão de que a transposição da obra pode trazer algumas perdas. O fato é que, na maioria das vezes, a responsabilidade não recai sempre sobre o roteirista, pois o audiovisual possui suas – não poucas – exigências.

Adaptar uma obra literária para a linguagem audiovisual implica, segundo Marcel Martin (2007: 24), “uma percepção subjetiva, a do diretor”. A vertente exposta faz com que seja repensada a questão da fidelidade ao texto-matriz – fidelidade que foi, principalmente até a década de 1980, uma das principais características discutidas por público e críticos de cinema. Há algum tempo, a busca pela fidelidade cedeu à valorização da criação artística e da intertextualidade.

Para Robert Stam (2008: 234), as discussões mais recentes acerca das “adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou tradição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade”. Stam acrescenta que as adaptações localizam-se, por definição, “em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem”. Tal perspectiva ressalta a fluidez e a multiplicidade de influências no cenário adaptativo.

Hutcheon (2011) lembra que o lançamento da versão cinematográfica possibilita às editoras uma nova publicação da obra adaptada no mesmo período

de lançamento do filme, na maioria das vezes, com fotos dos atores na capa, o que desperta a curiosidade e o interesse de leitores. Escrever um roteiro baseado em um grande romance é, sobretudo, um trabalho de ampliação.

Para Hutcheon (2011: 21), pode-se muito bem dizer que, enquanto “o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação”. Contudo, na visão da pesquisadora, essa aproximação possui um valor inerente, uma vez que carrega a marca distintiva do autor.

Na visão de Sarah Cardwell (2002), denominar algo como adaptação implica ressaltar o processo deliberado e intrincado de implementar as transformações oportunas para representar o texto de origem em novas situações e em um meio distinto.

No processo de adaptação está envolvida a tomada de posse da história de outro criador, que passa por um recorte, de certo modo, pela sensibilidade e pelo bom senso do roteirista. Hutcheon (2011: 45) lembra que “a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Dessa forma, adaptar é um processo duplo: de um lado, é necessário interpretar o significado e o valor do material de origem, compreendendo suas nuances e o que ele representa; de outro, é preciso criar algo novo, uma obra que fale com o público atual e revele algo inédito ou relevante.

Linda Hutcheon (2011: 29) assinala que a definição da palavra *adaptação* “no dicionário é apresentada da seguinte forma: adaptar quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado”. Curiosamente, no dicionário *Aurélio* (2001), o termo ganha registro com uma ponte ao audiovisual:

Ação de adaptar; resultado desta ação. Transposição de uma obra literária para o teatro, televisão, cinema etc.: este filme é adaptação de um romance antigo. Arranjo, adequação de uma obra estrangeira que, além da tradução, implica modificações do texto original. (AURÉLIO 2001: 15)

Em tal segmento, a perceptiva de Hutcheon dialoga com a de Robert Stam (2008). Conforme indicado por Hutcheon (2011), a investigação das adaptações, assim como sua recepção, tem sido permeada pela concepção de “fidelidade” à obra “original”, sendo recorrentemente utilizados termos como

“traição”, “violação”, “profanação” e “infidelidade” para a depreciação desse tipo específico de expressão artística. Devido a essa perspectiva, a “crítica da fidelidade” dominou por muito tempo os Estudos da Adaptação.

Segundo Flávio de Campos (2007: 293), adaptação “é a transposição de uma estória para outro tempo, lugar, formato ou gênero”. Para melhor análise, partimos da definição proposta por Linda Hutcheon (2011: 30), que a define como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Essa abordagem destaca a complexidade e a riqueza do processo adaptativo.

Como o próprio termo sugere, *roteiro* vem de “rota”, ou seja, um caminho que se deve pegar e que leva alguém para algum lugar. Para Flávio Campos (2007: 328), o roteiro é “o esboço de uma narrativa que será realizada através de imagens e sons numa tela de cinema ou TV”. Não obstante, até que se chegue a tal destino, muitos obstáculos podem surgir, bem como ocorre na chamada “jornada do herói/heroína” (CAMPBELL, 1990) em uma narrativa audiovisual: ele/a sai de um dado ponto de partida até alcançar seu objetivo e por tais trilhas precisa enfrentar muitas peripécias.

Conceituado autor na área de roteiro, Robert McKee (2006: 19) aponta que “o escritor de cinema corta mais e mais, implacável em seu desejo de expressar o máximo absoluto com o mínimo de palavras possíveis”. De acordo com Linda Hutcheon (2011: 69), “na passagem do contar para o mostrar, a adaptação deve dramatizar a descrição e a narração, além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais”. Essa abordagem destaca a necessidade de uma transformação significativa para adequar elementos narrativos aos formatos visual e dramático da adaptação.

## 2. Tipos de adaptação

Podemos analisar dois tipos de adaptações: as adaptações que exigem o livro, mantendo um diálogo permanente com a obra original e assumindo-se

como uma leitura privilegiada; e as adaptações onde o livro é tão somente uma referência dramática, tornando-se mais independente a sua compreensão para os que desejam simplesmente assisti-lo, sem maiores consequências.

