



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)**

FABRICIO DE MIRANDA FERREIRA

**LITERATURA NAS REDES DA PÓS-MODERNIDADE: A
ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM, EM
QUADRINHOS**

**Belém
2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)**

FABRICIO DE MIRANDA FERREIRA

**LITERATURA NAS REDES DA PÓS-MODERNIDADE: A
ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM, EM
QUADRINHOS**

Dissertação apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Dr. Luís Heleno Montoril del Castillo

**Belém
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F3831 Ferreira, Fabricio de Miranda
Literatura nas redes da pós-modernidade : a adaptação de Dois
Irmãos, de Milton Hatoum, em quadrinhos / Fabricio de Miranda
Ferreira. — 2019.
94 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,
Belém, 2019.

1. Adaptação. 2. Literatura. 3. Quadrinhos. 4. Pós-moderno.
5. Dois Irmãos. I. Título.

CDD 809.9113



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)**

FABRICIO DE MIRANDA FERREIRA

**LITERATURA NAS REDES DA PÓS-MODERNIDADE: A
ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM, EM
QUADRINHOS**

Dissertação apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

Defendido e aprovado em: ____/____/____

Conceito: _____

Banca Examinadora:

Professor Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo
PPGL - Universidade Federal do Pará

Professor Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja
PPGL - Universidade Federal do Pará

Professor Dr. Benilton Lobato Cruz
CUBT - Universidade Federal do Pará

Para meus pais Jorge (*in memoriam*) e Mariza Ferreira,
minha esposa Ynis,
E meus filhos Samuel e Rafaela, minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus por iluminar o meu caminho, dando-me a oportunidade de concluir mais essa etapa da minha trajetória acadêmica.

À minha família pela motivação e apoio incondicional, que me permitiu chegar até aqui, em especial: minha mãe, Mariza de Miranda Ferreira, pelo exemplo e orações; minha esposa Ynis Cristine Ferreira pelo total apoio e incentivo, mesmo nos momentos mais difíceis; e meus filhos, Samuel e Rafaela, que me motivam a ser melhor.

Ao Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo pela orientação, amizade e apoio, fundamentais para o meu crescimento pessoal, intelectual, profissional e para o desenvolvimento deste trabalho, contribuindo para a discussão e aprofundamento desta pesquisa.

Aos demais professores do PPGL pelas contribuições, especialmente os professores Carlos Henrique Lopes de Almeida, Gunter Karl Pressler, Mayara Ribeiro Guimarães, Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões, Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

Aos funcionários do PPGL, pelo apoio e amizade.

Aos colegas e amigos do PPGL pelo apoio e convivência agradável durante esses anos.

E a todos que direta ou indiretamente colaboraram para esta jornada.

RESUMO

As adaptações estão relacionadas às revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do mundo contemporâneo. Nesse contexto, da arte denominada pós-moderna, de múltiplas vozes e signos, intensificou-se a prática da adaptação, tornando-se recorrente. Assim, podemos observar a intertextualidade na adaptação: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros. Dessa forma, uma análise dessa adaptação levaria em conta as relações de intertextualidade que a adaptação tem com a obra adaptada, e como a adaptação em quadrinhos recria essas relações por meio de sua linguagem própria, no caso, a linguagem dos quadrinhos. Nesse sentido, esta pesquisa partiu do seguinte questionamento: se a adaptação é um processo cujo produto é uma obra autônoma e carregada de novos significados, como a literatura é reinterpretada e recriada na adaptação para os quadrinhos, no contexto da arte pós-moderna? Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar a adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, como um produto formal e como um processo de reinterpretação e recriação de uma obra literária no contexto da arte pós-moderna. Por fim, esta pesquisa proporcionou reflexões sobre a adaptação de uma obra literária e seu lugar na problemática da arte contemporânea, partindo da análise das relações dialógicas intertextuais que se estabelecem entre o literário e os quadrinhos no processo de adaptação.

Palavras-chave: Adaptação; Literatura; Quadrinhos; Pós-Moderno; Dois Irmãos.

ABSTRACT

The adaptations are related to the technological revolutions that marked the cultural expressions of the contemporary world. In this context, of the so-called postmodern art, of multiple voices and signs, the practice of adaptation intensified, becoming recurrent. Thus we can observe intertextuality in adaptation: the text is based on other texts to be created, existing completely through an intertextual relation with the former. Thus, an analysis of this adaptation would take into account the relations of intertextuality that adaptation has with the adapted work, and how the comic adaptation recreates these relations through its own language, in this case, the language of comics. In this sense, this research started with the following question: if the adaptation is a process whose product is an autonomous work and loaded with new meanings, how is literature reinterpreted and recreated in the adaptation to comics in the context of postmodern art? Therefore, the purpose of this research is to analyze the adaptation of the novel *Dois Irmãos* by Milton Hatoum as a formal product and as a process of reinterpretation and re-creation of a literary work in the context of postmodern art. Finally, this research provided reflections on the adaptation of a literary work and its place in the problematic of contemporary art, starting from the analysis of the intertextual dialogical relations that are established between the literary and the comics in the process of adaptation.

Keywords: Adaptation; Literature: Comics; Post-modern; *Dois Irmãos*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Tapeçaria de Bayeux	37
Figura 2 – Les amours de Mr. Vieux Bois	38
Figura 3 – Around the world with the Yellow Kid.....	38
Figura 4 – Capas de coletâneas de quadrinhos	40
Figura 5 – Trecho de As aventuras de Zé Caipora	41
Figura 6 – Capa do número de estreia da revista Tico-Tico.....	42
Figura 7 –Um contrato com Deus.....	43
Figura 8 – Castanha do Pará	44
Figura 9 –Cachalote.....	45
Figura 10 – Trecho de Dois Irmãos	47
Figura 11 – Exemplos de planos.....	49
Figura 12 – Exemplo de balões	50
Figura 13 – Capa da Revista Edição Maravilhosa.....	53
Figura 31 – Capa da HQ Dois Irmãos	59
Figura 14 – Trecho da abertura de <i>Dois Irmãos</i>	64
Figura 15 – Omar vê Yaqub e Líbia juntos	66
Figura 16 – Após a agressão de Omar	67
Figura 17 – A morte de Antenor Laval.....	68
Figura 18 – Chegada de Omar	70
Figura 19 – Agressão de Omar	71
Figura 20 – Personagens reunidos	72
Figura 21– Os anos da guerra	74
Figura 22 - Ocupação militar na cidade.....	75
Figura 23 – Quadros iniciais.....	77
Figura 24 – Quadros iniciais (continuação).....	78
Figura 25 – Uma rua de Manaus	79
Figura 26 – Noite de inauguração da Casa Rochiram	79
Figura 27 – Família reunida.....	81
Figura 28 – Nael se revela	81
Figura 29 – As dúvidas de Nael.....	82
Figura 30 – Trecho de Dois Irmãos	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 NADA SE CRIA, TUDO SE ADAPTA NA PÓS-MODERNIDADE	14
2.1 NEM TANTO AO MODERNO, NEM TANTO AO PÓS	14
2.2 SEGUINDO OS PASSOS DA ADAPTAÇÃO	17
2.3 FORA DE CONTROLE: ADAPTAÇÃO E PÓS-MODERNIDADE	21
3 DOIS IRMÃOS: LITERATURA NAS REDES DO PÓS-MODERNO	26
3.1 OS <i>DOIS IRMÃOS</i> DE MILTON HATOUM.....	26
3.3.1 O Autor.....	26
3.3.2 A obra.....	28
3.3.3 Recepção	31
4 LITERATURA EM QUADRINHOS: LINGUAGENS EM DIÁLOGO	35
4.1 ARTE SEQUENCIAL: DA PRÉ-HISTÓRIA ÀS <i>GRAPHICS NOVELS</i>	35
4.1.1 Histórico dos Quadrinhos.....	36
4.2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DOS QUADRINHOS	45
4.2.1 Imagem.....	48
4.2.2 Texto	51
4.3 LITERATURA EM QUADRINHOS	52
4.4 <i>DOIS IRMÃOS</i> , DE FÁBIO MOON E GABRIEL BÁ.....	54
5 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS	57
5.1 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO COMO PRODUTO FORMAL: A NARRATIVA COMO PROPOSTA COMPARATIVA	57
5.1.1 Capa.....	58
5.1.2 Enredo	60
5.1.3 Personagens	71
5.1.4 Tempo	73
5.1.5 Ambiente/espço	75
5.1.6 Narrador	80
5.2 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO DE RECRIAÇÃO E REINTERPRETAÇÃO NO CONTEXTO PÓS-MODERNO.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção.

(Linda Hutcheon)

Gabriel Bá, que junto com seu irmão gêmeo Fábio Moon adaptaram o romance *Dois Irmãos* para os quadrinhos, afirmou em recente entrevista: *quadrinistas são escritores*¹. Sabemos, *grosso modo*, escritores são pessoas que escrevem livros. O que, obviamente, nos leva a entender que Gabriel Bá está se referindo a outro significado, mais específico: o de autor. Para provar o que diz, o quadrinista continua dizendo que o processo completo de uma boa adaptação (no caso deste estudo, da literatura para histórias em quadrinhos) requer um apuro de escrita e desenho que não é para qualquer um. Ou seja, o quadrinista que faz uma adaptação para quadrinhos, faz mais do que uma simples transposição do conteúdo do livro, ele escreve uma nova obra, ou reescreve, como veremos no decorrer deste estudo.

Gabriel Bá e Fábio Moon estão inseridos em um momento especial para as histórias em quadrinhos, ou simplesmente HQs, em que estas vêm, já há alguns anos, afirmando-se contra uma ideia de expressão artística menor ou sem profundidade, ou ainda, para “entretenimento de crianças”. Na esteira das chamadas *Graphic Novels*², os quadrinhos estão em um momento de intensa produção, com ampla e complexa gama de temas e contextos, a partir da publicação de “Um contrato com Deus”, de Will Eisner, em 1978, geralmente considerado o marco inicial desse processo. Além de Eisner, nomes como Alan Moore, Art Spiegelman, Marjane Satrapi, Charles Burns, Peter Kuper, Robert Crumb, Alison Bechdel e os próprios irmãos Gabriel Bá e Fábio Moon têm se afirmado como autores consagrados no meio, colecionando prêmios e adquirindo *status* de autores de verdadeiras obras de arte.

Porém, como veremos no decorrer deste trabalho, uma das fontes de inspiração para as HQs foi a literatura, gerando inúmeras adaptações. Ainda em 1941, surgiu a coleção *Classics Illustrated*, revista norte-americana voltada para a publicação de clássicos da literatura mundial em quadrinhos. Com o advento das *Graphic Novels*, os quadrinhos deixaram as

¹ Entrevista publicada em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/quadrinhos-fazem-adapta%C3%A7%C3%A3o-de-grandes-romances-e-autores-1.1001143>.

² Apesar de ter sido utilizado pela primeira vez em 1964 por Richard Kyle, o termo *Graphic Novel*, porém, foi popularizado por Will Eisner, em 1978 com sua famosa obra *Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço*. Concebida para ser uma obra com aspirações literárias (por isso ele utilizou o termo, que se traduz por *Romance Gráfico*), renovou as histórias em quadrinhos a partir de quatro histórias autobiográficas narradas com lirismo e poesia.

bancas, lugar tradicionalmente reservado a elas, e invadiram as livrarias, ocupando prateleiras junto a obras de autores consagrados e clássicos, de variados subgêneros como adaptações de diversas outras linguagens, desde jogos, animações, filmes e, especificamente, literatura.

Sobre as adaptações, não se pode negar que estão relacionadas às revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do mundo contemporâneo. Ou seja, as adaptações obedecem a uma lógica de massificação, em que a arte passa a ser “adaptada” para outros meios mais “reproduzíveis”, que têm maior popularidade. Com isso acentua-se uma fusão de linguagens, a partir das adaptações, intensificando-se no cinema e entre tantas outras expressões, como animações, televisão e quadrinhos.

Nesse contexto de multiplicidade de signos e mídias, numa proporção nunca vista, a adaptação é uma prática recorrente. Não que ela já não existisse antes, como mostra a teórica Linda Hutcheon – a arte desde seus primórdios já adaptava – mas, “nós, pós-modernos, claramente herdamos esse hábito, mas temos ainda outros novos materiais à nossa disposição [...]. O resultado? A adaptação fugiu do controle” (HUTCHEON, 2013, p. 11). Sim, a arena pós-moderna³ de múltiplas vozes e signos é o palco que abre espaço a essa intensidade de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações.

Segundo o filósofo francês Jean-François Lyotard, um dos nomes referenciais quanto ao pós-moderno, este conceito passou a designar “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 2009, p. XV). Assim, Lyotard descreve uma *condição pós-moderna* como condição cultural que, simplificando, caracteriza-se pela incredulidade perante os metarrelatos ou “grandes relatos”, discursos filosóficos que legitimam a ciência moderna. Com as transformações a que se refere Lyotard, a função narrativa desses metarrelatos se dispersa em “nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*” (2009, p. XVI). Assim, a sociedade pós-moderna se baseia numa pragmática de partículas de linguagem, na qual existem muitos jogos de linguagem diferentes, resultando na heterogeneidade dos elementos.

Nesse contexto, a arte como um todo e, particularmente a literatura, estaria vivenciando, na contemporaneidade, uma estética marcada pela fragmentação, intertextualidade e pastiche. Tal fragmentação reflete em uma mistura de gêneros e estilos,

³ O termo *pós-moderno*, neste trabalho, refere-se, como veremos melhor no Capítulo 2 desta dissertação, ao momento artístico e cultural detectado por diversos pensadores a partir da segunda metade do século XX, que inclui mudanças nas expressões artísticas de modo geral, incluindo a literatura.

além de um maior envolvimento entre linguagens artísticas, como a música e o cinema, promovendo a mistura que favorece o ecletismo e a junção de códigos. Finalmente, o novo parece não existir, o que existe é apenas o “reaproveitamento”, a “releitura”, a “adaptação” do passado, ou ainda, a mistura de momentos históricos, de linguagens, culturas e estilos de época (COSTA, 2012).

A prática da adaptação se intensificou quase simultaneamente ao surgimento da chamada sétima arte – o cinema, no século XIX, vindo a se popularizar a partir da tentativa, por parte dos produtores, de se atingir a camada burguesa da população no final da década de 1920 (SKYLAR apud AMORIM, 2013). Atualmente, filmes adaptados de obras preexistentes – literatura, quadrinhos, pintura etc. – já dominam boa parte da produção do cinema mundial, ganhando destaque, até mesmo, em importantes premiações como o Oscar, o Globo de Ouro e o Emmy (HUTCHEON, 2013).

Não obstante, podemos observar a intertextualidade na adaptação: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros (HUTCHEON, 2013). Dessa forma, uma análise da adaptação poderia ser uma forma de observar a intertextualidade que tem com a obra adaptada, e como a adaptação em quadrinhos recria essas relações por meio de sua linguagem própria, no caso, a linguagem dos quadrinhos.

Semioticamente falando, as adaptações de uma mídia para outra são comparadas às traduções, uma vez que traduzem uma obra de uma linguagem semiótica para outra diferente da obra adaptada. Analogicamente, assim como na tradução de uma língua para outra, é impossível traduzir literalmente, pois cada língua possui especificidades, obrigando o tradutor a recriar o texto na sua língua, também o adaptador precisa ter habilidade suficiente para encontrar elementos no seu fazer artístico que correspondam ao sentido que o autor da obra de partida queria propor.

Essa é apenas uma das questões que atualmente envolvem a adaptação. Outra questão muito colocada é da fidelidade. Até hoje ainda persiste uma crítica da fidelidade em relação às adaptações, que coloca na adaptação uma obrigação em relação ao texto que foi adaptado. Para essa crítica, uma boa adaptação é aquela que procura ser ao máximo “parecida” com a obra adaptada. Ou seja, para essa crítica e para parte do público, não há espaço para inserção nem supressão de elementos, nem mudanças de qualquer tipo, e quando isso ocorre nas adaptações, estas são reprovadas. Logo, a adaptação é vista de uma ótica profundamente moralista, como um desserviço à literatura. Tal discurso geralmente lamenta o que foi

“perdido” na transição do romance ao filme⁴, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” e reafirmando uma pretensa superioridade da obra adaptada à adaptação. Stam (2006) faz um questionamento contundente a essa exigência de fidelidade, apoiado nas mudanças no pensamento ocidental a partir da segunda metade do século XX (2006). Nesta pesquisa, essas mudanças estão dentro de um contexto artístico do cenário pós-moderno, como vimos anteriormente, do declínio das metanarrativas, da fragmentação e da intertextualidade.

Já Hutcheon, em *Teoria da Adaptação* (2013) elabora uma teoria que trata da *adaptação como adaptação*, partindo do fato de que a adaptação se refere tanto ao produto como ao processo. A teórica então analisa a adaptação tanto como um **produto formal de uma transposição intersemiótica** como um **processo de reinterpretação e recriação**. Portanto, não trata de adaptações específicas, mas do processo de adaptação em si, independente do suporte.

Nesse sentido, esta pesquisa se originou da observação da adaptação como um produto e um processo cujo resultado é uma obra autônoma e carregada de novos significados. Assim, como a literatura é reinterpretada e recriada na adaptação para os quadrinhos, no contexto da arte pós-moderna?

Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar a adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, como um produto formal e como um processo de reinterpretação e recriação de uma obra literária no contexto da arte pós-moderna. Como objetivos específicos, tem-se: identificar a relação entre a arte pós-moderna e o processo da adaptação; pesquisar sobre a obra de Milton Hatoum, mais especificamente sobre a recepção da obra *Dois Irmãos* e o contexto artístico pós-moderno em que ela surge; conhecer sobre adaptação de literatura em quadrinhos no contexto brasileiro; e realizar uma análise comparada da adaptação em quadrinhos do romance *Dois Irmãos* enquanto produto formal e processo de recriação da obra literária no contexto da arte pós-moderna.

Para tanto, partiu-se da perspectiva da literatura comparada, pelo fato de ser uma análise crítica interdisciplinar, estendendo-se o estudo da literatura a diferentes áreas do conhecimento e a outras esferas da expressão humana. O comparatismo permite observar os elementos a serem comparados com base na noção de intertextualidade. Assim, as duas

⁴ A maioria da produção acadêmica relacionada à adaptação se refere à relação entre literatura e cinema, poucos estudos dão conta da relação entre literatura e quadrinhos, games e outras expressões artísticas. No caso do artigo de Stam, o teórico questiona essa crítica da fidelidade em relação ao cinema, nas adaptações literárias, no seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*.

linguagens semióticas (literatura e quadrinhos) serão analisadas em uma perspectiva comparativista, para apreender as relações intertextuais entre adaptação e obra adaptada. Esse estudo comparado será essencial para entender o contexto cultural da arte pós-moderna em que a adaptação se desenvolve.

Assim, a adaptação de *Dois Irmãos* será analisada em dois momentos: em um primeiro momento será feita uma análise comparada da intertextualidade entre as linguagens semióticas na adaptação e na obra literária (texto-imagem/texto); e em um segundo momento será analisada como processo de recriação da obra literária, e se gera uma obra de arte autônoma e independente da obra adaptada. Assim, temos aqui os dois pontos principais da análise da adaptação nesta dissertação: a adaptação como um **produto intertextual formal** e como um **processo de recriação** em que os dois lados (adaptação e obra adaptada) estão em posição de *equivalência*.

Tal método foi assim posto para dar conta da problemática da pesquisa, que entende a adaptação tanto como um processo dialógico como um produto formal, e essas nuances são inerentes à adaptação.

Assim, no primeiro capítulo, será feito um levantamento do tema da adaptação na pós-modernidade e de como essa prática está no centro das questões do contemporâneo. Um breve histórico de como a adaptação se tornou o fenômeno que é hoje, bem como sobre a teoria que se ocupa dela, para chegar à proposta de entender a adaptação no contexto da arte pós-moderna. Já no segundo capítulo, será aprofundada a obra literária que é objeto de estudo desta pesquisa, a saber, o romance *Dois Irmãos*, e sua recepção. No terceiro capítulo, será feito um estudo sobre as adaptações literárias em quadrinhos, seu histórico no Brasil e o questionamento sobre adaptar literatura. Por fim, no quarto capítulo será feita a análise do corpus da pesquisa, partindo da dupla natureza da adaptação, como produto e como processo, conforme dito acima.

Se o objeto de estudo é de natureza dupla (processo e produto) e sua análise aqui será dupla também, os resultados esperados não poderiam ser diferentes. Assim, primeiramente, espera-se que esta pesquisa proporcione reflexões sobre a obra literária e seu lugar na problemática da arte pós-moderna, partindo da análise das relações dialógicas intertextuais que se estabelecem entre o literário e os quadrinhos no processo de adaptação; mas, também, que essa análise permita vislumbrar, ao menos em parte, a posição da literatura nesse cenário contextual artístico de incertezas, hibridismos e massificação, do qual a adaptação, como produto, ocupa posição privilegiada.

2 NADA SE CRIA, TUDO SE ADAPTA NA PÓS-MODERNIDADE

[...] adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”.

(Robert Stam)

Segundo Hutcheon, é evidente que as adaptações são velhas companheiras, fundamentais à cultura ocidental, desde Shakespeare a Goethe, passando por Ésquilo e Racine (2013). Mas, com várias novas mídias à disposição, que se popularizaram na esteira da pós-modernidade – cinema, televisão, rádio, videogames, quadrinhos etc. – a “adaptação fugiu do controle”, nas palavras de Hutcheon (2013, p. 11). Ou seja, é inegável que há mais do que coincidência nessa aproximação entre adaptação e a arte pós-moderna; o que nos leva ao propósito deste capítulo, que é estabelecer esse paralelo entre as mudanças que desafiaram a arte, dando à luz à chamada arte pós-moderna, e à intensificação da prática da adaptação literária para outras mídias. Pretende-se, com isso, mais do que montar o contexto em que vamos trabalhar a adaptação, mas também entender a adaptação como prática cultural dentro de um processo histórico/artístico.

