



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

ADAPTAÇÃO E FICÇÃO SERIADA
O CASO DA MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS*

WILLIAN FRAGATA DOS SANTOS

Foz do Iguaçu
2017



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

ADAPTAÇÃO E FICÇÃO SERIADA
O CASO DA MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS*

WILLIAN FRAGATA DOS SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila

Foz do Iguaçu
2017

WILLIAN FRAGATA DOS SANTOS

ADAPTAÇÃO E FICÇÃO SERIADA
O CASO DA MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila
UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Foz do Iguaçu, 20 de julho de 2017.

Dedico este trabalho, primeiramente, aos meus pais Alaércio dos Santos e Clairete Tártari dos Santos – que me deram os sentidos para experimentar o mundo – e, em seguida, aos familiares, professores, amigos e amigas que durante os anos da graduação me motivaram para chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila pela paciência e pelo tempo dedicado a orientação.

Em segundo lugar, agradeço a banca examinadora Prof. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho e Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho pela disponibilidade e pelo comprometimento.

Agradeço a coordenação do curso Prof^a. Dr^a. Virginia Osorio Flores e ao colegiado pela seriedade e prestatividade.

Agradeço aos docentes do curso de Cinema e Audiovisual pela dedicação e energia dispensados durante os anos de formação.

Agradeço aos colegas de classe que acrescentaram, de maneira inestimável, interesse as aulas com as suas presenças.

Agradeço aos amigos e amigas mais íntimos que me deram apoio nos momentos de maior desgaste.

Agradeço a minha irmã Débora Fragata dos Santos, em especial, pela sua brilhante companhia, compartilhando comigo os momentos doces e amargos da vida acadêmica.

Agradeço a minha querida tia Marelise Zini por ter sido a primeira em chamar minha atenção para o projeto Unila.

Agradeço aos que lutaram e aos que continuam e continuarão lutando diariamente para consolidar o projeto original desta universidade.

O mais difícil, mesmo, é a arte de desler.
Mario Quintana

SANTOS, Willian Fragata dos. **Adaptação e ficção seriada**: o caso da minissérie *Dois Irmãos*. 2017. p.51. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMO

O presente trabalho monográfico tematiza a adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, para o formato de minissérie televisiva. Para tal, faz um apanhado teórico-conceitual sobre os estudos da adaptação, e dá ênfase nos aportes feitos por Robert Stam sobre o dialogismo intertextual e o processo de retransmissão textual. Nesse momento, a pesquisa mobiliza categorias prático-analíticas para a abordagem da adaptação enquanto *entidade* e enquanto *processo* e categorias metodológicas elucidativas para a abordagem dos produtos televisivos e seus diferentes gêneros e formatos. Em seguida, são destacados traços do drama seriado televisivo contemporâneo e é feito um breve apanhado do percurso de desenvolvimento das minisséries na televisão brasileira. A análise do objeto é, então, centrada nos primeiros capítulos (I, II e III) da minissérie buscando determinar quais foram as decisões estratégica dos autores Luiz Fernando Carvalho e Maria Camargo na transposição do texto e os efeitos sobre a apresentação da trama central da história e a caracterização dos gêmeos Yaqub e Omar. A análise, por fim, tem o objetivo de ressaltar as escolhas formais que dialogam com o subgênero da minissérie na adaptação do hipotexto do romance, projetadas sobre a estrutura folhetinesca, e seus impactos sobre o processo de dramatização da história.

Palavras-chave: Adaptação. Ficção seriada. Minissérie. Intertextualidade.

SANTOS, Willian Fragata dos. **Adaptação e ficção seriada**: o caso da minissérie *Dois Irmãos*. 2017. p.51. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMEN

El presente trabajo monográfico aborda la adaptación de la novela *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, para el formato de miniserie televisiva. Para tal, hace una compilación teórico-conceptual sobre los estudios de adaptación y da énfasis en los aportes hechos por Robert Stam sobre el dialogismo intertextual y el proceso de retransmisión textual. En ese momento, la investigación moviliza categorías practico-analíticas para el abordaje de la adaptación en cuanto *entidad*, en cuanto *proceso* y categorías metodológicas esclarecedoras para el abordaje de los productos televisivos y sus diferentes géneros y formatos. En seguida, son destacados trazos del drama seriado televisivo contemporáneo y se hace un breve compilado del trayecto de desarrollo de las miniseries en la televisión brasilera. El análisis del objeto es, entonces, centrado en los primeros capítulos (I,II y III) de la miniserie buscando determinar cuales fueron las decisiones estratégicas de los autores Luiz Fernando Carvalho y Maria Camargo en la transposición del texto y los efectos sobre la presentación de la trama central de la historia y la caracterización de los gemelos Yagub y Omar. El análisis como fin tiene el objetivo de resaltar las elecciones formales que dialogan con el subgénero de la miniserie en la adaptación del hipotexto de la novela, proyectadas sobre la estructura folletinesca y sus impactos sobre el proceso de la dramatización de la historia.

Palabras clave: Adaptación. Ficción seriada. Miniserie. Intertextualidad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 . ADAPTAÇÃO E FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA.....	13
2.1 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE ROBERT STAM E O DIALOGISMO-INTERTEXTUAL.....	13
2.2 CATEGORIAS PRÁTICO-ANALÍTICAS.....	16
2.3 ATUALIZAÇÃO E REALIZAÇÃO: SUBGÊNERO E FORMATO TELEVISIVO.....	19
2.4 UNIDADE E FRAGMENTAÇÃO: O DRAMA SERIADO CONTEMPORÂNEO.....	22
2.5 A HISTÓRIA RECENTE DAS MINISSÉRIES BRASILEIRAS DA REDE GLOBO.....	26
2.6 CERCO HISTÓRICO: PERGUNTAS DE ATUALIDADE.....	29
3 ANÁLISE DE CASO DA MINISSÉRIE <i>DOIS IRMÃOS</i>.....	31
3.1 OS CAPÍTULO DE APRESENTAÇÃO.....	32
3.2 BALIZAMENTOS DO MELODRAMA.....	34
3.3 (RE)INTERPRETAÇÃO DOS ESPAÇOS.....	37
3.4 LEITURAS DOCUMENTARIZANTES.....	40
3.5 EXPOSIÇÃO DO CONFLITO YAQUB/OMAR.....	43
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

A adaptação de textos literários para a tela é uma realidade que acompanha o cinema desde os seus primórdios. Desde cedo, quando perceberam que a reprodução das imagens em movimento era um suporte em potencial para narrar histórias, os realizadores problematizavam quais seriam os temas mais adequados para o cinematógrafo e a solução, muitas vezes, foi recorrer a narrativas convencionais e já popularizadas, amplamente presentes no imaginário coletivo e sobre as quais o público espectador de cinema poderia reconhecer uma série de elementos de identificação que o poderiam *guiar* em sua "leitura" do filme. Está claro que esses realizadores viam na adaptação de histórias (re)conhecidas uma forma de conferir interesse e impacto para o filme tendo em vista a identificação do grande público. Mais do que qualquer ideia de legibilidade que essas histórias pudessem conferir aos filmes em si, a opção em adaptar se afirmou enquanto estratégia na medida em que proporcionava aos filmes conteúdo "familiar" para um público em processo formativo e em um momento em que o cinema se projetava como um meio de comunicação de massas. Mas, não foram raras as vezes em que seus realizadores esbarraram na resistência do público, nesses casos a projeção do filme pode significar uma verdadeira sabatina para os seus autores, principalmente quando as transformações na passagem da história adaptada para a tela eram mal recebidas pelo público vistas como "deformações" e "distorções" do texto de origem.

Na atualidade, a tarefa do autor-adaptador não é menos árdua, mas pode ser dito que ele está mais consciente de que adaptar um texto literário requer uma série de escolhas formais que redefinem o texto na passagem para o novo meio. Por outro lado, se os realizadores se propõem o desafio de adaptar é porque existem os seus convenientes; ainda que um filão da crítica tenha assentado seus esforços em notar nas adaptações apenas o que, supostamente, comprovaria a "superioridade" da literatura, as adaptações não deixam de fornecer exemplos bem-sucedidos e rentáveis de filmes.

Em *Teoria e prática da adaptação: da "fidelidade" à intertextualidade*, Robert Stam organiza o referencial teórico que suplanta a discussão em torno da fidelidade, e a partir do aporte dos estudos da intertextualidade de Julia Kristeva e de Gerard Genette e do dialogismo de Mikhail Bakhtin, revisa conceitos que estão na base de nova atitude crítica de relacionamento com o texto. Foi partindo de uma nova definição que os estudos da semiótica estruturalista e pós-estruturalista a partir das décadas de 60 e 70 viram o texto como um conjunto de práticas de significação que colocam em pé-de-

igualdade textos literários, cinematográficos, televisivos e outras práticas artísticas. Através da exposição do conceito de dialogismo de Bakhtin, Stam introduz conceitos-chave para explorar a abertura nos estudos literários, e que dão substrato para a análise da multidiscursividade e da polifonia dos textos a partir das quais se pode pensar a *orquestração de discursos inerente ao processo de adaptação, como processo que imbrica múltiplas práticas discursivas de uma cultura*; ademais, a definição de enunciado emprestada de Bakhtin, como "pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados" (BAKHTIN, 2003 apud AMORIM, 2012. p.7), põe o texto em simbiose com praticamente todos os textos precedentes, em um inextricável labirinto de influências que está na base intertextual de todos os textos e em que a originalidade *in natura* é uma ideia caduca (STAM, 2006, p.28).

Certa postura crítica marcada pela hostilidade e aversão as adaptações, vistas como obras secundárias, derivativas e, por conseguinte, depositárias de menor atenção analítica, tornou-se recorrente e deve ser combatida. Calcada sobre a afirmação axiomática de que a literatura ocupa um lugar acima dentre as artes, tal tendência instituiu uma série de truísmos ao naturalizar uma hierarquia. Comentários do tipo "o livro é sempre melhor que o filme" ou lamentações de que "o filme não captou a essência do romance" reproduzem preconceitos enraizados nessa postura, em que a preminência do texto de "origem" e a "dívida" as "fontes" literárias e ao *canon* tem como função desfavorecer a adaptação rebaixando seu *status* artístico ao estabelecer a "fidelidade" como único parâmetro legitimador de uma adaptação bem lograda. Essa atitude disseminada acabou se tornando senso comum e é notável como ela, invariavelmente, lamenta o que se "perdeu" na transposição para a tela, enquanto ignora quaisquer aspectos inovadores que possam decorrer da adaptação. (STAM, 2006, p. 20-21)

O presente trabalho de monografia tem por tema a adaptação e problematiza o processo de adaptação do romance *Dois Irmãos* (1ª ed. em 2000 pela editora Companhia das Letras), do escritor amazonense Milton Hatoum, para o plano do audiovisual, através do formato televisivo. A minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão tem direção-geral e artística de Luiz Fernando Carvalho, roteiro adaptado por Maria Camargo e estreou em canal aberto entre os dias 09 e 20 de fevereiro de 2017, depois das 22 h em horário tradicionalmente dedicado as minisséries pela emissora.

Nos dez capítulos da minissérie encontramos diversos sinais de transformações transtextuais que a minissérie realiza com o texto adaptado, dando-lhe nova forma e expressão. Acreditamos que nenhuma adaptação foge a essa regra, ao

repetir um modelo, ainda que sem replicá-lo, em um esquema de “repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 25), todas elas, em maior ou menor grau, organizam o texto de um jeito inovador, reconstituindo certos eventos e se apropriando de outros para transformá-los a luz de seus autores.

Nossa intenção será identificar e discorrer sobre as principais estratégias discursivas mobilizadas para a efetiva transposição do texto literário para a adaptação televisiva, levando em consideração não somente aquelas características do romance que reincidem sobre o novo produto mas também as novidades no processo de atualização através da nova mídia. Com vistas a chamar atenção para aqueles artifícios mobilizados na constituição do texto televisivo e que contribuem diretamente na leitura de um novo produto, esse trabalho também se prestará a esclarecer as filiações que conectam as estratégias narrativas mobilizadas por esses recursos a outras obras artísticas que se inserem no contexto da realização e que por afinidade intertextual podem ser inter-relacionadas. Nesse sentido, buscaremos, brevemente, situar a minissérie no percurso de desenvolvimento das narrativas de ficção seriadas da televisão brasileira, tomando em conta os diferentes momentos históricos, os diferentes formatos e autores que se consagraram ao longo desse desenvolvimento do formato, traçando em linhas gerais os influxos sociais, econômicos e políticos assim como a preminência de certas temáticas e abordagens nas minisséries brasileiras.