Para Henri Mitterand (2014: 17) existem dois tipos de adaptação. A primeira é identificada como *adaptação constitutiva* e se caracteriza por ser “fiel pelo menos na medida em que conserva a sociedade, o lugar e a época do romance, tentando reproduzir suas características materiais e seus códigos de comunicação”. O segundo tipo é a *adaptação deslocada*, “modernizada, transportes para o tempo presente do filme, em que os automóveis tomaram o lugar das carruagens e a minissaia, da crinolina”. Muitos são os adaptadores que assumem, dentro da obra, a posição efetiva de um leitor criativo, aproximando suas adaptações desta perspectiva de diálogo com os livros de origem, assim como fez a roteirista Maria Camargo na série *Dois irmãos* (2017).

Um dos mais célebres representantes dessa vertente é Gilberto Braga com *O primo Basílio*, adaptação de 1988 do romance de Eça de Queiroz, originalmente publicado em 1878. Em paralelo, a obra *Os Maias* (1888), também de Eça de Queiroz e adaptado para TV por Maria Adelaide Amaral em 2001, com a direção de Luiz Fernando Carvalho, é o exemplo cabal de uma obra televisiva em uma adaptação constitutiva, mas com mistura de outras tramas do autor original.

Já *Os Maias* (2001) adequou-se mais ao grupo de adaptação independente: enxerga-se a obra como um produto mais autônomo, ainda que sua voz abrigue alguns personagens centrais da narrativa de Eça. Essa relativa independência fundamenta-se, especialmente, na exploração máxima de outras obras do mesmo autor. Como precisava estender o tempo da série no ar, Maria Adelaide Amaral, leitora dedicada de Eça de Queiroz, optou por importar figuras de outros livros do autor, como *A Relíquia* (1887) e *A Capital* (1925), em vez de criar novos personagens.

O insucesso da adaptação do romance de Eça de Queiroz mostrou que o público brasileiro se desacostumou a cobrar excelência e refinamento daquilo que se tornou seu ópio — *Os Maias* foi ignorado pela audiência. A razão para tal fracasso pode constar no efeito cinematográfico que o diretor Luiz Fernando Carvalho — o mesmo diretor de *Dois irmãos* (2017) — inseriu na narrativa. Não

é como um clipe. A riqueza da dramaturgia e o ritmo dos personagens separavam-nos do que se está acostumado a assistir nos dias contemporâneos<sup>1</sup>. Outro fato prejudicial foi o alongamento da série – uma obra complexa que sustentaria, no máximo, 15 capítulos, obteve 50, quase uma telenovela.

A questão principal da adaptação literária de uma obra, com características tão sutis, seria o ponto de vista comprometido da narrativa revelado *a posteriori* por Eça. Como manter ileso dos telespectadores a loucura da personagem principal, como fez o escritor no livro, quando, a matéria-prima da TV é a imagem e, nesse caso específico, a imagem do rosto da uma mulher perturbada pela culpa, convulsionada por visões que lhe fogem do controle? Na série, a resposta é dada pelo diretor Daniel Filho, com o auxílio do próprio Braga, na realização do roteiro. Além de satisfazer plenamente as expectativas do texto, fornecendo uma adaptação exemplar, é capaz de levantar questões muito interessantes com relação à linguagem televisiva.

Daniel Filho (1988) observou que, para se adaptar uma obra literária, exige-se do roteirista, antes de tudo, talento criador. Ele terá que reconstruir o equilíbrio narrativo através de recursos diversos, sabendo selecionar e adaptar elementos conformados em um dado sintagma para, em seguida, raciocinar sobre um meio de expressão mais fluido.

São justamente as diferenças de estruturas estéticas que tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, pois requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta ou diretor de TV que almeja realmente à semelhança. Tanto para quem escreve uma obra original, quanto para quem se depara com o desafio de uma adaptação, as escolhas são muito próximas à medida que o recorte pode desvirtuar a vida e as obras nas quais livremente se inspirou. Apesar de já ter um drama delimitado, com personagens e paisagens fornecidas pelo livro, uma adaptação enfrentará, a princípio, os mesmos percalços que um leitor comum enfrenta ao iniciar um processo de leitura.

Em 2007, o diretor Daniel Filho adaptou mais uma vez o romance de Eça de Queirós, dessa vez com o roteirista Euclides Marinho, realizando uma adaptação deslocada, transferindo todo o contexto de Portugal para São Paulo na década de 1950. Quando se remete às adaptações cinematográficas, a

---

<sup>1</sup> A série foi exibida entre 9 de janeiro e 24 de março de 2011 pela Rede Globo.



diferença reside no fato de ser uma leitura acrescida da autoridade de um outro artista: o que transforma as interações subjetivas existentes entre um simples ato de leitura em um evento cujas consequências, de uma forma ou de outra, influenciarão nas futuras apreciações da obra literária. O ambiente da década de 1950 no Brasil revelava-se tão conservador como o do século XIX de Portugal.

### 3. *Dois irmãos*: das páginas para as telas

*Dois Irmãos* é uma minissérie brasileira produzida pela Rede Globo, composta por dez episódios e exibida de 9 a 20 de janeiro de 2017. Essa adaptação do romance homônimo de Milton Hatoum contou com roteiro elaborado por Maria Camargo e direções geral e artística de Luiz Fernando Carvalho, este integrante do Projeto Quadrante, iniciado com as minisséries *A Pedra do Reino* (2007), da obra de Ariano Suassuna, e *Capitu* (2008), inspirada em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Notavelmente, a minissérie marcou a estreia do escritor Milton Hatoum no cenário televisivo.