2.1 NEM TANTO AO MODERNO, NEM TANTO AO PÓS

Desde que foi criado⁵, o termo “pós-moderno” tem dividido opiniões por onde passa. O termo começou a ser adotado por críticos e pensadores a partir de 1950, apoiados em novos rumos por quais passava a arte, distanciando-se do modernismo, já canônico e acadêmico àquela altura, diferente dos novos movimentos que surgiram a partir da década de 1950, como por exemplo, o *nouveau roman*, a *nouvelle vague*, a *pop art*, a *geração beat*, a poesia concreta, o *boom* latinoamericano. No entanto, posteriormente, o termo foi criticado, havendo quem se opusesse ao prefixo *pós*, uma vez que não houve uma ruptura na modernidade, mas o pós-modernismo seria apenas mais um movimento como os outros do modernismo que vieram anteriormente a ele.

⁵ O termo *pós-moderno* foi cunhado originalmente na década de 1950 pelo historiador inglês Arnold Joseph Toynbee para designar um tempo de problemas, com sintomas de desintegração e destruição da Idade Moderna. Portanto, o pós-moderno de Toynbee era apocalíptico e estava de acordo com o pensamento da época, com a crise do pós-guerra, que incluía uma desconfiança generalizada e uma irracionalidade a qual o modernismo não dava conta (FERNANDES, 2010).

Foi o filósofo francês François Lyotard, em seu *A Condição Pós-Moderna*, que atestou como a falência do chamado projeto da modernidade daria luz à pós-modernidade⁶. Nesse projeto, a ciência teria papel fundamental, legitimada por esse ideal moderno. Atinge seu ápice na virada do século XIX para o XX, com o positivismo, as vanguardas artísticas e as revoluções socialistas (COELHO, 2001). O que Lyotard enfatizou foi que, no contexto da perplexidade do pós-guerra, a incredulidade em relação às metanarrativas – grandes narrativas com função de legitimação da vida como um todo, incluindo aí o iluminismo, o marxismo, o liberalismo, a filosofia, e a ciência – pôs em xeque o projeto da modernidade. No entanto, tais metanarrativas ainda mantêm sua força, sejam renovadas – “neoliberalismo” –, adaptadas – “marxismo cultural”, – ou ainda existindo em uma nova configuração – “racionalismo crítico”, “pós-humanismo”.

Dessa forma, segundo Jameson (2002), houve uma ruptura na arte, após, segundo as palavras do autor, a “canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno” (2002, p. 30). Para ele, essa é uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a geração de 60 vai se confrontar com o movimento moderno, dando início a uma série de mudanças que dariam luz ao novo fenômeno a ser estudado e nominado. Entende-se, porém, nos estudos atuais sobre o pós-moderno, que os movimentos artísticos das décadas de 1950 e 1960 não promoveram uma “ruptura” na arte, mas sim uma radicalização do modernismo. Mas não se pode negar que tais movimentos abririam caminho para as mudanças que viriam nos anos posteriores.

Além da incredulidade em relação às próprias metanarrativas, como saberes únicos e totalizantes, e os novos rumos da arte dos anos 1960 em diante, outras características mais citadas em relação à pós-modernidade são: o homem não tem mais uma identidade fixa, cujo centro é a sua personalidade única (HALL, 2003, 12); a intertextualidade e a valorização de uma multiplicidade de estilos ao invés da originalidade modernista; e, por fim, uma reescritura do passado, com as metaficções historiográficas, estabelecendo uma ponte, diferente do modernismo, que via o passado como algo a ser superado.

Portanto, neste trabalho, trataremos sobre a arte pós-moderna por meio da ótica de Hutcheon, quando afirma que “apesar da retórica apocalíptica que muitas vezes a acompanha, o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em

⁶ Vale lembrar que o projeto da modernidade, segundo Teixeira Coelho, “recobriria de modo amplo e geral os últimos três séculos da cultura ocidental de extração europeia” (2001, p. 20). Tem sua base firmada a partir do iluminismo e do humanismo, quando se acreditou que a razão levaria o homem a alcançar um estágio ideal de civilização.

direção aos simulacros hiper-reais. Não existe -, ou ainda não existe -, de forma alguma, nenhuma ruptura” (1991, p. 16)

Dito isso, cumpre enfatizar a diferença entre pós-moderno e pós-modernismo. O pós-moderno se refere à época contemporânea; já o pós-modernismo se refere a um novo momento nas artes de modo geral. Não se trata de uma “escola”, no sentido didático, ou “movimento”, no sentido de periodização; mas tão somente uma forma de diferenciar as manifestações artísticas em relação ao modernismo. Pode-se resumir suas características da seguinte forma: eliminação da fronteira entre erudito e popular, o que nos remete a um hibridismo de culturas causado principalmente pela interferência da comunicação de massa; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, de caráter muitas vezes paródico, que contestam a ideia de origem e originalidade; eliminação de fronteiras entre estilos artísticos, uma mistura constante e consciente das mais variadas formas de composição existentes; revoluções minimalizadas em pequenos grupos periféricos (as mulheres, os homossexuais, etnias diversas, classes sociais, etc.); e, finalmente, retomada do passado por meio de uma reelaboração crítica e desconstrutiva (PUCCA, 2007).

Segundo Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19). Trata-se, então, de uma continuação do passado moderno, ao mesmo tempo que é uma subversão do mesmo na medida em que o revisita com ironia, de maneira não inocente.

Importante abrir um parêntese para falar sobre o pós-moderno na América Latina, já que estamos estudando uma obra brasileira: seria apropriada a aplicação do termo à realidade dos chamados países de terceiro mundo, onde está incluída a América Latina e o próprio Brasil? Alguns dos principais estudiosos do tema já divergiram quanto a isso. Quanto às relações entre o pós-moderno e a América Latina, Néstor García Canclini se refere à hibridização cultural existente nesse continente como algo fundamental no pós-modernismo. Quanto ao desenvolvimento, Canclini observa a heterogeneidade latino-americana referente aos estágios de cada país:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão antievolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior (Canclini, 1990, p. 28).

Percebe-se, dessa forma, que Canclini estabelece uma relação entre o pós-moderno e a multiplicidade cultural e de estágios de desenvolvimento da América Latina. Essa mistura

singular dos países latinos, conforme Canclini, é algo que está bastante ligado à proposta da arte pós-moderna. Multiplicidade que, por sinal, tem marcado a literatura brasileira nas últimas décadas. No campo artístico em geral, a contemporaneidade tem presenciado fortes mudanças que envolvem estilos variados e multiformes, procedimentos de vanguarda, posicionamentos divergentes, aproximação das culturas erudita e popular, reescritura do passado. Em todas essas mudanças, o que é certo é que há, sem dúvida, traços da pós-modernidade. Justifica-se, então, falarmos em pós-moderno na literatura e na cultura brasileira (ARRUDA, 2005).

Nesse sentido, podemos visualizar *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum no contexto artístico pós-moderno de reconhecimento do hibridismo cultural que está na base da nossa multiplicidade cultural, de desconstrução da posição privilegiada do centro em relação à periferia, da valorização do lugar da fala e de dar voz a minorias que, antes, não possuíam visibilidade.

2.2 SEGUINDO OS PASSOS DA ADAPTAÇÃO

O que é exatamente adaptação? Sabe-se que na biologia se refere às mudanças que os seres vivos sofrem para sobreviver ao meio. Ou seja, o conceito de adaptação, em si, já traz consigo duas nuances bem marcadas: a mudança e o meio. E se há mudança, há a passagem de um momento para outro, uma adequação ao meio. Nas artes, a ideia é representar a mudança de uma obra de arte para outro meio, no caso, outra linguagem. Ou seja, a adaptação, necessariamente, pressupõe a existência do que se poderia chamar texto obra prévia ou obra original. No entanto, em questão de arte, estamos falando de formatos diferentes, obedecendo cada qual a sua linguagem, o seu formato, seus recursos, pois são artes distintas e precisam ser tratadas com tal distinção. Portanto, Hutcheon (2006) afirma que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Portanto, para esta pesquisa, utilizaremos o conceito de adaptação de Hutcheon (2006), uma vez que a autora canadense elaborou um conceito que abarca a adaptação em sua dupla natureza de processo e produto, afinal é um processo de recriação ao mesmo tempo em que resguarda um diálogo intertextual inerente a esse processo. Tal conceito será adaptado para a análise da obra a ser estudada, para que se possa entender o contexto em que se situa a

adaptação. Antes, no entanto, veremos um pouco do histórico do estudo da adaptação ao longo do tempo.

Se a prática da adaptação existe desde muito tempo, porque somente no século XX foi problematizada? O fato é que a prática da adaptação se intensificou com as facilidades inseridas pelas novas tecnologias no processo artístico, dentro da lógica de mercado da indústria cultural, começando a ser caracterizada, a partir dessa ótica, como simples massificação da obra artística; passando pelo estruturalismo, considerada como uma tradução de uma linguagem semiótica para outra; pelo pós-estruturalismo, vista como prática intertextual; e, chegando ao enfoque cultural, como adaptação intercultural. Tal associação é apenas para efeito didático, uma vez que os três enfoques podem ser aplicados ao estudo da adaptação: a tradução intersemiótica, a teoria da adaptação e a adaptação intercultural.

Foi Roman Jakobson, linguista russo, o primeiro a classificar os tipos de tradução realizados em nossas práticas de compreensão de significados. Para ele, poderíamos realizar o ato de transfigurar um texto em outro de três formas:

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-65, grifo do autor).

É importante ressaltar que tal classificação, em suas três subdivisões, encontra coerência na forma que o linguista enxerga o ato de produção do significado. Para Jakobson é o contexto linguístico que nos oferece o necessário para a interpretação dos sentidos, sendo esses um fator semiótico também significativo (AMORIM, 2013). Dessa forma, o autor constrói sua teoria da tradução como, na verdade, uma grande teoria da interpretação de textos, dado que “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (JAKOBSON, 1969, p. 64).

Seguindo o caminho deixado pelo linguista russo, o filósofo francês Roland Barthes aborda, em uma série de estudos, as relações entre as linguagens semióticas (literatura, cinema, pintura, música, fotografia). Para Barthes, no nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irredutíveis. No nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (BARTHES, 1977, p. 36). Assim, para Barthes (*apud* SOUSA, 2012) adaptar seria uma forma

de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Essa visão remete à ideia de reconhecimento-compreensão, acrescentando-se o movimento (re)interpretação- (re)criação. Seria um filme adaptado, assim, uma leitura do texto literário, construído sobre sentidos elencados por leitores do texto-base, ou ainda em (co)construção com a própria arte cinematográfica, sendo o filme realizado a partir dessas leituras, permitindo ainda novas interpretações, novos sentidos a serem construídos pelo público espectador.

Já no enfoque da teoria da adaptação, a qual vai trabalhar a adaptação como um diálogo intertextual, Robert Stam (2006) propõe uma linguagem alternativa para discutir a questão da adaptação de obras literárias para o cinema – e, por consequência, a questão do processo de adaptação como um todo. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como infidelidade, traição, violação e vulgarização para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto original (STAM, 2006). De acordo com Stam (2006), para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que, quando classificamos uma obra como infiel ao original, expressamos, na verdade, nosso desapontamento, ao sentirmos que a adaptação falha, ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária. A palavra “infidelidade” é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada (adaptação) que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida (obra adaptada).

Assim, para Stam (2006), é necessário enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas pelos estudiosos é, dessa maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama fonte, um texto de partida, leitura essa que “[...] é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural”. Stam (2006) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Ainda nesse enfoque, Linda Hutcheon (2013) defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais. Considerando tal pressuposto, a autora promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia do

original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação (HUTCHEON, 2013). Para Hutcheon (2013), é necessária, dessa forma, a percepção de que adaptar não significa ser fiel, e, bem como Stam, a autora defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas.

Em sua obra, Hutcheon (2013) propõe o estudo dessa prática sob três diferentes perspectivas: (1) vista como uma entidade ou um produto formal; (2) vista como um processo de recriação; e (3) vista a partir do seu processo de recepção⁷. Por entidade formal ou produto, entenderíamos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, uma espécie de transcodificação de um sistema semiótico a outro. Como processo de recriação, entende-se a adaptação por meio de um processo de reinterpretação e recriação, processo no qual primeiramente se apropria-se da obra adaptada para depois recriá-la como uma obra autônoma, mesmo estabelecendo uma relação de dialogismo intertextual (HUTCHEON, 2013).

Já o teórico americano Lawrence Venuti (2007) defende uma visão de adaptação análoga aos estudos da tradução – importante ressaltar que essa visão não se pauta pela ideia de uma tradução intersemiótica – subsidiada por uma abordagem da linguagem como constitutiva do pensamento e determinante da realidade. Dessa forma, enxerga-se a teoria da adaptação como uma interpretação que constrói uma forma e sentido no texto de partida de acordo com crenças, valores e representações da língua e cultura de chegada. Para o autor, essa atividade é uma forma de comunicação transcultural que deve procurar não relações – que ele acredita existir – entre textos de partida e de chegada, mas saber que essas relações estão sujeitas às exigências de um trabalho interpretativo que é determinado pelas línguas e cultura de chegada. Há, dessa forma, uma visão da adaptação como um processo de recontextualização: de um contexto – de partida – a outro – de chegada.

O que o autor parece defender não é um abandono total da questão intertextual, mas a adição do fator cultural que teria a potencialidade para a construção de um novo olhar sobre o estudo da adaptação enquanto fenômeno popular da contemporaneidade.

Segundo Pavis (*apud* AMORIM, 2013), a intertextualidade cedeu seu lugar à interculturalidade. Não basta mais, de acordo com o autor, descrever as relações existentes entre os textos, entendendo seu funcionamento interno; “[...] é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a

⁷ Para esta pesquisa, abordaremos apenas as duas primeiras perspectivas, visto que nos interessa muito mais a relação entre obra adaptada e adaptação, embora em diversos momentos recorreremos à recepção tanto da obra adaptada como da adaptação.

produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos”. O interculturalismo é adotado por Pavis na tentativa de dar conta “[...] da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas” (PAVIS apud AMORIM, 2013, p. 26). Esse processo, para o autor, não se dá de forma automática ou passiva, pelo contrário, a cultura de chegada procura ativamente na cultura de partida o que necessita para preencher suas necessidades concretas. Hipótese essa que não rejeita que a cultura de partida também seja influenciada nas trocas: o modelo proposto por Pavis é, acima de tudo, interativo.

Portanto, esses enfoques – tradução intersemiótica, teoria da adaptação e tradução intercultural – são utilizados de acordo com o ponto de vista com o qual a adaptação é analisada.

Como nesta pesquisa analisamos uma adaptação de um romance brasileiro contemporâneo (embora narre acontecimentos de um passado recente) por quadrinistas igualmente brasileiros e contemporâneos⁸, não se constituindo em uma transposição cultural, adotamos para esta pesquisa a abordagem da teoria da adaptação, adaptando-a para fins desta pesquisa, ao abordar duas das perspectivas colocadas pela autora: *como uma entidade ou um produto formal de uma transposição intersemiótica e como um processo de recriação para uma obra autônoma*, deixando de abordar a perspectiva do *processo de recepção*. Seguindo essa abordagem, adotamos a nomenclatura utilizada por Hutcheon para as obras, a *obra adaptada* e a *adaptação*. Contudo, a autora, em seus livros, não aborda especificamente a relação entre adaptação e pós-modernidade, deixando uma lacuna por onde esta pesquisa caminha; por isso optou-se por abordar a adaptação *no contexto da arte pós-moderna*, mais especificamente na segunda parte da análise do corpus, no processo de recriação de uma nova obra autônoma, uma vez que tal processo corrobora tanto a intertextualidade quanto a inversão da relação hierárquica dos binarismos, entre eles o “original” e a “cópia” – fatores caros à pós-modernidade, como veremos a seguir.

2.3 FORA DE CONTROLE: ADAPTAÇÃO E PÓS-MODERNIDADE

No contexto artístico e cultural da multiplicidade de signos e mídias da pós-modernidade, a adaptação é uma prática recorrente, numa proporção nunca vista. Não que ela

⁸ Não obstante o foco desta pesquisa não seja o da adaptação intercultural, é preciso lembrar que os adaptadores, embora brasileiros, são naturais do Estado do Rio de Janeiro e não do Amazonas, local onde se passa a maior parte do romance *Dois Irmãos*, e isso não deve ser ignorado. Inclusive os próprios quadrinistas tiveram que fazer pesquisa, até *in loco*, para conhecer a cidade de Manaus, para a realização da adaptação.

já não existia antes, como mostra Hutcheon – a arte desde seus primórdios já adaptava – mas, os pós-modernos, claramente herdaram esse hábito, com outros novos materiais à disposição, fazendo com que a adaptação fugisse do controle (HUTCHEON, 2013).

Assim, não é muito difícil estabelecer um paralelo entre adaptação e pós-modernidade. Os movimentos da teoria na segunda metade do século minariam alguns ideais caros ao modernismo, como a originalidade e seus derivados, isto é, a hierarquia entre original e cópia, o autor como ponto de partida da obra de arte e a aura da obra artística, que permaneceria nas instâncias da alta cultura. Dessa forma, ao mesmo tempo em que contribuíram para desfazer a visão negativa da adaptação (que falamos no item anterior), direcionaram para o questionamento do modernismo e consequente desenvolvimento da teoria pós-moderna.

Portanto, a adaptação deixou de ser vista como mera técnica de massificação ou como produto artístico inferior à obra adaptada para ser estudada como um fenômeno cultural intrínseco a nossa época. E esse movimento teórico – de valorização das adaptações como obras autônomas – pode ser inserido em um amplo contexto artístico da segunda metade do século XX, no qual o pós-moderno está inserido, e que permite o paralelo feito aqui entre adaptação e arte pós-moderna.

Hutcheon, que teorizou tanto sobre o pós-modernismo como sobre adaptação, não abordou especificamente a relação entre esses dois pontos, mas justificou seu empenho nesses temas da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, sempre tive grande interesse pelo que veio a ser chamado de “intertextualidade” ou relações dialógicas entre textos [...]. uma segunda constante foi o impulso talvez perverso de desierarquizar, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e, agora, adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores (HUTCHEON, 2013, p. 12).

Ou seja, neste trecho podemos perceber o que a autora estabelece uma relação entre a teoria pós-moderna e a teoria da adaptação partindo de duas características comuns: a intertextualidade e a inversão da hierarquia entre as categorias obra adaptada versus adaptação, por meio da valorização da adaptação como obra de arte autônoma e não devedora à obra adaptada. Ou seja, há nesses dois pontos o esforço de desafiar uma hierarquia entre categorias que remete à superioridade de uma categoria a outra, como nas categorias espírito x físico, voz x escrita, original x cópia e assim por diante.

Como vimos anteriormente, Stam (2006), em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, faz uma crítica à chamada *crítica da fidelidade*, defendendo que a adaptação possui uma relação não hierárquica com a obra original, mas dialógica e intertextual. A crítica da fidelidade se baseia em um moralismo hierarquizante em que a adaptação é uma obra que deve ser fiel à obra original, recaindo em uma avaliação um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações (STAM, 2006). Nesse artigo, Stam baseia sua crítica em movimentos teóricos reunidos sob a rubrica do *pós*, para mostrar como eles contribuíram para dar uma nova ótica para a crítica das adaptações.

Para subverter o preconceito com as adaptações, Stam mostra como desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo causaram impacto direto no aprofundamento do estudo das adaptações. Assim, interessa para esta pesquisa Stam dois aportes teóricos apontados por ele para estabelecer o paralelo entre os estudos da adaptação e da arte pós-moderna, para situarmos a adaptação no contexto cultural da arte pós-moderna: a *intertextualidade* de Kristeva e o *suplemento* de Derrida.

A teoria da **intertextualidade** de Kristeva enfatiza a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior. Stam entende o conceito de adaptação como um “dialogismo intertextual”, em que todas as formas de texto são intersecções de outras faces textuais. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). Ou seja, mesmo o texto dito “original” também carrega consigo ecos de outros textos, e assim indefinidamente, não havendo qualquer hierarquia entre os textos. Dessa forma, a intertextualidade opõe-se à originalidade modernista, ao confrontar essa pretensa originalidade com a ideia de hipertextos, os ecos de outros textos que qualquer obra carrega consigo. Nesse sentido, a ideia de intertextualidade, ao opor-se ao antigo conceito de influência, derruba a ideia de modelos a serem seguidos, inserindo a literatura em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente.

No contexto do pós-estruturalismo, o conceito de **suplemento** de Derrida desfez binarismos excessivamente rígidos, ao propor a inversão da primazia de uma categoria sobre outra, como no caso do “original” sobre a “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. 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”. Na crítica derridiana, pode-se dizer que o “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A Odisseia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusoe remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. Nesse sentido, os signos não têm um sentido único, estável ou permanente, mas encontram-se constantemente à deriva, num *jogo* aberto de significações. Estando em jogo, o sentido de uma palavra só existe em função da forma como essa palavra se relaciona com outras palavras, e esse sentido está sempre adiado e diferido em intermináveis remessas de significações, num movimento de *suplementariedade*. O *suplemento* é um extra adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Nesse sentido, o suplemento de Derrida corrobora a intertextualidade, ao questionar a hierarquia entre “cópia” e “original”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade: “nunca houve nada exceto a escrita, nunca houve nada exceto suplementos e significações substitutas que poderiam somente surgir numa cadeia de relações diferenciais” (DERRIDA, 1995. p. 243-245). Portanto, entendendo-se os signos como suplementos de outros suplementos, sem nunca se chegar à realidade propriamente dita, desfaz-se qualquer relação hierárquica entre obras que dialoguem entre si, na clássica relação fonte/influência; mas, se toda obra é suplemento de outra, a adaptação seria um suplemento da obra adaptada que também é suplemento de outra e infinitamente, num jogo aberto de suplementações/significações.

