

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SIMONE PAULA MARQUES TINTI

DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM:
ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO MULTIMODAL PARA HQ

GUARULHOS

2018

SIMONE PAULA MARQUES TINTI

DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM:
ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO MULTIMODAL PARA HQ

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da EFLCH – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – da Unifesp – Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

GUARULHOS

2018

Tinti, Simone

/ Simone Paula Marques Tinti – Guarulhos, 2018.

83 p.

Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

Título em inglês: Milton Hatoum's *Two Brothers*: aspects of multimodal transposition into comics

1.*Dois irmãos* 2.HQ 3.adaptação 4.transposição 5.multimodalidade

Simone Paula Marques Tinti

Dois irmãos, de Milton Hatoum: aspectos da transposição multimodal para HQ

Aprovação: ____/____/____

Prof^ª Dr^a Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

Presidente da Banca (orientadora)

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos

Titular interno

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

Prof^ª Dr^a Maria Luiza Guarnieri Atik

Titular externo

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Prof^ª Dr^a Glória Carneiro do Amaral

Suplente

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

À Elis, que nasceu com este trabalho e chegou para iluminar meus dias

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Luiza, minha orientadora, por acreditar no meu projeto (mesmo com tantas lacunas no início!) e pelo incentivo até a conclusão.

Ao Fagner, companheiro desta e de tantas outras aventuras.

Aos meus pais, pelo apoio sempre, em tantas frentes.

A todos os colegas de Mestrado e amigos de outras paragens que me emprestaram livros, me deram sugestões e palavras de incentivo.

A todos que deram colo para a Elis enquanto eu vivia às voltas com livros e citações.

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer
(Ítalo Calvino, *Por que ler os clássicos*)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a transposição da linguagem textual do romance *Dois irmãos* (2006), de Milton Hatoum, para a linguagem multimodal da HQ (história em quadrinhos), em obra homônima (2015) de Fábio Moon e Gabriel Bá. O enredo trata do relacionamento conturbado entre os gêmeos Yaqub e Omar, suas relações com a família e o cotidiano em Manaus, onde vivem. A análise ora apresentada está centrada no personagem Nael, narrador em primeira pessoa, cujo discurso é composto indiretamente pelas vozes de outros personagens. Também é discutida, nessa análise, a forma de inserção do narrador e seu progressivo desvelamento. A dissertação investiga, assim, em um primeiro momento, a construção do narrador na narrativa de Hatoum e na HQ dos irmãos Moon e Bá para, em seguida, analisar os processos utilizados na adaptação da linguagem verbal para a visual multimodal, buscando entender o efeito causado pela transposição. Esta dissertação se situa no campo dos estudos linguísticos, mas faz interseção com os estudos literários.

Palavras-chave: *Dois irmãos*; HQ; adaptação; transposição; multimodalidade

ABSTRACT

This study aims to analyze the transposition of the textual language of Milton Hatoum's novel *Two Brothers* (2006) to the multimodal language of comics in the homonymous graphic novel (2015) by Fábio Moon and Gabriel Bá. The plot is built on the troubled relationship between the twins Yaqub and Omar, their relationships with their family and the daily life in Manaus, where they live. The analysis presented here is centered on the character of Nael, the first-person narrator, whose speech is composed indirectly by the voices of other characters. The insertion of the narrator and his progressive unveiling is also discussed in this analysis. Therefore, the construction of the narrator in both Hatoum's and Moon and Ba's narratives were investigated. Finally, the procedures used in the adaptation of verbal language to the multimodal were analyzed in order to understand the effect caused by this adaptation mechanism. This study is situated in the field of linguistics studies, but has an intersection with the literary field.

Keywords: *Two Brothers*; comics; adaptation; transposition; multimodality

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: excerto do prólogo da HQ.....	32
FIGURA 2: excerto do capítulo 3 da HQ.....	34
FIGURA 3: excerto do capítulo 4 da HQ.....	35
FIGURA 4: excerto do capítulo 4 da HQ.....	37
FIGURA 5: excerto do capítulo 4 da HQ.....	37
FIGURA 6: excerto do capítulo 4 da HQ.....	38
FIGURA 7: excerto do capítulo 4 da HQ.....	38
FIGURA 8: excerto do capítulo 1 da HQ.....	43
FIGURA 9: excerto do capítulo 1 da HQ.....	46
FIGURA 10: excerto do capítulo 1 da HQ.....	48
FIGURA 11: excerto do prólogo da HQ.....	56
FIGURA 12: excerto do prólogo da HQ.....	60
FIGURA 13: excerto do capítulo 3 da HQ.....	62
FIGURA 14: excerto do capítulo 3 da HQ.....	64
FIGURA 15: excerto do capítulo 3 da HQ.....	67
FIGURA 16: excerto do capítulo 1 da HQ.....	69
FIGURA 17: excerto do capítulo 2 da HQ.....	71
FIGURA 18: excerto do capítulo 2 da HQ.....	72
FIGURA 19: excerto do capítulo 8 da HQ.....	74

SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	11
Prólogo: uma breve apresentação da HQ (história em quadrinhos).....	16
Capítulo 1. O narrador no romance <i>Dois irmãos</i>	19
O ponto de vista do narrador.....	24
Capítulo 2. O narrador na HQ <i>Dois irmãos</i>	31
O papel do narrador no tempo da história.....	44
Capítulo 3. A adaptação do romance para HQ.....	50
3.1. Adaptação como recriação ou reinterpretação.....	51
3.2. O processo de transposição de <i>Dois irmãos</i> para HQ.....	59
Considerações finais.....	76
Referências.....	79

Considerações iniciais

Transformar, recriar, substituir, acrescentar e reduzir. Citar, plagiar, copiar. A partir de significados por vezes até contraditórios é que costuma emergir o debate sobre as adaptações. Como indica Hutcheon (2013, p. 22), para os ávidos adaptadores ao longo dos séculos sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias. São diversas interpretações e considerações acerca do tema, aos quais se somam a dicotomia fidelidade/infidelidade; e essa variedade, em vez de frear uma investigação sobre as adaptações, a torna ainda mais necessária. Bezerra (2016, p.13), ao refletir, em sua dissertação, sobre os princípios do estudo da adaptação, ressalta que há dois lados, os defensores e os opositores: enquanto os primeiros alegam que as adaptações promovem a expansão da base de leitores de obras pertencentes ao cânone literário, os segundos afirmam que, em prol da conquista de um novo público, as adaptações fazem descabidas concessões à vulgaridade (id.).

O fato é que adaptar uma obra, seja um livro, um filme, uma história em quadrinhos ou uma peça de teatro, é um processo que implica escolhas. Como aponta Vanoye (2011, p.14), a adaptação ocorre com base em cooperação, trocas intelectuais e artísticas. “Negocia-se as histórias, os personagens, as situações, as estruturas narrativas e dramáticas, os motivos e os sujeitos. Mas a questão da paternidade e da originalidade das obras não deixa de ser renovada” (id., tradução nossa).¹ Afinal, quem adapta também é autor? Quantas e quais concessões são feitas no processo de adaptação? Quão fiel a obra derivada precisa ser da original? Como continua Bezerra (2016, p.13), é difícil fugir de uma análise desse tipo quando o tema é a adaptação. Afinal, as adaptações seriam inerentemente “palimpsestuosas”, no dizer de Linda Hutcheon, referindo-se ao termo explicado por Gérard Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos) todas as obras derivadas de uma anterior (GENETTE, 2010, p.7).

Ao tomarmos contato com uma adaptação, portanto, é como se sentíssemos constantemente a presença do texto original pairando sobre aqueles que estamos experienciando diretamente – principalmente se conhecemos a obra fonte. Quando dizemos que uma obra é adaptação, anunciamos abertamente sua relação com outras obras (HUTCHEON, 2013, p. 27).

¹ “On négocie des histoires, des personnages, des situations, des structures narratives et dramatiques, des motifs et des sujets. Mais la question de la paternité et de l’originalité des œuvres ne cesse d’être reconduite.”

Com base nessas reflexões, este estudo se debruça sobre a adaptação para quadrinhos de *Dois irmãos* (2000), romance de Milton Hatoum. A HQ homônima é de autoria de Fábio Moon e Gabriel Bá, publicada em 2015. *Dois irmãos* em HQ, de Moon e Bá, é considerada, na dissertação ora apresentada, como a transposição do romance, narrativa textual, para a linguagem multimodal, narrativa que apresenta uma pluralidade de recursos semióticos. Para tanto, consideramos a transposição como um processo de adaptação. Usamos o termo 'transposição' segundo a acepção de Gérard Genette, que a aponta como a mais importante de todas as práticas hipertextuais, tanto pelo acabamento estético das obras resultantes quanto pela amplitude e variedade de procedimentos nela envolvidos (2010, p. 63). Vale destacar que, também segundo Genette (2010), a hipertextualidade seria toda relação que une um texto B a um texto A, sendo que um não existiria sem o outro, seja essa relação explícita e direta ou mais sutil (em que quase não se percebe que uma obra é derivada de outra).