*Dois Irmãos* foi reconhecida pela crítica como uma valiosa contribuição para a televisão brasileira, mérito que pode ser atribuído ao estilo teatral e poético que o diretor imprimiu na adaptação da história ambientada em Manaus. O elenco de destaque incluiu Cauã Reymond, Matheus Abreu, Eliane Giardini, Juliana Paes, Antônio Fagundes, Antônio Calloni, e Irandhir Santos.

Para a roteirista Maria Camargo (2017), quanto mais distante do domínio do roteirista for o cenário no qual se aventura, maior será a necessidade de pesquisa. No caso de *Dois Irmãos*, esse processo persistiu até a formulação da versão final do roteiro. As áreas de investigação abrangeram desde tópicos mais amplos, como cultura indígena, imigração árabe, a região amazônica e a dinâmica entre irmãos gêmeos à luz da mitologia e da psicanálise, até aspectos mais específicos, como avifauna, o vernáculo local e os ciclos de cheias e vazantes do rio Negro.

Segundo Maria Camargo, ela, como roteirista, e o diretor cinematográfico dedicaram-se a construir uma cronologia dramática diversificando as durações, pausas e elipses, estendendo-se no presente e

retrocedendo ao passado, além de distribuir os momentos e cenários ao longo do tempo. Tanto no livro como na série, temos como narrador o personagem Nael, que, além de narrar o que viu, fala do que ouviu de outros personagens ao longo da vida, sobretudo de Halim. Camargo relata o processo de transposição em que trabalhou:

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. Uma inspiração no filme *Coração das trevas*, livro de Joseph Conrad que inspirou o filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. (CAMARGO 2017: 15)

Ao adaptar a cena para o formato do roteiro audiovisual, o trecho ficou redigido conforme o recorte a seguir.

## 2.EXT.RIO NEGRO/DENTRO DO BARCO - DIA

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

### HALIM

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

O peixe é depositado numa cesta já cheia de peixes. Halim coloca outra isca no anzol e atira novamente na água.

### HALIM

Além do mais, tem certas coisas que a gente não deve contar a ninguém.

E nos afastamos do rio. Aos poucos, do alto e na distância, revela-se o vasto mundo de água e floresta em torno deles.

### NAEL (V.O)

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

Um dos pontos de maior importância na escrita do roteiro é a divisão dos tempos narrativos que se desdobram em tempo dramático. No entendimento de Doc Comparato (2018), podemos dizer que cada ação dramática decorre durante um determinado lapso de tempo. Nas palavras do autor, “cada cena, cada fragmento da nossa estrutura possui um tempo interior, próprio, durante o qual os acontecimentos ocorrem” (COMPARATO 2018: 206). O tempo da narrativa no seriado *Dois irmãos* obedece a uma cronologia existente no próprio livro, porém se costura com o ritmo das ações dramáticas que se torna essencial para o audiovisual. Maria Camargo esclarece essa escolha dos tempos narrativos:

A estrutura em três tempos que se entrelaçam se reafirma. Pode-se dizer que há um tempo predominantemente dramático, onde os acontecimentos e ações se sucedem; um tempo lírio, 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 as reinvenções necessárias-fusões, desdobramentos e aprofundamentos, elipses e cortes. Essas fichas, em vez de guardadas em arquivo, fizeram parte da dinâmica de trabalho até o fim do processo de escrita. Se multiplicaram e se espalharam por paredes, janelas e varais improvisados. Assim, a série foi ficando de pé e ganhando a independência necessária em relação ao livro. (CAMARGO 2017: 55)

No romance, lê-se da seguinte forma:

Conversavam em volta da mesa sobre isso: os anos da guerra, os acampamentos miseráveis nos subúrbios de Manaus, onde se amontoavam ex-seringueiros. Yaqub, calado, prestava atenção, feliz por entender as palavras, as frases, as histórias contadas pela mãe, pelo pai, uma e outras observações de Rânia. Yaqub entendia. As palavras, a sintaxe, a melodia da língua, tudo parecia ressurgir. Ele bebia, comia e escutava atento, entregava-se à reconciliação com a família, mas certas palavras em português lhe faltavam. E sentiu a falta quando os vizinhos vieram vê-lo. Yaqub foi beijado por Sultana, por Talib e suas duas filhas, por Estelita Reinoso. Alguém disse que

ele era mais ativo que o irmão. Zana discordou: Nada disso, são iguais, são gêmeos, têm o mesmo corpo e o mesmo coração. Ele sorriu, e desta vez a hesitação da fala, o esquecimento da língua e o receio de dizer uma asneira foram providenciais. (HATOUM 2010: 18)

Já no roteiro para audiovisual a cena ganha outro formato, mas ainda mantém seu cerne:

## **7. INT.SOBRADO/SALADEJANTAR - NOITE**

Tensão silenciosa em torno da mesa. Yaqub e Omar de pé, um diante do outro. Estelita coloca em palavras o que todos pensam, mas não dizem.