Assim, foi impulsionado o avanço de uma teoria da adaptação sem a tutela da crítica da fidelidade e da hierarquia original/cópia. Tal avanço permitiu situar a adaptação em um contexto cultural e artístico amplo, no qual ela é ao mesmo tempo processo e produto, como veremos a seguir.

Hutcheon, em *A teoria da adaptação* (2013), procura estabelecer uma teoria da adaptação ao abordar *a adaptação como adaptação*, ou seja, enfocando o processo em si de adaptação e o produto gerado no processo. Isso porque quando nos referimos a adaptação, o conceito pode ser direcionado tanto ao processo como ao produto resultante do processo.

Hutcheon pontua que, como produto formal, a adaptação é um produto resultante de uma transcodificação intersemiótica, que pode ser comparada à tradução e à paráfrase. Da analogia com a tradução, temos que a adaptação acaba sendo uma recodificação em um novo conjunto de signos; da analogia com a paráfrase, temos que adaptar é oferecer uma nova

versão de uma passagem ou texto, como, por exemplo, a adaptação livre de palavras em imagens, em adaptação cinematográficas, por exemplo (HUTCHEON, 2013).

Por outro lado, a adaptação enquanto processo é uma reinterpretação e uma recriação, isso porque os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. Ou seja, o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade e talento (HUTCHEON, 2013). Dessa forma, a adaptação gera uma obra autônoma, mas em diálogo intertextual natural com a obra original.

Portanto, a seguir, na obra em estudo *Dois Irmãos*, as questões teóricas suscitadas nesse capítulo vão ganhar tratamento analítico no sentido de colocar em foco a obra literária e o contexto artístico em que está inserido, e os diálogos inerentes à adaptação artística. Isso porque a análise, a partir da comparação entre obra adaptada e adaptação, abordará a adaptação como produto e processo em um contexto da arte pós-moderna.

3 DOIS IRMÃOS: LITERATURA NAS REDES DO PÓS-MODERNO

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado.

(Milton Hatoum, *Dois Irmãos*)

O romance *Dois Irmãos*, objeto desta pesquisa, foi publicado em 2000, portanto no contexto da arte pós-moderna. Mas dizer que se trata de um romance pós-moderno seria incorrer em encaixar uma obra de tamanha complexidade em um conjunto de características pré-estabelecidas; em vez disso, para efeitos desta pesquisa, será trabalhada uma literatura em que se podem rastrear certas perspectivas pós-modernas. Ou seja, será abordada a literatura em uma perspectiva pós-moderna, além do autor e obra literária que é objeto de estudo.

3.1 OS *DOIS IRMÃOS* DE MILTON HATOUM

3.3.1 O Autor

Amazonense, descendente de imigrantes libaneses, professor universitário, tradutor, colunista de vários jornais pelo Brasil e escritor premiado. Esse pequeno resumo do currículo de Milton Hatoum, autor de *Dois Irmãos*, pode levar quem não conhece a sua obra a imaginá-la ou exemplar de um regionalismo amazônico-oriental ou de linguagem acadêmica. Ledo engano. Um dos escritores contemporâneos brasileiros que mais vende livros, já teve suas obras adaptadas para cinema, TV, teatro e quadrinhos, traduzido para 12 línguas mundo afora, em países, como a Itália, os Estados Unidos, a França e a Espanha. Porém, o que nos interessa nesta pesquisa não é o porquê do sucesso crítico e de vendas do escritor, mas sobre a sua escrita e seu lugar na prosa contemporânea.

Antes de mais nada, vamos a uma rápida biografia do escritor. Milton Hatoum nasceu em 1952, em Manaus (Amazonas), onde passou a infância e uma parte da juventude. Em 1967 mudou-se para Brasília, onde estudou no Colégio de Aplicação da UnB. Morou durante a década de 1970 em São Paulo, onde se diplomou em arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, trabalhou como jornalista cultural e foi professor universitário de História da Arquitetura. Em 1980 viajou como bolsista para a Espanha, onde

morou em Madri e Barcelona. Depois passou três anos em Paris, onde estudou literatura comparada na Sorbonne (Paris III). Em 1989, seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*, publicado pela editora Companhia das Letras, ganhou o prêmio Jabuti de melhor romance. Em 2000 publicou o romance *Dois irmãos*, eleito o melhor romance brasileiro no período 1990-2005 em pesquisa feita pelos jornais *Correio Braziliense* e *O Estado de Minas*. Em 2005, seu terceiro romance, *Cinzas do Norte*, obteve o Prêmio Portugal Telecom, Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, Prêmio Jabuti/2006 de Melhor romance, Prêmio Livro do Ano da CBL, Prêmio BRAVO! de literatura. Em 2008, recebeu do Ministério da Cultura a Ordem do mérito cultural. Em 2008 publicou seu quarto romance, *Órfãos do Eldorado*, Prêmio Jabuti – 2º lugar na categoria romance. Em 2009 publicou o livro de contos *A cidade ilhada*. Em 2013, publicou o livro *Um solitário à espreita*, uma seleção de crônicas publicadas em jornais e revistas. Todos os seus livros foram publicados no Brasil pela editora Companhia das Letras, cujas vendas ultrapassam trezentos mil exemplares. Desde 1998, mora em São Paulo, onde é colunista do Caderno 2 (*O Estado de S. Paulo*). Foi colunista dos extintos site *Terra Magazine* e da Revista *Entrelivros*⁹.

O primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, lançado ainda na década de 1980, veio em um contexto de retomada de um certo realismo, após o experimentalismo e fragmentação da década de 1970. O regionalismo já havia sido superado há tempos, e os romances históricos/memorialísticos estavam na ordem do dia. Politicamente, o Brasil caminhava para a redemocratização com as feridas deixadas pelos anos de ditadura ainda à mostra, constituindo-se um presente doloroso, tendo a memória o papel de fazer a conexão com uma identidade perdida. Tudo que era sólido se desmanchava no ar; era preciso narrar os traumas para reconstruir o que se perdeu no caminho.

Em *Dois Irmãos*, depois da recepção positiva de seu primeiro romance, principalmente no meio acadêmico e crítico, parece se sentir mais à vontade para ampliar os temas já trabalhados na sua obra anterior ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa mais aberta ao leitor, com personagens marcantes e um enredo envolvente, que surpreende o leitor a cada momento, elementos que colocaram a obra no patamar das que conseguem ser sucesso de crítica e público. Tudo isso sem abdicar dos principais temas de sua obra: conflitos familiares, a busca de uma identidade e a memória como reconstrução e um passado e de um sentido.

⁹ Todas as informações acerca da vida e obra de Milton Hatoum foram retiradas de sua página pessoal na internet, <http://www.miltonhatoum.com.br/>.

Nesse sentido, podemos dizer que a obra de Milton Hatoum tem uma escrita que contrasta a aparente simplicidade da linguagem com a profundidade de seus temas, construindo enredos envolventes e personagens marcantes, tendo como pano de fundo a modernização da Amazônia e do Brasil, com críticas à repressão da ditadura brasileira. Em um contexto pós-moderno de desconstrução da posição privilegiada do centro em relação à periferia, da valorização do lugar da fala e de dar voz a minorias que antes não possuíam visibilidade, além do reconhecimento do hibridismo cultural, pode-se explicar o sucesso de *Dois Irmãos* como um romance de seu tempo.

3.3.2 A obra

Convencionalmente, a obra *Dois Irmãos* está classificada como romance e, como tal, constitui-se no gênero clássico preferido do realismo e com larga tradição na literatura mundial. Mais longo e complexo, o romance geralmente possui vários núcleos de ação, subtramas, variedade de personagens e longo período de tempo. Assim, desenvolveram-se variados tipos de romances, como o romance de formação, o romance histórico, o romance familiar. Milton Hatoum se utiliza de um gênero clássico e uma temática universal deslocando-a de onde tradicionalmente era narrada no realismo e modernismo (Classe burguesa ou sertaneja brasileira como representante de certa “brasilidade”) para um lugar entre os que sempre estiveram à margem, ou seja, imigrantes de origem árabe.

Portanto, *Dois irmãos* narra a trajetória de uma família de imigrantes árabes, que tem como pano de fundo a história da cidade de Manaus, atravessando o século XX. Por meio da narrativa, podemos perceber o crescimento da cidade, a chegada de imigrantes, a variada população local, resultando em um amplo hibridismo cultural, social e religioso. Ao mesmo tempo, vemos o avanço da modernização e integração da região ao resto do país. O tom do romance é de evocação de um passado longínquo e nostálgico em contraste com o presente frio e de solidão. Manaus, mais do que o espaço onde decorre a ação, também não figura apenas como um cenário exótico; é, sim, o centro de onde convergem os fios das histórias, mudando e provocando mudanças na vida dos personagens, conforme avança a narrativa:

No caminho do aeroporto para casa, Yaqub reconheceu um pedaço da infância vivida em Manaus, se emocionou com a visão dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha. (HATOUM, 2006, p. 11).

Característica importante das obras de Hatoum, a narrativa de *Dois Irmãos* não segue uma ordem linear, mas avança por fragmentos de memórias e lembranças, uma vez que o narrador a constrói a partir de relatos de vários personagens, principalmente de sua mãe Domingas, do velho Halim e de suas próprias memórias. Logo no começo da obra fica evidente a estratégia narrativa de utilizar essas idas e vindas da história para seduzir o leitor, criando um suspense: A matriarca da família Zana deixa a casa melancólica em meio às lembranças que evoca, para, em seus últimos momentos de vida, indagar se seus filhos já fizeram as pazes. Corta para o momento em que Yaqub chega do Líbano para onde foi mandado por seus pais para separá-lo de seu irmão Omar, o caçula, anos antes. Só mais adiante será contado como se deu a separação entre os irmãos. E assim o leitor vai descobrindo aos poucos os personagens, suas motivações, os fatos que levaram àquela situação inicial, como mistérios que vão sendo revelados ao longo da trama.

O narrador do romance, não só narra os fatos, mas viveu-os, na condição de integrante da família (como filho bastardo, vive maior parte da vida em um quarto dos fundos com a mãe, uma índia, que é criada da família durante quase toda a sua vida. O pai é um mistério para ele, mas desconfia de um dos irmãos do título): Nael, que fica a cargo de narrar a história. O romance é costurado pelas idas e vindas da memória do narrador, de forma não linear, sendo ele mesmo feito a partir de relatos dos demais personagens:

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2006, p. 20)

Quanto à temática, a história revisita o tema clássico da decadência familiar, desde a rivalidade entre irmãos, incesto, estupro, diferenças entre pai e filho, entre outros, em um contexto de modernização irreversível e suas consequências, a repressão da ditadura e o hibridismo cultural. Seus personagens centrais não são brasileiros de classe rica ou média (realismo) ou mesmo brasileiros pobres estereotipados (regionalismo), mas se situam entre os limites: são imigrantes libaneses cujos costumes, crenças e falar não se sobrepõem aos seus dramas e aflições, as quais podem ser vistas em qualquer pessoa no mundo. Percebe-se uma intertextualidade na temática da rivalidade entre irmãos, desde os bíblicos Caim e Abel, Esaú e Jacó, passando por Rômulo e Remo, e no romance realista *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis.

O contexto histórico é constantemente pontuado, servindo não somente como pano de fundo para a ação, mas influenciando-a e trazendo consequências para a vida dos personagens. Tal contexto vai desde a segunda guerra mundial até a modernização e industrialização de Manaus, passando pela Ditadura Militar e inauguração de Brasília:

Fora assim durante os anos da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro. (HATOUM, 2006, p. 15).

Assim, Hatoum faz referência a fatos históricos em meio a fatos fictícios, no caso, tais fatos são vistos do ponto de vista da família de imigrantes libaneses na capital do Amazonas. No entanto, o autor não fica só na referência, mas tece críticas, aponta incongruências ou mesmo ironiza, como neste trecho em que contrapõe a euforia que o Brasil vivia com a inauguração da nova capital à penúria do racionamento que vivia Manaus:

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. (HATOUM, 2006, p. 51)

Quanto à ditadura militar, cumpre salientar que esta é representada com as cores fortes da violência e da repressão, além de causar uma importante mudança na narrativa. Nael, o narrador que desconfia de que um dos irmãos rivais, Yaqub e Omar, são seus pais, até aquele momento parecia nutrir mais simpatia pelo disciplinado e responsável Yaqub do que pelo indomável e festeiro Omar. No entanto, essa avaliação muda momentaneamente quando ele vê como os dois reagem à repressão militar: Yaqub demonstra naturalidade e indiferença com a invasão e violência dos militares aos perseguidos pelo regime, entre eles o seu irmão Omar; Já Omar defende o seu professor e amigo, o poeta subversivo Antenor Laval e resiste à repressão militar. Quando da morte de Laval pelos militares, Omar se emociona e escreve até um “manifesto contra os golpistas”. A partir daquele momento, a imagem de Omar, cujo comportamento ele repudiava, passa a ser visto como mais humano que o Yaqub:

Choveu muito, um toró dos diabos, no dia de sua morte [de Antenor Laval]. Mesmo assim, alunos e ex-alunos de Laval se reuniram no coreto, acenderam tochas, e todos tínhamos pelo menos um poema manuscrito do mestre. [...] Depois, um ex-aluno do liceu começou a ler em voz alta um poema de Laval. Omar foi o último a recitar. Estava emocionado e triste, o Caçula. [...] Por uma vez, uma só, não hostilizei o

Caçula, não pude odiá-lo naquela tarde chuvosa, nossos rostos iluminados por tochas, nossos ouvidos atentos às palavras de um morto, nosso olhar na fachada do liceu, na tarja preta que descia do beiral à soleira da porta. Um liceu enlutado, um mestre assassinado: assim começou aquele abril para mim, para muitos de nós. (HATOUM, 2006, p. 121).

Portanto, diante do comportamento desses personagens ante um fato histórico, a visão dicotomizada que Nael tinha dos gêmeos é modificada. Pois, de certa forma, Nael contrapõe as duas posturas, de Yaqub, que silencia diante do que estava ocorrendo e mesmo aprova com o pretexto de que “os terrenos do centro pedem para ser ocupados” e que “Manaus está pronta para crescer” (HATOUM, 2006, p. 125); e a de Omar, que resiste corajosamente à opressão, seguindo os passos do saudoso professor Laval. Trata-se de algo que confere uma maior complexidade aos personagens, enriquecendo a narrativa e a construção de Nael.

Tendo como cenário a Amazônia e evocando as lembranças do oriente e da cidade de Biblos, cidade natal de Halim e Zana, imigrantes libaneses, a trama principal é a batalha incessante dos dois irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, que disputam constantemente o mesmo espaço, seja o amor da mãe, da irmã, de uma mesma mulher desde a adolescência, entre outros conflitos. Tal batalha será o epicentro da ruína que se abaterá sobre toda a família, desconfigurando não só os laços familiares, como o espaço habitado no passado, ficando somente as lembranças, matéria da narrativa.

Nesse sentido, para esta pesquisa, vemos o romance como uma metaficção historiográfica, uma vez que retoma o passado histórico diferentemente dos romances históricos tradicionais, ao mostrá-lo de um ponto de vista periférico, de personagens à margem, ironizando-o e desafiando a ideologia da época e colocando, assim, o literário em posição privilegiada em relação ao discurso histórico.

3.3.3 Recepção

Publicada em 2000, *Dois Irmãos*, embora, como veremos a seguir, seja uma obra com um relativo sucesso de crítica e público, não por acaso a obra mais conhecida de Hatoum, é bastante recente. Mesmo assim, existe uma grande quantidade de textos, tanto acadêmicos como não acadêmicos, em uma variedade que inclui desde as tradicionais críticas em jornais, passando por livros, dissertações, artigos e teses e até mesmo em resenhas em *blogs* da

internet e canais de youtubers literários (os chamados *booktubers*). Neste estudo, veremos a recepção no meio jornalístico e acadêmico.

Nesse sentido, Alfredo Bosi, ainda em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1994, cita a “escrita apurada” de Hatoum e seu romance de estreia *Relato de um certo Oriente* (1989) destacando sua prosa narrativa refletida e compassada que “não renuncia à mediação de uma sintaxe bem composta e do léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade de sua mensagem” (BOSI, 2003, p. 437). Importante essa observação, mesmo não se tratando de *Dois Irmãos*, uma vez que a obra de Bosi é considerada referência em literatura brasileira e ainda no calor da recepção do primeiro romance de Hatoum decide citá-lo de forma elogiosa. O que confirma que o escritor amazonense já teve aprovação crítica de peso desde o seu primeiro romance.

Wander Melo Miranda, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em julho de 2000¹⁰, fala sobre como Hatoum, em *Dois Irmãos*, retoma o mito dos irmãos inimigos que vem desde a bíblia, em uma inflexão peculiar, mas sem perder sua natureza universalizante. Miranda também destaca como a trama que enlaça o destino dos personagens pode ser lida como uma alegoria dos impasses e contradições da nossa formação nacional. Além disso, o escritor, conforme Miranda, acrescenta nessa equação o olhar do imigrante, mas sem reduzir essa questão a um simples choque cultural.

Já a crítica Leyla Perrone-Moisés, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em agosto de 2000¹¹, é menos econômica nos elogios: para ela, valeu a pena esperar 11 anos por *Dois Irmãos*, pois este revela um notável amadurecimento do romancista, “agora dotado de domínio pleno de sua temática e de seus meios”. “Esse romance tem muitas qualidades”, afirma a crítica. Entre essas qualidades, Perrone-Moisés inclui a ambientação, as personagens presas a um fascínio pelo ambiente e a construção narrativa esteada no “segredo e anúncio”. Dessa maneira, a narrativa prende o leitor ao longo de todo o relato, através de segredos que vão sendo revelados aos poucos.

Em outra crítica também da época, de setembro de 2000, Luiz Costa Lima, também para a *Folha de São Paulo*¹², decreta: “Milton Hatoum é um dos nossos maiores ficcionistas de nosso final de milênio”. Em seguida, Lima fala sobre o cenário do romance, Manaus,

¹⁰ Fonte: <http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/dois-destinos-por-wander-melo-miranda-caderno-ideias-jornal-do-brasil-1-de-julho-de-2000>.

¹¹ Fonte: <http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas-artigos/a-cidade-flutuante-leyla-perrone-moisés>.

¹² Fonte: <http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas-artigos/a-ilha-flutuante-por-luiz-costa-lima-caderno-mais-folha-de-s-paulo-24-de-setembro-de-2000>

destacando que na obra ela é uma cidade sem raízes, em que o tempo não forma história ou a história não contém densidade, pois é formada por estratos que se dissipam sem deixar vestígios: as origens indígenas de Domingas, as origens libanesas da família de imigrantes, as casas cedendo lugar à modernização. Outrossim, essa “ambiência” em Hatoum é mais do que um mero cenário onde uma história humana se desenrola, é parte do conteúdo. Por fim, evoca o mito presente no romance de opostos que se complementam: um, a instrumentalidade da razão; o outro, agente da brutalidade. Ambos compõem um núcleo mítico, assediado tanto pela razão calculadora como por afetos desenfreados, que concorrem para a decadência final da casa.

No meio acadêmico, os trabalhos em sua maioria exploram a intertextualidade da obra de Hatoum com outras obras e a tríade narrativa, espaço e tempo. No primeiro caso podemos citar a tese *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum* (2006), de José Alonso Torres Freire, que faz uma análise comparada entre Hatoum e Dalcídio Jurandir, escritor paraense; ou a tese *Estudo comparativo de Dois irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e A Selva, de Ferreira de Castro* (2012), de Gilson Penalva. Quanto à narrativa, podemos encontrar a dissertação *A dinâmica das vozes confluentes no narrador de Dois Irmãos* (2012), de Katrym Aline Bordinhão Dos Santos e o artigo *Narração e resistência em Dois irmãos: os desvãos da História* (2014), de Amanda Carvalho Azevedo. Quanto ao espaço e tempo, podemos destacar a questão do regionalismo e do exótico nos artigos *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*, de Tânia Pellegrini (2004) e *Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum* (2008), de Daniela Birman. Por fim, a relação entre memória e história, como na dissertação *Identidade (s) e Memória (s) no romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum* (2004), de Tatiana Salgueiro Caldeira.

Quanto ao meio midiático, é fato que *Dois Irmãos* se tornou um fenômeno. Desde que ganhou o prêmio Jabuti 2001 na categoria romance, o romance já foi adaptado para teatro em 2008 com roteiro de Jucca Rodrigues e encenação por Roberto Lage; ganhou adaptação para os quadrinhos, em 2015, pelos já famosos quadrinistas Gabriel Bá e Fábio Moon, quando recebeu o Troféu HQ Mix de "melhor adaptação para os quadrinhos" e o Eisner Award de "melhor adaptação de outro meio"; por fim, foi ao ar pela Rede Globo a adaptação para minissérie de TV, com roteiro de Maria Camargo e direção de Luiz Fernando Carvalho. Com a exibição da minissérie em 2017, a obra, que já era a mais vendida do autor, disparou em vendas, com um aumento de 500%. A Companhia das Letras, a editora da obra, lançou uma

edição com as fotos dos personagens da minissérie na sobrecapa. Essa edição foi a que mais cresceu em vendas durante a exibição da minissérie.

Portanto, como podemos perceber, *Dois Irmãos* conseguiu um feito raro na literatura brasileira, ainda mais na contemporânea: alcançar prestígio tanto crítico e acadêmico como popular e midiático. Pode-se especular razões para esse sucesso, como a escrita apurada de Hatoum de que fala Bosi, a narrativa estreada no “segredo e anúncio” e no fascínio que ainda provoca o ambiente amazônico, de que falou Perrone-Moisés, a intertextualidade presente no romance ou ainda as adaptações que impulsionaram a circulação da obra (embora podemos observar que o sucesso entre a crítica veio muito antes das adaptações). O fato é que *Dois Irmãos* se notabiliza pelo diálogo que permite, tanto com outras obras literárias como com outras mídias, ocasionando um caso exemplar de arte intertextual em si mesma e no contexto que a rodeia. Um contexto de multiplicidade de signos e mídias, de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações constantes.