Já a linguagem multimodal, segundo a acepção que consideramos em nosso trabalho, é definida a partir do ponto de vista apresentado por Lebrun, Lacelle e Boutin (2012). Cabe aqui destacar que o termo multimodalidade interessa a essa pesquisa levando em conta que é um sistema que apresenta uma pluralidade de recursos semióticos e, particularmente no caso da HQ, a multimodalidade “amalgama sempre no interior de sua sequência narrativa vários códigos que o leitor deve decodificar, interpretar e, idealmente, assimilar. Cada um desses códigos destaca um modo do qual ele se faz expressão concreta” (Boutin, 2012, p. 39, tradução nossa)².

Dois irmãos, de Milton Hatoum, apresenta o conflito dos gêmeos Yaqub e Omar e suas relações com o pai (Halim), a mãe (Zana) e a irmã (Rânia). A história é narrada anos depois, em primeira pessoa, por Nael, filho da empregada doméstica (Domingas), que viveu durante muitos anos com a família. A transposição feita pelos irmãos quadrinistas segue a linha do romance gráfico, conhecido pelo termo em inglês *graphic novel* – termo cunhado pelo renomado quadrinista Will Eisner e que, como apontam Ramos & Figueira (2014, p. 203), funciona como uma etiqueta sobre aspectos do conteúdo, mais maduro e direcionado a um leitor adulto e supostamente apreciador de livros. A partir da década de 1990 o termo se tornou popular. Souza Jr. (2010), em sua dissertação, afirma que, ao instituir a denominação *graphic novel*, Eisner foi diretamente influenciado pela tradição literária. Com histórias mais longas, vendidas em livrarias e em edições feitas com mais esmero (algumas têm até capa dura), a *graphic novel* teve o intuito de dar credibilidade aos quadrinhos. Mas, apesar da proximidade com a literatura, a linguagem continua sendo a da HQ.

² [...] la bande dessinée amalgame toujours au sein de sa séquence narrative plusieurs codes que le lecteur doit décrypter, interpréter et, idéalement, assimiler. Chacun de ces codes relève d'un mode dont il se fait l'expression concrète [...] (BOUTIN, 2012, p. 39).

(...) percebemos que essa tentativa de aproximação com equivalentes literários ocorre em função de uma abordagem qualitativa, isto é, do valor artístico inerente à obra, e não a questões de linguagem e narrativa. (...) Segundo Cirne (2000), os quadrinhos são uma mídia que possuem uma linguagem autônoma e as categorias literárias ou, mais comumente, sublitterárias não podem ser utilizadas. Dito de outro modo, a ideia ingênua de que os quadrinhos são uma forma de literatura seria infundada (SOUZA Jr, 2010, p. 98).

Como destaca Pina, os quadrinhos não substituem a obra-fonte, não precisam copiá-la totalmente nem são um mero degrau para chegar a ela. “A literatura é uma arte, a literatura em quadrinhos é outra arte” (2011, p. 70). Nesse contexto, Ramos, Vergueiro & Figueira (2014, p.6) apontam que não é recente a relação entre as histórias em quadrinhos e a literatura, mas admitem que, sim, data deste século um interesse maior na aproximação entre as duas linguagens, em particular no Brasil, com raízes em dois fenômenos contemporâneos: a apropriação do formato livro, comum ao universo literário, para a construção de narrativas em quadrinhos mais longas e autorais, e a inserção de adaptações literárias em quadrinhos em programas governamentais de fomento à leitura. Ramazzina Ghirardi (2014, p. 435) ressalta ainda que, com o avanço da tecnologia, é compreensível que novas formas de leitura surjam e que a imagem apareça no palco dessa associação.

A nova perspectiva desse recente universo de leitura não impõe necessariamente um diagnóstico negativo de perda de qualidade de leitura, mas pode oferecer, de fato, possibilidades de grande ganho potencial: a perspectiva multimodal pode construir novas dimensões de sentido a partir de obras clássicas. (...) Mais do que substituir a narrativa consagrada, esse novo objeto de leitura, esse “multitexto” (BOUTIN, 2012) traz para o mundo da leitura uma outra forma de entrar em contato com essas narrativas criadas sob a lógica da leitura contínua que moldou o ato de leitura no período da hegemonia do romance (id., p.435-436).

Em meio a esse contexto, o projeto que ora se apresenta busca entender os recursos utilizados para a transposição do romance *Dois irmãos* para a linguagem HQ, com foco no papel do narrador. A pesquisa apresenta os meios pelos quais isso ocorreu, partindo da hipótese de que a nova criação, ao mesmo tempo que conserva a identidade da obra literária, cria um novo produto, respeitando as características da linguagem HQ. Ramazzina Ghirardi (id., p. 437) lembra que a HQ ativa a imaginação do leitor de uma maneira diferente do romance tradicional devido ao conjunto de características que a definem como gênero – sendo uma dessas, como já destacado por Eisner (1999), Groensteen (2011) e Cagnin (2014), entre outros, o fato de a HQ ser uma arte formada pela combinação entre texto e imagem. Como assinala Cagnin, embora tanto um como outro sejam visuais, reservamos os termos visual para a imagem e verbal para a palavra escrita - ambos atuando em complementaridade na história em quadrinhos.

Se o verbal tem amplo poder de representação no vasto campo das ideias e dos conceitos universais, a imagem está revestida da imensa riqueza da representação do real e nos traz o simulacro dos objetos físicos e até a sugestão de movimento, pois a figura dos seres vivos, ainda que imóvel, é sempre, infalivelmente, representada num momento dado da realização de um gesto ou ato. Deste fato podemos dizer que a imagem já de per si é uma narrativa, ainda que mínima, pois a ação, elemento fundamental da narração, aquele instantâneo figurado na imagem, possibilita deduzir e contar o que aconteceu antes e, até, o que poderá acontecer depois daquele momento congelado (CAGNIN, 2014, p. 42).

Para Cagnin, este fato é fundamental para a narrativa sequencial, pois lhe possibilita contar histórias sem palavras. Nesta investigação de *Dois irmãos*, será evidenciada essa relação de complementaridade, mais especificamente no que se refere à figura do narrador, comparando-se a maneira pela qual ele é apresentado no romance e na HQ, além de como se dá a transposição de um discurso para o outro. Não é o objetivo deste trabalho detalhar os elementos que compõem uma HQ nem abordar a questão do gênero história em quadrinhos. O que se pretende é investigar o movimento de transposição de uma linguagem para a outra e seus principais efeitos na narrativa. Assim, a dissertação é composta, além destas considerações iniciais, por três capítulos, considerações finais e referências.

O primeiro capítulo tem como foco o narrador no romance. Com base em trabalhos de Eco (1994), Candido (1976), Lejeune (2014), Todorov (2013), Brait (2017), Santiago (2002), além de algumas considerações de Bakhtin (1981) e outros, buscamos traçar um perfil de Nael, o narrador em primeira pessoa de *Dois irmãos* e, a partir dele, a constituição da narrativa.

Já o segundo capítulo tem como foco o papel do narrador na HQ e a maneira pela qual ele é caracterizado na obra em quadrinhos. Neste capítulo, nos pautamos por estudos de Groensteen (2011), Barbieri (2017), Cagnin (2014), além de excertos da obra de Moon e Bá.

Por fim, o terceiro capítulo se concentra no processo de adaptação e aborda a maneira com que se dá a transposição do narrador no romance para a HQ. Além de excertos da HQ, apresentamos considerações de Hutcheon (2013), Genette (2011), Gaudreault & Marion (2012), entre outros.

A partir dessa estrutura, os objetivos específicos do presente projeto, considerando o corpus, são os seguintes:

a) Analisar os modos de construção da narrativa do romance de Milton Hatoum, especificamente no que se refere ao papel e às características do narrador em primeira pessoa, ressaltando a expectativa na sua identificação pelo leitor e a polifonia³ de seu discurso;

³ (...) para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos (...) Conforme Scorsolini-Comin *et al.* (2008, p. 6), Bakhtin emprega a palavra polifonia para descrever o fato de que o discurso resulta de uma trama de diferentes vozes, sem que nunca exista a dominação de uma voz sobre as outras (PIRES & TAMANINI-ADAMES, 2010).

b) Investigar os modos de construção da narrativa da HQ *Dois irmãos*, de Fábio Moon e Gabriel Bá, também no que se refere ao papel do narrador nos quadrinhos, priorizando as estratégias utilizadas pelos quadrinistas ao transportar a narrativa verbal para a HQ, um “multitexto impregnado de diferentes modos semióticos (textual, visual, gestual, sonoro, mistos)” (BOUTIN, 2012);

c) Examinar trechos dos quatro primeiros capítulos do romance, em que a expectativa pela identificação do narrador é mantida, e verificar os elementos ativos envolvidos na adaptação e transposição da linguagem monomodal⁴ (romance) para a multimodal (HQ).