### **ESTELITA**

Deus meu...O tempo só fez deixar os dois mais parecidos.

### **TALIB**

Parecem a mesma pessoa!

Domingas, inquieta, rodeia a mesa, e é através de seu deslocamento, de seu olhar, que se revela a maior diferença entre os gêmeos: a cicatriz.

### **NAEL (V.O)**

Halim nunca deixou de pensar no reencontro dos filhos, no convívio após a longa separação. Aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando os gêmeos completaram treze anos de idade. (CAMARGO 2017: 63)

Na visão do professor e pesquisador Ismail Xavier (2003: 67), a questão do foco que emana da voz narrativa “envolve uma descrição de formas e procedimentos que, até um certo patamar de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema”. O que observamos deste estudo comparativo entre obra literária e audiovisual Doc Comparato (2018: 206) traduz como tempos parciais: “existe um tempo dramático total e um tempo dramático parcial, que é aquilo que acontece dentro de cada cena”. Em outras palavras, em uma obra audiovisual, são os tempos dramáticos parciais que permitem ao telespectador sentir em cada cena o peso específico que o roteirista atribuiu a ela.

O trecho subsequente revela uma das decisões tomadas pela roteirista Maria Camargo em sua adaptação de uma cena emblemática do romance para o formato audiovisual:

A sequência é bem fiel à versão literária. Ainda assim, ajustes foram necessários. Boa parte dos diálogos foi mantida, pois expressam dramaticamente a tensão com a chegada iminente do gêmeo ausente e são também um ótimo panorama do que aconteceu na cidade durante a Guerra. Mas mesmo em casos como esse, onde literatura e dramaturgia se aproximam e se comunicam com intimidade, uma cena literária é sempre diferente de uma cena audiovisual. O ritmo, os encadeamentos, os signos e a forma como os sentimentos se expressam têm, cada um, a sua própria dinâmica. Por isso, ainda que próximo do original literário, cada cena de um roteiro sempre nasce, como as páginas de um livro, de um papel ou tela em branco. (CAMARGO 2017: 63)

Em outra cena, há um importante momento dentro da tensão narrativa: o retorno do gêmeo ausente. Nela, pode-se sentir as expectativas da família e o recuo do rapaz recém-chegado. Maria Camargo compartilhou detalhes de versão da cena, pensada com o intuito de conferir maior celeridade:

No livro, Halim vai buscar o filho no Rio de Janeiro e chega com ele a Manaus. Assim também foram as primeiras tentativas de construção da cena no roteiro, logo descartadas. Ao colocar Halim em Manaus à espera do gêmeo ausente, a intenção foi reforçar a solidão de Yaquib e apresentar Halim e Zana juntos, dando mais peso ao casal. Ficam mais claras também as esperanças e a tensão em família. Além disso, eliminou-se o desembarque de Yaquib na Cinelândia-uma sequência onerosa e que atrasaria o andamento da história. O foco manteve-se assim, no essencial: a longa e a traumática ausência de Yaquib-que se reflete em seu desconforto, na ansiedade da mãe, na esperança do pai e no descompasso de toda a família. (CAMARGO 2017: 20)

No formato de roteiro audiovisual, a cena, já com as alterações que visam traduzir as imagens a serem capturadas para compor a narrativa, ficou da seguinte forma:

#### **10.INT.AEROPORTO/SAGUAO - DIA**

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

## 12. INT.AVIAO - DIA

Zana segue pelo corredor estreito com as helicônias na mão, procura ansiosa pelo filho. Halim apenas acompanha, já desistiu de frear a esposa. Os rostos anônimos dos passageiros se sucedem, espantados e incrédulos diante da mulher que passa. Até que, entre eles, na última fileira os olhos de Zana finalmente se detêm sobre u belo rapaz moreno, ainda mais espantado do que os outros: é YAQUB, 18/20 anos.

**YAQUB**

Mama?

**ZANA**

Meus olhos, minha vida! Por que demoraste tanto?

Ela corre até ele com as flores nos braços. Abraça o filho com sofreguidão, beija-lhe os olhos, a face, os cabelos.

**ZANA**

Tu já és um homem, Yaqub...virou homem longe de mim.

Zana toca o rosto do filho constrangido. Suas mãos param sobre a face esquerda, onde há uma cicatriz em forma de meia lua. Ela acaricia a marca do ferimento antigo, tão emocionada quanto ele está incomodado. As flores ali, fora do lugar, algumas caídas, outras despedaçadas, também incomodam mais do que embelezam. Yaqub, atônito, cruza o olhar com Halim, que sorri para ele, emocionado. (CAMARGO 2017: 22)

Ao conceber um produto audiovisual, especialmente quando se considerar a estrutura do roteiro e a construção das cenas, os elementos simbólicos emergem como aliados essenciais, proporcionando uma exemplificação aprimorada e a criação de imagens impactantes para o telespectador.

Nesse contexto, explorar os elementos da natureza, como o fogo, a água e a terra, dentro de uma narrativa cinematográfica oferece uma oportunidade única para enriquecer a experiência visual e transmitir significados simbólicos profundos. O fogo, por exemplo, pode ser empregado como símbolo de paixão, transformação e purificação. Sua presença em determinadas cenas pode

intensificar emoções, refletir conflitos internos dos personagens ou marcar pontos cruciais na história.