4 LITERATURA EM QUADRINHOS: LINGUAGENS EM DIÁLOGO

Foram quatro anos para fazer a adaptação de Dois irmãos. É a nossa história de dois irmãos. Até a gente demorou para perceber isso. Então tem que saber entender qual a alma da história, dos personagens, e como contar isso na nova linguagem e fazer bem feito, porque aí você não vai ser só o cara que adaptou.

(Gabriel Bá)

As expressões artísticas sempre se relacionaram entre si. Dentre os meios expressivos que revisitam e realizam diferentes formas de diálogo com obras produzidas em outros suportes, está a história em quadrinhos (HQ). Arte narrativa por natureza, os quadrinhos trazem em si grande potencial comunicativo, apresentando uma união própria entre as linguagens verbal e não-verbal. Com a literatura, arte que também trabalha com a narratividade, os quadrinhos têm estabelecido uma ampla interação, em que as linguagens e enredos se interseccionam para o desenvolvimento de várias obras (OLIVEIRA, 2008).

Nesse sentido, este capítulo abordará a expressão artística dos quadrinhos e as adaptações de obras literárias para quadrinhos.

4.1 ARTE SEQUENCIAL: DA PRÉ-HISTÓRIA ÀS *GRAPHICS NOVELS*

O homem sempre teve necessidade de se comunicar, de expressar sua realidade, relatar suas experiências, repassar conhecimento através de gerações. Por isso, através dos tempos, procurou desenvolver várias formas comunicativas, desde as mais primitivas, como as inscrições nas paredes das cavernas, até os meios digitais de hoje. Tais formas comunicativas se desenvolveram de imagens pictóricas – os desenhos dos homens das cavernas – para os sinais que ainda guardavam algumas semelhanças visuais com a realidade – os hieróglifos – até os alfabetos modernos. Porém, a combinação entre imagem e texto nunca será deixada de lado, principalmente nas expressões artísticas, onde linguagens verbais e não-verbais se completavam para obter sentido.

Nos tempos modernos, os quadrinhos floresceram, inicialmente, nas tiras de jornais americanos, como uma forma imediata de comunicação, bem apropriada à mídia impressa. As tiras possuíam um pequeno número de quadros e contava histórias com tom humorístico, geralmente voltadas para crianças. Aliás, as revistas que surgiram logo depois também eram voltadas para o público infantil, o quê, de certa forma, marcaria o gênero até os dias atuais.

Porém, as histórias em quadrinhos foram se desenvolvendo, com produções voltadas a um público cada vez mais adulto. Foi assim que surgiram as *Graphics Novels*, ou romances gráficos, com histórias que traziam mais profundidade nos temas retratados e mais longa do que uma revista comum. Na esteira do sucesso das *Graphic Novels*, os quadrinhos vêm alcançando enorme notoriedade no meio artístico, com obras adaptadas para o cinema e reconhecimento de artistas consagrados.

Foi Will Eisner, renomado teórico e quadrinista americano, quem conceituou as histórias em quadrinhos como “arte sequencial”. Nesse sentido, os quadrinhos se utilizam de regências da arte gráfica (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) para compor uma narrativa em sequência visual/verbal (EISNER, 1989).

Corroborando Eisner, Silva (2001) define histórias em quadrinhos como um tipo de linguagem que, utilizando-se da combinação de textos e desenhos, conta uma história. Nesse sentido, as histórias em quadrinhos são uma forma de arte que combina imagem e texto que, através do encadeamento de quadros, narra uma história ou ilustra uma situação (SILVA, 2001).

Assim, nesta pesquisa, utilizaremos o conceito de quadrinhos (ou HQ) de Silva, mesmo que a obra de quadrinhos que analisamos seja uma *Graphic Novel*, considerando que as *Graphic Novels* são um subtipo de quadrinhos.

Esta pesquisa aproveitará o conceito de arte sequencial de Eisner, por nos dar a ideia de uma arte autônoma; mas, sem esquecer o caráter narrativo fundamental dessa arte, o qual tem em comum com os romances literários.

4.1.1 Histórico dos Quadrinhos

As manifestações mais remotas dos quadrinhos, ou arte sequencial nos termos de Eisner (1989) remontam a milênios. Alguns autores chegam mesmo a reportar o germe das HQs à arte rupestre. Várias dessas manifestações representam cenas de caça, numa sequência perceptível, assemelhando-se em alguma medida à linguagem contemporânea dos quadrinhos. McCloud (2008) afirma que certas inscrições em tumbas egípcias podem ser apontadas como precursoras dos quadrinhos, exatamente pela sequência de imagens que conta uma história. Ele também aponta a tapeçaria de Bayeux, como antepassado do que viria a ser as HQs. A

tapeçaria é uma peça única de 70 metros de linho bordado, que conta a conquista normanda da Inglaterra, luta iniciada em 1066, conforme figura abaixo.

Figura 1– Tapeçaria de Bayeux



Fonte: <https://www.viajenahistoria.com.br/tapeçaria-de-bayeux/>

Outros trabalhos artísticos, especialmente na arte sacra, como iluminuras em série, vitrais, dípticos e trípticos com cenas da paixão de Cristo, em madeira ou marfim, também fazem uso da justaposição sequenciada de imagens para contar uma história, como um modo de narrar que atravessa os tempos.

Tais exemplos ilustram como a junção sequenciada de imagens sempre foi usada pela humanidade para contar histórias, relatar fatos. Porém, elas ainda se encontravam bem distantes das HQs modernas, com sua articulação entre texto verbal e imagem, compondo cenas de uma mesma história, que se desenrola no espaço.

Na verdade, conforme Mendonça (2010), há uma polêmica sobre o marco inicial das HQs na sua feição contemporânea. As opiniões divergem entre o trabalho do suíço Rodolphe Töpffer, com as histórias de *Mr. Jabot*, desenhadas em 1827 e publicadas em 1833; e o trabalho do norte-americano Richard Outcault, com o seu personagem Menino Amarelo (*Yellow Kid*), publicado em 1895. Seu apelido deriva do camisolão amarelo (espécie de túnica) que usava, e foi atribuído pelo público, pois Outcault nunca o nomeou de fato.

Para os que consideram o século XIX como ponto de partida da história das HQs, a referência é o trabalho do suíço Rodolphe Töpffer, com suas “*histoires en estampe*”. A primeira publicação é de 1833, mas a mais citada é a *Les amours de Mr. Vieux Bois*, de 1837 (MENDONÇA, 2010).

Figura 2 – Les amours de Mr. Vieux Bois



Fonte: <https://www.oldbookillustrations.com/illustrations/vieux-bois-encouter/>

Figura 3 – Around the world with the Yellow Kid



Fonte: https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm

Já outros autores, principalmente norte-americanos, tomam o menino amarelo como início das HQs modernas, em 1895. Porém, segundo Santos (*apud* MENDONÇA, 2010), considerar o Menino Amarelo de Richard Outcault, como marco inicial das HQs se deve mais ao estrondoso sucesso popular alcançado do que ao surgimento de uma nova linguagem.

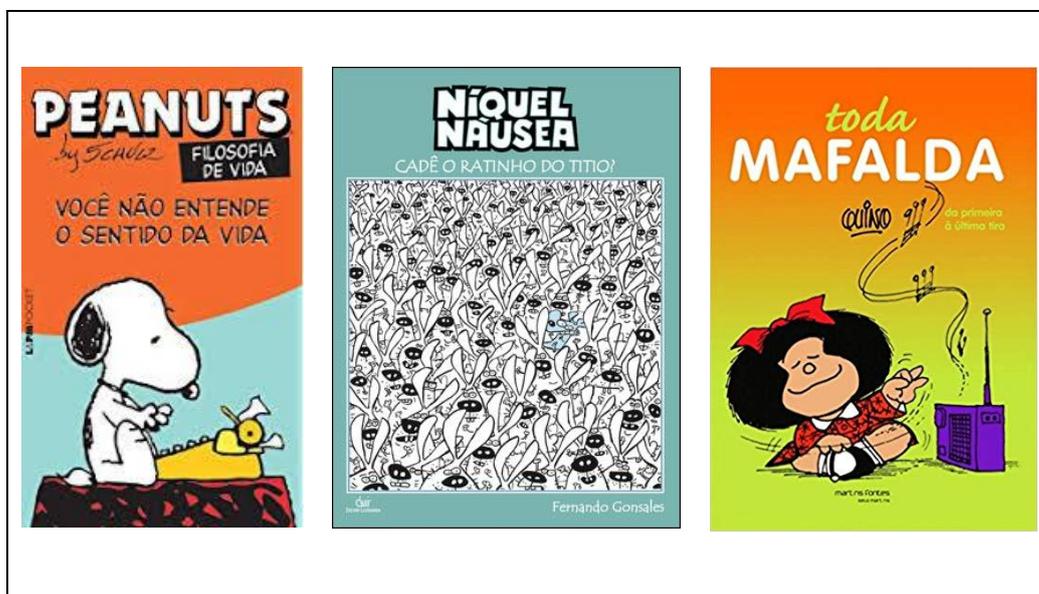
Surgidas em 1895 e ambientadas nos guetos de Nova York, as histórias do Menino Amarelo eram publicadas no jornal norte-americano *The Sunday New York*. Inicialmente batizado de *Down on Hogan's Alley*, fazia referência ao beco onde moravam os personagens, oriundos de diversas etnias, que se vinham a se somar ao mosaico cultural norte-americano e começavam a penetrar no “caldo” simbólico que aglutinava os que se esforçavam para se tornar americanos, seja lá o que isso, naquele momento, fosse (PATATI E BRAGA *apud* MENDONÇA, 2010).

Segundo Silva (*apud* MENDONÇA, 2010), a irreverência das mensagens que seu camisolão portava era um fato novo na imprensa da época, o que deve ter contribuído para o seu sucesso.

Segundo Mendonça (2010), a maioria dos estudiosos concorda em convencionalmente apontar as aventuras do Menino Amarelo como as primeiras HQs modernas por elas estabelecerem uma configuração específica que se tornaria padrão das HQs posteriormente produzidas. Ou seja, esse personagem firmou a configuração de quadros isolados e com balões de fala para cada um, o que deixou a leitura mais fluida e impactando sua produção a partir dali.

As HQs chegaram à massificação em meados do século XX nos EUA, com a ampliação das tiragens e o barateamento dos quadrinhos. Rapidamente, conquistaram um espaço próprio, passando a circular nos gibis, revistas a eles dedicadas. Em um artigo publicado em 2002, Mendonça (2010) aponta diferentes formas de veiculação de HQs surgidas além dos gibis comuns. Os gibis privilegiam narrativas mais longas em vez de tiras. Também há os almanaques, dedicados a um grupo de personagens criados por um mesmo autor, como *Almanaque Disney*, *Turma da Mônica*, etc. Existem ainda os gibis direcionados a adultos, que também se dedicam a um personagem ou uma galeria de personagens de um mesmo autor. Mas, são as coletâneas de tiras publicadas em livro que atestam a autonomia cada vez maior das HQs em relação aos suportes midiáticos (MENDONÇA, 2010). Na Figura 4, abaixo, alguns exemplos:

Figura 4 – Capas de coletâneas de quadrinhos



Fonte: Google Imagens.

4.1.2 Quadrinhos no Brasil

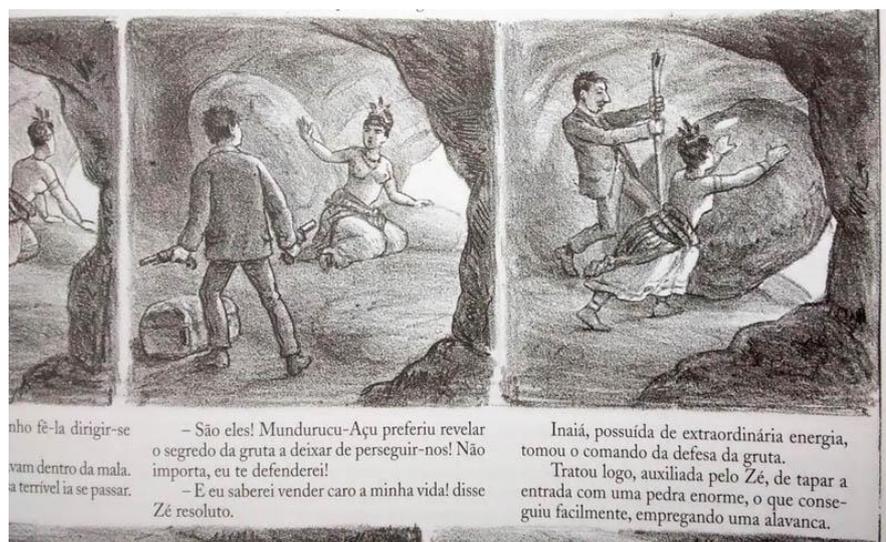
Os estudos sobre a trajetória histórica dos quadrinhos no Brasil também enfrentam polêmicas. Uma delas retoma o mote da paternidade das HQs, agora no contexto brasileiro. Há quem aponte Angelo Agostini, italiano naturalizado brasileiro, como o "verdadeiro" criador das histórias em quadrinhos. Nascido em 1833, em Vermate, Agostini era desenhista e foi o mais importante artista gráfico do Segundo Reinado.

Cardoso (*apud* MENDONÇA, 2010) aponta que um dos traços mais importantes da produção desse autor foi a criação de um herói genuinamente nacional, o Zé Caipora, por vezes, acompanhado da índia de seios nus, Inaiá, a primeira heroína dos quadrinhos (ver Figura 5, a seguir). Esse personagem protagonizava aventuras de ação, enquanto a tendência mundial nas HQs era das narrativas humorísticas. Suas aventuras se passavam em cenários locais, como as matas e as cidades brasileiras, e constituem o único repositório iconográfico dos costumes nacionais do fim do Segundo Império e começo do século XX. Agostini foi ainda o primeiro a explorar o suspense, deixando o leitor na expectativa até o capítulo seguinte. Em virtude dessas razões, Agostini é considerado por Cardoso (*apud* MENDONÇA,

2010) o avô das tiras de aventura e Zé Caipora, o primeiro herói brasileiro e universal do gênero.

Fundador da Revista Ilustrada, um marco editorial da época, Agostini criou para ela o já citado personagem Zé Caipora. Este foi retomado posteriormente em outras revistas, como O Malho e O Tico-Tico. A republicação das histórias de Zé Caipora em fascículos, em 1886, é apontada como a primeira revista de quadrinhos com um personagem fixo a ser lançada no Brasil. A Figura 5 mostra um trecho das aventuras de Zé Caipora.

Figura 5 – Trecho de As aventuras de Zé Caipora



Fonte: <https://quadrinhos.wordpress.com/tag/as-aventuras-de-ze-caipora/>

No entanto, a primeira revista a publicar HQs no Brasil de forma sistemática foi O *Tico-Tico*. Foi lançada em 1905 e se manteve até 1960. Embora publicasse plágios de autores estrangeiros, a revista revelou talentos nacionais, como Luis Sá (MENDONÇA, 2010). O *Tico-Tico* marcou a infância de gerações, especialmente porque era a única revista dedicada às crianças.

Figura 6 – Capa do número de estreia da revista Tico-Tico



Fonte: <https://culturadequadrinhos.wordpress.com/tag/tico-tico/>

Nos anos seguintes, o mercado de HQs no Brasil continuou a ser abastecido pela publicação de versões traduzidas de quadrinhos norte-americanos, já que a produção nacional em escala industrial se concentrava em dois ou três autores. Ziraldo, por exemplo, alcançou relativo sucesso com *A turma do Pererê*, mas a grande exceção continua sendo Mauricio de Souza, que atingiu imensas tiragens e firmou a marca da Turma da Mônica no país.

No Brasil, pode-se dizer que a vertente das tiras em quadrinhos se desenvolveu com a sátira política e social, de temáticas *underground*. A escassez de espaço no jornal e a popularidade de certos personagens que o leitor podia encontrar diariamente fizeram nascer o formato clássico das tiras, da piada desdobrada em três tempos (PATATI E BRAGA *apud* MENDONÇA, 2010). As tiras (ou tirinhas) se distinguem das HQs por serem curtas, contando com 3 quadros geralmente (podendo chegar a 5), e por sempre trabalharem com a quebra de expectativas para produzir humor.

Atualmente, o mercado de quadrinhos no Brasil segue a tendência mundial e se aquece com o sucesso comercial e crítico das *Graphics novels*. Apesar de empregada em HQs desde o início da década de 1970, a definição *graphic novel* ganhou popularidade após o lançamento

de *Um Contrato com Deus*, do quadrinista Will Eisner, em 1978 (Figura 7). Seu sucesso comercial e de crítica foi responsável pela adoção do termo pelo setor editorial.

Figura 7 –Um contrato com Deus

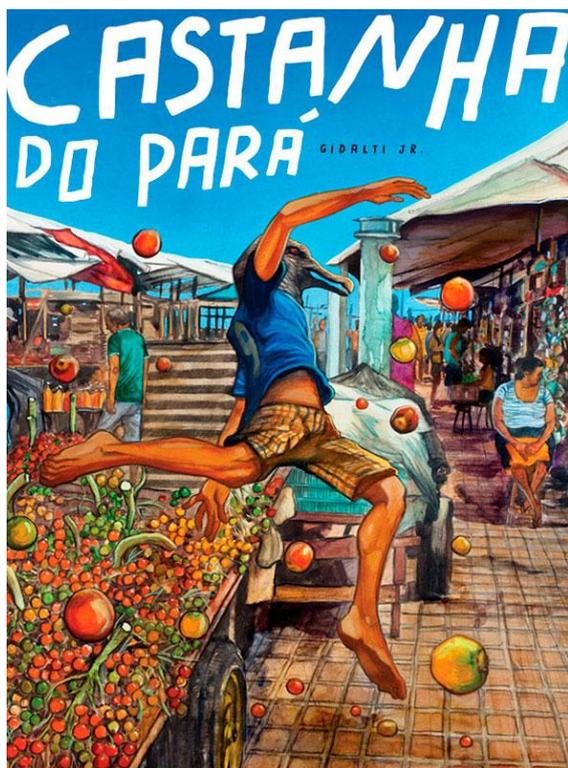


Fonte: osquadrinhos.blogspot.com

A nova denominação ajudou a abrir as portas de espaços de comercialização e exposição antes fechados para as produções quadrinísticas e elevou-as a um novo patamar no espectro das criações artísticas no último quarto do século XX e início do século XXI. Além disso constituindo-se em um formato de produção, as *graphic novels* tornaram possível quebrar a barreira entre os quadrinhos industrializados e os alternativos, criando condições para um mercado diferenciado, em que a qualidade artística, o aprofundamento psicológico, a ousadia do design e a complexidade temática passaram a ter seu valor melhor equacionado. Pode-se dizer que, a partir delas, as histórias em quadrinhos se firmaram como a 9ª Arte ou como *Arte Sequencial* (VERGUEIRO, 2009).

Assim, as *graphic novels* conseguiram conquistar uma fatia importante do mercado editorial mundial, e nos últimos anos têm ganhado espaço entre o público brasileiro - editoras como a Conrad e a Devir traduzem material estrangeiro há algum tempo. Em 2017 o mais prestigiado prêmio literário do Brasil, Jabuti, passou a ter uma categoria própria para quadrinhos, sendo a obra *Castanha do Pará* (Figura 8), produção independente de Gidalti Jr., a primeira a receber esse prêmio.

Figura 8 – Castanha do Pará



Fonte: <http://www.universohq.com/reviews/castanha-do-para/>

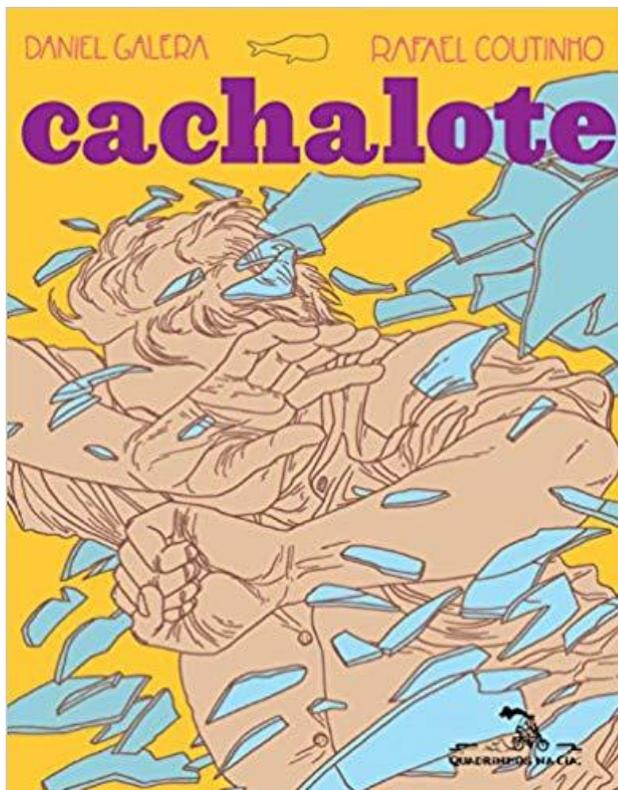
Por falar no Pará, afinal o autor Gidalti Jr. é paraense, segundo Angelim (2017), a década de 70 representou o início da publicação de histórias em quadrinhos criadas por paraenses em jornais do estado, além do lançamento de concursos e editais para incentivar os interessados em publicar suas próprias HQs. Conforme a pesquisadora, Belém foi palco do surgimento de grupos que, durante anos, fomentaram a interação e a produção de diversos quadrinistas.

No Brasil, as editoras passaram a perceber essa fatia de mercado e investiram. A Editora Companhia das Letras, nesse sentido, lançou em 2008 o selo *Quadrinhos na Cia*, para dar exclusividade a essas publicações, tanto de autores estrangeiros como brasileiros. Se a Editora já havia lançado antes Will Eisner (*O Complô*), Art Spiegelman (*Maus, À Sombra das Torres Ausentes*), Marjane Satrapi (*Persépolis*) e o brasileiro Spacca (*Santô e os Pais da Aviação, D. João Carioca*), o selo trouxe ao Brasil quatro dos nomes mais comentados nos últimos anos nos quadrinhos: Chris Ware, Craig Thompson, Gene Luen Yang e Dash Shaw.