Esperamos que os resultados da nossa dissertação contribuam para os estudos linguísticos, de maneira a fomentar o debate e a bibliografia sobre o campo ora apresentado – principalmente no que se refere às pesquisas referentes às adaptações e às histórias em quadrinhos.

⁴ Os textos monomodais são elaborados com recursos linguísticos exclusivos e com ilustrações graficamente uniformes e densas, enquanto os textos multimodais combinam recursos semióticos das diferentes modalidades da linguagem em um todo composicional coerente e dinâmico (VAN LEEUWEN, 2005, apud SCAFUTO, 2015)

Prólogo: uma breve apresentação da HQ (história em quadrinhos)

Não é de hoje que as adaptações de literatura para HQ se tornaram tão comuns no meio editorial. A presente pesquisa não se debruça sobre a já extensa linha histórica das adaptações literárias para quadrinhos, mas faz uma breve apresentação desse percurso a fim de melhor contextualizar as reflexões que são objeto deste trabalho. Como aponta Renata Borges em sua tese, ainda nos anos 1940, nos Estados Unidos, surgiu a coleção *Classics Illustrated*, que se tornaria célebre e exportada para mais de 30 países, sendo considerada a mais importante iniciativa da indústria quadrinística no que concerne à transposição de obras literárias (BORGES, 2016, p. 100).

Questões mercadológicas à parte, entre as razões para esse diálogo entre a literatura e a HQ está a natureza plurissemiótica dos quadrinhos, que toma como base para sua narratividade⁵ tanto a linguagem verbal quanto a visual (ROCHE, SCHMITT-PITOT & MITAINE, 2015, p.18)⁶.

Töpffer fala desde 1845 da literatura em estampas. Fresnault-Deruelle (1972) da conjugação entre uma mensagem icônica e uma linguística. (...) Groensteen (1999) de uma mobilização simultânea do conjunto de códigos visuais e discursivos e Ann Miller (2007) da arte narrativa e visual. Essa heterogeneidade faz da história em quadrinhos uma arte capaz de ser tanto um ponto de chegada quanto de partida em matéria de adaptação, e nos dois casos (adaptado ou adaptador), a HQ sai ganhando⁷ (id., tradução nossa).

O Brasil não ficou de fora desse fenômeno. Aqui, a obra *Tarzan*, de Hal Foster, adaptada dos livros de Edgar Rice Burroughs, foi publicada em tiras dominicais, em versão HQ, em 1934. Feijó (2010, p. 130) assinala que é curioso observar como a forma de quadrinhos que conhecemos hoje não existia até a publicação de *Tarzan*. “Antes de 1929, a fórmula mágica (...) era inventar coisas absurdas e engraçadas, sempre com base em situações típicas dos cotidianos das famílias” (id.). As histórias, nessa época, eram geralmente publicadas em jornais (principalmente na página dominical ou no suplemento infantil), tanto que *Tarzan* em HQ também estreou nesse formato, em tiras diárias.

⁵ “(...) a narratividade refere-se ao caráter ou à qualidade daquilo que é narrativo (...) Pode-se observar o caráter narrativo de um dado objeto (por exemplo, de um filme de ficção), mas pode-se também discernir a ‘semente’ narrativa ou potencial dentro de um dado objeto (por exemplo, a fotografia que sugere uma possível história sem realmente ser aquela história). (GAUDREAU & MARION, p.122, in: DINIZ, T. F. N., 2012)

⁶ “L’adaptation a (...) été présente dès le débuts de l’histoire de la bande dessinée, facilitée, sans doute, par la nature polysémotique de cette manière d’écrire qui puise sa narrativité dans le verbe autant que dans l’image.”

⁷ “Töpffer parle dès 1845 de la littérature en estampes. Fresnault-Deruelle (1972) de conjugaison d’un message iconique e d’un message linguistique. (...) Groensteen (1999) d’une mobilisation simultanée de l’ensemble des codes visuels et discursifs et Ann Miller (2007) d’art narratif et visuel. Cette hétérogénéité fait de la bande dessinée un art capable d’être aussi bien un point d’arrivée qu’un point de départ en matière d’adaptation, et dans les deux cas (adapté ou adaptante), la bande dessinée en sort gagnante.”

No que se refere ao processo de adaptação, Feijó ressalta ainda que a estrutura dramática e o apelo heroico dos quadrinhos de Tarzan remetiam diretamente aos romances de cavalaria (id., p. 131). Essa relação interdiscursiva⁸, aliás, parece ser inevitável.

Todo bom escritor remete a outro; todos os livros estão interligados de alguma maneira. É a biblioteca, aquele labirinto maravilhoso e infinito sobre o qual Jorge Luis Borges tanto escreveu (...) Boas adaptações literárias são ótimas portas de entrada para o labirinto da leitura; as boas histórias em quadrinhos, também (FEIJÓ, 2010, p. 135).

Renata Borges (id., p. 32), em sua tese, cita ainda a coleção Edição Maravilhosa, editada pela EBAL, que foi um sucesso no Brasil, constituída de adaptações literárias e composta por três séries principais, publicada entre os anos de 1948 a 1967. O primeiro clássico brasileiro adaptado para HQ desta coleção foi *O Guarani*, de José de Alencar, transposta para a linguagem gráfica por André Le Blanc (Chinen, Vergueiro & Ramos, 2014, p. 16). Antes disso, a obra de José de Alencar já tinha sido objeto de uma transposição para quadrinhos, em 1937, no jornal Correio Universal. Vale destacar que, atualmente, uma versão fac-símile dessa obra em HQ está disponível no site do Senado, gratuitamente em versão digital ou para compra na versão impressa⁹.

Renata Borges (2016. p.33-34) indica que, por meio dessas coleções, que tomavam emprestado da literatura suas intrigas, seus roteiros e suas personagens, a indústria cultural do século 20 tinha o propósito – declarado e compartilhado entre os editores – de aproximar os jovens da literatura. “A Edição Maravilhosa colaborou para combater a perseguição de professores e de educadores contaminados com o discurso moralizante contra os quadrinhos que vinha dos Estados Unidos” (id.).

E, continuando nesse labirinto, as adaptações de literatura para HQ adentraram o novo século. Zeni (2014, p.112) lembra que a primeira metade do século 21 fez surgir um número maior dessas publicações, sendo o ano de 2006 um marco para o mercado das adaptações literárias em quadrinhos. Foi nesta época que o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) incluiu efetivamente títulos em quadrinhos em sua lista para compor o acervo das instituições de ensino. “Houve, a partir de então, uma explosão de adaptações literárias em quadrinhos no país (...) viam-se mais de 30 produções do gênero no final da década” (Chinen, Vergueiro & Ramos, 2014, p. 29).

⁸ Maingueneau indica que "o interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada (...) a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos" (MAINGUENEAU, 1997, p. 113).

⁹ <http://www12.senado.leg.br/noticias/videos/2017/06/senado-publica-edicao-de-o-guarani-em-quadrinhos>. Consultado em 21 de novembro de 2017.

Nessa época, a decisão gerou uma “corrida” das editoras para atender a demanda. Como aponta Renata Borges em sua tese:

Os programas e as políticas públicas de estímulo à leitura, que envolvem a atualização de acervos de bibliotecas de escolas de todo o País, passaram a encarar os quadrinhos como uma linguagem capaz de colaborar para a formação de leitores hábeis (BORGES, 2016, p. 34).

Seja, portanto, pelo viés mercadológico, educativo ou artístico, o fato é que as adaptações em HQ vieram para ficar. Pina (2011, p. 69) descreve os três tipos mais comuns: aquelas que, didaticamente, substituiriam a obra-fonte, pois reproduzem o texto original e pouco interferem na produção original; as que investem intensamente na criatividade dos adaptadores e selecionam e combinam as partes que lhes interessam do texto-base; e aquelas que usam personagens infantis consagrados para viver personagens literárias clássicas (como Clássicos Disney e Turma da Mônica, por exemplo).

Dois irmãos, de fato, não está inserido no rol das adaptações produzidas apenas pelo viés mercadológico. O corpus desperta interesse não apenas pela produção artística feita com esmero, mas também pelos seus autores, Fábio Moon e Gabriel Bá, irmãos gêmeos como os personagens principais do romance, quadrinistas reputados no mundo todo (em 2016, ganharam o seu segundo prêmio Eisner, o “Oscar dos quadrinhos”, por *Dois irmãos* – o primeiro havia sido por *Daytripper*¹⁰). *Dois Irmãos* não é o único trabalho de adaptação literária dos gêmeos, é deles também a versão HQ de *O Alienista*, lançada em 2007, adaptada da obra de Machado de Assis.