Nesse sentido, pretendemos fazer uma breve reconstituição dos fatores que favoreceram, sobretudo a partir da década de 80 na televisão brasileira e, majoritariamente, através da empresa Rede Globo de televisão, o surgimento de uma teledramaturgia aos novos moldes da minissérie, e discutir o papel desempenhado pelo novo formato reformulado através das práticas que convergiam para a televisão num contexto de reorganização da vida pública e privada da sociedade brasileira, que marcaram as décadas de 80 e 90. Partindo dessa constatação, para nós também é importante a afirmação de Mônica A. Kornis em sua análise de seis minisséries desse período, (*Anos Dourados, Anos Rebeldes, Agosto, Engraçadinha, Hilda Furacão, Decadência*), de que a história nacional recente, "mais do que como pano de fundo, atua como organizadora dos campos sobre os quais se constrói a trama" (KORNIS, 2003, p.126).

2 . ADAPTAÇÃO E FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA

2.1 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE ROBERT STAM E O DIALOGISMO-INTERTEXTUAL

O dialogismo bakhtiniano é um conceito que está no cerne da investigação teórica de Robert Stam. Ele permite compreender as infinitas e abertas possibilidades que implicam as práticas discursivas geradas por uma cultura e atinge tanto os textos canônicos como os não-canônicos, se aplicando tanto para a fala cotidiana quanto para a tradição escrita e as demais artes (STAM, 2006, p. 28). A ênfase da pesquisa que Stam realiza foca a mudança de *status* da adaptação e, para isso, ele chama a atenção para conceitos que, no desenvolvimento das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, alargaram a discussão em torno da retransmissão textual entre mídias e gêneros.

Para buscar o substrato que dá unidade ao campo dos estudos da adaptação segundo os princípios construídos da nova atitude de relacionamento crítico com o texto, Stam recorre a autores de vários campos de estudo, desde semiólogos, filósofos, estudiosos da comunicação e da linguagem, à psicanalistas e narratologistas que trabalharam conceitos úteis e esclarecedores dos aspectos intrínsecos à retransmissão textual. Para ele, na observação dos fenômenos discursivos da cultura “praticamente toda a teoria e análise literária relacionada direta ou indiretamente com a ‘intertextualidade’ [...] é relevante para o filme e para a adaptação” (STAM, 2006, p.27-28). Em um apanhado teórico-conceitual, Stam mobiliza categorias-chaves que apontam mudanças do *status* da adaptação e que revelam a mecânica de sua prática na relação com outros enunciados.

Notamos como as ideias de Bakhtin fazem pano de fundo para muitas das teorias que compreendem o texto como um sistema compartilhado de sinais. Nelas a cultura aparece como matriz de uma rede de relacionamentos que abrange as diversas práticas discursivas e artísticas e as põem diálogo entre si nos textos. Nesse sentido, a ideia plasmada por Bakhtin para definir o enunciado entende que: cada enunciado “ecoa” e “ressoa” os enunciados antecedentes, portanto a formulação dos novos enunciados levam em conta os enunciados precedentes, e acabam se formulando como *resposta* dialógica à eles – também está presente no dialogismo-intertextual de Stam (AMORIM, 2012).

São esses processos sutis de disseminação ressaltados por Stam, bem

como os processos mais explícitos de influência no texto, que articulam a diversidade de possibilidades discursivas e garantem a heterogeneidade do enunciado. Como consequência novos critérios inauguram mudanças de nuance no enfoque da análise literária, como a introdução do subliterário no estudo das artes em geral (que abre campo para explorar a literalidade em fenômenos antes vistos como não literários) e a contingência de novas maneiras de relacionamento com o texto.

Uma das categorias problematizadas pelos estruturalistas e pós-estruturalista foi a de autor como “ponto de origem” da arte. Partindo das noções de Bakhtin, autor e personagem são vistos como seres resistentes à unificação, marcados pela multi-discursividade e pelas suas capacidades de orquestrar discursos preexistentes. Stam afere que a psique do indivíduo lacaniano, sempre no limiar da dissolução, dá uma contribuição para compreender as subjetividades em jogo presentes nos textos, e valora a noção da individualidade como “ego-artefato”, que se constitui enquanto ficção discursiva e estará sempre sujeita aos impulsos de identidade. Parafraseando Bakhtin, Stam observa que o autor literário habita um “território inter-individual”, “está envolvido em inteirações mais modestas, humanas e sublunares” (STAM, 2006, p. 23) e que passam ao largo da postura *ex nihilo* da criatividade artística. Sua noção vai de encontro a ideia do autor enquanto demiurgo, isento da ordem mundana das coisas e questiona as noções de unidade orgânica da nova crítica, valorizando positivamente a hibridez dos discursos, “as fissuras, as contradições insolúveis e os excessos do texto” (STAM, 2006, p. 22) em uma abordagem não-originária das artes (STAM, 2006, p. 22-23).

Para Stam, o caráter multifacetado do texto é capital para superar os debates sobre a fidelidade. É a “interminável permutação de textualidades” (STAM, 2006, p. 21) o que torna o texto suscetível a múltiplas leituras, em um interminável jogo de relacionamentos em que as origens podem ou não estar bem demarcadas.

O filme enquanto 'cópia', ademais, pode ser o 'original' para 'cópias' subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como 'cópia', por analogia, não é necessariamente inferior à novela como 'original'. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O 'original' sempre se revela parcialmente 'copiado' de algo anterior; A Odisséia remonta a história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robson Crusóé remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*.(2006, STAM, p. 22)

Nesse sentido, o caráter polifônico, dialógico, heteroglósico e plural de romances ou filmes é o que torna legítima as múltiplas interpretações de um texto (STAM, 2006, p. 25). Ademais os textos se inserem no conjunto de práticas de significação que são observáveis em suas dimensões histórico e social. É essa troca sem fim de fontes e influências na superfície textual que está na raiz do dialogismo de Mikhail Bakhtin, ecoa na teoria da intertextualidade de Julia Kristeva e que, igualmente, o narratologista Gerard Genette absorve para formular os seus tipos *transtextuais* de relacionamento com o texto.

Gerard Genette propõem o termo “transtextualidade” para fazer referência a todos os tipos de relações de contingência entre os textos, sejam elas manifestas ou secretas no corpo do texto. Ele elenca cinco tipos transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. (STAM, 2006, p.29-33) A primeira delas, a intertextualidade, faz referência a um fenômeno mais genérico, que aparece como o efeito de co-presença de textos na forma de citação, plágio ou alusão. Em filmes ou romances ele pode ser oral ou escrito, mas também pode acontecer por meio da presença de certos objetos; frequentemente, ele não é explícito, mas faz referência a conhecimentos anteriores assumidamente conhecidos. A segunda delas é a paratextualidade, Genette se refere as mensagens acessórias, na relação entre o próprio texto e seu paratexto, em um livro podem ser título, prefácio, posfácio, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e no filme podem ser pôsteres, trailers, entrevistas com o diretor, sequências bônus, versões alternativas em DVD, franquias de produtos subordinados a obra e que abastecem o mercado, etc. A terceira, a metatextualidade diz respeito a relação crítica entre os textos. A atualização de uma história que dá enfoque à perspectiva de uma personagem que no texto fonte não era central pode ser vista como uma revisão crítica, e que, nesse sentido, explicitamente traz uma nova leitura que pode ir de encontro com a anterior, e até mesmo hostilizá-la. Outra maneira de se relacionar criticamente com o texto pode ser mais difusa e não declarada, no caso por exemplo de uma revisão de um gênero literário ou de uma crítica mais velada de um texto, em que a adaptação não é declarada como tal e/ou as relações intertextuais são menos explícitas. O quarto tipo transtextual é a architextualidade, são casos em que o texto refuta ou adere a taxionomias através dos títulos e subtítulos das obras, nesses casos se analisa se o texto adota ou não o título original do seu texto fonte, renomeia o mesmo, dá emprego a um termo enganoso ou mesmo problematiza alegações de adaptações não reconhecidas. O quinto e último tipo transtextual, é o que Stam chama maior atenção para a utilidade nos estudos da adaptação, a hipertextualidade, que é a relação entre o texto (hipertexto) com

o seu texto anterior (hipotexto)

que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. [...] Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. (STAM, 2006, p.33)

2.2 CATEGORIAS PRÁTICO-ANALÍTICAS

Depois de apresentar um panorama sobre o status teórico da adaptação, Stam propõe um modelo prático/analítico para lidar com a narrativa nas adaptações, segundo o autor há uma série de aspectos estilísticos e temáticos analisáveis que ajudam a esclarecer questões do contexto da produção e recepção da obra. Por exemplo, pode ser útil para a análise sondar qual nível de afinidade entre autor do romance e a autor da adaptação. Uma série de expectativas podem ser suscitadas em relação ao que esperar do filme de adaptação. Por exemplo, que Nelson Pereira dos Santos tenha adaptado Graciliano Ramos pode nos parecer completamente normal, por outro lado pode causar estranhamento que um cineasta estreante adapte um texto clássico como o *Dom Casmurro* de Machado de Assis (*Dom*, 2003, de Moacyr Góes).

Para elucidar algumas dessas questões, com muita frequência os estudiosos da adaptação têm empregado seus esforços no campo da análise narratológica. Seguindo as orientações de Stam, as categorias de análise do tempo do romance de Gerard Genette serão úteis nesse trabalho para o destaque das permutas e modificações da história (STAM, 2006, p.36). O duplo esquema que está presente em seus trabalhos de análise literária, no que toca o modo como Genette contrasta os eventos narrados com a maneira ou sequência em que são contados, nos darão as ferramentas para formular análises comparativas entre as obras. São três as categorias emprestadas das suas análises literárias, já extrapoladas para os estudos do cinema e que aqui serão evocadas: a *ordem*, a *duração* e a *frequência*.

Através da categoria de *ordem* pode ser definido se determinado acontecimento é contado de maneira linear ou não-linear. A alteração da sequência linear gera 'anacronias', como **analepses** (*flashbacks*) e **prolepses** (premonições). As primeiras podem ser externas (analepses que voltam para um tempo anterior ao do começo da narrativa) ou internas (analepses que se mantêm dentro do tempo de duração da

narrativa). Ainda existem casos em que as duas se “misturam”, levando a narrativa para um ponto anterior até que ela se encontrem com o “presente” da narrativa. Já a *duração* é uma relação que define o ritmo da narração. É a relação existente entre o tempo do discurso e o tempo da história; tem ligação com o conceito de “velocidade” (outro conceito dentro da teoria de Genette), podendo ser uma adaptação comparada em termos de mais “rápida” ou mais “lenta” que o romance. Em algumas situações, uma elipse pode ser incorporada dentro de uma edição normal, como código analítico em cenas hollywoodianas de jantares, por exemplo, que se resumem a algumas garfadas e recortes de conversações. Por última, a *frequência* se refere à relação entre quantas vezes um evento acontece e quantas vezes ele é narrado, podendo ser singulativo (um evento que aconteceu uma vez é relatado uma vez); repetitivo, um evento que aconteceu uma vez é relatado diversas vezes; iterativo, em que um evento que aconteceu diversas vezes é relatado uma vez; narração homóloga, quando um evento que aconteceu diversas vezes é relatado diversas vezes; e narração cumulativa, quando um único evento casual é gradualmente detalhado através de memórias repentinas (*flashbacks*) (STAM, 2006, p. 36-39).

Além de ressaltar o que é importante notar em termos de organização do discurso e da história na análise da adaptação, Stam chama a atenção para as escolhas dos eventos da história que foram eliminados, adicionados e modificados, e o que motivou essas intervenções pelo(s) autor(es). Nesse sentido, merecem atenção especial a supressão de passagens prejudiciais a progressão narrativa ou “não-cinematográficas”, como determinados materiais do romance onde há pausas ensaísticas ou monólogos. Outras vezes, alterações de eventos que sobressaem às vistas, amplificações de eventos que passam despercebidos no romance e que possibilitam tomadas espetaculares ou “cinematográficas”. Ainda é possível que a adaptação suprima grande parte ou quase todo elemento do romance e extraia dele apenas o que ainda permita a identificação (como o nome da(s) personagem(ns), locais ou situações particulares); elimine ou condense as personagens; adicione personagens ou mude a sua identidade étnica (STAM, 2006, p.41).