Porém, o primeiro lançamento do selo privilegiou um autor brasileiro: o quadrinista Rafael Coutinho em parceria com o escritor Daniel Galera, que lançaram *Cachalote* (Figura

8). Outras editoras brasileiras têm reservado espaço para as *Graphic Novels* em seus catálogos.

Figura 9 –Cachalote



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Cachalote-Daniel-Galera/>

Nesse contexto, percebe-se que entre as *Graphic Novels* há uma grande vertente de adaptações literárias. Obras de Camões, Shakespeare, Guimarães Rosa, Machado de Assis e tantos outros, sobretudo os clássicos, ganham adaptações em capa dura e trabalho gráfico minucioso. Assim, em 2015, a Companhia das Letras lança a adaptação de *Dois Irmãos* de Milton Hatoum em quadrinhos, pelos quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá. Veremos, mais adiante, especificamente sobre essa obra.

4.2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DOS QUADRINHOS

Nos quadrinhos se observa um sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: as imagens e a escrita (CAGNIN, 1975). Estes podem ser separados, mas são complementares para a leitura dos quadrinhos. Entretanto, em alguns momentos pode haver predominância de uma ou outra linguagem.

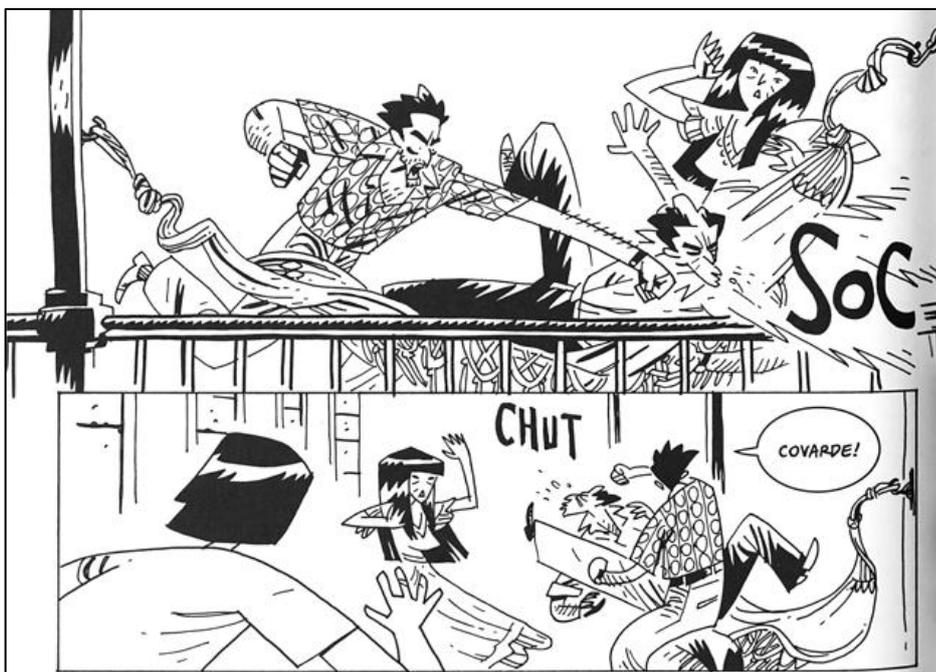
Cagnin (1975), evocando a divisão triádica do signo de Pierce – o signo seria classificado em *índice*, *ícone* e *símbolo* – classifica os signos em dois tipos: naturais e artificiais. Os naturais são os *índices*, pois estão baseados nas relações naturais, causais, entre os fenômenos e os seres, como a relação nuvem/chuva; os artificiais seriam os *ícones* e os *símbolos*, uma vez que seriam fabricados pelo homem (1975). De acordo com Pierce, os ícones são imitativos e servem para representar, reproduzir o real (desenho, pintura, escultura, gravações sonoras, etc.); já os símbolos têm uma relação convencional com o real, resultam de um acordo entre os que os empregam (letras, símbolos matemáticos, sinais de trânsito etc.). Logo, poderíamos dizer que as histórias em quadrinhos seriam constituídas por dois tipos de signos: os ícones (desenho) e os símbolos (letras).

Nessa união de signos, porém, é provável que o que mais se sobressaia para o sujeito seja a imagem. Inclusive podem existir narrativas quadrinísticas sem texto, apenas imagéticas. Barthes (*apud* COSTA, 2009) recorda que para um indivíduo “reconhecer” uma imagem é necessário que exista um já dado “saber-cultural” pelo sujeito, uma espécie de memória-imagética embora isso possa ocorrer em níveis de complexidade bastante variados. No caso das HQs que reúnem sistemas sógnicos imagéticos e textuais, Barthes (*apud* COSTA, 2009, p. 3) utiliza um conceito denominado de função de relais em que “a palavra e a imagem têm uma relação de complementaridade; as palavras são, então, fragmento de um sintagma mais geral, assim como as imagens, e a utilidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese”. No interior da narrativa a união desses sistemas sógnicos muitas vezes pode gerar um fator de redundância na relação texto/imagem uma vez que o texto pode descrever exageradamente algo que a imagem já significa. Por outro lado, dependendo do que a narrativa pede, muitas vezes a relação texto/imagem pode – e deve – possuir significados diferenciados. Um exemplo se dá quando o narrador descreve um acontecimento e a imagem nos mostra outro, ou seja, dois acontecimentos construídos concomitantemente por linguagens diferentes, em uma mesma narrativa. O cinema também pode usar esse artifício, já no caso da literatura não seria possível, visto que se utiliza preferencialmente de uma linguagem, a verbal.

Pode se dizer que a principal característica que diferencia uma história em quadrinhos das antigas histórias ilustradas e que proporcionou um salto de qualidade para que atingisse o *status* de arte com recursos próprios e linguagem diferenciada é a **interação** e a **complementação** entre os códigos que a compõe: imagem e palavra. Nas histórias em quadrinhos, as palavras não estão ali somente para informar ou narrar algo, mas em

determinados momentos, como símbolos, assumem uma função icônica/figurativa, que é o caso das letras, balões, onomatopeias, legendas; assim como os desenhos, como ícones, podem assumir função simbólica, na medida em que a linguagem visual dos quadrinhos – os enquadramentos, os quadros a sequência em que são colocados – compõem uma convenção, um acordo que permite ao leitor a leitura dessa obra. Vejamos um exemplo dessas duas situações na Figura 10:

Figura 10 – Trecho de Dois Irmãos



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Na Figura 10, podemos ver um momento de alta intensidade da história, o derradeiro confronto entre os irmãos Yaqub e Omar, logo após Omar descobrir a traição de Yaqub e encontrá-lo em casa. Pode-se perceber como as palavras, no caso das onomatopeias, vão além da leitura verbal, moldam-se a representar a força e a intensidade do que simulam, no caso, socos e chutes; também os elementos visuais estão dispostos de forma a se ater ao código que a organização da sua linguagem exige, para que a leitura não seja prejudicada.

Portanto, podemos classificar os elementos que constituem as histórias em quadrinhos em dois grupos, conforme Cagnin (1975): primeiro, a imagem como elemento figurativo; e depois, o texto como elemento linguístico integrado no sistema narrativo.

4.2.1 Imagem

A imagem é sempre uma representação de algo. Ou seja, tem um estatuto de signo, um ícone, na medida em que se relaciona com a realidade por meio da semelhança. Nos quadrinhos, é o artista, o quadrinista, que, por meio do desenho, emite a mensagem. A imagem dos quadrinhos é o desenho manual. A elaboração manual revela a intencionalidade do desenhista na emissão do ato sêmico e transforma o desenho em mensagem icônica, carregando em si, além das ideias, a arte, o estilo do emissor. A imagem desenhada visa ao público consumidor das HQ, a comunicação com mensagens codificadas.:

De fato, “a natureza codificada do desenho se manifesta em três níveis: primeiramente, reproduzir um objeto ou uma cena com o desenho leva obrigatoriamente a um conjunto de transposições regulamentadas; não existe uma essência da cópia pictorial e os códigos de transposição são históricos (notadamente no que concerne à perspectiva); depois, o processo do desenho (a codificação) conduz, de imediato e inevitavelmente, a uma seleção entre o significante e o insignificante. O desenho não reproduz tudo; muito frequentemente reproduz pouquíssimas coisas, sem deixar, no entanto, de ser uma mensagem forte (CAGNIN, 1975, p. 33).

Assim, o quadrinista trabalha com a imagem para, em suma, narrar uma história, embora, diferentemente do cinema e da animação, esse desenho se vale de quadros estáticos que são apresentados na sequência narrativa dada pelo autor. Os recursos da linguagem visual que o autor dos quadrinhos utiliza, como sombra, luz, cores, perspectiva, profundidade, caracterização de personagens, são essenciais para a leitura.

Quadros

Portanto, segundo Cirne (1970) a linguagem visual compõe-se dos elementos que compõem os quadros. O desenhista tenta adequar a realidade ao papel, este elemento é chamado de enquadramento. E de acordo com o espaço que representam, os enquadramentos são denominados de plano. Os planos se dividem em seis principais: Plano geral, que é um enquadramento em que é possível se observar todo o ambiente em que se desenvolve a ação; Plano total, em que o enquadramento coloca as dimensões do espaço próximas ao personagem; Plano americano, que recorta as personagens a partir dos joelhos; Plano médio, que mostra a personagem acima da cintura; Primeiro plano, que limita o espaço aos ombros; Plano de detalhe, em que é mostrado apenas uma parte do corpo ou de um objeto qualquer; E por último o close, que mostra apenas o rosto da personagem.

Cada um desses planos é vinculado uma carga de expressividade. A utilização de um deles por parte do desenhista depende do que pretende comunicar no momento. Na Figura 11, podemos ver mais um exemplo tirado de *Dois Irmãos*. No primeiro quadro, temos um plano total, em que o enquadramento fica mais próximo dos personagens, mas deixando ver o espaço em que estão. Essa escolha do desenhista pretende mostrar uma família completa e perfeita, como se fosse um retrato de uma família comum, o que contrasta com o que vem a seguir, ou seja, a separação da família; nos dois quadros logo abaixo, o enquadramento aproxima dos gêmeos Omar e Yaqub para mostrá-los juntos e logo em seguida, no próximo quadro, Yaqub desaparece, ficando só Omar, como se deixasse de existir, complementando com a fala na legenda “Durante anos, Omar foi tratado como filho único, o único menino”. Nesses quadros, é usado o primeiro plano, aproximando do rosto deles para mostrar uma leve mudança na fisionomia do Omar. No último quadro dessa página, um plano geral para mostrar um avião e ilustrar a viagem, ao mesmo tempo em que marca a mudança de espaço e tempo, algo comum em narrativas visuais (cinema, por exemplo).

Figura 11 – Exemplos de planos



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Balões

Outro importante elemento visual são os balões, o espaço onde a fala ou pensamentos dos personagens são inseridos. O uso dos balões delimita a diferença entre quadrinhos e qualquer outra forma de narrativa (CIRNE, 1970). Ao lado disso, algumas ferramentas linguísticas são criadas para superar limitações específicas tais como a falta de som (ACEVEDO apud SILVA, 2001); por exemplo, como o tamanho das letras e tipos de balões que indicam a intensidade da voz. Isto permite que os leitores possam “escutar” sem que nenhum som seja emitido. Vejamos, na Figura 12, mais um exemplo de Dois Irmãos:

Figura 12 – Exemplo de balões



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

No exemplo acima, a fala de Zana descrevendo os tempos da Segunda Guerra em Manaus está posicionada dentro de três balões ligados entre si e com a ponta direcionada para ela, indicando que são três frases dela pausadas, mas dentro de um mesmo enunciado e cena. Quando corta para ela, num primeiro plano, ela continua falando (mas, entende-se que houve uma pausa entre os quadrinhos), em duas frases separadas por balões e com reticências, dando a entender uma leve pausa. Na última frase, “...e um ovo valia **ouro!**” a palavra ouro em negrito sugere um destaque na palavra. Isso leva o leitor a colocar uma ênfase em ouro,

ajudado pelo ponto de exclamação. Como se pode perceber, os balões são mais do que meros dispositivos para se colocar a fala dos personagens, mas também complementam o sentido da leitura.

Onomatopeias

Outro traço característico são as onomatopeias: palavras, letras, sinais e desenhos que procuram reproduzir os sons, os ruídos, as ideias etc. Neste ponto não se pode traçar qualquer paralelo com outra linguagem porque os balões são típicos dos quadrinhos. São mais do que molduras para as falas dos personagens, são metáforas visuais, de acordo com o sentido que o autor quer dar à leitura; novamente aqui se observa uma relação entre as formas das linhas que delimitam os balões e a expressividade das imagens (SILVA, 2001).

Como vimos, fica clara a interação/complementação entre os códigos visual/verbal para construir a narrativa dos quadrinhos. No caso de uma adaptação de uma obra literária, o autor de quadrinhos precisa transitar entre as duas linguagens semióticas, literatura e quadrinhos, tendo o domínio dos quadrinhos para transpor elementos de um para outro. Mas isso veremos adiante.

4.2.2 Texto

Em relação aos textos dos quadrinhos nota-se que os tipos de letra também informam a respeito do andamento das ações. Geralmente se utiliza as letras de imprensa, mas também se usa a letra escrita à mão, que indica uma maior aproximação com a psicologia da personagem. O tamanho das letras informa diferentes intensidades de voz; dessa maneira letras maiores indicam uma voz dita num tom mais alto enquanto letras menores indicam o oposto. Outras possibilidades de expressão ocorrem quando a forma da letra é ondulada imitando o som de uma música; ou quando as letras saem dos balões e invadem todo o texto indicando que aquele som tomou conta de todo o ambiente.

Ou seja, mais do que simplesmente narrar, as letras dentro dos balões – ou fora deles – também fornecem uma metáfora visual, informando a intencionalidade do autor ao mesmo tempo em que complementam a linguagem visual, obtendo assim um sistema narrativo predominantemente visual.

4.3 LITERATURA EM QUADRINHOS

Sabe-se, como vimos anteriormente, que o impacto das novas tecnologias na virada do século XIX para o XX foi fundamental para o florescimento dos quadrinhos e outras artes que revolucionaram a produção artística, graças à reprodutibilidade técnica, como cinema, rádio, a fotografia e a TV. A arte perde sua “aura” e passa a integrar uma lógica cultural de consumo. Com a literatura não seria diferente, esta que já estava agregada ao meio impresso de consumo mais rápido da época, no caso, o jornal, já que romances (em partes), contos e crônicas eram publicados em folhetins desde a criação da imprensa. Foi nesse contexto que nasceram as histórias em quadrinhos.

Se a literatura sempre narrou histórias, os quadrinhos também o fazem, embora nos quadrinhos o recurso visual é muito mais eloquente, sendo a linguagem verbal um complemento. Por isso seria natural que essas duas formas de artes começassem a interagir entre si, numa interação por vezes polêmica e marcada por equívocos relacionados a como essas artes eram vistas pela sociedade. Se, com o modernismo, a literatura buscava cada vez mais romper com o passado por meio de uma originalidade, os quadrinhos, o cinema e a fotografia se aproximavam mais das massas, como artes reprodutíveis e consumíveis. Os quadrinhos mais ainda, devido ao caráter evidentemente popular e até infantil das suas primeiras obras. Mesmo as primeiras adaptações em quadrinhos de obras literárias eram vistas apenas como uma forma de popularizar essas obras literárias entre crianças e estudantes, torna-las mais “digeríveis” para o grande público, ideia que prevalece em grande parte até hoje.

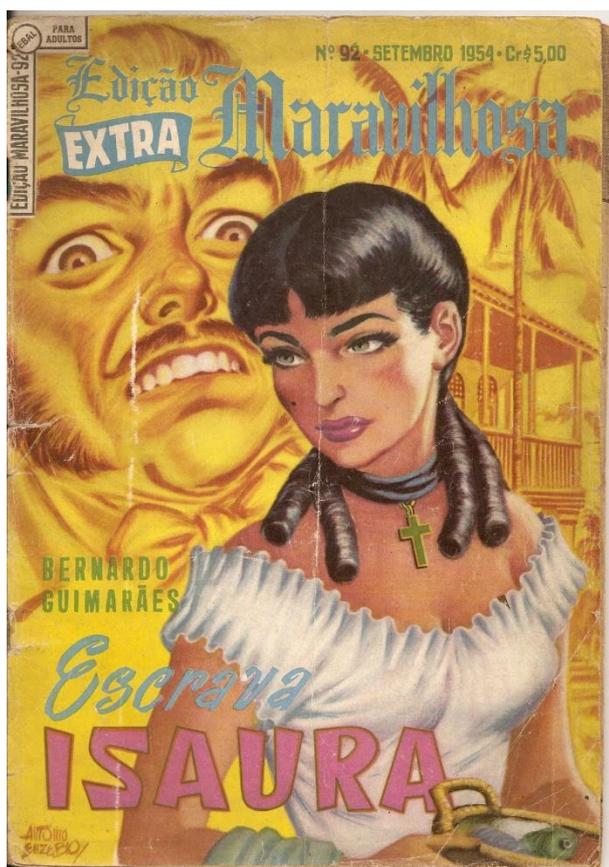
Embora as histórias em quadrinhos impliquem na leitura, não é correto dizer que elas constituem uma forma literária. No entanto, por compartilharem elementos narrativos típicos do texto literário, os quadrinhos têm-se prestado para a adaptação de contos ou de romances. Zeni (2009, p. 128) identifica a origem da quadrinização da literatura:

Ela começou no final da primeira metade do século passado, com a coleção *Classics Illustrated*, título da revista norte-americana voltada para a publicação de clássicos da literatura mundial em quadrinhos. Inicialmente chamada de *Classic Comics*, a revista surgiu em 1941 e durou até 1971, tornando-se cultuada na área e abrindo espaço para quadrinizações de romances [...]

No Brasil, a Editora Brasil-America Ltda. (EBAL) publicou por mais de uma década a revista *Edição Maravilhosa* (Figura 13) e, por algum tempo, o título *Álbum Gigante*, ambos dedicados a adaptações de obras literárias para os quadrinhos. Além de traduzir o material da

Classics Illustrated, essas publicações também ofereciam ao leitor quadrinizações de romances brasileiros, a exemplo de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1954), *O Guarani*, de José de Alencar (1950), entre outros. No início do século XXI, com a compra de publicações de quadrinhos por meio do PNBE, várias editoras passaram a produzir álbuns com quadrinizações literárias (VERGUEIRO; RAMOS, 2009).

Figura 13 – Capa da Revista Edição Maravilhosa



Fonte: <http://arpose.blogspot.com/2010/08/leituras-antigas-xi-edicao-maravilhosa.html>

O mais importante, entretanto, não é a qualidade da transcodificação da literatura para a narrativa gráfica sequencial, mas a maneira como o educador emprega esse material, que não deve substituir o texto literário. Nesse sentido, Zeni (2009, p. 131) adverte:

Mas, tratada sob o ponto de vista paradidático, é bastante importante recuperar a leitura em relação em relação à obra original proposta pela adaptação, pois nosso foco de interesse está no original. A adaptação aqui é um apoio, uma ferramenta, uma outra leitura. E não podemos nos esquecer disso: a adaptação traz apenas uma leitura da obra original e não a solução ou a interpretação definitiva para ela.

A história em quadrinhos, por seu caráter icônico, acrescenta informações visuais ao elemento verbal. Por meio de sua iconicidade, a história em quadrinhos pode oferecer ao leitor elementos que o texto literário descreve ou não apresenta: na mesma adaptação, podem ser vistos o vestuário, o mobiliário, a decoração das casas e o estilo arquitetônico daquele período. Por outro lado, devido à complexidade e tamanho de uma obra literária, a adaptação – como qualquer outra – em quadrinhos muitas vezes vai omitir muito do que é narrado na obra literária e isso será de fundamental importância perceber numa análise.

Importante destacar, nesse sentido, as *graphic novel*, ou os romances gráficos, na adaptação de grandes obras da literatura. Para abarcar a dimensão e a complexidade das grandes obras da literatura, têm-se preferido as *graphic novel*, uma vez que assim, os quadrinistas possuem mais espaço para não só traduzir em imagens as palavras do texto original, como também para ter mais liberdade criativa. Nesse sentido, já temos aclamadas adaptações em romances gráficos de *Dom Quixote* de Cervantes, *Os Lusíadas* de Camões, *Metamorfose* de Kafka, *O Alienista* e *Dom Casmurro* de Machado de Assis e o nosso *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. O resultado é positivo para os dois lados, para a literatura, por permitir levar os clássicos a outras mídias e fazer circular seus autores, e para os quadrinhos, aos quais se confere um certo status literário, sem deixar de se impor como obra de arte autônoma.

4.4 DOIS IRMÃOS, DE FÁBIO MOON E GABRIEL BÁ

O sonho de fazer quadrinhos dos gêmeos quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá vem desde a infância. Segundo reportagem do *Estado de São Paulo* (2017), já no colegial, o jornal da escola abriu caminho para eles começarem a mostrar seu desenho, ilustrando e criando *fanzines*. Foi assim que, já no final da faculdade de artes plásticas, em 1997, criaram o *10 Pãezinhos*, *fanzine*¹³ que marcou o início da carreira dos irmãos quadrinistas. Desde esse período já se via o estilo que marcaria a obra dos irmãos, marcado pela valorização do silêncio e por tratar de forma reflexiva acerca de temas do cotidiano por meio de um traço simples e marcante.

¹³ O termo *fanzine* surgiu, na verdade, da contração das palavras inglesas fanatic (fã) e magazine (revista). Designa as publicações alternativas que surgiam então nos Estados Unidos, com textos de ficção científica e curiosidades. Tinham pequena tiragem, eram distribuídos pelo correio e circulavam de mão em mão. Fonte: <http://jornalivros.com.br/2009/04/o-que-e-fanzine/>.