Entre as razões para a criação da versão de *Dois irmãos* em HQ, os quadrinistas declararam, em encontro com leitores¹¹, que o convite veio durante uma edição da Flip (Festa Literária de Paraty), ocasião em que dividiam uma mesa com Milton Hatoum. Zeni (2014, p. 112), ao indagar as razões para as adaptações literárias em quadrinhos, cita que “também é possível imaginar que alguns artistas pretendam tornar um pouco sua uma obra que os encantou ou tocou anteriormente, traduzindo-a para outra linguagem”. E esse também parece ser um dos motivos dos gêmeos (e possivelmente de tantos outros adaptadores). Como afirmaram Moon e Bá, no mesmo encontro com leitores, o interesse pelo livro surgiu pela identificação direta – e inevitável – com a trama do livro: a história de dois irmãos gêmeos, assim como eles. A dedicatória, com referências às mães dos personagens e dos quadrinistas, é um paratexto que explicitaria a motivação pessoal dos quadrinistas: “Para Dulcinea Carvalho Araújo, a Dona Duda, a nossa Zana”.

¹⁰ Em 2017, *Dois irmãos* foi alvo de mais uma adaptação: uma minissérie na TV Globo, com roteiro de Maria Camargo.

¹¹ Bate-papo na livraria Saraiva do shopping Eldorado, em São Paulo, em 10 de janeiro de 2017, por ocasião da estreia da minissérie *Dois irmãos* na TV Globo. O encontro “*Dois irmãos*, de Milton Hatoum – a obra e suas adaptações” reuniu o autor, a roteirista Maria Camargo e os quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá.

Capítulo 1. O narrador no romance *Dois irmãos*

Zana teve que deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quando 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 (HATOUM, 2006, p. 9).

Dois irmãos começa com o que parece ser o final de uma história de família. Apresentado por meio de flashback¹², a narrativa envereda o leitor por um bosque – para usar a metáfora de Umberto Eco – repleto de nuances, por um jardim de caminhos que se bifurcam (ECO, 1994, p.12). O romance de Hatoum é um drama familiar que tem foco na conturbada relação entre os irmãos gêmeos Yaqub e Omar (o Caçula, que adoeceu nos primeiros meses de vida), filhos de Halim e Zana. De origem libanesa, a família vive em Manaus e ainda tem Rânia, a filha mais nova. A casa se completa com Domingas, índia que vive como serviçal da família por muitos anos e seu filho, Nael. O tempo da narrativa vai dos anos 1920, quando Halim e Zana se conhecem, ainda jovens, até os anos 1970.

Como destaca Katrym Bordinhão dos Santos (2012), em sua dissertação:

[...] no início do romance já se conta o final do livro, o que deixa o leitor consideravelmente deslocado na tarefa de saber como o enredo chegou até aquele momento crucial, instigando-o a seguir a leitura (SANTOS, 2012, p. 80).

Narrada em primeira pessoa, a trama aos poucos dá pistas sobre as origens dos conflitos entre os irmãos e o que está por trás das difíceis relações entre os membros da família. Nael é o narrador, cuja identidade é aos poucos desvelada. É interessante observar como a narrativa se constrói e o narrador não é apresentado ao leitor, logo de início; há uma teia que vai se formando e criando um clímax para que o leitor volte sua atenção não apenas para a história da família que vai se construindo nos primeiros capítulos do romance, mas crie também uma expectativa em torno da voz que apresenta os fatos e não é revelada antes do capítulo quatro.

Após o prólogo, que trata de Zana deixando o casarão, o leitor se depara no primeiro capítulo com a volta de Yaqub (um dos gêmeos) para Manaus, em um navio que fez escala no Rio de Janeiro. Até então, não se sabe exatamente quem é Yaqub e o motivo de ele ter passado anos no Líbano. O narrador de *Dois irmãos* apresenta um constante vaivém em que informações que

¹² “Significa uma ruptura na ordem narrativa e voltar rapidamente para algum ponto (...) ou até antes dela – nesse caso, é um fato acontecido no passado que é inserido em um momento atual. (...) Em literatura, usa-se o termo analepse, para descrever esse recurso” (CAGNIN, 2014, p. 185).

compõem a trama são apresentadas de modo aleatório e vão construindo o sentido do texto. É apenas na segunda página do primeiro capítulo que é indicado um primeiro indício de como a vida de Yaqub mudou ao fazer treze anos (essa informação será completada aos poucos ao longo do romance).

Aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando os gêmeos completaram treze anos de idade. Halim queria mandar os dois para o sul do Líbano. Zana relutou, e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub. Durante anos, Omar foi tratado como filho único, o único menino (HATOUM, 2006, p. 12).

Desde o primeiro capítulo, o narrador começa a construir a trama como um quebra-cabeças, em um vaivém no tempo. Como observa Mello (2014), ele conta a história com requintes de um narrador proustiano.

Constrói digressões, descreve a personalidade, os conflitos interiores e a alma das personagens, as cenas e os ambientes com riqueza de detalhes, metáforas e alegorias repletas de lirismos e poeticidade” (MELLO, 2014, p. 42).

Apesar de não desvendar muita coisa, esse primeiro capítulo deixa perceber um estranhamento inicial entre pai e filho e as mudanças que se passaram, em trechos como:

Ele avistou o filho no portaló do navio que acabara de chegar de Marselha. Não era mais o menino, mas o rapaz que passara cinco dos seus dezoito anos no sul do Líbano. O andar era o mesmo: passos rápidos e firmes que davam ao corpo um senso de equilíbrio e uma rigidez impensável no andar do outro filho, o Caçula. Yaqub havia esticado alguns palmos. E à medida que se aproximava do cais, o pai comparava o corpo do filho recém-chegado com a imagem que construía durante os anos da separação (...) Halim acenou com as duas mãos, mas o filho demorou a reconhecer aquele homem vestido de branco, um pouco mais baixo que ele. Por pouco não esquecera o rosto do pai, os olhos do pai e o pai por inteiro (HATOUM, 2006, p.11).

Candido (1976, p. 53) aponta que, geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem esses fatos.

(...) quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprime, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CANDIDO, 1976, p. 54.).

Candido completa com a classificação de três elementos centrais de um desenvolvimento novelístico: o enredo e o personagem, que são a matéria; e as ideias, que são o significado. “(...)

avulta o personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência. O personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos ” (...) (CANDIDO, 1976, p. 54).

Em *Dois irmãos*, é possível identificarmos os elementos de que trata Candido, no entanto, os acontecimentos são narrados de maneira não linear, já que o narrador personagem conta a história na ordem de suas lembranças e não necessariamente na sequência cronológica. Vale destacar que, por seu ponto de vista, Nael se caracteriza como testemunha da narrativa.

Friedman (2002, p. 175-176) assinala que ao mover-se para a categoria de “eu como testemunha” o autor entrega completamente seu trabalho ao outro; apesar de o narrador ser uma criação do autor, de agora em diante será negada qualquer voz direta ao escritor. O narrador testemunha torna-se, na visão de Friedman, um personagem em seu próprio direito dentro da trama, mais ou menos familiarizado com os personagens e mais ou menos envolvido com o que se conta.

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição, o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de “periferia nômade” (id.).

Leite aponta que “testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (2005, p. 37). Esse tipo de narrador é um “eu” interno à narrativa, que vive os acontecimentos descritos como personagem secundário, observa os acontecimentos de dentro e apresenta-os ao leitor de modo mais direto. Leite (2005) descreve esse narrador como aquele que constrói a narrativa a partir de um ângulo de visão mais limitado:

Ele [o narrador testemunha] narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se de informações, coisas que viu ou ouviu, de cartas e outros documentos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa quanto a apresenta em cenas. Nesse caso, sempre como ele as vê (id., p.27-28).

Ou seja, a testemunha conta ao leitor aquilo que ele fica sabendo a partir do que outros lhe contaram e do que vivenciou direta ou indiretamente. Em *Dois irmãos*, vale destacar que o primeiro e o segundo capítulo, por exemplo, narram acontecimentos de antes de o narrador nascer, como a ocasião em que Halim e Zana, os pais dos gêmeos, se conheceram. Além de narrar a história, Nael

também é personagem. Essa característica nos leva a considerar seu ponto de vista como o de uma câmera, como compara Beth Brait (2017) em seu estudo sobre a concepção de personagem.

O leitor vê tudo pela perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens. (...) Se essa forma de caracterização e criação de personagens for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano. (BRAIT, 2017, p. 83).

Em *Dois irmãos*, não se sabe inicialmente quem é aquele que conta a trama da família libanesa. Todorov (2013, p. 57) menciona a figura da “sustentação”, que consiste em surpreender o leitor. Apenas no quarto capítulo do romance esse suspense é quebrado e o narrador é desvendado. Mesmo nesse momento, o leitor ainda não sabe seu nome, mas ele é Nael, filho de Domingas e, provavelmente, de um dos gêmeos. É assim que se dá o primeiro parágrafo do quarto capítulo:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde eu tinha vindo. A origem, as origens. Meu passado, de alguma forma, palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem (...). Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (HATOUM, 2006, p. 54).