Stam enfatiza a necessidade de ir além do formalismo para não se ater apenas aos elementos narratológicos em releve no estudo da adaptação, tendo em conta uma abordagem que considere também o contexto de produção e realização capaz de tornar mais contundente também uma análise histórica. Nesse sentido, o contexto temporal leva em conta a distância existente entre o momento de escritura do romance e

o de realização do filme, assim como eventuais notícias “polêmicas” da sua atualidade e as estratégias que o adaptador cumpre para atualizar o texto adaptado. (STAM, 2006, p.42-43).

Ainda o contexto pode evocar problemas de censura externa ou interna, consciente ou inconsciente. Nesse sentido, a incidência de eventos eróticos e/ou sexuais podem ter de receber atenção especial. Noutra sentido, mudanças podem estar relacionadas com ideologias e discursos sociais em voga e latentes no contexto de produção, e uma adaptação pode “empurrar o romance para a ‘direita’, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a ‘esquerda’ ao questionar ou nivelar hierarquias” (STAM, 2006, p.44). Falando sobre as adaptações hollywoodianas ou televisivas, Stam destaca a tendência geral na direção de alinhar o romance com as tendências estéticas dominantes, existindo um universo de manuais de roteiro que orientam que os roteiristas enquadrem a história em um modelo de três atos, que recicla a maneira aristotélica de contar histórias, mas de um modo “suburbanizado”, que preconiza a legibilidade para a audiência de massas enquanto busca desliteralizar o texto e remover as marcas de excentricidade e excessos do autor literário (STAM, 2006, p.44-45).

Ademais, a adaptação de romances de época põem em questão para o cineasta criar um drama de época ou trazer a história para o período contemporâneo. Stam pontua que alguns romances em sua constituição já se propõem como dramas de época ao remontar a um período histórico anterior ao de sua publicação, assim como algumas adaptações podem deslocar o tempo da história para o futuro da história, mas ainda sim continuar sendo um drama de época, distante da contemporaneidade do momento de sua produção (STAM, 2006, p.45-46).

Ressaltamos por último que as adaptações estão “invariavelmente inscritas em cenários nacionais” (STAM, 2006, p.47), mas podem realizar deslocamentos em relação ao seu texto fonte. Nota-se também como o cinema ao utilizar locações reais usufrui de recursos únicos, destarte também se distancia da evocação que a literatura consegue na descrição de lugares “exóticos”, por outra parte, evoca verbalmente lugares distantes, lança mão de recursos brechtinianos (cartões postais, por exemplo), assim como do uso de construção de cenários digitais com as novas mídias. Os aspectos múltiplos que podem devir das experiências trans-nacionais redobram em questões de caráter linguístico e nacional, lembrando que muitas adaptações fazem “malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um barômetro das

tendências discursivas em voga no momento da produção” (STAM, 2006, p.48).

2.3 ATUALIZAÇÃO E REALIZAÇÃO: SUBGÊNERO E FORMATO TELEVISIVO

Duarte (2004, 2007) estabelece critérios para analisar e conhecer a gramática televisiva apresentada nas grades de programação das emissoras. Para a autora, os gêneros e formatos ancoram as experiências de recepção, por meio das indicações de leitura (genéricas) e circunscrevem as condições de produção dos produtos televisivos estabelecidos pelas lógicas de formato, capazes assim de orientarem um processo específico de construção de sentido. Partindo dessa constatação, a autora propõem:

analisar os textos televisivos enquanto significação e sentidos é, em primeiro lugar, ter presente que eles não podem ser interpretados independentemente da relação que contraem com o processo que os engendra e constitui, cujas características particulares têm repercussões na sua estruturação, tanto do ponto de vista de sua forma de expressão como de conteúdo. (DUARTE, 2004, p.69)

Cada vez mais composta na complexidade e superposição de linguagens, a televisão compõe o seu próprio discurso introjetando e apropriando discursos de outras mídias e absorvendo as suas plataformas, em um processo fágico em que está sempre em situação de hibridez com práticas expressivas e incorporando a seus meios técnicos de produção, circulação e consumos inovações tecnológicas de vanguarda (DUARTE, 2004, p.70-71). Segundo a autora, os mecanismos expressivos que a televisão tem a disposição para transmitir o material comunicativo para o receptor se sujeitam a estratégias de comunicação e estratégias de enunciação que, em um e em outro nível, determinarão como as figuras de conteúdo e de expressão se materializam no texto, segundo regras sintáticas que fazem parte do repertório de possibilidades da produção (DUARTE, 2004, p.43).

A autora chama a atenção como os textos televisuais em geral se concretizam ora obedecendo ora detratando regras e normas de organização estabelecidas por formatos instituídos, muitas vezes dando gênese a novos formatos. Duarte conclui que, para tanto, diferenciar textos televisuais uns dos outros, cumpre em prestar atenção às marcas no próprio discurso multiplataforma da televisão, em suas

estratégias de discursivização.

A ambiguidade com que o termo gênero é empregado, para se referir amplamente a produtos televisuais que compartilham de certas qualidades em comum, como para chamar a atenção determinadas características de um programa em específico, leva a autora a afrontar o problema do grande número de gêneros, subgêneros e formatos existentes. Contudo, ela busca extrapolar a análise dos fatos da produção e da recepção para entender como o gênero articula estrategicamente uma série de requisitos que, em última instância, constituem o texto-programa. Segundo sua exposição, o gênero emprega força ativa na constituição do texto-programa ao instituir um tipo de relação com a realidade representada, responsável também pela variabilidade dos gêneros, mas que em última instância deixa marcas no texto televisivo que são passíveis de serem analisadas como estratégias de comunicabilidade.

No caso da televisão, em que o produto televisivo, o seu programa-texto, se oferece como “mundo-mercadoria”, pela sua capacidade de industrialmente construir universos ficcionais, o verdadeiro acaba sendo determinado *pelo e dentro* do próprio texto. É o valor ontológico que a televisão assume para si, capaz de construir a representação e dar legitimidade a ela; enquanto princípio gerador de realidade, o real se faz material da televisão e o gênero tem um papel decisivo aqui (DUARTE, 2004, p.19, 50, 70).

Na acepção da autora, os gêneros televisuais são, essencialmente, “modelizações virtuais” (DUARTE, 2007), abstrações em torno do que se propõem para um programa-texto e tem por função mobilizar a expectativa do público-alvo. O gênero dá conta de “uma macro-articulação de categorias semânticas capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisivos que partilham umas poucas categorias em comum” (DUARTE, 2004, p.66) que é sempre a primeira mediação entre a produção e a recepção, por isso, desde já, uma decisão estratégica que definirá a forma de relacionamento do espectador com o produto televisivo.

O subgênero, enquanto tal, existe para além do plano da realidade e do regime de crença em que determinado produto televisivo opera, ele preexiste enquanto conjunto de regularidades e expectativas, como feixe de práticas discursivas e sócio-culturais, podendo abarcar um sem-número de emissões televisivas sob sua chancela (DUARTE, 2007). Segundo a autora, certas regras de formação atuam na constituição dos subgêneros

referentes a escolhas e privilégio de determinadas temáticas;

ao domínio epistêmico e conceptual em que se inscrevem; às formas de estruturá-las narrativamente, às modalidades de enunciá-las; à definição e o estatuto de quem diz e pode falar, e daqueles quem se dirige; aos procedimentos de intervenção e interação empregados; a recorrência a determinadas técnicas discursivas e formas de expressá-las. (DUARTE, 2007)

Os subgêneros e formatos seriam então responsáveis pelos percursos de configuração dessas realidades, pelos procedimentos de colocação em discurso [...] projetando sobre essas categorias genéricas formas que as estruturariam [permitindo] sua manifestação. (DUARTE, 2004, p.85)

O formato em geral tem uma definição bastante operacional vinculada com o processo, desde a concepção do programa televisivo até a sua realização. Por outro lado, ele também é o que diferencia os subgêneros entre si, identificando a forma e tipo de produção do texto-programa. A estruturação do programa em atos, a sequência de apresentação dos atos, a organização do conteúdo visando obter um caráter unitário, ligados a uma estrutura comercial são do âmbito do formato televisivo (DUARTE, 2007).

Segundo seu esquema a apresentação da realidade na televisão ainda sofre a inflexão do que Duarte chama de tom. Para a autora, o tom define o que seria decisivo para tornar o telespectador cativo de uma emissão, é o atributo que confere um ponto de vista segundo o qual determinado texto-programa quer ser reconhecido.

Acredita-se que o processo de tonalização diga respeito a conferência de um ponto de vista ao discurso produzido, a partir do qual sua narrativa *quer* ser reconhecida, independentemente do plano de realidade com que opera – referencial ou ficcional – ou do regime de crença que proponha – veridicção, verosimilhança, plena visibilização. O tom pode assim ser definido como a presença de determinados traços de conteúdo da situação comunicativa, estruturados estrategicamente, com vistas a captar a atenção do telespectador e convidá-lo a compartilhar de disposições como seriedade vs. ludicidade; formalidade vs. informalidade; leveza vs. peso, etc... – propostas pelo enunciador, dando a conhecer ao telespectador o modo como ele deve interagir com o produto que lhe está sendo ofertado (DUARTE, 2007).

O processo de tonalização proposto por Duarte constitui em mais uma peculiaridade da situação comunicativa e cumpre com uma função sintático-semântica que, mais além das convenções de gênero e da imposição do regime de crença, implica na adoção de um tom principal ao discurso do texto-programa, e define uma relação com os outros tons correlacionados. É, necessariamente, a conferência de um ponto de vista ao produto televisivo, que insere o telespectador no jogo comunicativo e que a autora entende como pertinente para a compreensão do processo comunicativo televisivo em sua totalidade.

É assim possível notar como a atribuição de um tom ao discurso televisivo, enquanto decisão estratégica, é responsabilidade de uma instância de enunciação e age como “proposta, convite e promessa de interatividade” (DUARTE, 2007). A eleição de um tom principal deixa marcas inequívocas, “traços indicadores do tipo e forma de interação que o texto como um todo pretende manter com o interlocutor” (DUARTE, 2007) e, necessariamente, se dirige a um público e seu meio social, interlocutor que é capaz de identificá-lo, torna-se cúmplice de sua estratégia discursiva, e adere com engajamento a proposta que lhe é ofertada.

Consideraremos aqui que as minisséries se inscrevem no desenvolvimento de um subgênero televisivo e que, por isso, estão sujeitas aos influxos de gênero que realizam uma primeira mediação entre produção e recepção, sendo importante analisar de que modo a obra individual se enquadra no conjunto maior de realizações, onde é notável como as minisséries têm entre os seus temas preferidos conquistado na adaptação de romances uma certa excelência de público e crítica.

2.4 UNIDADE E FRAGMENTAÇÃO: O DRAMA SERIADO CONTEMPORÂNEO

Marcel Vieira B. Silva (2014-b) em *Origem do drama seriado contemporâneo* aponta na filosofia do drama alguns conceitos úteis para a análise formal de um produto cultural. Segundo o autor, a busca da essência e das origens pode ser útil em elucidar momentos decisivos no desenvolvimento dos dramas seriados, em que se derivam experiências formadoras do gênero, com impacto na estrutura de produção de sentido e dos efeitos espectatoriais das séries. O autor então situa o teleteatro na raiz profunda das origens do drama televisivo, constituído de uma peça única e exibida sequencialmente na televisão a sua emissão era ao vivo, via de regra tomada em estúdio

e geralmente representado por atores de teatro. Na infância da teledramaturgia televisiva, o teleteatro recorre a narrativas da literatura dramática mas ignorando a emissão em capítulos privilegiava a unidade de ação do drama e focava nas relações intersubjetivas e nos conflitos dramáticos que atingiam o clímax e se resolviam na mesma emissão. O formato pioneiro só se esgota com o surgimento de subgêneros que introduzem novas determinantes de serialidade, (como o faroeste, a aventura, a ficção científica, entre outros) a partir de repetição de estruturas mais ou menos fixas, como o cenário, personagens e situações dramáticas que se repetem e se renovam em cada nova emissão.