Da mesma forma, a água, com suas fluidez e capacidade de moldar paisagens, pode simbolizar emoções fluidas, renovação ou até mesmo desafios iminentes. A terra, por sua vez, representa estabilidade, fundação e ligação com a natureza, sendo capaz de transmitir a essência da jornada dos personagens.

Ao integrar esses elementos de forma consciente no roteiro, os criadores cinematográficos podem aprimorar a narrativa, construir metáforas visuais e proporcionar camadas adicionais de significado à experiência do telespectador.

A escolha estratégica de quando e como introduzir esses elementos simbólicos pode ter um impacto significativo nas compreensões emocional e intelectual da história, proporcionando uma experiência mais rica e envolvente para o público. Na cena a seguir, deparamo-nos com esse instante de interlocução com a obra literária de Milton Hatoum.

## **20. EXT.RUA DOS BARÉS/SOBRADO(BIBLOS) - DIA**

ANOS 20. Água corre nas calhas, calçadas e valetas da rua. O mesmo cenário, embora modificado, e a mesma chuva amazônica, de pingos grossos, que castiga. No sobrado agora funciona o biblos, um pequeno restaurante popular frequentado por imigrantes. Quem entra ali, fugindo da chuva, é o mascate HALIM, 25 anos. Numa mão, uma maleta e amostras dos badulaques que vende; na outra, um grande peixe, um matrinxã.

### **NAEL (V.O)**

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

Maria Camargo (2017: 25) conta que, no livro, não há chuva nesse determinado momento, mas poderia ter chovido: “[é] a água que move a vida na Amazônia, seja ela da chuva ou do rio. São, ambos, inseparáveis da história e frequentemente colocadas em cena – mas nunca de forma aleatória”. Para a roteirista, a chuva marca, nesse ponto, o reencontro de Yaqub com sua terra

natal e, ao mesmo tempo, é o elemento disparador da memória de Halim e da passagem de tempo.

Ao adaptar um romance para as telas, as decisões cruciais recaem sobre os ombros do roteirista, que desempenha um papel fundamental na transmissão eficaz da base do romance por meio de imagens em movimento. Esse profissional não apenas seleciona os elementos essenciais da trama, mas também é encarregado de traduzir a riqueza das palavras escritas em uma linguagem visual que ressoe com o público.

As traduções das palavras em imagens envolvem escolhas estilísticas, composição visual e direção de cena. O roteirista deve possuir a habilidade de conceber as cenas de maneira cinematográfica, levando em conta a atmosfera, o ritmo e a emoção desejados para serem transmitidos. Cada diálogo, descrição ou matiz do romance demanda uma interpretação meticulosa a fim de assegurar que a mensagem seja comunicada de maneira impactante e genuína. A sequência da partida de Yaqub prossegue, culminando em cenas situadas no Porto, as quais, apesar de ausentes na obra literária original, são inseridas de modo a enriquecer e expandir a narrativa cinematográfica.

Segundo Maria Camargo (2017: 83) “[a] inspiração foi de uma notícia de jornal, guardada por muito tempo e lembrada no momento da escrita: a imagem da mãe que escolhe um filho, em prejuízo do outro, e das mãos que deixam claras essa escolha”. O menino que não foi escolhido sobreviveu e, ainda de acordo com a roteirista, também parecia adequar-se perfeitamente à história de Yaqub.

## **2.I/E.NAVIO PORTO (MANAUS HARBOUR) - DIA**

O navio deixa o porto e Yqub observa a cidade que se afasta. Os amigos do pai estão por ali, se abraçam alegres, comemoram a partida para o Líbano- mas ele não comemora, não abraça ninguém. Está de fato sozinho.

## **3.EXT.PORTO(MANAUS HARBOUR) - DIA**

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



**ZANA**

Ele não tem saúde, ia morrer longe de mim!

**HALIM**

Acreditas mesmo nisso?

**ZANA**

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

Ele apenas olha para ela, sem silêncio. Zana desmonta-incapaz de ficar de pé, ajoelha-se no chão, as mãos no rosto. O pranto de Zana ecoa no rio, na floresta, na Amazônia. (CAMARGO 2017: 83)

No curso da adaptação cinematográfica, é frequente que o roteirista busque diálogos em obras do mesmo autor ou incorpore as vozes de outros escritores para enriquecer a narrativa, como fez Maria Adelaide Amaral em *Os Maias* (2001). Essa prática, além de reforçar o exercício da metalinguagem, confere ao público um produto de refinamento, simultaneamente contribuindo para a promoção da literatura em sua esfera mais ampla.

Ao incorporar vozes de diversos escritores, o roteirista amplifica o espectro literário da obra cinematográfica. Tal procedimento permite que distintas perspectivas e estilos entrelacem-se na narrativa, proporcionando uma experiência mais rica e multifacetada ao espectador.

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

A intertextualidade resultante cria camadas adicionais de significado, desafiando os espectadores a explorar as conexões entre o audiovisual e o vasto universo literário.