É nessa busca por sua própria origem que Nael apresenta sua interpretação dos fatos referentes aos conflitos entre os dois irmãos, as relações com Halim, Zana, Rânia e os outros personagens que circulam no entorno da família. Como indica Mariana Jantsch Souza (2014, p.194), ele não conhece por inteiro seu passado, por isso se vale da narrativa dos outros. “Ele aprendeu a ser um excelente observador e se tornou um ouvinte atento. Manteve-se à margem, fez-se um personagem secundário em sua própria trama” (id.). Essa dinâmica de esconder/revelar fatos, seja por escolha ou por desconhecimento, é algo frequente na estrutura de uma narrativa.

A personagem pode trapacear consigo mesma ao contar, como pode confessar tudo o que sabe sobre a história; pode analisá-la até os mínimos detalhes ou satisfazer-se com a aparência das coisas; pode apresentar-nos uma dissecação da sua consciência (o monólogo interior) ou uma palavra articulada; todas essas variedades fazem parte da visão que põe em condição de igualdade narrador e personagem (TODOROV, 2013. p.62).

Mesmo com a intimidade que tem com a família, Nael apresenta um ângulo de visão necessariamente mais limitado, sem saber o que se passa no pensamento de outros personagens – mesmo que faça elucubrações sobre os sentimentos deles em alguns trechos. Ele é e não é filho de um dos gêmeos; é e não é membro da família.

“Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa...Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei...” (HATOUM, 2006, p. 180).

Em seu jogo de esconde-revela, Nael apela, principalmente, para a memória de sua mãe (Domingas) e, em muitos momentos, do patriarca (Halim). Nael se mostra um narrador complexo e instigante pois articula dois tipos de narrativa: ora ele faz suposições acerca dos sentimentos das outras personagens a partir do que viu ou ouviu, ora ele conta fatos dos quais participou ativamente, e não apenas como espectador. Ele também faz especulações, lança hipóteses, se emociona, não hesita em dizer que muito do que conta foi descoberto escutando atrás de portas e entreouvindo conversas da família. Verifica-se essa característica em trechos como:

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.23).

Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente (...) (id, p. 39).

Halim me mostrou o álbum de casamento, de onde tirou uma fotografia que apreciava: ele, elegante, beijando a moça morena, ambos cercados por orquídeas brancas (...) (id., p.41).

Apesar de não ser o personagem principal, Nael se mostra de grande relevância na trama. Além de ser o narrador, paira uma dúvida importante sobre ele: seu pai, não revelado, pode ser um dos membros da família da qual ele se empenha em contar a história, o que o transporta diretamente para o núcleo como alguém que pertence a ele. Esse fato insere mais força à estrutura narrativa de *Dois irmãos*, que se baseia numa relação de segredo e anúncio (PERRONE-MOISÉS apud CECARELLO, 2011, p. 81-82).

Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjecturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. Devia temer não sei o quê (HATOUM, 2006, p. 100).

Cecarello aponta ainda que Nael, mesmo que seja o portador do discurso, se mostra pouco; é um sobrevivente, que recolhe os cacos da vida moderna e reconstrói o passado.

Ao mesmo tempo em que é o epicentro do romance, o portador do discurso e aquele que narra os acontecimentos de toda a família, Nael não se mostra ou se deixa entrever muito pouco nas linhas do romance. Estava perto o suficiente dos fatos para poder narrá-los posteriormente, mas estava longe o bastante para não participar da vida familiar (CECARELLO, 2011, p.82).

Vale destacar também que, na narrativa de *Dois irmãos*, mesmo que não se saiba, inicialmente, quem é o portador do discurso, a primeira pessoa está marcada, tanto pelo pronome “eu” quanto pelos verbos na primeira pessoa do singular. Fica clara sua identificação como alguém próximo à família a partir de elementos inseridos ao longo da narrativa:

[...] “Sei que um dia ele vai voltar”, Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença, o rosto que fora tão belo agora sombrio, abatido. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço engessado sujo, cheio de títica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina (HATOUM, 2006, p. 9).

O personagem de Nael, segundo Cecarello (2011, p. 82), é apresentado sempre com elementos que se opõem: epicentro do romance/não se mostra muito; perto o suficiente para narrar/longe o bastante para não participar; dentro da família/bastardia. Esse jogo de espelhos traz ao narrador força para validar suas palavras em um vaivém que oferece ao leitor dúvida e certeza e completa o mecanismo de oposições.

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. (...) No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado (SANTIAGO, 2002, p. 44).

No caso de *Dois irmãos*, esse questionamento ajuda a refletir sobre o lugar de Nael na narrativa. Ele narra e participa da história, mesmo que não seja o personagem que vive a maior parte dos fatos narrados. Essa posição nos leva também a considerar o viés com que ele apresenta Yaqub e Omar.

O ponto de vista do narrador

Em *Dois irmãos*, o destino dos personagens principais não é totalmente conhecido/entendido. Vale lembrar que quem conta a história é um terceiro, Nael. É também pelo ponto de vista deste terceiro que o leitor é apresentado às descrições físicas e psicológicas dos irmãos. Nael descreve

Omar frequentemente com base no corpo, enquanto Yaqub é mais “cerebral”. Além disso, no início do romance, o segundo é mais idealizado (talvez influenciado pela boa relação do personagem com sua mãe).

Zana desceu do jipe e procurou em vão Omar. Rânia estava no alpendre, alinhada, perfumada. “Ele chegou? Meu irmão chegou? Correu para a porta, de onde avistou um rapaz tímido, mais alto que o pai, segurando um farnel surrado e agora olhando para ela com o olhar de alguém que vê pela primeira vez a moça, e não a menina que abraçara no cais do Manaus Harbour. Ele não sabia o que dizer: largou o farnel e abriu os braços para enlaçar o corpo esbelto, alongado por uma pose altiva, o queixo levemente empinado, que lhe dava um ar autoconfiante e talvez antipático ou alheio. Rânia hipnotizava-se com a presença do irmão: uma réplica quase perfeita do outro, sem ser o outro. Ela o observava, queria notar alguma coisa que o diferenciasse do Caçula. Olhou-o de perto, muito de perto, de vários ângulos; percebeu que a maior diferença estava no silêncio do irmão recém-chegado (HATOUM, 2006, p. 16-17).

Katrym Bordinhão dos Santos (2012, p.79-80) indica o fato de Nael destacar características psicológicas dos personagens de acordo com o que simbolizavam para ele, ou seja, com o tratamento que cada um lhe direcionava. “Assim, ele já desvela ao leitor importantes marcas dos personagens, deixando de fora outras características que poderiam modificar a visão que Nael tinha deles, impedindo o leitor, através da limitação de informações, de fazer outro julgamento acerca do caráter de cada personagem (id.)”. Pode-se verificar essa característica em trechos como:

(...) Omar era presente demais: seu corpo estava ali, dormindo no alpendre. O corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna. Durante a manhã, ele se esquecia do mundo, era um ser imóvel, embrulhado na rede. No começo da tarde, rugia, faminto, *bon vivant* em tempo de penúria. Era, na aparência, indiferente ao êxito do irmão. (...) “Um lesão com pinta de importante”, ele dizia, e com uma voz tão parecida com a do irmão que Domingas, assustada, procurava na sala um Yaqub de carne e osso. A mesma voz, a mesma inflexão. Na minha mente, a imagem de Yaqub era desenhada pelo corpo e pela voz de Omar. Neste habitavam os gêmeos, porque Omar sempre esteve por ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub (HATOUM, 2006, p. 46).

A visita de Yaqub, ainda que passageira, permitiu que eu o conhecesse um pouco. Algo do comportamento dele me escapava; ele me deixou uma impressão ambígua, de alguém duro, resoluto e altivo, mas ao mesmo tempo marcado por uma sofreguidão que se assemelhava a uma forma de afeto. Essa atitude indecisa me deixava confuso. Ou talvez eu mesmo oscilasse feito gangorra. Muita coisa do diziam de Yaqub não se ajustou ao que vi e senti. Em casa, diante da família, ele se alterava, ficava desconfiado. Mas perto de mim não vestia uma armadura sólida, como dissera Halim a respeito do filho (HATOUM, 2006, p. 85).

Além da personalidade de cada irmão, é possível notar a subjetividade de Nael no que se refere a Rânia, por exemplo; em mais de uma passagem, a narrativa deixa subentendido que a relação entre os irmãos e ela poderia ter algo de incestuoso.

[...] Ela mimava os gêmeos e se deixava acariciar por eles, como naquela manhã em que Yaqub a recebeu no colo. As pernas dela, morenas e rijas, roçavam as do irmão; ela acariciava-lhe o rosto com a ponta dos dedos, e Yaqub, embevecido, ficava menos sisudo. Como ela se tornava sensual na presença de um irmão! Com esse ou com o outro, formava um par promissor (HATOUM, 2006, p.87).