Além das séries episódicas, outro responsável pela extinção do teleteatro foi o folhetim, cuja matriz dominante na televisão passou a ser a telenovela. Ao contrário do teleteatro, voltado para a literatura dramática clássica, o folhetim bebia no romance popular e no melodrama. No Brasil, as radionovelas e, depois, as novelas de televisão propriamente ditas, foram os formatos de maior receptividade de audiência, suplantando quase por completo as séries dramáticas (SILVA, 2014-b, p.9-10).

Esses dois modelos dramáticos (o teleteatro e o folhetim), servem de solo para a definição do drama televisivo em sua mais vasta complexidade. Como tais, representam polos equidistantes de uma linha ampla e matizada que contém diferentes formas de utilização dos seus procedimentos, ora se apropriando de experiências dramáticas mais concisas, ora desabrochando arcos narrativos mais extensos. (SILVA, 2014-b, p.10)

O autor percebe esse fenômeno das séries como um duplo engajamento sensorial que combina a experiência episódica com a experiência dramática, em que a intensidade e a concisão narrativa do episódio se mesclam à distensão narrativa da temporada,

“o drama seriado contemporâneo promove uma síntese entre ambos, oferecendo aos episódios a dimensão narrativa que faz a ligação entre as tramas [...] e às temporadas a dimensão dramática que se manifesta no desenvolvimento unitário da história até a provocação do clímax.” (SILVA, 2014-b, p. 4).

Seguindo a explicação de Silva, o drama está ligado umbilicalmente a suas formas artísticas lítero-teatral, e encontra suas fontes no teatro grego de natureza trágica e na tradição epistemológica que lhe imputou como regras diversos elementos

conceituais da poética de Aristóteles. Duas perspectivas de abordagem se abrem, para o autor, no campo de estudo da filosofia do drama, cada qual com sua natureza semântica multifacetada. Uma prioriza a visão do drama enquanto gênero literário, enquanto a outra visão prioriza o drama enquanto espécie artística. Para tanto, ele pode ser analisado no percurso histórico de suas transformações, com a incidência de diferentes níveis de hermetismo, nas expressões concretas das práticas culturais e artísticas manifestadas através de diferentes nacionalidades, épocas e estilos (SILVA, 2014-b, p.2).

As transformações das possibilidades de expressão dramática, ligadas ao surgimento e à conseqüente popularização dos aparatos mecânicos de captura e transmissão da imagem em movimento (primeiramente, o cinema, em seguida, a televisão e, por fim, a internet), criaram novos produtos e novas práticas discursivas a que podemos dar o nome drama. Não mais circunscrito a sua tradição lítero-teatral, e agora em diálogo mais direto com as formas populares e midiáticas de manifestação, o drama se metamorfoseia a partir de misturas deliberadas de gêneros e espécies, e de acordo com os usos que o senso comum dele estabelece (SILVA, 2014-b, p.3).

Assim, cada forma particular do drama plasma uma forma específica de construção simbólica em expressão e que pode ser historicamente localizadas no percurso de transformações de seus modelos de encenação. Por isso é que torna-se importante se ater ao contexto para responder questões de ordem técnica, social e discursiva e que ajudam a elucidar o modo particular de se posicionar diante do mundo e das histórias narradas, assim como realçar o contato entre diversas expressões artísticas e estabelecer relações de rupturas com modelos precedentes do drama seriado televisivo.

Dessa forma, o drama serve tanto como taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concretamente personificada ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espectatoriais. (SILVA, 2014-b, p. 2)

Nesse sentido, a seguinte diferenciação que Silva faz entre capítulo e episódio nos será útil em nossa análise do drama na minissérie:

Em termos dramáticos, o folhetim é estruturado não em episódios, mas em capítulos [...]. No episódio, a situação

narrativa se constrói a partir de uma unidade dramática, a trama, que se desenvolve progressivamente tendo em vista a sua própria superação, ou seja, a trama episódica não se repete, ainda que sua forma se replique. Sua natureza, portanto, é essencialmente dramática no significado adjetivo do gênero, visto que se apresenta e se resolve em uma única emissão. **No capítulo, por outro lado, acompanhamos o desenrolar progressivo e gradual de tramas que não apresentam estrutura unitária em sua emissão única, tecendo continuamente situações dramáticas para o acompanhamento diário.** [...] no capítulo, o desfecho é o auge de uma situação dramática que não se resolve, deixando em suspensão o desenrolar de uma das tramas desenvolvidas paralelamente. Resumindo: o episódio resolve a trama, perfazendo uma estrutura semântica unitária, e o capítulo expande a trama, amarrando para o futuro a solução dos problemas encenados. (SILVA, 2014-b, p10.) (grifo nosso)

Iara Sydenstricker (2012) cunhou o termo “capisódio” para se referir as unidades que se configuram com elementos de ambos, episódio e capítulo. Eles se estruturam em uma dupla camada, capaz de responder tanto aos anseios do espectador assíduo pelo prazer do drama desencadeado e resolvido para aquela unidade de emissão de programa, quanto aos anseios do espectador “graduado”, que cozinha em fogo brando as revelações da série, encontrando em cada emissão as indicações episódicas que projetam o arco narrativo da(s) temporada(s). Para a autora, as séries rompem com paradigmas e preconceitos temáticos a partir dos anos 80, começando também a ampliar a complexidade das narrativas com a construção de arcos de histórias mais longos, onde podem ser encaixadas uma multiplicidade de tramas e um número maior de personagens. Essa complexidade dramaturgica, obtida com a densidade maior dos laços dramáticos e o realismo, que começam a caracterizar as séries americanas nesse período, tem como resultado o aprimoramento do desenho das personagens e a multiplicação das tramas, característica marcante das séries televisivas atuais.

Em virtude do atual conjunto de situações que favorecem a expansão do mercado das produções para a televisão (com a proliferação das telas, com a chamada convergência dos novos meios digitais, com o aparecimento de novas plataformas e novos nichos de audiência) a televisão cada vez mais tem migrado para a internet em

uma tentativa de atender a demanda de uma audiência conectada e de dar frente a concorrência com os novos serviços de vídeo por demanda (VOD). A análise de conteúdo para a televisão tem problematizado como as novas formas de produção e de consumo dos produtos televisivos no cenário atual se comunicam com um público cada vez mais conectado, dispersivo e acostumado a fruções fora do fluxo televisivo habitual, preso as grades de programação, em especial no caso dos produtos seriais (SILVA, 2014-a).

No caso da maior emissora de televisão brasileira, a Rede Globo adota desde novembro de 2015 um sistema de *streaming* de vídeo on-line onde disponibiliza seleções de programas lançados e também os programas “integrais” para assinantes. Comerciais diariamente chamam a atenção dos telespectadores para o portal GloboPlay onde podem fruir todos os programas exibidos e também onde estão disponíveis os capítulos das séries e telenovelas antes mesmo destes serem lançados ao ar.

É de chamar a atenção que o cenário atual das ficções serializadas existe em conjunto com um movimento cultural mais amplo, uma das suas marcas mais atuais é que supera a experiência televisiva predominantemente nacional e em fluxo. Concordamos que conhecer as condições que consubstanciaram esse novo panorama torna-se essencial para analisar as mudanças em sua dinâmica (SILVA, 2014-a). Os programas brasileiros de ficção serializadas tem inscrito o seu lugar nesse movimento, não apenas no que toca a incorporação de tecnologias de ponta pelos conglomerados televisivos e a adesão às plataformas digitais de conteúdo através da internet, mas porque criam seus próprios formatos tangenciando os modelos narrativos das séries contemporâneas. Partindo desse panorama, “as séries ocupam lugar destacado dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão” (SILVA, 2014-a, p. 243), e um desafio que aqui se interpõem é entender de que maneira cada uma dessas tendências é dosada na elaboração de um produto televisivo. Em outras palavras, nossos esforços também serão em compreender como são introjetados elementos de uma (tele)dramaturgia contemporânea do seriado na transposição de um romance para uma narrativa serial televisiva no caso brasileiro da minissérie.

2.5 A HISTÓRIA RECENTE DAS MINISSÉRIES BRASILEIRAS DA REDE GLOBO

Fundada no ano de 1965, em seus primeiros anos a emissora TV Globo se beneficiou de incentivos fiscais concedidos pelo recém-instalado governo militar para se consolidar em escala nacional. Entre os principais aportes do regime está a

inauguração da estrutura de telecomunicações por meio da criação da empresa estatal Embratel. Em consonância com as políticas de integração do território nacional, promovido pelo regime militar, outro detalhe decisivo foi a concessão de uma linha de crédito financiada pelo novo Ministério das Comunicações exclusivamente para que a população pudesse adquirir aparelhos televisores, que foi essencial para a formação de um público telespectador (KORNIS, 2003, p.127).

A partir do ano de 1967 a empresa se apresenta como rede de emissoras filiadas e, rebatizada Rede Globo de Televisão, expande seu sinal para outros estados, sendo um marco a introdução de programas jornalísticos de cunho nacional em sua grade e a renovação do seu quadro de autores de teledramaturgia. Essa renovação contou com a participação de autores e intelectuais como Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri, que se filiam a uma nova tendência acrescentada em realismo, que buscava a aproximação do público através de uma linguagem “coloquial” e da abordagem de temas da ordem da vida cotidiana nacional. Com isso, a emissora procurou reciclar “os ideais de um projeto nacional-popular que marcou intensamente o debate político e cultural nos anos 50 e nos primeiros anos da década de 1960” (KORNIS, 2003, p.127), com pretensões de disputar a construção da identidade nacional (KORNIS, 2003, p.126-130).

Durante a década de 70, a emissora investe nas experiências com programas seriados, importando inicialmente o modelo dos seriados norte-americanos. Ela só se diferencia quando lança o projeto das minisséries televisivas a partir da década seguinte. Nesse intervalo, a telenovela se constituiu como o principal expoente de dramatização da vida pública e privada em cadeia nacional, prevalecendo até hoje. Institui-se, então, o melodrama organizado em uma estrutural folhetinesca como conjunto catalisador de um modelo de representações da realidade nacional. Sob a égide da telenovela, constrói-se um conjunto de representações das estratificações sociais e seus costumes, dos conflitos interétnicos, dos choques geracionais, dos conflitos morais e religiosos, dos dramas sociais etc.

Para notar o papel que as minisséries desempenham, Mônica Kornis atenta para o fato de ser essencial compreendê-las no contexto histórico das transformações políticas e culturais em que se inserem. A autora destaca, então, como a criação da Rede Globo de Televisão e a sua consolidação como o maior grupo de emissoras de televisão e de maior prestígio em território nacional, fizeram parte de uma conjuntura distinta daquela vigente no período que culminou na exploração do novo

formato televisivo das minisséries no pós-regime militar (KORNIS, 2003, p.130). Nessa nova conjuntura de abertura política, a televisão brasileira viveu um período liberalizante, com o relaxamento até o conseqüente desaparecimento dos aparelhos de censura e a reintrodução da vida política nacional em um novo ciclo democrático.

Desde então, as minisséries têm renovado certas tendências da teledramaturgia brasileira, inclusive com a contribuição de autores já consagrados através das telenovelas que se lançaram na empresa do novo formato. Entre os nomes de autores que se projetam estão personalidades como Gilberto Braga, Walter Avancini, Maria Adelaide Amaral, Walter George Durst, Doc Comparato assim como são referenciados os textos literários de Dias Gomes, Jorge Amado, Rubem Fonseca, Érico Veríssimo e Nelson Rodriguez.

As minisséries também têm se constituído como terreno de alargamento de experiências estéticas na televisão, a partir de modelos bem recebidos como *Lampião e Maria Bonita* (1982; Direção: Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá; A autoria: Aguinaldo Silva e Doc Comparato), *Anos Dourados* (1986; Direção: Roberto Talma; A autoria: Gilberto Braga), *Anos Rebeldes* (1992; Direção: Dennis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel; A autoria: Gilberto Braga), *Agosto* (1993; Direção: Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca; A autoria: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil), etc, essas produções têm se projetado a um status “artístico” diferenciado. Ao incorporar elementos mais propriamente do campo cinematográfico, elas aproximam-se mais do filme de cinema do que da telenovela de televisão, com maior grau de refinamento estético e gozando de um público espectador mais heterodoxo do que o da telenovela (BALOGH, 2004).

