

# Um estudo comparativo entre o narrador do romance e do roteiro televisivo de *Dois Irmãos*

Thaís Pinheiro Carvalho<sup>i</sup>

## RESUMO

Este artigo busca um entendimento sobre a adaptação do texto literário para o audiovisual, apresentando como estudo de caso a construção do narrador no roteiro televisivo de *Dois Irmãos*, baseado no romance homônimo de Milton Hatoum. Objetivando avaliar a necessidade de ajustes ao narrador no roteiro, são apontadas especificidades das mídias literárias e audiovisuais. Para essas análises, os principais aportes teóricos são: Camargo (2017), Hutcheon (2013), Stam (2006; 2008) e Gancho (2002). Finalmente, esta pesquisa pretende propor uma compreensão de que os narradores apresentados por aqueles dois meios podem ser observados a partir de um comparativismo que enfatize a intertextualidade e perceba o roteiro adaptado como uma obra autônoma e capaz de produzir significações próprias.

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

## ABSTRACT

This paper seeks to understand the adaptation of the literary text to the audiovisual medium, presenting as a case study the construction of the narrator in the television screenplay *Dois Irmãos*, based on the homonymous novel by Milton Hatoum. To assess the need for changes in the narrator of the screenplay, specificities of the literary and audiovisual media are pointed out. For these analyzes, the main theoretical contributions are: Camargo (2017), Hutcheon (2013), Stam (2006; 2008) and Gancho (2002). Finally, this research intends to propose the understanding that the narrators presented by those two media can be observed from a comparativism that emphasizes intertextuality and perceives the adapted screenplay as an autonomous work which is capable of producing its own meanings.

**Keywords:** *Dois Irmãos*; Literary adaptation; Adapted screenplay; Narrator.

## 1. INTRODUÇÃO

---

<sup>i</sup> Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), com linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8641-0630> | [thaisapoak@gmail.com](mailto:thaisapoak@gmail.com)

A adaptação de textos literários tem sido largamente adotada desde os primeiros momentos do Cinema e da Televisão. Posteriormente, com a ampliação das indústrias cinematográficas e televisivas, houve um interesse crescente por roteiros originais; no entanto, grande número de produções audiovisuais da atualidade continua sendo inspirado por obras literárias, sobretudo por aquelas que alcançaram sucesso com o público leitor.

As criações de obras audiovisuais a partir de um material literário estão de acordo com a concepção de intertextualidade, conforme Julia Kristeva: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 146).

Referindo-se ao hibridismo dessas artes, André Bazin indica que a juventude do Cinema, frente a outras artes anteriores a ele, leva-o a “beber na fonte de artes maduras” (BAZIN, 1991, p. 88). Portanto, o Cinema, a Televisão e demais mídias audiovisuais comumente buscam referências em artes anteriormente consolidadas, como a Literatura, o Teatro, a Pintura, a Música, entre outras.

Nesse contexto, torna-se fundamental a observação das especificidades dos meios literários e audiovisuais. As características inerentes a cada um desses meios tornam inviável uma transposição integral de todos os elementos de um texto literário para uma obra audiovisual, não sendo possível, portanto, a “fidelidade” estrita de uma adaptação. Uma das primeiras percepções possíveis sobre aquelas especificidades é a de que a Literatura baseia-se na palavra escrita, enquanto o Cinema e a Televisão constroem suas narrativas a partir de imagens, palavras e sons. Além disso, as diferenças entre essas mídias dizem respeito principalmente aos atributos estéticos e técnicos próprios de cada uma.

Ao abordar as adaptações literárias para o audiovisual, Linda Hutcheon aponta que “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Em seguida, ela afirma que,

vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que

ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2013, p. 30, grifos da autora)

A autora também entende que, “para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*” (HUTCHEON, 2013, p. 30, grifos da autora).

Tais compreensões estão em consonância com a concepção de Robert Stam, pois

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

Comparato apresenta uma observação semelhante à de Stam, com relação à alteração do meio de comunicação empregado num processo de adaptação. Inferindo que “a adaptação é uma transcrição da linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história.” (COMPARATO, 2009, p. 459).

Assim, no decorrer do processo de adaptação, observa-se a necessidade de transformações dos elementos literários para que eles funcionem de maneira mais adequada na obra audiovisual, por conta das limitações e possibilidades que ela apresenta em relação à Literatura. Além disso, essas duas linguagens podem ser examinadas por meio de um método comparatista que valorize as relações intertextuais e perceba a adaptação audiovisual não como uma obra subserviente à Literatura, e sim como uma criação artística que estabelece diálogos com a outra, sendo dotada de autonomia e estando apta a produzir significações próprias.