Após a faculdade, consagraram-se com uma vasta série de HQs, com destaque para as tirinhas dominicais na *Folha de São Paulo*, intituladas *Quase Nada*, e *O Alienista* (2008), adaptação do livro de Machado de Assis, vencedor do prestigiado prêmio Jabuti, na categoria "didático, paradidático e ensino fundamental ou médio" (na época ainda não havia a categoria quadrinhos). A adaptação é Parte da coleção *Grandes Clássicos em Graphic Novel*, da Editora Agir. Em seguida, conseguiram reconhecimento internacional com *Daytripper*, *Umbrella Academy* e a recente adaptação do livro *Dois Irmãos* do consagrado escritor brasileiro Milton Hatoum, ganhadora do Eisner, o prêmio mais importante dos quadrinhos no mundo. As obras dos quadrinistas têm ganhado traduções ao redor do mundo e reconhecimento em vários países.

Conforme reportagem do *Estado de São Paulo*, de 24 de março de 2015¹⁴, a ideia da adaptação de *Dois Irmãos* veio durante a Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip, de 2009, quando Moon e Bá conversavam descompromissadamente com Hatoum. André Conti, editor da Companhia, notou que os artistas eram gêmeos como os personagens do romance. “Por que não levam a história para os quadrinhos?”, incitou Conti. Aceito o desafio, foram quatro anos trabalhando na adaptação.

Segundo os quadrinistas, o romance foi lido ao menos três vezes antes de começarem os primeiros rascunhos. A leitura, no entanto, não foi suficiente e os gêmeos embarcaram para Manaus a fim de descobrir pessoalmente, durante uma semana, a arquitetura que Hatoum recria de forma ao mesmo tempo crítica e carinhosa. “Concentramos nossa pesquisa no centro da cidade, onde se passa boa parte do romance, um local que ainda apresenta resquícios dos anos 1920 e 30”, comentou Bá ao *Estado de São Paulo*. O passo seguinte foi definir qual seria o traço mais adequado e como seriam divididos os capítulos. A opção pelo preto e branco foi quase imediata, a fim de apresentar Manaus por meio de um “jogo de luz e sombras, o que ressalta a dramaticidade”.

Logo que retornou do Amazonas, a dupla conversou com Hatoum, pois eles sentiam que a cidade do livro se transforma quase como um sonho. Os gêmeos também apresentaram ao escritor seus planos de como pretendiam registrar a casa e também os personagens. Segundo os gêmeos, “Milton foi muito generoso e nos incentivou, mas fez um importante reparo em relação a Zana”, contam. “Pensávamos em uma mulher sensual, quase uma cigana, mas ele destacou que Zana é muito mais a mãe dos gêmeos que a mulher de Halim”; “Milton

¹⁴ Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,romance-dois-irmaos-ganha-versao-para-os-quadrinhos,1656398>.

até nos mostrou fotos de família que nos ajudaram a construir os traços físicos mais importantes”, completaram¹⁵.

Portanto, podemos destacar sobre a adaptação do romance *Dois irmãos* para os quadrinhos, em primeiro lugar, que os irmãos quadrinistas que ficaram a cargo de fazer a adaptação já eram autores respeitados no meio quando aceitaram o desafio, inclusive premiados por outra adaptação, *O Alienista*, de Machado de Assis. Em segundo lugar, fica claro que a intenção não era fazer uma adaptação didática ou destinada exclusivamente à utilização escolar (como em *O Alienista*), mas uma obra autoral. Em terceiro, o cuidado dos adaptadores com a transposição dos elementos caros à obra de Hatoum: a paisagem, a cidade de Manaus, a dramaticidade da narrativa, os personagens e seus traços físicos e psicológicos. Por fim, a participação do autor da obra original, Milton Hatoum, no processo, uma vez que em vários momentos os adaptadores ouviram as contribuições dele.

Mas, mesmo tendo todo esse diálogo com a obra adaptada, desde a sua concepção até o produto final, podemos dizer que a adaptação de *Dois Irmãos* seria uma obra autônoma? Ou melhor, nos termos da nossa pesquisa, que **essa adaptação fosse uma obra autônoma e, ao mesmo tempo, mantivesse relações de intertextualidade com a obra original de forma a recriar e reinterpretar a obra literária**? A conferir nos próximos capítulos, em que faremos a análise comparada entre o romance do escritor amazonense e o romance gráfico dos quadrinistas paulistas.

¹⁵ Fonte: <http://domtotal.com/noticia/877130/2015/03/romance-e-lancado-em-quadrinhos/>.

5 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS

O mais correto seria chamar estas adaptações de ‘reinvenções em outras linguagens’. Eles desenvolveram um estilo, uma forma de narrar muito pessoal. Buscaram isso em obras muito sofisticadas.

(Milton Hatoum, sobre as adaptações de Dois Irmãos)

No primeiro momento da análise como produto formal, será realizada uma leitura visual dos elementos narrativos da HQ *Dois Irmãos*, destacando como os adaptadores reescrevem a linguagem verbal para uma linguagem predominantemente visual. Tal análise será de ordem comparativa entre o romance de Milton Hatoum e a história em quadrinhos de Fábio Moon e Gabriel Bá. Por fim, no segundo momento da análise, pretende-se perceber o diálogo intertextual entre o romance e a HQ no processo de adaptação para entender como ocorre uma inversão da relação hierárquica dos binarismos, entre eles a *obra adaptada* e a *adaptação*. Essa segunda parte refere-se ao *processo de recriação e reinterpretação*.

Antes, porém, vejamos o suporte teórico de tal análise, a saber: a mudança de engajamento de que fala Hutcheon (2013), ou seja, o CONTAR – MOSTRAR e a proposta comparativa entre literatura e quadrinhos sugerida por Zeni (2009).

5.1 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO COMO PRODUTO FORMAL

Os modos de engajamentos, conforme Hutcheon, são importantes para a análise da adaptação como produto (transcodificação extensiva e particular) e como processo (reinterpretação criativa e intertextualidade) e se referem a como as adaptações se relacionam com o leitor, seja contando, seja mostrando ou interagindo com ele. Tal ênfase permite a análise da adaptação como adaptação, isto é, enfatizando a adaptação como processo e não na especificidade midiática, como nos estudos tradicionais da adaptação (HUTCHEON, 2013). No caso do estudo desta pesquisa, temos um processo CONTAR – MOSTRAR, uma vez que passa do contar (literatura, linguagem verbal) para o mostrar (quadrinhos, linguagem predominantemente visual). Portanto, a análise comparativa que ora pretendemos terá o objetivo de desnudar essa transposição, para no segundo momento da análise, enfim, constatar como se dá o diálogo intertextual entre obra adaptada e adaptação como obra autônoma.

Assim, para revelar essa mudança de contar para mostrar, conforme a proposta comparativa de Zeni (2009) a análise se concentra nos termos gerais da obra adaptada e da adaptação. Ou seja: ela é útil para obras que apresentem narrativas, como é o caso de *Dois*

Irmãos. Em outras palavras a narrativa tende a estar presente junto à linguagem articulada. Portanto, como vimos anteriormente, em uma adaptação, que deve guardar graus de relação com seu texto original, mantêm-se em alguma quantidade a narrativa do texto original - desde que este a tenha (ZENI, 2009).

Portanto, para esta pesquisa, mobilizamos cinco elementos principais da narrativa, conforme elencados por Gancho (2006) em *Como analisar narrativas*: **Enredo, personagens, Tempo, Espaço e Narrador**. Cumpre ressaltar que esses elementos serão apenas para nortear a leitura visual do romance gráfico *Dois Irmãos*, de Fábio Moon e Gabriel Bá, para, assim, encerrar esse primeiro momento da análise, ou seja, a análise comparativa CONTAR – MOSTRAR. Antes, porém, veremos um pouco da capa da HQ e como ela se relaciona com a adaptação.

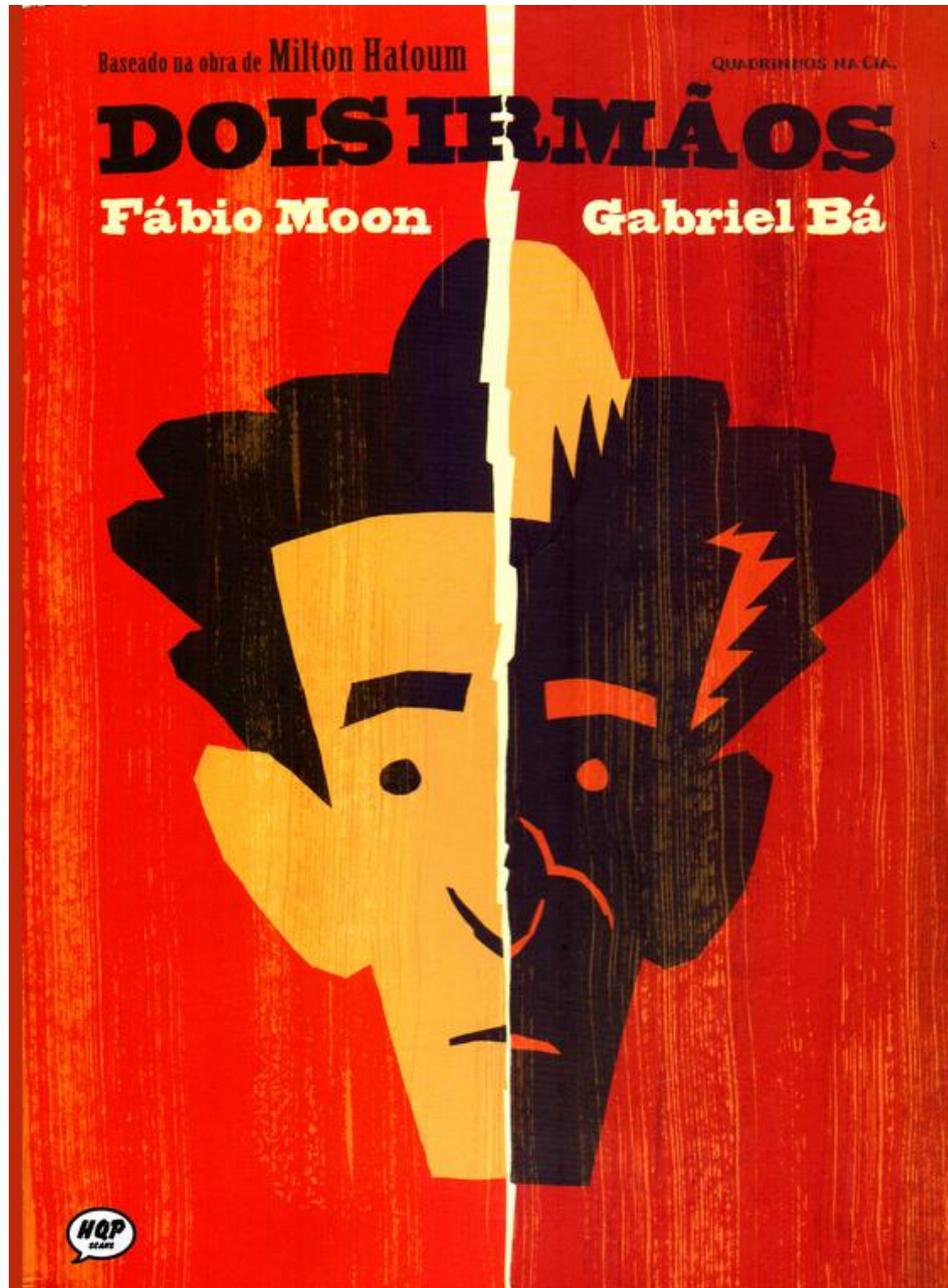
5.1.1 Capa

Visualmente, a HQ foi desenhada em um preto e branco que valoriza um jogo intenso de sombras, claro e escuro, que dá contornos dramáticos a momentos de grande importância para a trama. As páginas estão recheadas de imagens amplas do cenário da cidade de Manaus, evidenciando de forma icônica o que no romance é descrito verbalmente, em um processo de intersemiose que permite a visualização, a partir da recriação, dos espaços, elemento narrativo de grande importância no romance.

Esse jogo de contrastes está de acordo com os grandes contrapontos que compõem o romance, entre eles a dubiedade dos gêmeos Yaqub/Omar. Assim, Fábio Moon e Gabriel Bá exploram a semelhança física dos irmãos, protagonistas do romance e da Graphic Novel. Semelhança que tem apenas uma característica que os difere: a cicatriz no rosto de Yaqub. Tal semelhança fica evidente logo na capa da HQ, em que o contraste entre os irmãos Yakub e Omar é representado pelo rosto dos dois, de frente, sendo que as metades de cada rosto formam um único rosto (Figura 31). Sabemos que o rosto mais iluminado é o de Omar e o mais escurecido, o de Yaqub, pois este tem a cicatriz. Tal representação imagética fornece claramente a ideia de que os opostos se complementam em um só, como se fossem duas caras da mesma moeda; no entanto, há uma espécie de rachadura que os separa de cima a baixo, como a dar a ideia de quebra, de rasgo. Essa complementariedade entre claro e escuro também remete ao famoso símbolo do taoísmo, o yin-yang, que expõem a dualidade de tudo que existe

no universo, as duas forças fundamentais opostas e complementares que se encontram em todas as coisas.

Figura 14 – Capa da HQ Dois Irmãos



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Ainda na capa, vemos logo acima do título da HQ, a frase “Baseado na obra de **Milton Hatoum**” (o nome do autor está em destaque). Em adaptações de modo geral, a atribuição destacada ao autor da obra original visa agregar o nome do autor quando este é amplamente reconhecido, dando um status e atraindo leitores/espectadores para a adaptação. Afora isso, a palavra “baseado” denota que a adaptação segue a obra original, diferente dos termos

“livremente adaptado” ou “inspirado”. Assim, o adaptador aparentemente assume um compromisso com os leitores da obra original.

5.1.2 Enredo

Conforme Gancho (2006), enredo é o conjunto dos fatos de uma história. Segundo o autor, duas são as questões fundamentais a se observar no enredo: sua estrutura (vale dizer, as partes que o compõem) e sua natureza ficcional. Quanto a esta última, refere-se à lógica interna do texto, à relação causal entre os fatos narrados, ou seja, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência. E é isso que dá verossimilhança ao enredo.

Cabe salientar que o enredo em uma história em quadrinhos é pontuado pelo ritmo visual dos quadros. Assim, se na narrativa literária as ações que constituem a narrativa são colocadas estritamente pela linguagem verbal, nos quadrinhos, é o ritmo dos quadros que faz a história avançar, a partir da disposição destes, o que permite ao leitor acompanhar a ação que se desenrola neles. Ou seja, se na narrativa literária a história avança conforme o narrador conta os fatos, na narrativa quadrinística a narrativa avança conforme os quadros vão seguindo a sequência narrativa dada pelo narrador.

Quanto à obra de Hatoum, como se sabe, o romance é um gênero literário bastante amplo e complexo, com inúmeras subtramas e núcleos. Isso ainda se acentua ao se falar de *Dois Irmãos*, uma vez que a narrativa do romance é toda construída em um mosaico temporal, não linear, em que a história avança e recua várias vezes no tempo, começando com uma sequência que remete ao final da história (o abandono da casa por Zana), depois contando um acontecimento marcante (a volta de Yaqub da Líbia), para somente depois contar a infância dos gêmeos e o início da rivalidade (episódio da cicatriz), em seguida volta mais ainda no tempo para contar sobre o começo do relacionamento de Halim e Zana, e assim por diante. Ou seja, Hatoum não somente dispõe os fatos da narrativa, mas os narra seguindo uma cronologia própria. Porém, isso de forma alguma é gratuito, uma vez que a história do narrador é toda baseada em um mosaico de lembranças de membros da família, em especial de Halim, de Zana, de sua mãe Domingas e do próprio narrador. É como se a narrativa seguisse a lógica das memórias surgindo conforme se contam as lembranças, como quando tentamos desvendar um segredo do passado e procuramos nas memórias por algo que lance luz sobre o mistério. No caso do narrador, não somente a questão da paternidade, mas também de sua própria origem e de seu lugar naquela família e no mundo.

Os quadrinistas optaram por dividir a narrativa em capítulos (no romance o autor não utiliza a expressão “capítulo”, apenas coloca os numerais para separar as partes do livro), mas há alterações interessantes, a começar pelo número de capítulos: enquanto o romance tem um prólogo e 12 partes, a HQ possui o prólogo, 11 capítulos e mais um epílogo, de forma que os capítulos da HQ não seguem à risca os fatos narrados nos capítulos dos livros; algumas histórias são deixadas de lado, e os capítulos parecem organizar a narrativa de forma que cada capítulo, na HQ, fique mais concentrado em um determinado arco da história, a saber:

Prólogo: Os últimos dias de Zana;

Capítulo 1: A história da cicatriz – esse capítulo vai da infância dos gêmeos até a ida de Yaqub para São Paulo, para estudar, passando pelo episódio em que Omar, ainda criança, por ciúme, fere o rosto de Yaqub, deixando-lhe a cicatriz no rosto. Aqui, segue a mesma ordem da parte 1 do livro, mais deixa fatos marcantes de lado, como o de Yaqub recém-chegado do Líbano, urinando na rua, conforme o costume da aldeia onde ficara, à frente de todos que passavam, para vergonha do pai.

Capítulo 2: A origem da família – este capítulo vai de quando Halim conheceu Zana até o nascimento dos filhos. Mostra também a chegada de Domingas. Neste capítulo, a HQ juntou os acontecimentos das partes 2 e 3 do livro, de forma a concluir o arco da origem da família, fechando o capítulo com o nascimento dos filhos.

Capítulo 3: as dúvidas de Nael – esse capítulo é dedicado a Nael, suas dúvidas sobre sua origem, e a história de Domingas. Aqui, alguns trechos do livro não são aproveitados, para que a narrativa se concentre exclusivamente na história de Nael; mesmo os fatos contados por Domingas sobre a sua origem não são adaptados; acredito que seja porque os adaptadores queriam que o foco ficasse no narrador Nael. No livro, a história dele, sua revelação como narrador e a história de Domingas estão na mesma parte em que se narra o episódio da mulher prateada e a ida de Omar para São Paulo, para estudar; na HQ, os quadrinistas optaram por remanejar estes acontecimentos para outro capítulo e deixar este 3 exclusivo para a história de Nael.

Capítulo 4: o episódio da mulher prateada – nesse capítulo a HQ narra os acontecimentos que culminaram com a ida de Omar a São Paulo, para estudar, sendo o estopim a mulher prateada. Assim, este capítulo ficou só para fechar o arco da mulher prateada e a consequente ida forçada de Omar para São Paulo, enquanto que esse episódio, no livro, é narrado junto a outros acontecimentos na parte 4.

Capítulo 5: visita de Yaqub à família - neste capítulo, os quadrinistas focaram apenas na primeira visita de Yaqub à família, em Manaus, incluindo sua grave acusação acerca do que Omar fez em São Paulo e de que havia fugido. No livro, a revelação do que Omar aprontara em São Paulo e o episódio da pau-Mulato estão na parte 5; enquanto na HQ os quadrinistas optaram por separá-los em capítulos distintos, o 5 e o 6. O objetivo, mais uma vez é de fechar um arco por vez, para a história seguir.

Capítulo 6: o episódio da Pau-Mulato - neste capítulo, os quadrinistas concentram a história de como Omar tentou se rebelar do domínio da mãe, ao unir-se à Pau-mulato e depois sua volta para casa em definitivo.

Capítulo 7: A morte de Antenor Laval – neste capítulo, narra-se a violência da Ditadura militar em Manaus, com a morte do Professor Antenor Laval e a tristeza de Omar, o medo de Nael, a amargura de Halim e a indiferença de Yaqub diante de tudo o que estava acontecendo. Aqui, os adaptadores avançam a história, uma vez que, no livro, o que vem primeiro é os últimos dias de Halim (parte 6) e depois o episódio de Antenor Laval (parte 7). O objetivo parece ser dar uma sequência mais linear e cronológica à história.

Capítulo 8: Os últimos dias de Halim – este capítulo, a adaptação fala dos últimos dias de Halim e termina com a sua morte. No livro, essa parte é narrada antes da morte de Antonio Laval.

Capítulo 9: O confronto final entre Omar e Yaqub - neste capítulo, a HQ narra o plano de Yaqub para finalmente se vingar de Omar e a fúria deste, que avança sobre o irmão com violência.

Capítulo 10: A morte de Domingas.

Capítulo 11: a dissolução da família e da casa.

Capítulo 12: o encontro final entre Omar e Nael.

Portanto, como podemos perceber acima, os quadrinistas não seguem os fatos do enredo do romance original na íntegra, mas os **adaptam**, cortando alguns fatos, mudando a sequência de como são apresentados, alterando a ordem em que são narrados, e fazendo junções entre trechos que permitem uma leitura mais contínua, diferente do romance de Hatoum. Porém, tais alterações não modificam o enredo central e o mote principal continua o mesmo.

Para comparação, faremos análises da adaptação de alguns trechos marcantes do enredo. O objetivo é observar como os adaptadores dialogam com a obra literária, ou seja,

como eles procedem uma reescrita da obra em uma linguagem predominantemente visual, a partir de sua própria leitura da obra.

Zana abandona a casa:

O prólogo da obra é fundamental na narrativa de Hatoum para dar a expectativa no leitor de como se chegou àquele ponto, ou seja, em que Zana deixa a sua casa, pouco antes de morrer:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. [...] Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa” (HATOUM, 2006, p. 9)

Na HQ, os adaptadores (como é natural em adaptações de literatura para linguagens em que predomina o visual) deixam de lado grande parte do que é dito e, principalmente descrito, para procurar repassar em imagens construídas a partir de sua sensibilidade e propósito artístico. Neste caso, como podemos ver na Figura 14, no primeiro quadro vemos um plano geral em que se tem a grande casa vazia e coberta por sombras e poucos raios de sol entrando pelas grandes janelas, enquanto a matriarca Zana, ao fundo, observa. O uso do plano geral acentua a ideia de grandiosidade e o vazio do cenário onde transcorre grande parte da ação, contrapondo ao tamanho da única personagem no quadro, pequena, em um segundo plano. Já no segundo quadro, abaixo, inverte-se a perspectiva, dessa vez é Zana que está em primeiro plano, em um plano médio, e a imensa casa ao fundo. Ao longo dos dois quadros uma narração em *off* traz trechos selecionados que estão no livro, colocando-os tanto como provenientes do narrador como transformado em discurso direto, quando, no segundo quadro, Zana diz: “Eles estão nesta casa.” Assim, percebe-se que os adaptadores pretendem evocar toda a ideia de tristeza e abandono desse início em imagens escuras e tomadas de vazio.