Nesse sentido, a trajetória de Luiz Fernando Carvalho recebe a atenção por suas obras de adaptação presentes em cinema e televisão. Tendo atuado principalmente na emissora Rede Globo com telenovelas e minisséries, Luiz Fernando Carvalho tem nesse último formato destaque com modelos inovadores para a teledramaturgia global como são os casos de *Hoje é dia de Maria* (1ª e 2ª temporadas) (2005; Direção: Luiz Fernando Carvalho; A autoria: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu) e *Capitu* (2008; Direção: Luiz Fernando Carvalho; Roteiro: Euclides Marinho). Tema de diversas pesquisas, os trabalhos em que o diretor participou são notados no conjunto do apuro e riqueza dos elementos de cenografia, no estilo próprio de dirigir a interpretação dos atores. Por vezes, introduzindo elementos lúdicos ou caricatos, Luiz Fernando Carvalho usa técnicas e estéticas que são caras a teledramaturgia brasileira, importando recursos do cinema para a televisão através de um estilo próprio nos seus

projetos, recursos que, na minissérie aqui abordada, serão também objetos de atenção.

2.6 CERCO HISTÓRICO: PERGUNTAS DE ATUALIDADE

Apesar de tratar-se de um diretor consagrado na cinematografia e também na teledramaturgia brasileira, com adaptações de obras literárias de peso em ambos espectros – por exemplo, *Lavoura arcaica* (2001), adaptado para os cinemas do romance homônimo de Raduan Nassar – e *Capitu* (2008), minissérie global adaptada do *Dom Casmurro* de M. de Assis – Luiz Fernando Carvalho não se viu livre de críticas que o acusavam de apelar a uma "excessiva visualidade". No caso mais célebre, a adaptação do *Dom Casmurro*, Carvalho foi alvo das mais avessas críticas, pela introdução de mecanismos de analogia aos recursos metanarrativos encontrados na obra machadiana, elegendo um estilo antiilusionista e antinaturalista na adaptação audiovisual televisiva, em detrimento de uma técnica realista. Contudo, *Capitu* nos brinda com recursos inovadores para a teledramaturgia brasileira, trazendo para a televisão a estética do vídeo e a intermedialidade, concretizando uma atualização radical da obra (BULHÕES, 2012).

Alguns pesquisadores têm se debruçado sobre as minisséries para apontar nelas quais são as principais ocorrências de esquemas televisivos ou cinematográficos na produção de ficção seriada para a televisão. Estudos como os de Renato L. Pucc Jr. (2012-a, 2012-b, 2013) chamam a atenção para o estilo do cineasta e a relação intertextual entre antecedentes fílmicos ou práticas que o aproximam ou o distanciam da *classical televisión*. Por outro lado, Mariana Nepomuceno (2015) põem ênfase na relação que se estabelece entre as posturas de representação do real, no caso do uso de recursos antiilusionistas na adaptação de *Capitu*, e o diálogo com o realismo presente na obra literária na transposição do texto pelo diretor de cinema e televisão.

Com direção de Luiz Fernando Carvalho e roteiro de Maria Camargo, a adaptação de *Dois Irmãos* ainda contou com a supervisão do autor do romance, com quem o diretor havia se aproximado para problematizar uma possível transcrição para um produto televisivo desde o ano 2000. Com cenas gravadas em 2015, a sua estreia foi prorrogada pela emissora para o ano seguinte, mas seu processo de pós-produção ficou paralisado devido ao envolvimento de Luiz F. Carvalho no projeto da telenovela das nove *Velho Chico* (2016; Direção: Carlos Araújo, Gustavo Fernandez, e outros; Autoria: Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa).

Ambientada em Manaus, *Dois Irmãos* é um drama familiar que se centra na saga de uma geração de migrantes Libaneses chegados a província amazônica na primeira metade do século XX em um momento em que a região ainda gozava dos últimos influxos econômicos proporcionados pelo ciclo de exploração da borracha. O enredo nos conta a história dos irmãos gêmeos Yaqub e Omar que são separados na infância depois de um incidente que fez com que o último ferisse o rosto do primeiro em um acesso de ciúmes. Por motivação do pai dos meninos, Halim, Yaqub é mandado para o Líbano enquanto Omar, protegido e preferido pela mãe, Zana, fica em companhia dos pais até a volta do irmão. O relato é construído por Nael, narrador que restitui o passado buscando elucidar qual dos dois gêmeos é o seu pai, fruto da relação de ambos com a índia Domingas, empregada da casa da família. O romance então centra-se no acirramento do conflito entre os irmãos, cada qual desenvolve uma personalidade oposta à do outro, e que farão Yaqub mudar-se para São Paulo e tornar-se um engenheiro de renome, e Omar permanecer em Manaus protagonizando as noites boêmias da capital. Fazendo um recorte de mais de cinco décadas, o narrador constrói um relato geracional entre a passagem da primeira para a segunda metade do século XX, inclusive transpondo para a história a atmosfera do período que instalou o regime militar através do golpe de 31 de março de 1964.

3 ANÁLISE DE CASO DA MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS*

A multiplicidade de tempos narrativos do hipotexto encontra eco no hipertexto da minissérie. A presença ubíqua do narrador, através da *voice over* de Nael (Irandhir Santos), cria a sensação de unidade em torno da reconstituição do drama doméstico singular. Repetidamente, ele nos dá pistas de uma autoconsciência narrativa, se portando como um articulador de memórias, e que se atribui o trabalho juntando “cacos dispersos” de recompor “a tela do passado”.

Os minutos iniciais de apresentação da minissérie apresentam uma sequência-prólogo que realiza intertextualidade com o poema *Liquidação*¹ de Carlos Drummond de Andrade. Um primeiríssimo plano da máquina de escrever reproduz a perspectiva do narrador. Vemos o poema (que é também a epígrafe do livro adaptado) se imprimindo sob a folha de papel. A *voice over* do narrador se mistura com os sons das teclas e ele lê o poema datilografado. Em seguida, um lento *travelling* lateral mostra a sala de estar da casa vazia. Por fim, vemos Zana (Eliane Gardini) em sua habitação momentos “...antes de abandonar a casa...”. A locução de Nael, então, salta da epígrafe do livro para o prólogo, continuando a edição combinada narrar-mostrar. Os estímulos redundam informações e atingem um alto grau de comunicabilidade.

Essa sequência realiza uma ação *performática* ao incorporar a epígrafe e o prólogo do livro a apresentação da minissérie. Ao fazê-lo, faz uma alusão direta com o teor fragmentário e incompleto do relato memorialístico do hipotexto. Como estratégia discursiva, o recurso delimita a profundidade dos conhecimentos que serão transmitidos através da narrativa: *tão* profundos *quanto* os do livro, teremos acesso a tudo o que o narrador sabe, mas ainda estaremos sujeitos ao seu jogo de “*anúncio e segredo*” (PERRONE-MOISÉS *apud* PELLEGRINI, 2004, p.123).

Há passagens intermitentes em todos os capítulos, geralmente acompanhadas de comentários do narrador, em que assumimos a posição de Nael (Ryan Soares) e vemos a Halim (Antônio Fagundes) em um plano fixo frontal, sentado em uma pequena embarcação e confidenciando passagens da sua vida para (nós) a câmera. As panorâmicas em sobrevoo acentuam a sensação de isolamento que constrói esse espaço. A insistência em voltar a esse lugar, cria uma narração homóloga com um evento que acontece várias vezes no romance: a infrutífera empresa de busca por Omar

1 *Boitempo* é um livro de poesias com teor memorialístico de Carlos Drummond de Andrade publicado pela primeira vez em 1968 pela editora Sabiá.

empreendida por Halim e Nael pelos vilarejos e portos locais.

3.1 OS CAPÍTULO DE APRESENTAÇÃO

Ainda que possa parecer muito subjetivo, é bom lembrar que a roteirista Maria Camargo teve aproximadamente duzentas páginas de ficção para enformar em dez capítulos. Cada capítulo conta com aproximadamente uma hora cada, está dividido em dois blocos com previsão de um intervalo comercial entre eles e foram transmitidos em cadeia nacional no período de duas semanas, de segunda a sexta-feira. O primeiro capítulo e o segundo capítulo mereceram atenção especial aqui. Eles são decisivos para caracterizar as personagens e delinear a trama principal.

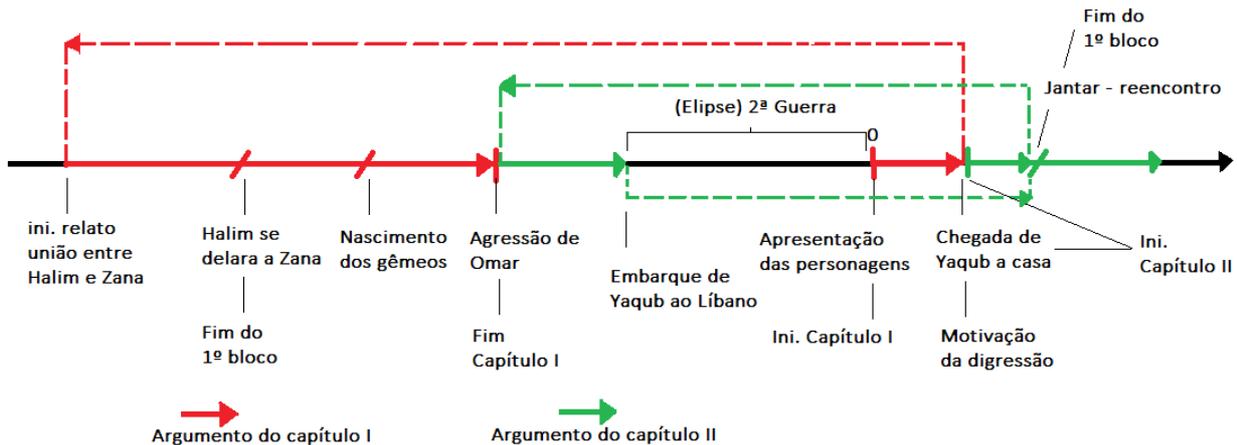
Uma das sequências iniciais do primeiro capítulo da minissérie mostra Halim (Antônio Calloni) e Zana (Juliana Paes) conduzindo Yaqub (Matheus Abreu) do aeroporto de volta para casa. Em seguida, a trama é suspensa e dá lugar a um *flashback* explicativo para narrar a união entre Halim (Bruno Anacleto) e Zana (Gabriella Mustafá). Essa analepse ocupa a maior parte do tempo do primeiro capítulo e estabelece o conflito primário de duas das personagens centrais. Esse argumento só será interrompido no momento em que Halim superar a timidez que o impede de declarar-se a Zana. Assim, se obtém o primeiro clímax para a interposição da suspensão necessária para o encerramento do primeiro bloco.

O segundo bloco é retomado no mesmo ponto, mas incrementa em velocidade, em relação a primeira parte do argumento, para desenvolver a trama da relação conjugal do casal. Com o nascimento dos gêmeos, o argumento *reapresenta* os personagens em nova fase, Halim (Antônio Calloni) e Zana (Juliana Paes), e estabelece um novo conflito intersubjetivo através do conjunto Omar/Yaqub e os pais. Temos mais duas cenas que instalam a disputa entre os gêmeos por Lívia, a do baile de carnaval e a da projeção do cinematógrafo. Chegamos, nessa última, a ceia da agressão de Omar (Enrico Rocha) sobre Yaqub (Lorenzo Rocha) e a suspensão dramática do fim do capítulo.

O segundo capítulo não se inicia no ponto em que Omar agride o irmão como, talvez, fosse de se esperar. Ele retoma a situação dramática que ficou suspensa no primeiro bloco do capítulo anterior, em que Halim e Zana (Juliana Paes/Antônio Calloni) retornam a casa acompanhados de Yaqub. Partindo daí, nos primeiros minutos nos mostra o reencontro de Yaqub com Domingas (Zahy Guajajara) e Rânia (Letícia Almeida)

até o instante em que Omar (Matheus Abreu) aparece dando lugar a uma nova suspensão desse argumento. Então, por meio de uma nova digressão (analepses), nos são dadas à ver as consequências da agressão de Omar ao irmão – que ficaram *prometidas* com o gancho final do primeiro capítulo.