Desse modo, analisando-se aspectos da adaptação literária e especificidades das mídias audiovisuais, este artigo aborda principalmente a construção da figura do narrador no roteiro da minissérie televisiva *Dois Irmãos*, escrito por Maria Camargo, a partir do romance homônimo de Milton Hatoum. Para a avaliação das questões de adaptação do meio literário para o audiovisual, serão utilizados os estudos de Hutcheon (2013) e Stam (2006; 2008). E, para a abordagem do roteiro da minissérie *Dois Irmãos*, a base teórica será composta pelas considerações de Camargo (2017a; 2017b).

## 2. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E O ROTEIRO DE *DOIS IRMÃOS*

De modo geral, o enredo do romance *Dois Irmãos* é estruturado em doze capítulos e é apresentado fora de ordem cronológica. Já no roteiro televisivo, a trama foi dividida em dez episódios e também não exibe uma sequência temporal linear. Ambos os textos têm como personagens principais o casal Zana e Halim e as pessoas que moram com eles no sobrado em Manaus: os filhos gêmeos Yaqub e Omar, a filha Rânia, a empregada Domingas e seu filho Nael.

Os enredos do romance e do roteiro apresentam como principal conflito as desavenças entre Omar e Yaqub, que, desde crianças, disputam o afeto da mãe e das outras mulheres com quem eles convivem. Omar sempre foi o preferido de Zana e o cuidado exagerado com que ela o trata causa desgostos ao marido e a Yaqub. A filha mais nova, Rânia, é tratada com menor grau de importância do que os gêmeos.

Em certa ocasião, aos treze anos, Omar agride Yaqub brutalmente. Após esse fato, os pais começam a temer que as brigas entre os dois meninos possam desencadear acontecimentos mais graves. Tentando evitar mais conflitos, Halim decide enviar os garotos para viver com seus parentes numa aldeia libanesa, com a esperança de que, longe da família e da terra natal, os dois se unissem. Na data da partida, porém, Yaqub é o único a partir para o Líbano, onde acaba vivendo por cerca de cinco anos. Enquanto isso, Omar continua morando com a família no sobrado. Essa viagem a contragosto acaba provocando profunda mágoa em Yaqub.

Na residência, vivem ainda a empregada Domingas e seu filho Nael. Ele é o narrador do romance e do roteiro. Seus relatos são baseados nas lembranças do que ele vivenciou e a partir das conversas que teve com Halim e Domingas. Conforme indica Carvalho, “Nael – filho bastardo de um dos gêmeos (não se sabe qual) – traz à tona os principais episódios que marcaram tanto a vida dessa família como a cidade de Manaus, percorrendo um período entre as décadas de 1920 e 1980” (CARVALHO, 2021, p. 690).

Realizando-se comparações entre o roteiro e o romance, percebe-se que, por um lado, diversos elementos do texto literário foram preservados, tais como enredo, personagens principais, narrador, conflitos, época, espaço e fatos históricos; por outro lado, verifica-se que alguns aspectos do texto literário necessitaram ser ajustados durante

a de reconfiguração do universo ficcional do livro para o roteiro. Então, dentre as alterações promovidas, observa-se que determinadas cenas e personagens secundárias foram eliminadas, e outras cenas sofreram leves mudanças. Além disso, algumas situações que não estavam presentes na trama de Hatoum foram criadas pela roteirista.

Avaliando a adaptação do seu romance para a televisão, em uma entrevista, Milton Hatoum comenta que Luiz Fernando Carvalho, diretor da minissérie, e Maria Camargo, roteirista, “respeitaram o texto e não o mutilaram de forma alguma, ao contrário. Se algumas passagens foram extraídas, muitas outras foram acrescentadas” (HATOUM, 2016). Na referida entrevista, Hatoum complementa seu pensamento: “há uma espécie de criação coletiva, não é mais o meu romance” (HATOUM, 2016).