Mais uma vez, é preciso destacar que essa visão parte de Nael, narrador próximo e distante do núcleo familiar e, o que pode parecer uma relação incestuosa poderia ganhar outro contorno a partir de um narrador com outra leitura, como, por exemplo, Zana, a mãe dos gêmeos e de Rânia. Em relação a esse ponto de vista enviesado segundo o qual a narrativa é construída, Katrym Bordinhão dos Santos (2012, p. 82) cita que o leitor de Hatoum é levado a agir como um ouvinte criterioso, recolhendo as razões que movem os conflitos entre Omar e Yaqub.

Esse ouvinte criterioso pode ser visto como aquele que desconfia das falas de Nael quando ele se refere às brigas entre os irmãos, os motivos que os levaram a tomar suas decisões, e mesmo quando, ao fim do romance, descreve a titulada vingança de Yaqub, em situações não muito bem apresentadas, que culmina na prisão de Omar (id.).

De acordo com o conceito de Rosenfeld, citado por Katrym Bordinhão dos Santos (id.) em sua dissertação, essa desconfiança seria resultado da narração microscópica, que privilegiaria apenas alguns tópicos da personalidade de cada irmão. Essa característica, segundo Santos (id., p. 80-81) esclareceria o comportamento de Nael ao organizar o tempo da narrativa de acordo com as intenções que quer demonstrar e de acordo com a ordem que lhe vem à cabeça, inserindo, inclusive, adiantamentos de fatos importantes do enredo.

Ou seja, o ponto de vista de Nael, o narrador, influencia a narrativa. Diante de uma estratégia como essa, o leitor sente-se desconfiado, como se acompanhasse um enredo com pessoas reais, apresentadas a partir de uma única câmera. E essa impressão de proximidade com o real tem sua razão de ser. Como indica Candido (1976), os escritores realmente fixam uma linha para os personagens, que devem dar a impressão de que vivem, de que são como seres vivos. No entanto, o fato de parecerem reais não significa que foram transplantadas totalmente da realidade, como muitas vezes o leitor é levado a acreditar.

Deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantenha vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (id., p. 63).

Eco também lembra que, no romance, pode-se variar a interpretação do personagem pelo leitor. De qualquer maneira, constrói-se uma coerência para a trajetória do personagem. “(...) o

escritor lhe deu, desde logo, uma linha fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza de seu modo-de-ser” (ECO, 1994, p.55). Em *Dois irmãos*, os traços físicos e psicológicos de Yaqub e Omar podem ser exemplificados mais de uma vez, como nos exemplos:

[...] Tinham o mesmo rosto anguloso, os mesmos olhos castanhos e graúdos, o mesmo cabelo ondulado e preto, a mesmíssima altura. Yaqub dava um suspiro depois do riso, igualzinho ao outro (HATOUM, 2006, p. 13).

[...] Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal de casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. A voz de Omar, o Caçula: “Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe”. Yaqub não se mexia, nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão, sempre o esperava, não gostava de ser repreendido sozinho. [...] Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem (id., p. 14).

Milton Hatoum (apud BRAIT, 2017, p. 138) destaca que os escritores têm uma concepção – mais ou menos clara – de cada personagem que inventam. O que ele fala? Qual é o tom dessa voz narrativa? Como esse personagem pensa e age? Como ele participa da rede de relações intrincadas que moldam uma trajetória de vida e seu destino? “Sempre faço essas perguntas quando esboço um romance” (id.). De qualquer maneira, mesmo que a concepção parta da realidade, os escritores recorrem aos artifícios oferecidos pela linguagem, como indica Brait, que reforça o fato de que, afinal, os personagens são seres fictícios, de papel.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a “vida” desses seres de ficção, que fazem a ponte entre a arte e a vida (BRAIT, 2017, p. 19).

Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida por meio de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos (id., p.73).

Como apontou Hatoum, as origens ou fontes de Nael encontram-se no convívio com estudantes no Colégio Estadual do Amazonas, antigo Ginásio Amazonense Pedro II. Essas reminiscências, transformadas pela memória e pela imaginação, foram decisivas para que o escritor inventasse esse personagem. Hatoum continua (apud BRAIT, 2017, p.140) dizendo que a construção de Nael não foi influenciada (ao menos consciente ou deliberadamente) por leituras de romances. A intenção foi dar voz a um personagem humilde que, graças ao empenho e ao afeto do avô, Halim, consegue estudar numa escola pública. Nael seria uma espécie de consciência crítica de uma família à qual ele não pertence por inteiro. “Essa visão (...) marcaria também o destino e a posição do narrador: um escritor solitário, à margem da família, mas não da sociedade” (id.).

Também a respeito de como se dá a construção do personagem, Candido, por sua vez, afirma que esse é um trabalho criador em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis e concepções intelectuais e morais.

O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir (CANDIDO, 1976, p. 69).

Em *Dois irmãos*, a história começa por volta de 1920 e vai até por volta dos anos 1970, como já apontado antes. Acrescenta-se que o narrador conta a história cerca de 30 anos depois. Nesse contexto, os fatos são narrados em flashback e não de forma linear. Como aponta Eco, um texto pode até não ter enredo, mas sempre tem história ou discurso, sendo possível detectar os indícios do discurso numa narrativa a partir de comentários que o autor insere e que não fazem necessariamente parte da história (ECO, 1994, p.42). No caso de *Dois irmãos*, o discurso pertence ao narrador, que lança hipóteses e questionamentos, faz afirmações e conjecturas, seja a partir de fatos vivenciados ou de suas observações. “Yaqub, calado, matutava. Evitava falar com o outro. Desprezava-o? Remoía, mudo, a humilhação?” (HATOUM, 2006, p.23).

Esse discurso do narrador, em *Dois irmãos*, se constitui a partir de uma mistura de vozes, afinal, o que Nael não vivenciou, descobriu a partir das memórias dos outros personagens, principalmente Halim e Domingas. Aleixo (2007, p.186) compara a narrativa de Nael ao curso de um rio e seus afluentes, “numa metáfora expressiva do sistema hídrico da bacia amazônica”. Na representação desse modelo, os principais afluentes seriam Halim e Domingas, com subafluentes, como Yaqub e Zanuri, o alcaguete que espionava Omar. Nessa transmissão de informações de um para o outro, como questiona Aleixo, a verdade se mantém durante todo o percurso? “Não é provável. E, no entanto, seguimos crendo cada vez mais” (id., p. 187). Como subafluentes ainda são citados Cid Tannus (amigo de Halim), Omar (por meio de Rânia), Zana e Adamor (o espião que empreende uma busca por Omar).

Todos se comunicando, de forma direta ou indireta, com Nael. Este, aliás, quando não lhe contavam as coisas espontaneamente, ouvia escondido, bisbilhotava... tudo no afã de conhecer os segredos da família da qual era um rebento pouco considerado” (ALEIXO, 2007, p. 188).

Mello (2014, p. 33) afirma que, em *Dois irmãos*, a voz do narrador não pode ser analisada em pedaços, isoladamente, porque ela só existe entre vozes. Ele retoma a teoria bakhtiniana ao lembrar que a voz do narrador é alimentada por uma polifonia que transpassa toda a trama. “Nael cresceu ouvindo vozes presas em cartas e, sempre auxiliado por seus conarradores, tal qual o leitor,

também se vê cercado mais por perguntas que por respostas” (id.). Mello retoma também Julia Kristeva, que, a partir da obra de Bakhtin, explica que “o discurso literário ‘não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (KRISTEVA, apud MELLO, 2014, p. 40).

Cynthia Paes Virginio (2016, p.25), em sua dissertação, aponta ainda que o jogo de vozes faz parte das artimanhas do enunciador para garantir a eficácia de seu discurso. Em *Dois irmãos*, especificamente, “temos um narrador que se esconde, muitas vezes, por trás dos demais personagens, delegando-lhes vozes, a partir do discurso direto” (id., p. 26). Em um determinado momento, Omar discute com sua mãe, e o narrador, ao rememorar a cena, faz uso de aspas para ressaltar que o discurso pertence a outro personagem - no caso, Omar (id.).

“Não se dirigia às outras mulheres, e, sem mais nem menos, na presença da mãe, explodia, colérico: ‘Uma cena bíblica, não é? Então vamos ver se o sabichão conhece mesmo a Bíblia’” (HATOUM, 2006, p.172).

Ao escolher o discurso direto para a fala de Omar, Nael também reforça o tom emocional da frase. O narrador evitou, nesse caso, o uso do discurso indireto, que poderia imprimir outro tom à fala do personagem. Bakhtin (1981, p. 159) afirma que o discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem, já que, nesse caso, elementos emocionais e afetivos não são necessariamente transpostos literalmente. Ou seja, “as peculiaridades de construção e de entoação dos enunciados interrogativos, exclamativos ou imperativos não se conservam no discurso indireto, aparecendo apenas no conteúdo” (id.).