Figura 15 – Trecho da abertura de *Dois Irmãos*



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

A história da cicatriz

Esse é um dos pontos mais importantes da obra literária, pois ele é várias vezes lembrado ao longo da narrativa do livro como o estopim de toda a rivalidade entre os irmãos.

Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. Os Reinoso desceram ao porão, a voz de Abelardo abafou o alvoroço. O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro escuro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensanguentado do irmão. (HATOUM, 2006, p. 22)

Nas Figuras 15 e 16, vemos como os quadrinistas se utilizam mais uma vez de um jogo de luz e sombra para dar uma carga altamente dramática para a sequência como um todo, uma vez que o momento era bastante dramático.

Note-se que no trecho selecionado da HQ não há quase nenhuma palavra, curiosamente a única que tem, uma fala de Abelardo Reinoso, não existe no livro, foi acrescentada na adaptação. No mais, os quadrinistas traduzem os barulhos apenas narrados no livro por onomatopeias; em seguida, contrapõe o rosto de espanto dos presentes à expressão sombria de Omar, o caçula. Assim, tudo o que é narrado no trecho acima está na HQ, mas de forma visual.

Figura 16 – Omar vê Yaqub e Líbia juntos



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Figura 17 – Após a agressão de Omar



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

A morte de Antenor Laval

Este episódio do livro é importante por ser nele que mais se evidencia o contexto histórico em que se passa a obra. Neste episódio, vemos a violenta repressão militar ocorrida durante a Ditadura no Brasil e a reação dos personagens diante disso:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. (HATOUM, 2006, p. 142)

Como podemos ver, na Figura 17, mais uma vez grande parte do que é escrito no romance é deixado de lado, para que as imagens MOSTREM o que o livro CONTA. Assim, temos o primeiro quadro um plano geral com **o professor Antenor Laval fugindo dos militares, que vêm logo atrás** – Uma cena que **não está exatamente descrita no livro**,

importante frisar, mas que, dado o que o livro narra, seu acréscimo acentua o caráter dramático do episódio e se torna perfeitamente plausível dentro da narrativa. Ou seja, percebe-se que **há acréscimos visuais** para gerar uma ideia de dramaticidade, mas sempre de forma a combinar com a narrativa do livro.

Figura 18 – A morte de Antenor Laval



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Em seguida, um segundo quadro mostra Laval sendo abatido pelos oficiais com uma violência que chega a espirrar sangue no quadro. Logo depois, no próximo quadro, mais uma vez os quadrinistas se utilizam do ponto de vista para dar mais dramaticidade ao quadro: eles nos colocam para ver a cena de dentro da viatura em que era levado Laval, este em primeiro plano, com seu corpo tão desfigurado que quase não se percebe seu rosto, com sangue por todo lado e os oficiais ao fundo observando. Cabe ainda destacar que tais oficiais não têm

seus rostos evidenciados, são quase cobertos pelo capacete ou por sombras, como a dar a ideia de desumanização.

O confronto final entre Omar e Yaqub

Um dos grandes momentos da história no romance acontece após a morte de Halim e na ausência de Zana, mas presenciado por Domingas e Nael: Omar enfurecido pela traição do irmão Yaqub avança para cima do irmão o agredindo fisicamente:

Então eu o avistei: mais alto que a cerca, o corpo crescendo, se agigantando, a mão direita fechada que nem martelo, o olhar alucinado no rosto irado. Arfava, apressando o passo. Quando gritei, Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo. Corri para cima do Caçula, tentando segurá-lo. Ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor, de covarde. Alguns moradores do cortiço encheram o quintal e se aproximaram do alpendre. Com um gesto brusco eu agarrei a mão de Omar. Ele conseguiu se livrar de mim. Percebeu que estava cercado por vários homens e foi se afastando devagar, de olho na rede vermelha. (HATOUM, 2006, p. 175)

Na Figura 18 vemos que os quadrinistas substituem a frase do narrador “Então eu o avistei” apenas pelo rosto de Nael olhando com espanto, algo que pode ser notado no segundo quadro pelos olhos arregalados e o efeito ao redor do rosto dele (algo como se fosse uma luz). Em seguida temos um plano detalhe focado no olhar cheio de fúria de Omar, ideia que é passada pela tez do rosto crispada e o olhar arregalado. Note-se que todo esse trecho descritivo do romance “mais alto que a cerca, o corpo crescendo, se agigantando, a mão direita fechada que nem martelo, o olhar alucinado no rosto irado” é substituído unicamente pela imagem do “olhar alucinado” de Omar.

Figura 19 – Chegada de Omar



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Já na Figura 19, temos a agressão a Yaqub na Rede, diante de Domingas e Nael. A fala de Omar, nessa sequência, se resume a duas palavras: “**TRAIADOR**” e no quadro seguinte, “**COVARDE**”, que não por acaso estão em negrito; sabe-se que o negrito em quadrinhos serve para reforçar uma fala, carrega-la de sentimento, seja espanto, certeza ou, nesse caso, raiva.

Para completar a carga de violência que a sequência retrata, temos as onomatopeias: “SOC”, “CHUT” que são mostradas a cada soco ou chute que Omar desfere. Por fim, nos últimos quadros dessa página, a chegada dos moradores do cortiço não é anunciada, mas apenas **mostrada**, enquanto um Omar aparece com o punho cerrado e sujo de sangue. Nota-se que, assim como no episódio da morte de Laval, o foco não é na vítima, mas no agressor: só o sangue voa salpicando a imagem, a face ensandecida do agressor, que diferente do episódio dos soldados que mataram o professor, aqui tem rosto, um rosto alucinado de fúria.

Figura 20 – Agressão de Omar



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

5.1.3 Personagens

Na adaptação, os quadrinistas suprimiram poucos personagens, deixando os principais e os coadjuvantes que aparecem em falas ou apenas figuram. É importante destacar que

Hatoum não se atém a descrever fisicamente os personagens, fazendo isso poucas vezes; logo a composição física dos personagens ficou a cargo do desenhista. Assim, nesse aspecto, os quadrinistas tiveram total liberdade para criar a aparência física dos personagens, ou seja, especificamente nesse aspecto fica evidente a recriação da obra literária a partir de suas próprias experiências de leitura.

A caracterização dos personagens em uma história em quadrinhos é fundamental para a construção delas, uma vez que em sua essência há a predominância do visual sobre o verbal, ou seja, a imagem precisa se mostrar ao leitor. Assim, se na literatura a descrição é importantíssima para o entendimento do leitor, nas artes onde predomina o visual, como o cinema, as descrições dão lugar à imagem construída e idealizada pelo artista. Na construção física desse personagem, o artista vai colocar as ideias que quer passar, relacionadas a como o ele retrata em suas características de personalidade. No caso de uma adaptação, o adaptador pode seguir as características ditadas na obra original ou não; na HQ *Dois Irmãos*, Fábio Moon e Gabriel Bá seguem as características da personalidade das personagens de Hatoum, mas ficam livres para retratar a fisionomia de cada um. Assim, podemos ver na Figura 20, como os personagens são retratados fisicamente: enquanto Yaqub, sempre retratado com um visual mais sóbrio e sério, veste uma camisa abotoada até o pescoço e por dentro da calça, Omar foi retratado com um visual mais relaxado e boêmio, com uma camisa mais aberta e com uma parte para fora da calça; Zana aparece sempre elegante e com grandes joias, como o bracelete e brincos, Rânia, logo ao seu lado tem um visual mais infantil; Halim, com barba e uma roupa que remete aos comerciantes; à direita, outros personagens secundários, também bem vestidos.

Figura 21 – Personagens reunidos



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Assim, os quadrinistas exploram na aparência das personagens características de sua personalidade, conforme descrito no romance. Ou seja, muito embora a adaptação crie um visual para cada personagem, ela sempre se baseia na obra original, recriando visualmente o que é descrito na obra.

5.1.4 Tempo

O tempo a que nos referimos aqui é o que Gancho descreve como “tempo fictício, isto é, interno ao texto, entranhado no enredo” (2006, p. 15). Ou seja, refere-se tanto à época em que se passa a história, ou seja, o contexto histórico, como à duração da história. Além disso, temos o tempo cronológico e o psicológico, o primeiro refere-se à ordem natural em que acontecem os fatos e o segundo à ordem que é determinada pelo desejo ou imaginação do narrador (GANCHO, 2006).

Tanto a época em que se passa a história como a duração são mantidas na adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. Assim como o romance, a HQ cita claramente acontecimentos históricos importantes, enquanto outros apenas revelam desdobramentos na vida da cidade Manaus como na vida de todos. Aliás, uma constante na obra de Hatoum, que é mantida na HQ é justamente os efeitos desses acontecimentos sempre na vida das pessoas e no ambiente. Como nos trechos que aparecem nas Figuras 18 e 19, vemos dois tipos de maneiras de como o contexto é retratado não apenas como pano de fundo, mas como impacta a vida dos personagens.

Na Figura 21, Zana narra os “anos de guerra”, primeiro mencionando os problemas que a cidade enfrentara para depois citar as dificuldades que eram enfrentadas por Halim para conseguir alimento para a família. Note que aqui a narrativa trazida por Zana não é MOSTRADA, mas fica apenas na fala dela, ou seja, no VERBAL; isso porque o foco escolhido pelo adaptador aqui era a família – e podemos perceber as escolhas do adaptador no sentido de deixar algo a cargo da imaginação do leitor, embora seja uma obra de arte em que predomina o visual. Já na Figura 22, após mostrar a violência e a repressão da Ditadura Militar, com o episódio da morte de Antenor Laval, vemos um Halim assustado e inconformado com tudo aquilo, enquanto Yaquub demonstrava tranquilidade. Observação importante a se fazer: tanto no romance como na HQ não são mencionadas as palavras

“ditadura”, “golpe” ou mesmo “regime”; apenas vemos indiretamente os efeitos perversos da repressão desse período.

Figura 22– Os anos da guerra



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Figura 23 - Ocupação militar na cidade



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Quanto aos tempos cronológicos e psicológicos, no romance de Hatoum prevalece sempre o tempo cronológico, ou seja, é o narrador quem vai contando os fatos conforme lhe vêm à mente, com vimos já anteriormente. Já na HQ, os adaptadores seguem a mesma lógica, mas mudam algumas sequências dos fatos, como já foi observado no item referente ao enredo. Porém, tal mudança não altera o fato dessa narrativa predominar o tempo cronológico.

5.1.5 Ambiente/espço

Para Gancho, o Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens (GANCHO, 2006). Já o ambiente é

o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Ou seja, o ambiente é o espaço acrescido de um clima e pode ser uma “projeção dos conflitos vividos pelos personagens” (GANCHO, 2006, p. 18), entrar em conflito com os personagens ou ainda fornecer índices para o andamento do enredo.

Nesse sentido, desde o início Fábio Moon e Gabriel Bá dão mostras de que não se limitarão a apenas retratar o espaço em que se passa a ação, mas criar um clima, um ambiente carregado de referências ao enredo e ao destino dos personagens. Mas assim como no caso da criação dos personagens, tal atmosfera criada nas imagens está em acordo com o ambiente proposto no romance de Hatoum, que, como vimos anteriormente, desempenha um papel fundamental na história. Para analisar como os quadrinistas fazem isso, podemos observar as Figuras 23 e 24, que estão logo no começo da HQ.

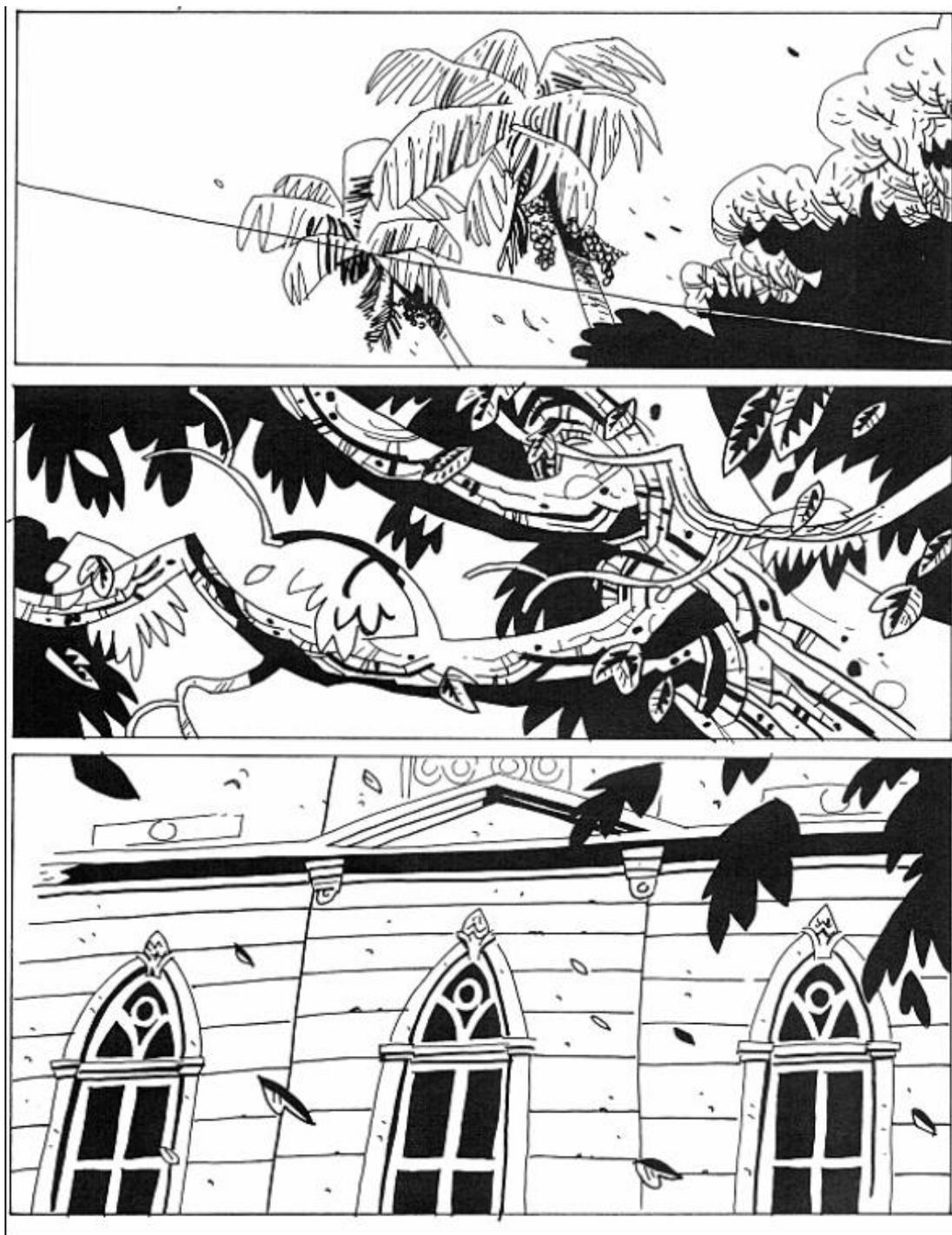
Se no romance o autor começa logo falando de Zana e o abandono forçado da casa que, mais tarde o leitor descobrirá, foi a vida dela e de sua família, ora desfeita, Fábio Moon e Gabriel Bá começa com um desfile de imagens em sequência que apontam para Manaus e logo de início dão o tom de abandono e decadência do que virá a seguir, isto é, Zana no momento doloroso em que deixa a casa. Os quadros mostram, na ordem: uma rua vazia ocupada por carros cujos modelos denunciam a época em que se passa (anos 1970, 80); um grande e luxuoso prédio antigo, com grandes janelas desocupadas; a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios vista através de galhos de árvores; açaizeiros balançando ao vento tendo ao fundo um céu sem nuvens; espessos galhos de árvores de uma árvore que aparenta ser bastante velha; janelas de um prédio antigo com folhas sendo levadas pelo vento em primeiro plano; e, depois disso, vem a Zana diante da grande casa, conforme mostrado anteriormente, na Figura 14.

Figura 24 – Quadros iniciais



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Figura 25 – Quadros iniciais (continuação)



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Outro ponto a se notar é a mudança no espaço com o tempo. Sabemos, como vimos anteriormente, que a obra de Hatoum tem como um de seus principais temas a passagem irreversível do tempo e suas consequências para o espaço e, consequentemente, para a os personagens; estes estão imbricados nessa problemática espaço/tempo. Em *Dois Irmãos* a

decadência das personagens – a família, principalmente – e dos espaços casa/Manaus mostra a passagem do tempo e suas consequências. Manaus dos primeiros quadros é uma, enquanto dos últimos atesta a “modernização” sobre o povo e a cidade (Figuras 25 e 26).

Figura 26 – Uma rua de Manaus



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Figura 27 – Noite de inauguração da Casa Rochiram



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Nestes dois quadros, um do início e um do final da HQ fica patente a passagem do tempo e a mudança no espaço em que a narrativa ocorre. E se o romance acompanha a história de uma família, a HQ também vai mostrar essa decadência familiar, desde a chegada

dos imigrantes a Manaus até a chegada do “progresso”, desde o nascimento das crianças gêmeas até o fim da família.

5.1.6 Narrador

Se a narrativa se refere aos fatos que, organizados, remetem ao enredo, ao tempo e espaço em que esses fatos ocorreram e aos personagens que atuam, tudo isso chega até nós por meio do narrador. Ou seja, será o narrador quem fará a organização dos outros elementos da narrativa. Nesse sentido, segundo Gancho (2006), não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história, ou seja, o narrador é parte essencial de uma narrativa.

Conforme Gancho (2006) dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária para designar a função do narrador na história: foco narrativo e ponto de vista (do narrador ou da narração). Tanto um quanto outro referem-se à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados. Assim, teríamos dois tipos de narrador, identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular). No caso de *Dois Irmãos*, há uma particularidade no romance de Milton Hatoum. Em um primeiro momento o narrador não se apresenta de imediato, sendo o nome de Nael revelado apenas no nono capítulo. O leitor aos poucos percebe que a história está sendo narrada em primeira pessoa, e que se trata de alguém muito próximo da família, mas que parece não fazer parte ao ponto de participar dos acontecimentos de forma efetiva. E é justamente essa a condição de Nael, revelada ao longo do romance: ele sabe que é filho da empregada com um dos gêmeos, mas não sabe qual e, na condição de bastardo, sente-se deslocado mesmo estando muito próximo da família.

Assim, em princípio temos um narrador testemunha, homodiegético, ou seja, ele não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque. No entanto, aos poucos vemos que Nael ocupa uma posição mais do que destacada, afinal é a dúvida acerca de sua origem que é o mote da narrativa.

Na HQ, podemos perceber essa dinâmica do mistério em relação ao narrador pelo fato de que no início não há qualquer imagem de Nael, muito menos menção ao seu nome. Logo no início temos um quadro em que fica evidente a posição de Nael em relação aos acontecimentos (Figura 27). Nos quadrinhos, o artista se utiliza do ponto de vista para passar a ideia da posição do narrador em relação ao que está sendo narrado. Aqui, Fábio Moon e Gabriel Bá adotam um ponto de vista que parece vir da cozinha, ou de um cômodo mais

afastado da sala principal onde a família reunida com convidados comemora algo. Um recordatório traz uma fala do narrador: “Isso Domingas me contou, mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi.” Assim, visual e verbal se complementam para dar a ideia da situação de Nael, de deslocado e ao mesmo tempo, próximo daquela família.

Figura 28 – Família reunida



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

E então temos o momento em que o narrador finalmente se revela (imageticamente) na Figura 28:

Figura 29 – Nael se revela

Capítulo 3



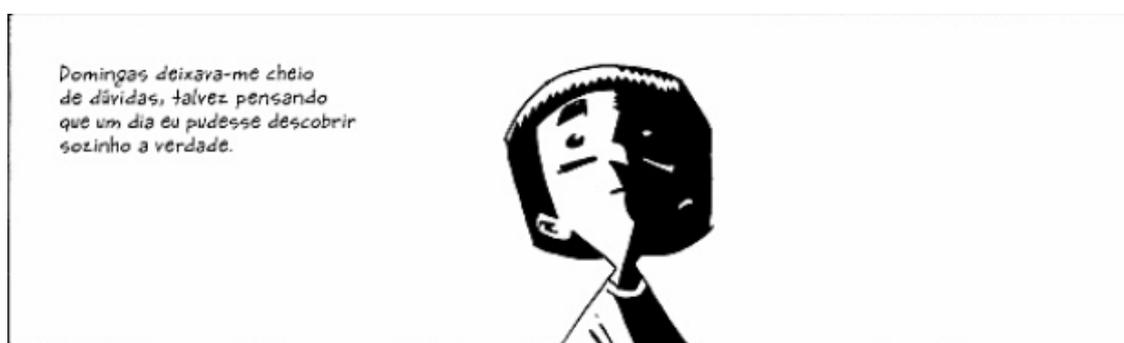
Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Se no romance Nael se revela apenas no nono capítulo, na HQ os quadrinistas antecipam este acontecimento no capítulo 3. Tal revelação se dá em um quadro em plano de close no rosto de Nael, com uma expressão de dúvida, olhando diretamente para o leitor. Sua

caracterização parece reunir o biótipo indígena de Domingas e os olhos dos gêmeos, o que já revela a condição mestiça dele. Imagetivamente, é a primeira vez que o narrador ocupa posição de destaque em um quadro, enquanto antes disso, os quadros eram sempre preenchidos pela família, e quando aparecia a narração era sempre de um ponto de vista de fora, como vimos na Figura 27.