A roteirista comenta as modificações que imprimiu ao texto de Hatoum:

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

Como exemplo de modificação realizada no roteiro, verifica-se a alteração da cena de abertura: no romance, ela é relatada pelo narrador, que fala sobre a morte de Zana; no roteiro, a cena de abertura apresenta as personagens Omar, Yaqub, Zana, Halim, Rânia e Domingas na década de 1930, durante um passeio de canoa pelo rio Negro. O conflito entre os gêmeos é inicialmente demonstrado apenas por imagens e sons: os dois estão brincando na água; a mãe se aproxima; eles vão em direção a ela; começam a disputar um lugar no colo da mãe e passam a trocar pontapés. Zana pede auxílio a Domingas, que pega Yaqub e o leva para um lugar afastado do irmão e de Zana. Yaqub chora, enquanto Omar é paparicado pela mãe. Halim presencia a desavença e diz (em *off screen*, ou seja, fora do enquadramento): “Duelo? Melhor falar de rivalidade. Alguma coisa que não deu certo entre os dois meninos... ou entre eles e nós.” (CAMARGO, 2017a, p. 14). Sobre essa cena, a roteirista Maria Camargo afirma:

Os primeiros minutos de contato do espectador com a história apontam para onde, e como, ela vai se desenrolar. Neste caso, a busca foi por um momento emblemático da vida em família, em que o drama e o lirismo que permeiam a série já estivessem presentes. A construção da cena levou em conta também a importância que o cenário e a natureza têm na vida dos personagens – elementos que precisavam fazer parte da história desde o princípio, não apenas de forma ilustrativa, mas também dramática. (CAMARGO, 2017a, p. 14)

Mais uma modificação importante diz respeito ao regresso de Yaquib do Líbano. Na obra literária, Halim foi ao Rio de Janeiro esperar pelo filho no porto. Ao caminharem pela cidade, os dois param em um bar; Yaquib urina em público, na frente dos clientes do local, deixando Halim envergonhado. Já no roteiro, Halim vai juntamente com Zana ao aeroporto de Manaus, onde esperam o retorno do rapaz; e a cena em que Yaquib urina diante de outras pessoas ocorre tempos depois, no pátio do colégio onde ele estuda. A roteirista expõe os motivos para essa alteração:

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. [...] O foco manteve-se, assim, no essencial: a longa e traumática ausência de Yaquib [...]. (CAMARGO, 2017a, p. 20)

Outra cena importante, que não estava descrita no romance, foi concebida pela roteirista da minissérie: na ocasião da viagem de Yaquib para o Líbano, Zana sustenta as mãos dos dois filhos enquanto andam pelo porto de Manaus. Inicialmente, o propósito de Halim era que os dois meninos viajassem. Entretanto, ao pararem diante do navio, Zana larga a mão de Yaquib e continua segurando a de Omar. Em seguida, Yaquib embarca sozinho, e Omar volta para casa com a família. Essa construção imagética é bastante forte, pois conseguiu demonstrar, sem o uso de nenhuma palavra, uma nova escolha de Zana pelo seu filho preferido.

### 3. O NARRADOR NAS DUAS OBRAS

No capítulo 9 do romance *Dois Irmãos*, há uma reflexão bastante significativa de Nael: ao rememorar a morte de sua mãe, ele deixa mais evidente o seu papel como narrador, dizendo:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. (HATOUM, 2006, p. 183)

A respeito de Nael, cabe o entendimento que “o narrador, consciente de seu poder, afirma a função do tempo e do esquecimento como agentes necessários para que seja possível criar novas narrativas sobre o passado” (CAPANEMA, 2017, p. 97).

Já no roteiro da minissérie, esse monólogo ocorre apenas na sequência final, quando Nael atravessa o rio Negro até alcançar as águas do rio Solimões. Essa cena do roteiro proporcionou uma potente metáfora visual: esses dois rios correm lado a lado, porém não se misturam, da mesma maneira como Omar e Yaqub foram gerados juntos, mas não se unem. Com essas imagens finais, percebe-se também que a conclusão do roteiro foi diferente do encerramento do texto literário, o qual findou no décimo segundo capítulo, com o breve reencontro entre Omar e Nael, no espaço que antigamente fazia parte do quintal do sobrado.

Ao abordar a figura do narrador nas duas versões, a roteirista aponta para o fato de que “o narrador da série, como do livro, é Nael. [...] De um modo diferente do que acontece no romance, porém, aqui [na série] as conversas entre Halim e Nael se concentram em tempo e espaço específicos [...]” (CAMARGO, 2017a, p. 15).