A necessidade de resgatar esses discursos e revisitar o passado, para Nael, passa pela tentativa de descobrir quem é seu pai e, assim, definir sua identidade. Ao narrar a história anos depois, já adulto e distante da família, ele busca se libertar do passado. Como aponta Cynthia Paes Virginio (2016, p. 12), todos somos seres constituídos por lembranças. “Sem uma identidade que nos pertença, nos sentimos ameaçados, fragilizados. Quando o sujeito perde parte de sua memória também perde parte de sua identidade” (id.).

Nessa busca de Nael, a narração ganha papel primordial. Como aponta Mariana Jantsch Souza (2014, p.188), a narração é o ponto de encontro entre memória e identidade: é por meio do discurso que o passado é mobilizado para (re) construir uma identidade proibida:

O fato de as identidades inserirem-se num processo enfatiza sua condição discursiva (...). É no plano do discurso que as diferenças são estabelecidas e as posições sociais do sujeito são determinadas e assumidas (id.).

As memórias de Nael ainda podem ser examinadas à luz da narrativa memorialista. Santiago (2002, p. 55-56) aponta que, nessa narrativa, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, “extraíndo da defasagem temporal e mesmo sentimental (..) a possibilidade de um bom conselho em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem. Essa narrativa trata de um processo de ‘amadurecimento’ que se dá forma retilínea (id.)”. Lejeune (2014, p. 121), por sua vez, retoma o conceito de identidade narrativa, de Paul Ricoeur, ao comentar o ato de um personagem se colocar por escrito - que é o que faz Nael já adulto: “E claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los” (id.).

Sabemos que Nael é um ser fictício, mas como um personagem que apresenta uma história, tem compromisso com a verossimilhança interna da obra, para retomar o conceito de Aristóteles (apud BRAIT, 2017, p. 38). Ou seja, mais do que apenas uma concepção baseada no real, as personagens estão circunscritas na realidade da ficção, no universo de determinada obra. Brait (id., p. 37) lembra que “um aspecto relevante dos estudos aristotélicos é o que diz respeito à semelhança existente entre personagem e pessoa, conceito centrado na discutida, e raras vezes compreendida, *mimesis* aristotélica”. Brait também lembra que *mimesis*, durante muito tempo, foi entendida como imitação do real. No entanto, na *Poética*, Aristóteles estava “preocupado não só com aquilo que é ‘imitado’ ou ‘refletido’ (...), mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra” (id., p.38).

Em *Dois irmãos*, essa sensação de “realidade” permeia a leitura, na medida em que Nael conta a história dos irmãos a partir de seu viés e leva o leitor a pensar em outras possibilidades: como Omar seria retratado, se fosse Zana a contar a história? E se Yaqub fosse o narrador, ele contaria o que se passou no Líbano? Rânia tinha mesmo uma relação tão íntima com os irmãos? A cumplicidade criada entre o leitor e a evolução narrativa do narrador personagem oferece muitas possibilidades de leitura e interpretações e, ao mesmo tempo, enriquecem a narrativa de Hatoum.

Capítulo 2. O narrador na HQ *Dois irmãos*

Na HQ *Dois irmãos*, o recurso visual, que estimula a interpretação do leitor, segue pelas primeiras quatro páginas do prólogo, silenciosas de linguagem textual. São imagens de um céu cheio de nuvens, detalhes de barcos, de uma igreja e de uma praça, que funcionam como uma apresentação do cenário onde se passará a narrativa. O clima também é apresentado de forma determinante: os desenhos indicam o tempo fechado e o vento forte que leva à destruição física do espaço (figura 1). Quando a figura de Zana, a matriarca, é introduzida, a sensação de degradação já está instalada na sequência das imagens e o leitor pode inferir essa ideia à vida do personagem. As imagens, portanto, não retomam um sentido literal, pelo contrário, levam o leitor a interpretá-las.



Figura 1: HQ *Dois irmãos*, prólogo, s/p.

Esse recurso já explicita que, na obra, a imagem é soberana. Como afirma Barbieri (2017), a ideia geralmente mais difundida é justamente a de que a linguagem da HQ se trata de uma simples justaposição de imagens – mas essa concepção parece reduzir a complexidade de um fenômeno muito mais variado. O efeito global da história em quadrinhos resultaria não das palavras nem das imagens por si mesmas, mas sim, de suas correspondências.

Porque quadrinhos não são a simples sucessão de cenas contidas cada uma em uma imagem: pelo contrário, é uma linguagem na qual as relações entre uma e outra imagem, gráficas ou narrativas, são mais importantes que as próprias imagens (BARBIERI, 2017, p. 130).

Texto e imagem, portanto, estão entrelaçados na linguagem HQ. Como aponta Eisner (1999, p. 122), quando palavra e imagem se “misturam”, formam um amálgama e já não servem mais para descrever, mas para fornecer som, diálogo (apresentado em balões) e os textos de ligação: “pense nos balões, ou melhor, no diálogo dentro deles, como sendo repetidos dentro da cabeça do leitor” (id., p.149).

Na HQ *Dois irmãos*, nos deparamos ainda com a figura do narrador, identificado pelo discurso em primeira pessoa. Aqui, é importante observar que os quadrinhos conseguem destacar a mesma voz narrativa do romance a partir de diferentes recursos próprios da linguagem HQ, como veremos neste capítulo. Essa caracterização também leva o leitor a verificar uma distinção importante do papel do personagem que também é o narrador: ora Nael aparece como o narrador distante que lembra a história dos gêmeos, ora surge como personagem que atua na história e tem vida própria dentro do desenvolvimento narrativo. Na HQ, a estratégia para representar o caráter observador de Nael foi mostrá-lo através de janelas, atrás de portas; por vezes, apenas os olhos do personagem foram retratados, geralmente à espreita, como se vê a seguir (figuras 2 e 3).



Figura 2: HQ *Dois irmãos*, cap. 3, s/p.



Figura 3: HQ *Dois irmãos*, cap. 4, s/p.

Esse artifício, além de mostrar um personagem observador, confere também a ideia de alguém que está, mas não está presente. Adicionada a isso, a escolha do preto e branco reforça, muitas vezes, a sensação de Nael ser quase uma sombra no cotidiano da família. O personagem assume uma função dupla na narrativa: em algumas passagens ele é o filho da empregada que partilha com a família todos os momentos da vida cotidiana; em outras, ele é apenas o observador/narrador que espreita momentos e age como um clandestino na vida da família. Esse artifício também pode ser verificado nas figuras. Na figura 2, ele está na janela, quase imperceptível, observando Omar na rede. Em seguida, a voz de Nael conta sobre a sessão de leitura das cartas que Yaqub enviava de São Paulo, ocasião desdenhada pelo gêmeo que ficara em Manaus.

Na figura 3, Nael espia a intimidade de Halim e Zana, retratado em um quadrinho mais estreito, que o mostra espiando atrás da porta, entre uma tarefa e outra da casa. Essa sequência também é uma forma de reforçar que, apesar de ter liberdade dentro da casa, sua posição era intermediária: quase um membro da família, mas ainda um serviçal, como a mãe. O primeiro quadrinho apresenta a figura de Nael, de frente e em um fundo neutro, o que o destaca entre os demais quadros. Em seguida, os quadrinistas inserem uma sequência de quadrinhos menores que retrata suas atividades diárias (varrer, tirar o pó, carregar roupas etc.) como uma lista de informações sobre as tarefas desempenhadas por Nael, o que confere a ideia de rapidez aos quadrinhos e dá a sensação ao leitor de que ele não parava um minuto (assim como sua mãe); vale também destacar que a página foi desenhada de um ponto de vista que corresponderia à altura do narrador, então uma criança: a vassoura é grande demais para ele, os objetos estão mais altos (como os santos do altar). Esse recurso, aliás, é visto em outros exemplos de quadrinhos em que Nael é retratado. Ainda nesta página, não é necessário um texto para contar que ele bisbilhotava: apenas seus olhos são vistos na porta entreaberta.

Podemos também verificar essa ideia nas figuras a seguir (4, 5, 6 e 7), que abrem o capítulo quatro. Nael é testemunha de uma surra que Halim dá em Omar depois de encontrar o filho nu na sala, com uma garota que havia levado para casa. As páginas contam com apenas um balão os gritos de Omar e as onomatopeias que indicam a briga entre pai e filho. Neste ponto da narrativa, o narrador já havia sido identificado; no entanto, mais uma vez, Nael é apenas uma sombra, espiando atrás da porta, mero observador. Esse é mais um exemplo da força das imagens em *Dois irmãos* e mostra como a narração pode ser representada em um texto multimodal como a HQ. Para Eisner (1999, p. 88), cada quadrinho funciona como um palco:

(...) o contorno do quadrinho torna-se o campo de visão do leitor e estabelece a perspectiva a partir da qual o local da ação é visto. Essa manipulação permite ao artista esclarecer a atividade, orientar o leitor e estimular a emoção (EISNER, 1999, p. 88).