### **23. INT.COLÉGIO DOS PADRES/SALA DE OMAR - DIA**

**ANOS 40** - Agora é Omar que está diante do mesmo professor, recitando (ainda Castro Alves, mas agora o poema “Mudo e quedo”).

**OMAR**

“Criança, escuta! Não vês o rio/É negro! É um leito fundo/A correnteza, estrepitando, arrasta uma palmeira, quanto mais um homem/Pois bem! Do seio turgido do abismo/Há de romper a maldição do morto.”

Ele contém o riso, troca olhares gaiatos com os colegas.

“Depois o meu cadáver negro, lívido/irá seguindo a esteira da canoa/Pedir-te inda que fales, desgraçada/Que ao morto digas o que ao vivo ocultas!..”

**PROFESSOR**

Queres sair da sala, Omar?

**OMAR**

Não senhor.

**PROFESSOR**

Castro Alves exige muita concentração. De todos, a começar pela tua.

**OMAR**

Sim, senhor. (CAMARGO 2017: 94)

O exercício da metalinguagem, ao trazer referências literárias para o centro da narrativa, não apenas enriquece a experiência estética, mas também incentiva o público a se envolver mais profundamente com a trama. Espectadores familiarizados com as obras originais podem apreciar as nuances

adicionais, enquanto aqueles menos versados na literatura podem ser inspirados a explorar novos horizontes literários.

### 38.INT.SOBRADO/QUARTO DE OMAR - TARDE

Silêncio em torno. Yaqub entra devagar no quarto de Omar, que um dia já foi seu também. A cama em que dormia quando criança ainda está ali, agora revirada, repleta de cacarecos. Tudo, aliás, está desarrumado, fora do lugar: cigarros, cinzeiros sujos, copos, baganas, um livro de Rimbaud rabiscado, cheio de páginas dobradas. Yaqub observa detalhadamente. Abre e fecha as gavetas reviradas-encontra calcinhas, tocos de batom, um colocar de semente de guaraná, o velho canivete agora enferrujado. Aparentemente, Yaqub está sozinho em casa. Mas o ponto de vista é de alguém que o observa da porta. (CAMARGO 2017: 103)

Assim, ao buscar inspiração em diferentes fontes literárias, o roteirista não apenas aprimora a adaptação cinematográfica, mas também contribui para a promoção da literatura, destacando sua diversidade e seu impacto duradouro. Quando realizada com sensibilidade, tal prática resulta em produtos audiovisuais que transcendem a simples transposição de uma história para as telas, oferecendo ao público uma experiência culturalmente enriquecedora e intelectualmente estimulante.

As interseções entre adaptação e tradução revelam-se profundamente enriquecedoras ao incluirmos o gênero “roteiro” na discussão, dado que ambos os processos requerem a recriação e a transposição de uma obra original para um novo contexto, resguardando-lhe o “cerne” fundamental. Benjamin (2008), argumenta que a tradução transcende uma mera reprodução subserviente do original, constituindo-se como uma “vida póstuma”, na qual o texto traduzido se reinventa, desvelando nuances inexploradas do original.

Sob essa perspectiva, o roteiro, enquanto forma de adaptação, não se limita a “traduzir” o material preexistente para uma nova linguagem audiovisual; ele abre margens para novas potencialidades narrativas, em um diálogo contínuo com o original, manifestando uma espécie de “segunda vida” criativa.

Analogamente ao ato de traduzir, o roteirista deve buscar uma fidelidade que não seja literal, mas sim estética e conceitual, captando o núcleo da obra com igual profundidade interpretativa, permitindo que o novo contexto

expresse, com tradições e originalidade, uma riqueza simbólica e emocional fazer material de origem.

Essa correspondência entre adaptação e tradução também explora a questão da transformação pelas limitações impostas e possibilidades de cada meio. Benjamin argumenta que o ideal ultrapassa a língua de origem, permitindo ao novo texto integrar-se em um “fluxo contínuo de significados”. (BENJAMIN 2008: 78). Da mesma forma que o tradutor enfrenta as sutilezas de duas línguas distintas, o roteirista reconstrói o potencial e o imaginário da obra original, moldando-o em componentes visuais, diálogos e ritmos próprios ao cinema ou à televisão.

A adaptação de um romance literário para uma minissérie televisiva exige uma transposição que vai além da simples transferência de conteúdo. Quando se toma como exemplo a obra de Milton Hatoum, inserida no circuito letrado e descrita por uma narrativa profunda e complexa, é evidente questionar quais aspectos são fechados ou transformados para dialogar com o público da televisão.

A transição de um texto literário para o formato de roteiro televisivo envolve ajustes que não se restringem apenas à narrativa, mas também à linguagem, ao ritmo e ao modo de construção dos personagens e cenários. Esse processo levanta a questão sobre a fidelidade à obra original e até que ponto se pode moldar a história para tornar o enredo atraente e acessível para uma audiência mais ampla, sem sacrificar a profundidade e as nuances emocionais que são fundamentais para a compreensão completa dos personagens e dos conflitos centrais.

A transposição do romance para o roteiro televisivo levanta questões sobre a autoria e a autonomia criativa na adaptação. Enquanto o romance de Hatoum é fruto de uma visão única e subjetiva do autor, uma minissérie resultado de um processo colaborativo, onde roteiristas, diretores e produtores têm papel fundamental na configuração final da obra. Esse processo coletivo traz novas camadas interpretativas e a necessidade de equilibrar a fidelidade ao material original com as demandas narrativas e visuais do meio televisivo.