Nos textos literários, de acordo com Gancho (2002), há duas tipologias principais de narrador. O primeiro tipo é o narrador em terceira pessoa, também chamado de narrador observador, o qual não participa dos fatos narrados e, por isso, seu ponto de vista tende à imparcialidade. Ele é dotado de onisciência (capacidade de saber tudo o que acontece na narrativa) e onipresença (capacidade de estar presente em todos os lugares da história). O outro tipo que a autora elenca é o narrador em primeira pessoa, também conhecido como narrador personagem, o qual tem participação direta no enredo, assim como as outras personagens; então, por estar envolvido na trama, esse narrador possui um ponto de vista mais limitado. O narrador em primeira pessoa é subdividido, de acordo com Gancho (2002), em duas tipologias: narrador testemunha, (que, geralmente, não corresponde ao personagem principal, mas expõe as situações de que participou ou presenciou, mesmo que não tenha tido grande destaque) e narrador protagonista (o qual é o principal personagem).

Portanto, seguindo-se essa classificação apresentada por Gancho (2002), compreende-se que, no romance *Dois Irmãos*, Nael corresponde a um narrador personagem, do tipo testemunha. Seu relato em primeira pessoa torna-se perceptível logo no início dessa obra, quando, ao rememorar os últimos momentos de Zana no sobrado onde ela vivera quase todo o tempo desde que chegou a Manaus, Nael diz: “Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo [...]. Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença [...]. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer” (HATOUM, 2006, p. 9). Logo em seguida, ele antecipa o relato da morte de Zana, ao afirmar: “Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer” (p. 10). Outro comentário dele evidencia sua condição de narrador testemunha: “[...] muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (p. 23). Mais adiante, Nael continua desempenhando sua função de narrador, fazendo a exposição dos acontecimentos fora de uma sequência cronológica linear, ora avançando a narrativa no decurso do tempo, ora retrocedendo-a.

Na escrita televisiva de *Dois Irmãos*, conforme anteriormente citado, a roteirista Maria Camargo optou por manter o narrador do romance. Assim, também é por meio da explanação detalhada de Nael que as situações são apresentadas no roteiro da minissérie. No Episódio 1, Cena 2, a narração de Nael surge pela primeira vez, com a indicação de uso da *voice over*, que corresponde à narração realizada por meio de uma voz que se sobrepõe à cena, ou seja, a personagem, cuja voz ouvimos naquele momento em que ela faz um relato, não aparece em cena. A primeira interferência de Nael na narrativa ocorre quando ele fala sobre Halim: “Ele calou sobre a cicatriz. Calou também sobre mim, sobre as minhas origens, sobre Domingas. Mas me fazia revelações aos pedaços...” (CAMARGO, 2017a, p. 15). Na referida cena, utilizando a *voice over*, Nael introduz duas questões essenciais que serão abordadas mais adiante na narrativa: a cicatriz no rosto de Yaqub e o desejo de Nael de descobrir quem é seu pai.

Em sua abordagem a respeito da narração audiovisual, Bordwell e Thompson (2013) indicam que ela é o procedimento pelo qual os espectadores têm acesso às informações do enredo. Os autores avaliam que as informações podem ser dadas de modo restrito ou irrestrito de conhecimento e com variações dos graus de objetividade e subjetividade. Eles afirmam que “a narração também pode usar um *narrador*, um agente



específico cujo propósito é nos contar a história.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 176, grifo dos autores). Segundo esses teóricos, uma personagem da história pode ter a função de narrar os acontecimentos, assim como também podem ser utilizados narradores não personagens. Os narradores personagens proporcionam um acesso a suas subjetividades. Então, percebe-se que essa classificação que Bordwell e Thompson fazem dos tipos de narradores se assemelha à de Gancho: Nael é um narrador personagem.

Nael, portanto, sendo um profundo conhecedor das histórias que atravessam sua família e sua cidade, assume nas tramas literária e televisiva um papel de grande destaque. Tanto no romance quanto no roteiro, por conta das informações que obtém principalmente junto a sua mãe e a Halim, assim como das situações que presencia no lar, Nael vai conhecendo o passado e os segredos dos habitantes do sobrado onde vive. Desse modo, ao longo da trama, ele vai criando embasamento suficiente para falar com propriedade a respeito das outras personagens. E, em suas andanças por Manaus, ele consegue testemunhar os eventos e transformações pelos quais a cidade passa no decorrer dos anos.