Gráfico 1 – Representação dos movimentos de anacronia dos argumentos dos capítulos I e II



O emprego da repetição de certas informações da trama consiste em uma estratégia comum de muitos dos produtos de ficção seriada na televisão. Talvez o exemplo mais banal seja o das telenovelas, que devido à quantidade indefinida de capítulos e a estrutura de árvore de suas tramas, precisa recorrer a reiteração da exposição dos conflitos. No caso da minissérie, a repetição também pode ser uma forma de situar o telespectador que perdeu as primeiras emissões do programa, repetindo a informação chave que lhe permite acompanhar o desenvolvimento do argumento principal (PALLOTTINI, 2012).

Assim, as informações complementares ao argumento principal – os motivos que levaram Yaqub a embarcar sozinho para o Líbano são mostrados antecidos por uma “edição resumo” do incidente decisivo entre os gêmeos. O argumento da volta de Yaqub à casa é distendido nos dois capítulos. O ponto que motiva a digressão na sala de jantar apresenta um plano fechado de Yaqub com uma iluminação lateral que ressalta a presença da cicatriz. O contra-plano de Omar é feito sob o ombro de Yaqub e tem um leve movimento de aproximação. A voz do narrador introduz o comentário narrativo que sintetiza o que ficou aberto na emissão do capítulo anterior e o corte em seguida nos mostra uma edição didática dos acontecimentos que explicam a cicatriz no rosto de Yaqub: vemos o golpe recebido no rosto; um *close* em Omar, um plano detalhe de uma cabeça de boneca, um *close* em Lívia (Monique Bourscheid). O narrador

abre espaço para o relato da trama entre Halim e Zana em torno da briga entre os gêmeos e, ao terminar o primeiro bloco, os eventos dos dois argumentos estão amarrados. Quando a linha argumental do segundo capítulo volta a se unir ao ponto de partida na cena à mesa de jantar, temos um caso misto entre analepses e prolepses. Nele, o movimento que começou em um plano temporal anterior, flexiona ou invade o “presente” da narrativa (STAM, 2006, p.37). A tensão construída Yaqub/Omar na cena do jantar é reciclada, serve assim de motivação para o *flashback* e gancho para a inserção do intervalo comercial.

3.2 BALIZAMENTOS DO MELODRAMA

David Bordwell discorre sobre o modo como, por trás do processo de dramatização dos melodramas, a lógica narrativa provoca inferências ou cria barreiras para o espectador construir as conexões causais e as ligações temporais através do argumento (1996, p.60, 70-73).

En aquellos momentos en que las fases separadas (del argumento) se unen ‘la casualidad’ desempeña un papel clave como elemento cohesivo, combinando y entrecruzando líneas de acción e intriga y produciendo situaciones dramáticas agudas. Así que la ‘casualidad’ permite nuevos e inesperados giros de argumento. (BORDWELL, 1996, p.72)

A apresentação das personagens Halim, Zana, Domingas e Rânia acontece no espaço da casa da família. Esse espaço é essencial para construir a trama, a casa é o espaço de dramatização da vida privada. A sequência que precede a chegada de Yaqub compõe um painel de imagens em intertextualidade com o hipotexto, ao mesmo tempo que usa um evento casual sugestivo (os preparativos para receber Yaqub) para descrever o ambiente da casa, em um jogo que combina narração e descrição de forma naturalista. Por quanto Halim mata um cordeiro no quintal, Domingas prepara um peixe assado na cozinha, e em cada novo quadro a câmera passeia pela casa e apresenta objetos de cenografia, acentuando a ascendência libanesa da família, reunindo sob o olhar do espectador uma série de temas e esmiuçando os espaços. Em seguida, temos a primeira cena propriamente dramática da minissérie, iniciada por uma pequena sequência descritiva. O diálogo entre Zana e Halim define o conflito entre eles, às causas do envio de Yaqub ao Líbano, Zana *fala* suas motivações “o que toda a mãe quer... meus filhos

perto de mim...”, lança insinuações negativas sobre os anos de vivência do filho na aldeia, corrige Rânia quando questionada sobre a longa ausência do irmão, “deverias perguntar isso ao seu pai, Rânia...”.

Por sequência propriamente dramática, mobilizamos a seguinte definição:

O drama é primário, unitário e intersubjetivo. Sua engrenagem se articula a partir da ação de personagens autônomos, destacados de uma instância narrativa exterior. Seus interesses mobilizam conflitos de vontades que, **através do diálogo e do enfrentamento**, movem a ação dramática a partir de mudanças substanciais no rumo da história (as chamadas peripécias) e de descobertas partilhadas com o público sobre a própria natureza de cada personagem (os chamados reconhecimentos). (SILVA, 2014-b, p.5) (grifo nosso)

Como foi advertido, a adaptação audiovisual de um romance consistirá, boa parte, em decidir quais passagens serão subtraídas da nova versão. Na minissérie, veremos, no entanto, como muitas vezes a alternativa à completa supressão de passagens recaiu em fazer com que alguns eventos se concentrem, o que se obtém é a reciclagem das respostas a certas situações dramáticas do hipotexto. Uma das primeiras sequências da minissérie, que mostra o reencontro de Halim e Zana com Yaqub é ambientada no aeroporto local em um arranjo diferente do que se encontra no romance. A passagem em que Halim vai ao Rio de Janeiro para buscá-lo é descartada e o evento se concentra em Manaus. Toda a ação que ganha a preeminência de Zana, em que ela irrompe pela sala de embarque, suborna um funcionário e invade a cabine do avião aproveita a sintaxe performativa do romance. E a transposição mantém o foco em Zana mas recebe outras nuances ao passar pelas lentes do melodrama.

A apresentação do conflito entre Yaqub e os pais mostra-o compassivo e próximo à mãe e ressentido e distante do pai. Dentro do avião, os planos fecham-se em seus rostos e a cena compõe-se com a histrionice sentimental de Zana. Em um dos planos, a câmera rente ao chão faz um enquadramento das pernas da personagem, *assim como* quando Zana “levava um buque de helicônias que deixou cair ao abraçar o filho” (HATOUM, 2000, p.13). O quadro programado nos dá pistas de uma autoconsciência.

Já do lado de fora do avião, a câmera elevada faz um leve movimento de aproximação da escada de onde descem Yaqub e Zana e a sintaxe dramática une a resposta de Halim. A minissérie desliza o que no romance está ambientado no cais do

porto do Rio de Janeiro, e Halim recebe Yaqub com “os quatro beijos no rosto, o abraço demorado, as saudações em árabe” (HATOUM, 2000, p.4). A reação contida e taciturna de Yaqub e, principalmente, o figurino, comunicam as dificuldades e carências vividas na aldeia. A iluminação ambienta um fim de tarde e as gestualidades da atuação trabalham para mostrar o estado interior das personagens. Assim, a adaptação aqui aglutina situações e privilegia o imediatismo dos sentimentos das personagens para obter um efeito propriamente melodramático. A música trabalha a favor de tornar clara as informações a respeito das condições e efeitos emocionais e torna previsível o que as personagens sentem.

As decisões que o adaptador toma na escolha das passagens que compõe a minissérie precisam atender a visualidade do meio. Mostrar torna-se vital para que o espectador entenda os conflitos entre as personagens. A cena de embarque de Yaqub no porto com destino ao Líbano, nesse sentido, torna concreta uma passagem que no romance é "desbotada". Nela, a decisão foi traduzir com alguma acentuação melodramática; o que no romance não se especifica, o modo como Zana persuade Halim a deixar Omar no Brasil. Os autores da minissérie precisam efetivamente mostrar o que no romance *apenas* aparece como extensão das artimanhas de Zana e de sua poderosa figura de matriarca.

Segundo Linda Hutcheon, na adaptação de romances para a tela é provável que o processo de dramatização reenfatize e refocalize os eventos.

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis[...] No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reenfatização e refocalização de temas, personagens e enredo. (HUTCHEON, 2011 p.69)

Nesse sentido, a construção da representação visual dos gêmeos é essencial para o sucesso do argumento. A semelhança física entre eles, pelo menos uma vez, é tema de diálogo na cena do jantar de recepção de Yaqub. Contudo, a forma de caracterizar visualmente cada um dos irmãos, através do conjunto figurino, cabelo e maquiagem, não dá margens para dúvida no momento de identificá-los. Além do traço inequívoco da cicatriz na face esquerda de Yaqub, o cabelo sempre penteado e a

formalidade das roupas em tons sóbrios o caracterizam. Já Omar aparece sempre com roupas despojadas em tonalidades sobressalentes e cabelos despenteados. Mas, o efeito aclareador das suas personalidades só é completo por meio da postura, da gestualidade, da adoção de trejeitos e do emprego de tonalidades de voz diferentes dos gêmeos Omar e Yaqub (Matheus Abreu/Cauã Reymond). Talvez, nenhuma sequência deixe essas diferenças mais evidentes do que as classes de português no instituto (capítulo II). Nelas, vemos e ouvimos, alternadamente, cada um dos gêmeos recitando Castro Alves. Cada performance difere da outra, se enfatiza os gestos teatrais, a postura debochada e o ar rufião de um em contraparte da postura contida, séria e altaneira do outro. Ainda no segundo capítulo, a sequência do campeonato de remo também constrói essa caracterização dual dos gêmeos. Alternando as imagens da disputa entre Omar e os outros competidores com as de Yaqub resolvendo as equações matemáticas.

Nesse sentido, o conjunto narração-descrição é essencial para entender como o processo de adaptação é alheio a modalidade unifocal presente nos romances. Mostrar mobiliza muito mais os sentidos – a proliferação de elementos em quadro e também fora de quadro dá materialidade ao ambiente e as ações precisam ser encarnada pelos atores, dando espaço para criar hipóteses e estabelecer relações entre as personagens.

3.3 (RE)INTERPRETAÇÃO DOS ESPAÇOS

Para chegarmos a conclusões mais sólidas a respeito do par narração-descrição na minissérie, continuemos com a análise do segundo capítulo. Dessa vez, nossa atenção será voltada para uma sequência que amplia uma passagem que passa quase despercebida no romance.

Ele [Yaqub] desprezava, altivo em sua solidão, os bailes carnavalescos [...] desprezava as festas juninas, a dança do tipiti, **os campeonatos de remo**, os bailes a bordo [...] Trancava-se no quarto, o egoísta radical [...] O pastor, o aldeão apavorado na cidade? (HATOUM, 2006, p.25-26)
(grifo nosso)

Ao nosso modo de ver, a sequência que ambienta a competição de remo na praia (capítulo II) (2º bloco), além de polarizar as personalidades dos irmãos,

estabelece o conflito entre Rânia e Zana. Ao mesmo tempo, essa sequência ajuda a delimitar as áreas de domínio das personagens de Omar e de Yaqub, ao caracterizá-los por oposição. Levamos em consideração dois pontos em nossa análise. Primeiramente, essa sequência, em conjunto com a antecedente (Omar e Yaqub no instituto), são áreas de “respiro” na minissérie, momentos em que o espectador poderá se alienar da atmosfera densa do conflito familiar, suavizando o drama com um tom mais leve e descontraído, muitas vezes levando a cena para locações em exteriores. Em segundo lugar, consideramos que elas ainda fazem parte das sequências de apresentação das tramas e caracterização de personagens centrais e secundários da história na minissérie.

No romance, a personagem de Rânia é marcada por uma aproximação sensual com os gêmeos, somente em páginas muito avançadas sabemos que sua reclusão, além de simbolizar uma dificuldade em superar a imagem ofuscante dos irmãos, também representa uma forma de vingar-se de Zana pela imposição proibitiva de um relacionamento desejado pela filha. Na minissérie, esse personagem objeto de desejo de Rânia, que não tem identidade no romance, é encarnado por um ator e acrescentado a trama. Ele aparece em duas sequências, como adversário de Omar no campeonato de remo e, na subsequente, quando é recebido em casa por Rânia para então ser execrado por Zana.

Vencendo a competição, aos olhos da mãe, Omar deixa para trás, de uma só vez, o irmão que prefere ficar confinado em casa e o pretendente de Rânia. A fusão entre um plano que mostra uma caixinha de música com uma bailarina de porcelana e um plano inclinado sobre Rânia deitada ao chão com uma víbora que rasteja sobre ela metaforizam o conflito com a mãe. A minissérie busca tornar efetiva a hierarquia de afetos representada no romance, no que toca ao lugar de direito na casa e a preferência de cada um em relação a personalidade centralizadora de Zana.

Para obter esse efeito, a construção dos espaços profílmicos reproduz essa escala de valores do ambiente doméstico. Onde Yaqub e Omar vivem uma igualdade virtual perante os pais. No romance, o narrador deixa clara essa divisão.

Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quatinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos [...] (HATOUM, 2000, p.23-24)

O corredor, que leva da sala de estar à cozinha e daí para o espaço dos fundos da casa, também liga a entrada da casa diretamente ao quintal. No segundo capítulo, esse espaço tem função dramática clara em, pelo menos, dois momentos; ambos, acontecem na sequência posterior a já referida sequência da competição de remo. O primeiro momento é quando Omar retorna a casa e encontra Domingas na cozinha, o espaço interior e exterior da casa é decupado por meio da construção dos eixos pontuados pelo campo de visão das personagens. Dessa forma, os autores delimitam os extremos que separam a casa, o quintal e o barraco nos fundos – onde está Yaqub, criando o momento sugestivo em que o espectador intui que Omar abusa de Domingas e, possivelmente, dá-se a gênese de Nael. O segundo, é a passagem, também já abordada, em que Zana execra o pretendente de Rânia. Nela, a autoconsciência narrativa fica demonstrada por meio da organização do espaço cênico. A incursão do pretendente de Rânia e o embate com a figura de Zana acontece depois de atravessar o ambiente doméstico de um extremo ao outro através desse corredor.

FOTOGRAMA 1 – Omar e Domingas no corredor que leva aos fundos da casa



A maior parte das cenas dos primeiros episódios com unidade dramática estão dramatizadas na casa da família. O saguão social é um espaço organizado teatralmente. Ao mesmo tempo, os personagens são esquadrihados em cada cômodo da casa e, ao atuarem, também acabam modificando esses espaços, que vão apresentando marcas expressivas de envelhecimento. A profusão de planos conjuntos, planos com profundidade de campo, planos sequência habilidosos que seguem as personagens e mudam de campo, alternando entre motivos, ações e objetos; quadros dentro do quadro; espelhos posicionados estrategicamente para ampliar os ambientes e enquadrar os atores no fora de campo; os jogos entre claro e escuro, a iluminação

preciosista... Todos esses recursos serão usados para criar perspectivas, explorar os campos e transmitir o material da história sempre com uma nova capa. Nesse sentido, talvez nenhum elemento arquitetônico seja mais poderoso do que a escada. Em vários momentos ela tem função dramática na minissérie. Igualmente o espelho veneziano é usado de modo incisivo. Ambos elementos são essenciais na minissérie para caracterizar Zana. Eles fazem parte da ambientação da sala de estar onde os visitantes são recebidos e acontecem as confraternizações. A escada é o lugar que leva do saguão social, onde a família faz as refeições e recebe as visitas, até os dormitórios do andar superior. Em vários momentos, inclusive a introdução do primeiro capítulo, o *décor* e a arquitetura da casa trabalham em conjunto com a dramatização, o que a adaptação consegue lograr de maneira exemplar reinterpretar funções dramáticas desses elementos no hipotexto.

FOTOGRAMA 2 – Rânia na sala de estar da casa da família



3.4 LEITURAS DOCUMENTARIZANTES

Fernando Seliprandy (2015) reuniu uma série de comentários gerados em torno das reações que o filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) causou ao “misturar” ficção e realidade, gerando uma série de respostas ao modo como o diretor decidiu transpor do livro o relato sobre um dos episódios mais repercutidos da resistência armada da guerrilha. Em sua proposta de análise, Seliprandy mostra como a enunciação documentarizante pode se articular com a enunciação ficcionalizante para criar um efeito de realidade. Para isso ele mobiliza o conceito de “leitura documentarizante”, de Roger Odin, segundo a qual a pressuposição do que é real não é dada pela realidade do objeto (sua referencialidade), mas pelo espectador, ao construir um enunciador e lhe atribuir *status* real. Partindo dessa perspectiva, Seliprandy estabelece relações entre referencialidade e os sentidos internos no docudrama a partir dos pares história/ficção e

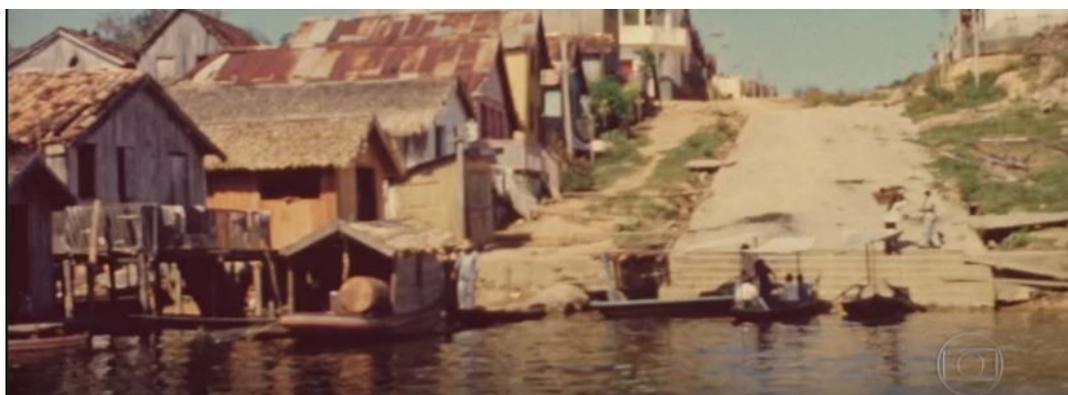
documentário/ficção, e nesse processo “não ignora as estratégias propriamente cinematográficas de diluição das fronteiras entre os gêneros e seus efeitos sobre os modos de enxergar, no presente, o passado” (SELIPRANDY, 2015, p.24).

A minissérie incorpora em vários momentos a sua montagem analítica imagens de arquivo de Manaus dos primeiros anos do século passado. Elas foram obtidas através de uma pesquisa realizada pela equipe de produção da minissérie que localizou materiais em acervos e cinematecas nos Estados Unidos, na França, na Inglaterra e no Brasil². As sequências que inserem as imagens de arquivo, incorporam estéticas que comunicam informações específicas colocadas sobre controle por meio da seleção cuidadosa e da limpeza dos “ruídos”. Os planos que criam um plano ponto de vista na sequência em que Yaqub volta de carro do aeroporto com os pais são incorporados a decupagem do espaço por meio de um *raccord* de movimento.

FOTOGRAMA 3 – Espelho da água reflete imagem de Yaqub na janela do Land Rover



FOTOGRAMA 4 – Inserção de arquivo combina-se com o olhar de Yaqub



2 Disponível em <<http://radioclubefonteboa.com/noticia/100465/a-historia-personagens-e-elenco-saibado-sobre-a-minisserie-dois-irmaos>>. Consulta em 11/07/2017

Em outro momento, um plano sobrevoando a cidade faz a transição entre a primeira sequência, dramatizada na casa da família, e a cena Zana e Halim no aeroporto. O plano é acompanhado do som de motor do avião e a imagem sobrevoa o imponente Teatro Amazonas.

Segundo a análise de Seliprandy da sequência-prólogo do filme *O que é isso, companheiro?* Em que há a co-presença de imagens de arquivo de manifestações de rua da época e de manifestações encenadas e emuladas com a presença dos atores discursivos para o filme, e aponta:

a força dessa sequência-prólogo deriva da apropriação de uma estilística documentária específica, aquela forjada na tradição conhecida como ‘cinema direto’ [onde] os indícios da situação de tomada (imagem fora de foco, granulada, tremida, *travellings* ao solavanco, golpes de *zoom*, bruscas rupturas entre os planos, ruídos), nos planos encenados assumem a função de figuras estilísticas mobilizadas de modo a conotarem a mesma presença física no evento, incluindo-se aí os riscos da ocasião. (SELIPRANDY, 2015, p.31-32)

A minissérie se apropria de diferentes estéticas documentárias para fazer as intervenções, as vezes limpando os “indícios da situação” para criar a diluição dentro da decupagem, outras vezes optando por uma estética observacional, de distanciamento com o objeto. No segundo capítulo, a situação que dá escape à tensão vivida na mesa de jantar aproveita para fazer um comentário sobre o período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial. Para isso, recorre aos planos posados, recorrentes das tomadas públicas com o cinematógrafo nas efemérides e fatos públicos.

A cena começa com a alternância entre planos fechados e primeiros planos: respectivamente, primeiríssimo plano nos olhos de Rânia, *close* em Halim, *over shoulder* sobre Omar onde vê-se a Yaqub, *close* em Zana; a ênfase dramática obtida através da música... criam a expectativa em torno do gesto frio, o aperto de mão tímido entre os irmãos sob o olhar desconfiado da família e dos vizinhos. Todos brindam “ao fim da guerra... e a volta de Yaqub...”. Em seguida, entram inserções obtidas de arquivos, vemos imagens em preto e branco da recepção dos praças brasileiros que participaram dos conflitos durante a Segunda Guerra, com sobreposição de uma locação de rádio, ouve-se: “o entusiasmo pela heroica atuação dos nossos expedicionários... entrega-se as expansões de júbilo... enchendo as ruas com o festivo clamor de suas alegrias... soldados do Brasil... soldados da liberdade...”.

FOTOGRAMA 5 – Imagem de arquivo



O comentário narrativo pode ser entendido dentro da função dramática associado com diferentes tons para criar um contraste entre a cena de jantar e o período histórico. Da cena do jantar para a sequência seguinte, a minissérie suaviza o tom com a música e o tema da recepção dos soldados, mas ao mesmo tempo deixa transparecer a ironia da “paz” entre os irmãos e das contradições que nasceriam no mundo bi-polarizado do período pós-Segunda Guerra.

3.5 EXPOSIÇÃO DO CONFLITO YAQUB/OMAR

No corte para a nova cena, a música de época que acompanha a locução de rádio mantém-se por um momento. Vemos em segundo plano Domingas no quintal, desde uma janela no segundo andar. Em seguida, vemos Rânia caminhando pelo interior da casa. Ela ouve os gemidos de Zana vindo do quarto, passamos a ver – ou, talvez, imaginar com ela – o casal em suas núpcias e a ouvir Halim recitando os gazais. No banheiro, Rânia assusta-se. Um plano inclinado mostra apenas um recorte das pernas de um dos gêmeos com os sapatos sujos adentrando a casa em estado de embriaguez. No plano seguinte, vemos os sapatos brancos do outro gêmeo assomando as escadas (FOTOGRAMAS 6 e 7)– passamos a ver o que Rânia está sentindo, o receio do embate entre os irmãos. A voz do narrador interfere para fazer uma citação – há a interposição de planos de olhar de pássaro que sobrevoa e mostra o casarão, o quintal até o barraco dos fundos, intercalando com as imagens de Yaqub, Omar e Rânia.