É comum que adaptações contemplem a inclusão de elementos ou a reinterpretação de cenas para se alinharem aos gostos e hábitos de consumo do

público de televisão, inserindo uma linguagem acessível e estilos próprios do audiovisual. Essa dinâmica, portanto, enriquece a discussão sobre a adaptação como uma obra independente, capaz de dialogar com o romance sem necessariamente reproduzi-lo, e sobre como a multiplicidade de vozes envolvidas contribui para a construção de uma narrativa híbrida que combina o rigor da literatura com a dinâmica e a acessibilidade da televisão, resultando em uma obra que pode expandir o alcance e relevância da história original.

Para Ismail Xavier (2003: 62), “a fidelidade ao original deixa de ser o critério de juízo crítico, valendo a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”. Xavier destaca a importância de não se prender estritamente à fidelidade literal ao material original, mas sim de considerar o produto audiovisual como uma obra autônoma, capaz de criar suas próprias nuances e significados.

Essa abordagem sugere que o cinema, por exemplo, é uma forma de expressão única, com suas próprias linguagem e capacidade de transmitir emoções e ideias de maneira distinta.

Ao afastar-se da ideia tradicional de fidelidade estrita ao texto original, Xavier encoraja uma apreciação mais aberta e independente das obras cinematográficas. Cada filme, ao adaptar uma história, oferece uma nova experiência sensorial e interpretativa, e sua valoração deve ocorrer considerando sua própria forma e os significados intrínsecos que ela proporciona, como acontece em uma cena entre Nael e Domingas. Maria Camargo declara que

[a] intenção da cena é manter a essência do original: a revelação do conflito de Domingas e do olhar de Nael, que começa a compreender a mãe, seus medos e sonhos. Para tal, era preciso recriar a situação dramaticamente, agregando outros elementos. Ao trecho narrado no livro, por exemplo, juntaram-se os pássaros que Domingas esculpe e o mito do Uirapuru. Foram também recriados os diálogos: no livro, a mãe diz a Nael que “louca para ser livre” mas ao transformar a frase em diálogo dramático, a cena soava artificial. Era preciso que ela dissesse essencialmente o mesmo, mas de outra forma, com outras palavras. (CAMARGO 2017: 190)

No romance *Dois irmãos*, a cena desenvolve-se da seguinte maneira:

No romance de Milton Hatoum assim é descrita a cena. Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, ‘louca para ser livre’, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço d família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiões das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. ‘Louca para ser livre.’ Palavras mortas. Ninguém se liberta só com palavras. Ela ficou aqui na casa, sonhando com uma liberdade sempre adiada. (HATOU 2010: 50).

Na transposição para as telas, a cena recebeu outra moldura. Para Ismail Xavier (2003), essa perspectiva desafia a noção de que o sucesso de uma adaptação está diretamente ligado à aderência literal ao original. Em vez disso, destaca a importância de avaliar o produto audiovisual como uma entidade artística independente, permitindo que ele explore novas direções e acrescente camadas adicionais à narrativa original.

Ao adotar essa abordagem, os críticos e espectadores são incentivados a reconhecer e apreciar as escolhas criativas dos cineastas, reconhecendo que a adaptação é uma forma de reinterpretação e reinvenção. Essa liberdade criativa oferece espaço para a inovação e contribui para a diversidade e a evolução do meio cinematográfico.

Outro ponto de importante observação no processo de tradução de um romance para as telas é a criação dos diálogos para os personagens de uma forma em que tudo possa ficar verossímil. A tessitura dos diálogos no roteiro audiovisual é um intrincado exercício que transcende a simplicidade aparente. A habilidade de construir conversações autênticas e envolventes entre personagens é uma arte refinada que demanda não apenas maestria na linguagem, mas também uma compreensão intrínseca das nuances regionais.

Quando o autor do roteiro se encontra em uma esfera geográfica distinta daquela onde se desenrola a narrativa, surge um desafio adicional, pois a verdadeira maestria reside na capacidade de transcender fronteiras e amalgamar a universalidade dos personagens com a especificidade de seu entorno. Embora os personagens possuam uma natureza universal, cada qual dotado de uma voz única e intransferível, as palavras que emanam de suas bocas estão intrinsecamente ligadas aos contextos cultural e geográfico que os envolve, como acontece no romance *Dois irmãos* (2010).

Assim como as pessoas reais, os personagens são seres arraigados no lugar que chamam de lar, mesmo que esse habitat seja uma criação da imaginação. Dessa forma, a construção de diálogos exige uma sensibilidade aguçada para capturar a autenticidade linguística que se entrelaça com a identidade local. A riqueza da narrativa reside na capacidade de conferir vida ao diálogo, permitindo que as palavras fluam de maneira natural e, ao mesmo tempo, transmitam a essência do ambiente. Cada expressão, gíria ou entonação torna-se uma peça essencial para o roteiro, contribuindo para a construção do mundo ficcional de forma vívida e verossímil.