Outro ponto importante a ser destacado quanto à narração é que, nas obras audiovisuais, uma particularidade que as distingue das criações literárias é o fato de que, mesmo se não houver a figura explícita do narrador (seja ele um narrador em terceira pessoa ou uma personagem que relate a história), sempre haverá uma narração, a qual será desempenhada pelo modo como a cena é estruturada no roteiro e concretizada na etapa de gravação, por meio do uso da câmera, e na fase de finalização, por meio da edição/montagem. Isso pode ser mais claramente compreendido a partir da análise de Michael Rabiger, que considera a câmera e a edição capazes de narrar uma história audiovisual “sem dizer uma palavra, fazendo com que qualquer mediador aparente desapareça, apesar de uma inteligência seletiva estar guiando silenciosamente nossos olhos e ouvidos como qualquer mediador literário faria” (RABIGER, 2007, p. 36).

Essa possibilidade de narrar histórias independentemente do uso das palavras confere aos meios audiovisuais grande poder de concisão, de exprimir em poucos planos o que a literatura talvez levasse várias páginas para descrever. A título de comparação, pode-se observar no romance como Nael narra um trecho em que Yaqub percorre sua casa em Manaus, ao retornar do Líbano:

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

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

No roteiro da minissérie, essa mesma situação é construída, na Cena 5 do Episódio 2, da seguinte forma:

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

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

ZANA

Preparei o outro quarto para ti.

Uma pausa. Yaqub não reage.

ZANA (CONT'D)

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

A partir da comparação entre essas duas narrações, pode-se perceber que essa cena foi construída no roteiro de modo bem mais resumido. As fotografias mencionadas no romance não aparecem nesse momento no roteiro; elas são mostradas mais adiante, mas, mesmo se aparecessem agora, a concisão do texto seria preservada, pois uma breve inserção de cada imagem fotográfica já poderia resgatar a memória de Yaqub daqueles momentos passados. Além disso, as digressões apresentadas na narração literária dessa cena poderiam ser sugeridas no roteiro por meio do uso de cenas em *flashback* e das expressões faciais de Yaqub, ao reagir àquelas lembranças.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das questões abordadas por este artigo, pode-se averiguar que o roteiro da minissérie *Dois Irmãos* está em consonância com a ideia de que “uma adaptação

cinematográfica como 'cópia', por analogia, não é necessariamente inferior à novela como 'original'" (STAM, 2006, p. 22). Além do mais, de acordo com Guimarães,

o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição de um texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 91)

Assim, é necessário ressaltar que a adaptação da obra de Milton Hatoum para o roteiro televisivo demandou diferentes recursos, em face das características inerentes ao meio audiovisual, que, comparado ao literário, apresenta limitações e possibilidades.

Por fim, compreendendo-se que “a interpretação resultante do processo deve ser investigada em relação à coerência interna da adaptação” (AZERÊDO, 2012, p. 133), é possível perceber que o roteiro audiovisual de *Dois Irmãos* é inteligível e coerente por si só, mantendo-se autônomo em relação ao romance no qual se baseou, caracterizando-se, dessa forma, como uma criação artística independente, que apresenta significações próprias.

## Referências

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda (Orgs.). *Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas*. João Pessoa: Editora UFPB, 2012.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

\_\_\_\_\_. Entrevista a CADERNO Globo – Edição 11. *Assista a esse livro*. São Paulo: Globo Universidade, 2017b. Disponível em: [www.app.cadernosglobo.com.br](http://www.app.cadernosglobo.com.br). Acesso em: 12 nov. 2020.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. Memória e narração na tradução televisiva de *Dois Irmãos*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas*. 2017.

CARVALHO, Thaisa Pinheiro. “Literatura e audiovisual: um estudo sobre a adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, para a minissérie televisiva homônima”. In:

CHAVES, Maria Genailze de Oliveira Ribeiro et al. *Reflexões sobre cinema, literatura e outras artes: diálogos possíveis*. Juína: Even 3 Publicações, 2021.

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

*DOIS irmãos*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Maria Camargo. Realização: Rede Globo, 2017.

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

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

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

\_\_\_\_\_. Milton Hatoum, autor do romance ‘Dois irmãos’, debate a adaptação para a TV. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, dezembro, 2016. Disponível em: [www.oglobo.com/cultura/revista-da-tv/milton-hatoum-autor-do-romance-dois-irmaos-debate-adaptacao-para-tv-20612610](http://www.oglobo.com/cultura/revista-da-tv/milton-hatoum-autor-do-romance-dois-irmaos-debate-adaptacao-para-tv-20612610). Acesso em: 14 nov. 2020.

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

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

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

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*. Programa de Pós-Graduação em Letras: Inglês e Literatura Correspondente da UFSC, 2006.

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

Recebido em: 01/06/2021

Aceito em: 26/11/2021