Em outro momento, a HQ repete a imagem, mas em outra iluminação, como vemos na Figura 29. Aqui, Nael está parcialmente coberto por uma sombra, sobre ele paira um pouco de luz que não o ilumina por completo. A ideia é de mostrar o efeito que tinham nele as poucas informações que eram passadas, deixando-o na indecisão e na dúvida.

Figura 30 – As dúvidas de Nael



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Portanto, seguindo a dinâmica do contar – mostrar, muitas falas do narrador são suprimidas, deixando apenas as que servem para a narração em off, recurso muito utilizado em histórias em quadrinhos e no cinema, constituindo-se na voz do narrador, tecendo comentários ou esclarecendo algo. Nesse sentido, o autor de quadrinhos evita a ambiguidade entre os dois códigos linguísticos, atendo-se, no geral, a tecer comentários complementares ao que a imagem mostra. Assim, a narrativa nos recordatórios só complementa o que aparece no quadro, de forma a permitir uma ligação entre os quadros, para que o leitor tenha uma orientação na leitura. Percebe-se que os quadrinistas evitam a repetição, que seria narrar o que o quadro já mostra.

Figura 31 – Trecho de Dois Irmãos



Fonte: MOON; BÁ, 2015.

Como podemos ver na Figura 30, enquanto a narração em off do narrador adianta a história, as imagens por si complementam o que está sendo dito. Quando o narrador afirma que “foi Domingas que me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub”, tal afirmação está em um recordatório tendo ao fundo a imagem dos dois irmãos rivais com a cicatriz aparecendo; quando o narrador DIZ que ela “vivia atenta aos movimentos dos gêmeos,

escutava conversas, rondava a intimidade de todos”, temos a imagem de Domingas observando de longe um brinde de taças, como se mostrasse que, embora observasse tudo isso, ela permanecia com um olhar de fora, como se seu lugar fosse à margem daquilo. Não por acaso é aqui que o narrador se refere a si mesmo pela primeira vez, tanto no romance quanto na HQ. Assim, tanto o romancista quanto os quadrinistas utilizam de suas linguagens para destacar o ponto de vista de onde o narrador está, um narrador personagem, embora um quase personagem secundário, ao cabe apenas observar, um narrador homodieético, que não é protagonista de sua própria história.

5.2 ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO DE RECRIAÇÃO E REINTERPRETAÇÃO NO CONTEXTO PÓS-MODERNO

Enfim, terminado o primeiro momento da análise, em que analisamos a adaptação como produto formal de uma transcodificação, passamos para a adaptação enquanto processo de reinterpretação e recriação. É importante lembrar que se trata de uma só análise, que foi dividida de forma apenas didaticamente; uma vez que a leitura da transcodificação que fizemos é imprescindível para entender o processo de recriação e reinterpretação – tal leitura é a base para esse segundo momento, que também abrange, de certa forma, os resultados da análise.

Em primeiro lugar, retomemos o processo de criação da adaptação desde o início. Como vimos, no capítulo 4 desta dissertação, a ideia da adaptação de Dois Irmãos veio quando se notou que Fábio Moon e Gabriel Bá eram gêmeos como os personagens do romance, o que já demonstra uma identificação. Não obstante o fato dos quadrinistas terem lido o romance ao menos três vezes antes de começarem a adaptação, a leitura, no entanto, não foi suficiente e os gêmeos embarcaram para Manaus a fim de descobrir pessoalmente, durante uma semana, a arquitetura da cidade que Hatoum recria no romance; assim podemos perceber a importância que a cidade teria na adaptação e que somente a leitura não foi suficiente para visualizá-la, sendo necessária uma vista *in loco*. O passo seguinte foi definir qual seria o traço mais adequado e como seriam divididos os capítulos. A opção pelo preto e branco foi quase imediata, a fim de apresentar Manaus por meio de um jogo de luz e sombras, o que ressalta a dramaticidade. Em seguida, a dupla conversou com Hatoum, para apresentar ao escritor seus planos de como pretendiam registrar a cidade, a casa e também os personagens. Ou seja, mais uma vez a leitura da obra literária não pareceu suficiente por si só

para a adaptação, os quadrinistas precisaram ir até Hatoum para conversar. Segundo os próprios adaptadores, o escritor fez um importante reparo em relação a Zana, inclusive mostrando fotos de família que ajudaram a construir os traços físicos mais importantes das personagens. Lembrando, como falamos na análise dos personagens da adaptação, a obra adaptada não descreve os traços físicos dos personagens, apenas sugere, concentrando-se mais nos traços de personalidade. Afora isto, os quadrinistas são paulistanos e, portanto, estão longe da realidade amazônica em que se passa o livro.

Porém, como vimos, foi Barthes quem disse no nível da denotação, dos signos, é impossível obter uma correspondência; imagem e palavra são irredutíveis. No nível da conotação, porém, é possível, através de signos diferentes, veicular ideias semelhantes (BARTHES, 1977, p. 36). Assim, adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base, pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Portanto, a adaptação é uma **recriação** dessa obra, não somente em outra linguagem semiótica, mas a partir de uma outra leitura, a do adaptador, cujo olhar é outro. Por isso Fábio Moon e Gabriel Bá precisaram recorrer a elementos que não estavam na obra, pois como artistas com olhar e estilos próprios, teriam que recriar a obra em termos visuais. Isso tudo mostra que uma adaptação feita por artistas que almejam imprimir seu olhar e estilos característicos valoriza a obra adaptada, pois esta permanece única em sua capacidade plurissignificativa. Na adaptação de *Dois Irmãos* temos o traço e estilo inconfundível da arte de Fábio Moon e Gabriel Bá, embora ali ainda esteja a história criada por Hatoum, recriada imagetivamente, mas sempre consciente de ser uma **adaptação**, uma **recriação**, não a obra em toda a sua complexidade, mas gerando novos significados e novas leituras.

Por isso Hutcheon, ao falar sobre a adaptação como um processo, fala em “arte cirúrgica” (2013, p. 43): geralmente em romances longos, o trabalho do adaptador é de subtrair e contrair, ou seja, de cortar personagens importantes, e com eles subtramas, acontecimentos marcantes e descrições relacionadas. Isso vemos em vários momentos na leitura da adaptação que fizemos, como em um acontecimento marcante do livro, em que Yaqub, logo ao voltar do Líbano, urina na rua, sem cerimônias, à frente de várias pessoas, constrangendo o pai. Este momento foi cortado da adaptação. Ou a história de Domingas, que, no livro, ela conta ao filho, mas na *Graphic Novel* é cortada, focando muito mais em Nael. Há adições de imagens que não são necessariamente descritas no livro, como o Professor Antenor Laval correndo dos militares antes de ser morto, provavelmente para dar mais carga dramática

ao acontecimento. Também há algumas mudanças, como vimos na primeira parte da análise, na ordem da narração dos fatos; a adaptação parece “organizar” a narrativa e suas tramas, colocando em capítulos mais focados, diferente do livro, cujas partes são mais abrangentes e cheios de várias subtramas paralelas. Fica clara a intenção dos adaptadores de tornar a leitura mais linear e direta, diferente do romance de Hatoum.

Pudemos ver aqui o diálogo intertextual estabelecido entre obra adaptada e adaptação, em que fica evidente a influência da primeira sobre a segunda, o que não impede, porém, de se criar uma obra autônoma e que produz novos significados. A intertextualidade, aqui, é da ordem da paráfrase de que fala Hutcheon (2013): a adaptação oferece uma nova versão de uma passagem ou texto, em que o adaptador recria, com seus próprios recursos, um texto já existente, "relembrando" a mensagem original ao leitor. E, ao recriar, ele reinterpreta o texto adaptado, uma vez que a adaptação passará obrigatoriamente pela leitura que ele fez da obra. No caso de *Dois Irmãos*, vimos a todo momento que Fábio Moon e Gabriel Bá deixam transparecer sua intenção nas suas escolhas para a adaptação: seja para dar mais dramaticidade aos conflitos dos personagens, seja para dar um foco maior ao drama de Nael, seja para tornar a narrativa mais linear e enxuta: nada mais é do que a leitura que eles fizeram da obra, que nunca vai ser a obra em si, mas uma obra autônoma.

Assim, podemos entender como a adaptação, a HQ *Dois Irmãos*, está inserida no contexto da arte pós-moderna, uma vez que, assim como traz elementos do romance de Hatoum, o próprio romance *Dois Irmãos*, também traz elementos de outras obras anteriores a ela, como temas bíblicos, nativos e orientais, bem como referências principalmente à história, por ser considerada uma metaficção historiográfica, mas também à filosofia, entre outros; mas sempre recriando-os também. Os quadrinistas, por sua vez, tiveram que recorrer a imagens da época da cidade, fotografias de famílias e imagens históricas para compor sua obra. Assim, a adaptação em quadrinhos recria essas relações por meio de sua linguagem própria, no caso, a linguagem dos quadrinhos. Nesse sentido, como vimos anteriormente, a ideia de intertextualidade de Kristeva, ao opor-se ao antigo conceito de influência, derruba a ideia de modelos a serem seguidos, inserindo a literatura em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e a questão da verdade se torna impertinente. Essa intertextualidade vai ser intrínseca ao contexto da arte na chamada pós-modernidade, em que a adaptação, aos poucos, deixa de ser vista como secundária ou inferior.

Conseqüentemente, essa intensificação da adaptação contribuiu para a inversão do binarismo entre “original” e “cópia”. Na perspectiva de Derrida, como vimos, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. Estando em um jogo aberto de significações, o sentido de uma palavra só existe em função da forma como essa palavra se relaciona com outras palavras, e esse sentido está sempre adiado e diferido em intermináveis remessas de significações, num movimento de *suplementariedade*. Nesse sentido, o suplemento de Derrida corrobora a intertextualidade, ao inverter a hierarquia entre “cópia” e “original”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade. Destarte, tanto o romance como a HQ são suplementos, sempre vão ser remetidos a significados anteriores e remeter a novas significações, em uma rede de significações sem fim.

Portanto, finalizamos esta análise percebendo que temos uma adaptação autônoma e que gera novos significados, ao mesmo tempo em que valoriza a obra literária, ao evitar fazer uma transposição literal do texto da obra adaptada. Pelo contrário, os adaptadores buscaram imprimir seu estilo próprio nas imagens que desenharam, recriando o que é contado em imagens que mostram, passando, portanto, pela sua própria leitura da obra adaptada, isto é, reinterpretando-a. Assim, a adaptação deixa claro que aquela é a visão do artista que adaptou, não substituindo jamais a obra adaptada, abrindo espaço a novas interpretações pelo leitor. Ou seja, a adaptação, ao mesmo tempo que promove a leitura da obra adaptada, levando a história do romance a um público leitor diferente, promove a si mesma, sendo uma obra que carrega a assinatura e o estilo inconfundível dos artistas que adaptaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta jornada, recordemos a frase de Gabriel Bá dita no início desta dissertação: “quadrinistas são escritores”. Observemos que, ao dizer isso, o quadrinista reivindica um certo status de autor, mesmo que esteja falando em uma adaptação. Ou seja, quadrinistas *escrevem* obras, são autores, criam, mesmo que estejam sob a influência da obra adaptada para produzir uma adaptação. Isso porque, ao transpor uma obra para outra linguagem semiótica, esses adaptadores (re) criam, (re) escrevem em imagens, no caso da adaptação em quadrinhos, a partir de sua própria expressão artística, o texto de outro autor, como vimos na nossa análise da transcodificação intersemiótica. Nesta análise pudemos perceber que os quadrinistas tiveram que se utilizar de vários artifícios para retratar o que está na obra adaptada, mas sempre enfatizando a ideia que queriam passar, a partir da própria leitura que fizeram da obra, inclusive se valendo de elementos fora da obra, como fotografias, vista *in loco* da cidade, pesquisa histórica etc. por isso, a frase de Bá, de certa forma sintetiza o que vimos ao longo desta pesquisa, ou seja, adaptadores, sejam quadrinistas, cineastas ou diretores de TV, ao procederem uma adaptação de fato, são escritores também, pois escrevem uma obra, mesmo que seja a partir de algo preexistente.

Mas, afinal, não temos aqui a definição de intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros? Os textos literários também não ressoam textos anteriores desde tempos imemoriais? Desde a Odisseia de Homero, passando pelas tragédias históricas de Shakespeare, pela Divina Comédia de Dante e pela sátira aos romances de cavalarias em Dom Quixote, até o moderno clássico Ulysses de James Joyce, as obras literárias sempre se criam a partir de textos preexistentes. Ou seja, mesmo o texto dito original também carrega consigo ecos de outros textos, e assim indefinidamente, não resistindo qualquer hierarquia entre os textos. Logo, as adaptações também podem ser grandes obras de arte, sem qualquer prejuízo para as obras literárias que servem de fonte de inspiração.

Mas a adaptação não estaria “roubando” leitores das obras literárias? Nem vamos falar aqui do uso da adaptação em sala de aula, pois isso está em outro contexto, mas a leitura da adaptação não desencorajaria o leitor comum de ir até a obra adaptada? Como vimos, uma adaptação autônoma, feita em um processo de recriação e reinterpretação pelo artista adaptador, entrega uma obra a partir da leitura desse artista, e isso só valoriza a obra adaptada, uma vez que esta permanece única em sua capacidade plurissignificativa. Ou seja, fica claro

para o leitor que na adaptação ele tem uma obra que, mesmo trazendo a essência narrativa da obra literária, ele precisa ir até ela para conhecê-la em sua plenitude, fazendo a sua própria leitura. Por isso, adaptações mais literais e sem autonomia são problemáticas, pois acabam por, involuntariamente, substituir a leitura da obra adaptada.

Além disso, os dados mostram o contrário: as adaptações estimulam de forma ampla a circulação dos livros que são adaptados, principalmente se for em um meio de massificação maior, como o cinema ou a TV. Como vimos, com a exibição da minissérie adaptada de *Dois Irmãos* pela Globo, em 2017, a obra, que já era a mais vendida do autor, disparou em vendas, com um aumento de 500%. Já a adaptação em quadrinhos ganhou o prêmio internacional Eisner, e foi adaptada para outras línguas, levando o nome do autor na capa, é claro, fazendo circular sua obra. E nem falamos ainda nos rendimentos de direitos autorais, o que é importante num país onde escritor não é exatamente uma atividade que gere grande retorno financeiro.

Por outro lado, as adaptações são consideradas um bom investimento no mercado, uma vez que geram o interesse por se tratar de uma história conhecida do público, ou mesmo por trazer consigo o nome de um escritor conhecido. As HQ, como toda obra, não estão imunes à essa lógica de mercado. Para alcançar o espaço que vêm conseguindo, tanto no mercado como em termos artísticos, os quadrinistas trabalham em obras originais com temas complexos e relevantes, ao mesmo tempo que dialogam com outras expressões artísticas, vide a atual avalanche de adaptações para o cinema de HQs. Assim, os quadrinhos, a literatura, o cinema, os games, enfim, estão em constante diálogo intertextual, em um contexto de sistema amplo de signos, marcado pela troca constante, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam.

Por isso a intertextualidade foi um dos pontos de convergência entre a adaptação e a arte pós-moderna. O outro foi o suplemento de Derrida. Como vimos, o *suplemento* é um extra adicionado a completar e compensar uma lacuna, em algo que deveria ser completo em si mesmo. Nesse sentido, os signos não têm um sentido único, estável ou permanente, mas encontram-se constantemente à deriva, num jogo aberto de significações. Por isso, inverte-se a hierarquia entre “cópia” e “original”, ou poderíamos dizer “fonte” e “influência”, “obra adaptada” e “adaptação”, uma vez que esse “original” também é um texto/suplemento da realidade. A literatura, então, entre os signos desse jogo, seria apenas mais um suplemento. Na arte pós-moderna vê-se que a originalidade deixa de ser um objetivo, visto que toda a linguagem é suplemento numa cadeia de relações sem fim.

O objetivo desta pesquisa foi de analisar a adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, como um produto formal e como um processo de reinterpretação e recriação de uma obra literária no contexto da arte pós-moderna. Na análise, vimos que a adaptação de *Dois Irmãos*, de Fábio Moon e Gabriel Bá, como produto, é gerada de uma transcodificação intersemiótica, dentro de um processo de reinterpretação e recriação para gerar uma obra autônoma. Também pudemos ver a obra literária nesse contexto das revoluções tecnológicas que marcaram as expressões culturais do mundo contemporâneo. Ou seja, mesmo a literatura, enquanto produto, obedece a uma lógica de massificação, em que a arte passa a ser “adaptada” para outros meios mais “reproduzíveis”, que têm um alcance maior de massificação. A arena pós-moderna de múltiplas vozes e signos é o palco que abre espaço a essa intensidade de adaptações, reescrituras, recriações e ressignificações, na qual a literatura está inserida.

Não se pode negar, no entanto, que o escritor permanece com um certo *status* de criador, de que fala a frase de Bá. A literatura, parece equilibrar-se no limite da arena pós-moderna, ao mesmo tempo em que permanece com uma aura de “alta cultura”, mas sem a massificação intensa que outras expressões artísticas mais populares têm, como é o caso do cinema e da TV. Por outro lado fornece importante material para estas expressões, por meio da adaptação, sendo atribuído à literatura um papel de “fonte” de originalidade e conferindo quase um carimbo a essas adaptações, “filmes adaptados de livros” gozam de grande prestígio e geram bastante audiência.

O interessante é que até recentemente se falava em fim da literatura, como se falava também do fim de muitas coisas: da arte, da filosofia, do jornal, da história. Talvez, o fim aconteceu, mas não exatamente como pensávamos: houve claramente o fim das coisas como se acreditava, separadas caprichosamente em rótulos, para uma rede imensa e intensa de troca de signos e mais signos, significações flutuantes, vozes múltiplas, linguagens, identidades, tudo móvel e líquido. A literatura, no entanto, permanece ao longo dos séculos, resistindo, renascendo, reinventando-se. *Adaptando-se*.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>. Acesso em: 23 abr 2018.

ARRUDA, A. M. de. Cultura e literatura contemporâneas: algumas abordagens do pós-moderno. **Estação Literária Londrina**, Volume 9, p. 220-237, jun. 2012.

AZEVEDO, Amanda Carvalho. Narração e resistência em Dois irmãos: os desvãos da História. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 8, p. 49-59, 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/10367>. Acesso em: 28 jun. 2018.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **Image – Music – Text**. Essays selected and translated by Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977. Disponível em: http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes__Roland_-_Image_Music_Text.pdf. Acesso em 22 jan. 2018.

BIRMAN, Daniela. Canibalismo literário: exotismo e orientalismo sob a ótica de Milton Hatoum. **Alea**, vol. 10 no. 2, Rio de Janeiro July/Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200006. Acesso em: 28 jun. 2018.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003.

CAGNIN, Antônio Luís. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática. 1975.

CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. **Identidade (s) e Memória (s) no romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum**. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-5YURZM>. Acesso em: 28 jun. 2018.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: UNESP, 1990.

CIRNE, Moacy. **Bum! A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Editora, 1970.

COELHO, T. **Moderno Pós-Moderno: Modos e Versões**. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COSTA, J. Pós-modernidade, cultura e pastiche: algumas considerações acerca da contemporaneidade. **Anais**. Anais do III Seminário Linguagem e Identidades: múltiplos olhares. São Luiz: UFMA, 2012.

COSTA, Robson, Santos. As histórias em quadrinhos como gênero discursivo contemporâneo. **Anais. IV Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes**. Campo de Goytacazes, 2009. Disponível em: <http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1731/914>. Acesso em: 28 mai. 2018.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, T. F (org.). **O discurso crítico na América latina**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1996.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. **Para entender pós-modernidade**. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 2(2): 1-200, 2010.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-135808/pt-br.php>. Acesso em 28 jun. 2018.

GANCHO, Cândida Villares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

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

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; 12a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

McCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2008.

MENDONÇA, Márcia. **Ciência em quadrinhos: imagem e texto em cartilhas educativas**. Recife: Bagaço, 2010.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. **Dois Irmãos**. Baseado na obra de Milton Hatoum. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2015.

OLIVEIRA, Maria Cristina Xavier de. **A Arte dos “Quadrinhos” e o Literário: A contribuição do diálogo entre o Verbal e o Visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura**. 207 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, 41:1. University of Wisconsin, 2004, pp. 121-37. Disponível em: <http://lbr.uwpress.org/content/41/1/121.full.pdf+html>. Acesso em: 28 jun. 2018.

PENALVA, Gilson. **Estudo comparativo de Dois Irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e A Selva, de Ferreira de Castro**. 2012. 182 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPB_b0e34ad9924eebcc227f234dfc04a651. Acesso em: 28 jun. 2018.

PUCCA, Rafaella Berto. **O pós-modernismo e a revisão da história**. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 10, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 19 set. 2017.

SANTOS, Katrym Aline Bordinhão dos. **A dinâmica das vozes confluentes no narrador de Dois irmãos**. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27776>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SIECZKOWSKI, Izadora Netz. **Para Além dos Quadrinhos e Graphic Novels: os estudos literários e visuais em diálogo**. Porto Alegre: 2011. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRG.

SILVA, Nadilson M. da. **Elementos para a análise das Histórias em Quadrinhos**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação 2001 – Campo Grande. **Resumos**. Campo Grande: UFMS, 2001.

SOUSA, Marta Noronha e. **A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema**. Edição Electrónica. Braga: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n.º 51. Florianópolis: jul./dez. 2006. p. 019- 053. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 22 fev 2014.

VENUTI, Lawrence. Adaptation, translation, critique. **Jornal of visual culture**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, v.6, n.1, p.25-43, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412907075066>. Acesso em: 10 fev. 2018.

VERGUEIRO, Waldomiro e RAMOS, Paulo (orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2009.

ZENI, Lielson. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro e RAMOS, Paulo (orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2009.