A roteirista Maria Camargo conta que a prosódia pode ser mais ou menos realista, mas, uma vez definida, nos resta ser fiel a ela. Para escrita do roteiro, seguiu a pesquisa:

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

A importância do diálogo vai além da mera transmissão de informações; é um meio de revelar a alma dos personagens e do cenário que habitam. É através das palavras cuidadosamente escolhidas que o espectador mergulha mais profundamente na trama, conectando-se não apenas com os eventos, mas também com a atmosfera única que permeia cada interação verbal. Em *Dois irmãos*, Maria Camargo ateve-se a uma pesquisa cuidadosa.

Para escrita dos desfechos dos personagens no processo de adaptação literária, destaca-se a complexidade inerente à transposição da cena da morte de Halim para o meio cinematográfico. A aderência à obra original permeia essa adaptação, sendo a cena em questão um exemplo paradigmático. Ainda que a construção dramática e formal tenha sido gerida com uma notável fidelidade ao livro, não se pode subestimar o impacto emocional que permeou a tarefa de transmutar tal momento para o roteiro.

A fidelidade literária não se limita à mera reprodução de eventos — transcende para a esfera emocional, em que a morte de Halim torna-se mais do que uma sucessão de palavras impressas. A adaptação exigiu a habilidade de extrair a essência emocional, aquela angústia visceral e impactante, e recriá-la de modo a ressoar na audiência de maneira autêntica e intensa.

Maria Camargo (2017: 282) conta que “[o] patriarca é um personagem marcante — o preferido de muitos leitores. Um homem apaixonado e enternecedor, frágil e forte, demasiadamente humano em suas qualidades e defeitos. Matá-lo é como matar um pai, um avô ou um marido”. A roteirista acrescenta que “[é] também admitir que não há saída, -como nas verdadeiras tragédias”. A versão gravada foi além, ao acrescentar visões e memórias de Halim quando jovem à cena que, em suas versões escritas, tanto no livro quanto aqui, são mais realistas.

A observação de Ismail Xavier (2003: 61) ressalta a importância do lema “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”. O autor enfatiza que as comparações entre livro e filme devem ser vistas como uma tentativa de esclarecer as escolhas daqueles que leram o texto e o consideraram como ponto de partida, não necessariamente como ponto de chegada.

A adaptação literária, especialmente quando confrontada com desfechos cruciais, destaca a necessidade de ir além da mera replicação textual. Essa empreitada exige uma imersão sensível nas diversas camadas da narrativa original, assegurando que o impacto emocional perdure de maneira significativa no universo cinematográfico. O objetivo é proporcionar ao público uma experiência ressonante e memorável. Dessa forma, a adaptação não se limita a uma transposição literal, mas busca capturar o cerne da obra original, permitindo que a linguagem cinematográfica expresse a riqueza e a profundidade da narrativa literária.

## Considerações Finais

Dado que o audiovisual é a arte de conceber sonhos e fantasias, essa expressiva forma artística sempre manteve uma afinidade intrínseca com a



literatura, obtendo êxito de maneira notável ao estabelecer colaborações frutíferas. Em determinados momentos, a televisão apropriou-se astutamente das concepções advindas dos folhetins literários, uma vez que a literatura, primordialmente, labora na seara imaginativa do leitor. O meio audiovisual, por sua vez, apresenta ao espectador imagens já confeccionadas, efetivando, assim, o universo fantasioso do qual este é ávido participante.

No desfecho deste intrincado processo de adaptação literária do romance *Dois Irmãos* para a série televisiva da TV Globo, emerge um panorama de conquistas notáveis e desafios superados. A transmutação da prosa densa e multifacetada de Milton Hatoum para o meio audiovisual revelou-se uma empreitada de requintada complexidade, onde a meticulosidade da reconstrução narrativa aliou-se à necessidade de preservar a riqueza simbólica da obra original.

A sutil dança entre fidelidade ao texto e a necessidade inerente de adaptação para a linguagem televisiva induziu a equipe criativa a um exercício sofisticado de tradução artística. O intrincado enredo e os caracteres multifários do romance foram habilmente transpostos, elevando a narrativa a novas alturas dramáticas. O cerne emocional da trama, intrinsecamente vinculado às relações complexas entre os personagens, foi preservado com maestria, oferecendo ao público uma experiência imersiva e reflexiva.

As escolhas estéticas e as nuances interpretativas adotadas na materialização visual da obra testemunham não apenas a adaptabilidade narrativa, mas também a habilidade de aprofundar e enriquecer os temas latentes no romance original. A tela da TV Globo, por meio de uma cinematografia meticulosa e interpretações magistrais, conseguiu transpor a atmosfera única e a essência atemporal do romance *Dois Irmãos*. Em síntese, a série televisiva configura-se como uma reverência artística ao poder da adaptação, em que a literatura e a televisão convergem para criar um artefato cultural singular.

## Referências

- AURÉLIO. *O minidicionário da língua portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CARDWELL, Sarah. *Adaptation Revisited: Television and the classic novel*. LONDRES: Manchester University Press, 2002.
- CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CAMARGO, M. *Dois irmãos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- DANIEL FILHO. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.
- MARTIM, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- MITTERAND, H. *100 filmes da literatura para o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Best Seller, 2014.
- MCKEE, R. *Story*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2008.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.