FOTOGRAMA 6 – Recorte das pernas de Omar



FOTOGRAMA 7 – Recorte pernas de Yaqub



Uma passagem que ressalta essa oposição entre os gêmeos é a sequência em que Domingas entra em trabalho de parto (capítulo III). Nela, mais uma vez temos a acumulação de elementos que saturam a cena, que é construída alternando três situações: a) Domingas entra em trabalho de parto; b) Yaqub visita o professor Bolislau em uma clínica; e c) Omar provoca uma briga na boate Acapulco. Os efeitos físicos e de iluminação abundam – chove intensamente, labaredas de fogo ambientam as ruas junto com a oscilação da rede elétrica. A iluminação impõe sombras e mesmo intermitentes ausências de elementos em quadro. Na banda sonora, ora é o som de trovões, ora o som de estática que se junta as variações de luz. Através desses três recursos, iluminação, efeitos sonoros e efeitos físicos, têm-se a impressão de unidade entre os espaços onde transcorrem as ações. Ao mesmo tempo, o arranjo das sequências é muito sugestivo. A sequência começa na sala do diretor do instituto, onde Zana tenta persuadi-lo a não expulsar Omar. Em seguida, vemos um plano fechado sobre uma máscara que só deixa ver os olhos e a boca do professor vitimado pelo gêmeo. A câmera faz um movimento

para enquadrar Yaqub descendo as escadas da clínica e entrando a sala para segurar a mão de Bolislau. O som ambiente da boate antecede o corte; vemos imagens de arquivo e em preto e branco de *alguma* boate e seus frequentadores intercalada com a imagem de uma dançarina. O som diegético entra no conjunto enquanto vemos esses atores sociais; novo corte, passamos a ver os atores discursivos, que intercala imagens entre Omar e a dançarina, que não demora em ser assediada pelo próprio. Voltamos para (b), onde Yaqub tem a constatação de que deve deixar Manaus, ou, nas palavras do professor, “serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão...”. A voz do narrador, então, vaticina “...a grande mudança...” que orientará Yaqub destino a São Paulo, sob uma contraluz intensa que entra a lente da câmera e quase apaga a figura de Yaqub em plano picado. Temos um corte para c) enquanto o narrador compara as escolhas de Omar “...rumo a lugar nenhum...”, e vemos as cenas de esbórnica que seguem agora do lado de fora da boate sob a chuva. Voltamos para a), um lento *travelling* no *corredor da cozinha* abre espaço para uma nova interferência da voz do narrador. O comentário focaliza Zana, em intertextualidade com o hipotexto, transpõe: “a esperança e a amargura... são parecidas” (HATOUM, 2006, p.28) para “a esperança e a amargura... são *tão* parecidas, *Domingas*”. Esse plano, com profundidade de campo, destoa em velocidade da montagem analítica “normal” que gradua as contrações/parto de Domingas e provoca uma distensão da ação. Um *travelling* lateral, na mesma sequência, dramatiza a cena mostrando o humilde barraco de Domingas. Outro *travelling* lateral acentua os pingos grossos de chuva até parar sobre os delicados sapatos de Rânia. Voltamos então para c), em frente a casa, onde Omar embriagado faz troça da agressão ao professor. Em alternância com as imagens de Domingas, temos uma exposição emocional, podemos dizer, crítica da ação. Vemos Omar deitado em uma poça de água, arrancando sua camisa ainda manchada de sangue, no momento em que o choro da criança sobrepõe-se a sua imagem tomada em contra-picado. Cria-se a impressão de montagem paralela entre a) e c) que ganha força com o uso da música que conduz ao clímax, acrescentando velocidade nos últimos planos para, novamente, levar a um alto nível de exposição dos conflitos internos das personagens.

FOTOGRAMA 8 – Exposição crítica de Omar na sequência do nascimento de Nael



Outra sequência composta para obter esse efeito cumulativo do drama é a cena em que Omar golpeia Yaqub (capítulo I) em que o recurso da sobreposição de planos combinado com a banda sonora são usados para representar o estado psicológico vivido por Omar. É na sequência final do primeiro episódio da série em que talvez esse recurso tenha maior importância para caracterizá-lo em um acesso de ciúmes que o leva a cometer a agressão. A sequência que encerra o primeiro capítulo da minissérie e cria o gancho para o próximo mostra o incidente entre os gêmeos no porão dos Reinoso durante a projeção do cinematógrafo. A música melodramática e os elementos de cenografia acentuam a tensão. Um recurso de estilização já conhecido de Luis F. Carvalho é a introdução de elementos de cenografia que inserem um certo grau de exotismo e/ou macabro. As imagens da projeção do cinematógrafo do filme *O garoto* (Charles Chaplin, 1921) incidem sobre o grupo que assiste, com expressões de felicidade e descontraídos – a presença das bonecas, dos bustos, de quadros, bustos, gramofonos e adereços em geral caracterizam uma época mas também criam uma forte ligação com as estruturas sociais. O tema das várias *props*³ em cena e da vertente antropomórfica com que todos esses elementos se unem criam uma presença forte, na construção simbólica por meio de brinquedos, bonecas e, principalmente, uma cabeça de boneca animada com movimentos mecânicos que tem uma acentuação através da introdução do som de engrenagens para realçar o movimento de seus olhos.

3 *Props* são objetos que são manuseados ou tocados pelos atores e que não compõem o figurino.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das análises realizadas no capítulo anterior, buscamos pôr uma lente nas estratégias específicas usadas pelos autores para a efetiva transposição do hipotexto, colocando em foco os recursos técnicos mobilizados na construção dos quadros e nos processos de exposição dos conflitos entre as personagens. Nesse sentido, a transposição da instância do narrador foi uma categoria essencial para entender como os autores reinterpretaram os espaços e os tempos da narrativa.

Vimos como os espaços interiores e exteriores se multiplicam na minissérie, em que há uma grande proporção de cenas gravadas em ambas condições. O que se sobressai é a construção da casa como espaço teatral, principalmente pela insistência da câmera em buscar perspectivas. Sob esse efeito, cria-se a impressão de repetir o mundo doméstico das personagens mas sempre incorporando sutis variações. É comum, então, que dados momentos a câmera nos transmita os seus pontos de vistas, fazendo com que a dramatização refocalize certas situações do hipotexto e reenfatize elementos ou eventos de acordo com a subjetividade das personagens. Outras vezes, é a subjetividade do narrador que surge em primeiro plano.

Vale destacar ainda, como a sequência-prólogo incorpora ação performativa e alto grau comunicabilidade. Nesse sentido, a música e a acentuação melodramática incansavelmente trabalham para expor os estados emocionais das personagens e dar espaço para estabelecer hipóteses. Outras vezes, notamos como a repetição tem função procedural, ao religar a atenção nas voltas de intervalos comerciais ou em reiterar informações essenciais para trama central e (re)contextualizar/inserir o espectador.

Por fim, a análise da combinação entre tempos narrativos complexos do romance e o fracionamento na grade de programação isolou algumas estratégias usadas pelos autores para gerir o conteúdo narrativo programático dos capítulos, demos atenção aos ganchos para as entradas comerciais e finais de episódios e sua função em criar adesão do público em um contexto de produção de uma empresa comercial. Como se pode ver, as suspensões dramáticas não suplantam umas as outras, no caso das minisséries, mas somam-se, convergem para o mesmo ponto e acumulam em intensidade.

A título de ser didático Júlio F. L. Narcisio (2007) propôs cinco eixos

temáticos que agrupam por características comuns as minisséries nacionais entre si, são eles: eixo sertanejo, eixo urbano, eixo étnico, eixo religioso, eixo histórico. Fazendo um estudo das sinopses desse grupo de minisséries, o autor chama atenção para certas afinidades temáticas e tenta vinculá-las com o contexto de produção das minisséries. Algumas aferições são interessantes, entre elas, sobre o caráter predominantemente metropolitano das minisséries, e a tradução de um imaginário presente em Euclides da Cunha erigido na oposição dicotômica entre litoral (moderno e civilizado) e interior (atrasado e bárbaro).

Em síntese, no meio urbano, estão os problemas individuais, os dilemas psicológicos, as questões policiais, os sonhos de ascensão social, sobretudo aqueles ambientados no mundo de hoje. Mas, também, os dramas de personagens históricos. No sertão, está o país com suas marcas de arcaísmo. (LOBO, 2007, p.177)

Mais que dar validade ou contestar os eixos temáticos que Lobo coloca, aqui é interessante notar como a minissérie *Dois Irmãos* atinge eles transversalmente. Ambientada na Manaus do final do período do ciclo da borracha, a minissérie encena o período de transição que leva a um novo modelo econômico, que suplantou o modelo provinciano, agregando contudo um tom nostálgico à crítica ecológica do romance. Confere assim, a minissérie, certo ar pessimista e catastrófico, representando os “últimos suspiros” de uma *belle époque* manauara que colapsa com as ondas migratórias e o fluxo do capital estrangeiro.

Segundo Mônica A. Kornis uma estratégia comum empregada para a elaboração da representação dos períodos históricos podem ser encontrados nas minisséries globais e que acabam se tornando uma marca dessa teledramaturgia. É a constituição, não de um conhecimento sobre os acontecimentos da história, mas de uma “memória da história”, “é no interior da programação das minisséries que será construída uma história do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da história nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea” (KORNIS, 2003, p.129).

No percurso de nossa análise, tratamos de reconstituir alguns aspectos marcantes da construção de duas das personagens centrais, os gêmeos Omar e Yaqub. Como foi enfatizado, a minissérie para mostrar o conflito entre eles recorre muitas vezes ao desenvolvimento de tramas separadas, mas ao justapor as imagens dos gêmeos

respondendo a diferentes situações dramáticas prepara o clímax do conflito intersubjetivo que se desenvolve entre eles.

Nesse sentido, um desdobramento possível para esta pesquisa pode ser analisar a representação dos gêmeos Omar e Yaqub posicionados cada um de um lado da disputa ideológica que se arma na história. Para isso, a identificação de temas comuns nas minisséries feitas por Lobo pode ser elucidativa, e as categorias que se tencionam nos extremos bárbarie-civilidade, litorâneo-interiorano, moderno-atrasado ricas em suscitar questões reveladoras da relação crítica entre a adaptação e o texto adaptado.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. **Los generos cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

AMORIM, M. Álvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. *Revista Temática*, v. 8, n. 3, 12p., Março/2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/23758/13045>>. Acessado em: 11 de junho de 2017.

BALOGH, A. Maria. Minissérie: *la crème de la crème* da ficção na TV. *Revista USP*, v. 68, n. 61, p. 94-101, mar./maio 2004. ISSN 2154-4794.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

BULHÕES, Marcelo. Para além da 'fidelidade' na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva Capitu. *Revista Galaxia*, São Paulo, n. 23, p.59-71, jun. 2012.

DUARTE, E. Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DUARTE, E. Bastos. Televisão: entre gêneros, formatos e tons. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais...** Santos, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0399-1.pdf>>. Acesso em: 11 de junho de 2017.

GOMES, I. M. Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.18, n. 1, p. 111-130, jan.-abril 2011.

GSHOW. 'Dois Irmãos': Fotos da preparação de elenco revelam processo criativo dos atores. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/dois-irmaos-fotos-da-preparacao-de-elenco-revelam-processo-criativo-dos-atores.ghtml>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

MAASRI, Mounir, Mounir Maasri, Ator: 'A imitação é a profissão mais velha do mundo'. *O Globo*, Rio de Janeiro. 18 jan. 2017. **Entrevista** concedida a Leonardo Cazes. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que- nao-sei/mounir-maasri-ator-imitacao-a-profissao-mais-velha-do-mundo-20789089#ixzz4mikEqbur>>. Acesso em 13 jul. 2017.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Questões metodológicas relaciona das com a análise de televisão. *Revista e-Compós*, Brasília, v. 8, p. 1-15, abril de 2007.

MEMÓRIA GLOBO. Teresa Cavalleiro. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em 13 jul. 2017.

KORNIS, M. Almeida. Uma memória da história nacional recente. As minisséries da Rede

Globo. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 125-142, jan./jun 2003.

NARCISO, J. F. Lobo. História e ficção na TV. *Revista Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 30, n. 1, p.175-193, jan./jun. 2007.

NEPOMUCENO, Mariana. A pergunta de *Capitu*. Anti-ilusionismo em Luiz Fernando Carvalho. In: BORGES, G.; GOSCIOLA, V.; VIEIRA, M. (Org.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. São Paulo: CIAC, 2015. V. 4, p.153-168.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 2 ed.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Revista Luso- Brazilian Review*. University of Wisconsin, v. 41, n. 1 p.121-37, 2004.

PUCCI, Jr, R. Luiz. A minissérie *Capitu*: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. *Revista MATRIZES*, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 213-230, jan./jun. 2012-a.

_____. Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de *Capitu*. In: BORGES, G.; PUCCI, Jr., R. L.; SOBRINHO, G. A. (Org.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. São Paulo: [s.n.], 2012-b. V. 2, p.29-44.

_____. *Grande Sertão: Veredas e Capitu* – rupturas de paradigma na ficção televisiva. In: JULIANO, D. B. R.; SOBRINHO, G. A; ROSSINI, M. S. R. (Org.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. Palhoça: Editora Unisul, 2013. V. 4, p.138-155.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Programa de Pós-Graduação em Letras: Inglês e Literatura Correspondente da UFSC, 1979- . ISSN 2173-8026.

SELIPRANDY, Fernando. **A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória**. São Paulo: Intermeios, 2015.

SILVA, M. V. Bastos. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Revista Galaxia*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014-a.

_____. Origem do drama seriado contemporâneo. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2014, Belém. **Anais...** Belém: UFPA, 2014-b. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/comp_o_s2014final-corrigido_2245.pdf>. Acesso em: 11 de junho de 2017.

SYDENSTRICKER, Iara. *Taxionomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista*. In: BORGES, G.; PUCCI, Jr., R. L.; SOBRINHO, G. A. (Org.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. São Paulo: [s.n.], 2012. V. 2, p.131-142.