Figuras 4 e 5: HQ *Dois irmãos*, cap. 4, s/p.



Figuras 6 e 7: HQ *Dois irmãos*, cap. 4, s/p.

É interessante comparar essa passagem da HQ à do romance. A HQ abre o capítulo quatro com uma página dividida com três quadrinhos de tamanhos diferentes: o primeiro, o maior da página, mostra Omar deitado no sofá com a garota; o segundo, o menor da sequência, faz um close-up no olhar da garota que se mostra assustada e, finalmente, o terceiro quadrinho, de tamanho médio, mostra o motivo do pavor da garota: Halim está à beira da escada. A sequência da ação ocupa quatro páginas da HQ e introduz o capítulo.

Nessa passagem, marcada pelo medo estampado nos olhares de Omar e sua companheira, pela fúria de Halim e pela violência retratada nos golpes do pai e na corrente que servirá para prender o filho ao cofre da sala, a figura de Nael aparece de forma discreta visto a magnitude da sequência, que apresenta um crescendo condizente à força da cena. Na sequência de dezesseis quadrinhos das quatro páginas, Nael aparece em apenas três deles: na sua primeira aparição vemos apenas a contextualização da briga do pai com o filho em relação à dinâmica da casa (Domingas e Nael estão na cozinha preparando o café da manhã quando escutam gemidos altos representados por

grandes letras); nas outras duas vezes que o menino aparece, a ideia de “espiar” fica evidente pelo modo com que os quadrinistas mostram Nael (olhos surpresos e atentos buscam o que está acontecendo e sua posição meio escondido na entrada da sala) e lhe dão uma função para a sequência narrativa. A figura do narrador testemunha é inserida aqui de forma sutil, mas que não deixa dúvidas de que haverá uma continuação da cena contada por esse narrador que está presente, espiando e relatando: é o que acontece na página seguinte dos quadrinhos, em que o narrador indica por palavras o resultado da reação do pai diante da ação do filho: “o Caçula [...] nem falava em diploma, estudo, nada disso. Gandaiava como nunca. O valentão, o notívago, o conquistador de putas, acorrentado ao cofre, estatelado sobre o tapete” (Moon & Bá, cap. 4, s/p).

Já no romance, o capítulo quatro tem início com a revelação do narrador. Nael aparece pela primeira vez como a voz concreta do narrador quando fala de sua infância, de Domingas e dos gêmeos. A passagem da surra dada por Halim ocupa no interior do capítulo quatro do romance apenas um parágrafo:

Gandaiava [Omar] como nunca, e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do alto da escada, Halim sentiu o cheiro da pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, caroços e cascas de frutas sobre a Bíblia aberta no tapete em frente ao altar, e viu o filho e a moça, nus, dormindo no sofá cinzento. O pai desceu lentamente, a moça despertou, assustada, envergonhada, e Halim, no meio da escada, esperou que ela se vestisse e fosse embora. Depois se aproximou do filho, que fingia dormir, ergueu-o pelo cabelo, arrastou-o até a borda da mesa e então eu vi o Omar, homem já feito, levar uma bofetada, uma só, a mãozorra do pai girando e caindo pesada como um remo no rosto do filho. Todos os pedidos que Halim fizera em vão, todas as palavras rudes estavam concentradas naquele tabefe. Fou um estalo de martelada em pau oco. Que mão! E que pontaria! (p. 68)

Essa comparação entre a importância da passagem da surra na HQ e no romance mostra o objetivo de cada mídia: no romance, este é um episódio que reforça o caráter de Omar e sua relação conturbada com o pai em meio a outros episódios significativos do capítulo. Na HQ, essa sequência de imagens ganha força por introduzir um capítulo que constrói um crescendo da situação degradante de Omar com a família e culmina com o pai enviando o gêmeo para viver com Yaqub em São Paulo. Contudo, mesmo que essa passagem dê destaque à situação do Caçula, os quadrinistas não deixaram de lado a importância do narrador testemunha do romance e inseriram a figura de Nael nessa passagem, mesmo que discreta, indicando também sua relevância constante para a construção multimodal dessa nova narrativa.

Ainda em relação ao narrador, enquanto no romance ele é desvendado no capítulo quatro e os fatos que permeiam a narrativa constroem sua relação com a família, na HQ esse tema já foi

antecipado e explorado no capítulo três. Seus autores optam por priorizar a situação degradante de Omar deixando Nael como o narrador testemunha que aparece como um “fantasma” da sequência.

Kai Mikkonen indica o agente da narrativa definindo-o como quem (ou o que) é o responsável por apresentar, organizar e comentar a história; considerando a diversidade de técnicas de expressão, podem se manifestar por imagens, palavras e configuração visual da página. Para Mikkonen, textos multimodais como a HQ demandariam um esforço de conceitualizar o narrador, na medida em que a linguagem combina diferentes fontes semióticas para recontar uma história.

(...) a natureza tipicamente dividida das narrativas gráficas em primeira pessoa é um desafio complementar em relação ao conceito de narrador: enquanto ele conta a história a partir de sua própria perspectiva subjetiva, o habitual é mostrar o exterior nos quadrinhos (MIKKONEN, 2010, p. 186, tradução nossa).¹³

O desafio do narrador na HQ, para Mikkonen, viria justamente de encontrar maneiras efetivas de mostrar sua perspectiva interna, ou seja, seus pensamentos e sentimentos. E, nesse quesito, mais uma vez vem a importância da articulação entre texto e imagem nas histórias em quadrinhos. A questão, para Mikkonen, não se resumiria aos modelos de comunicação verbal que consideram apenas as mensagens de um destinador a um destinatário; ao contrário, Mikkonen defende uma “teoria poética da narração”:

(...) a teoria poética da narração destaca o papel das estratégias narrativas como meios pelos quais os relatos podem ter um certo efeito nos leitores, tanto no que diz respeito à importância dos processos ativos de interpretação dos leitores, como a atividade construtiva em resposta aos vazios e aos sinais textuais (id., p. 205, tradução nossa)¹⁴

Groensteen (2011) considera que a tríade narrador, “descriptor” e “recitador” (tradução nossa) seria suficiente para descrever o processo de comunicação nas histórias em quadrinhos (id., p. 104). Para o autor, o narrador seria o “grande artrólogo” responsável por organizar a narrativa.

(...) Se atribuo ao narrador a responsabilidade, entre outras, da configuração visual da página, é porque vejo nisso uma operação que participa plenamente da narração e que não se refere apenas à estética, à técnica ou à decoração. As propriedades narrativas da configuração visual da página se ligam sobretudo ao fato de que ela contribui fortemente para transmitir à leitura – e, portanto, ao desenrolar da narrativa – seu ritmo; que lhe cabe colocar certos momentos da ação em evidência pela atribuição de um quadro especial (superdimensionado ou de um modo que rompe com a norma) ou de um lugar privilegiado; ou ainda ao fato de que ela pode

¹³ (...) la nature typiquement dédoublée des récits graphiques à la première personne est un défi supplémentaire quant au concept de narrateur: tandis que le narrateur raconte l’histoire depuis sa propre perspective subjective, il est habituel de le montrer de l’extérieur dans les vignettes.

¹⁴ (...) la théorie poétique de la narration souligne le rôle des stratégies narratives, comme des moyens par lesquels les récits peuvent avoir un certain effet sur les spectateurs, aussi bien que l’importance des processus actifs d’interprétation des lecteurs, en tant qu’activité constructive en réponse aux vides et aux signes textuels.

instaurar, por exemplo, ao movimento de uma incrustação, uma relação privilegiada e dialética entre duas imagens (GROENSTEEN, 2011, p. 105).¹⁵

Como parte de sua função de coordenar a história em quadrinho, o narrador se remeteria ao “descritor”, figura que Groensteen vê como o responsável pelas ações dos personagens, que são retratadas nas imagens; ele não se refere apenas a atividades como correr, comer ou dormir, por exemplo, que seriam facilmente retratadas pelos desenhos, mas também à palavra e ao pensamento dos personagens, indicados nos balões. Completando a tríade, a função do “recitador” (p.119) seria equilibrar os dois tempos envolvidos na narrativa em quadrinho: o passado da narração com o presente das imagens, como explicado abaixo:

(...) a narrativa da história em quadrinhos parece caracterizada por um constituinte flutuante em relação à sua inscrição no tempo; essa narrativa produz uma narração que está principalmente no passado alinhando-a a imagens no presente. O uso do tempo verbal pelo recitador terá, então, o poder de desestabilizar, de um lado ou de outro, este equilíbrio precário (...)

O tempo que se encontra mais frequentemente é o passado. O recitador remonta o tempo para recontar os eventos ocorridos em um passado mais ou menos distante (GROENSTEEN, 2011, p. 119, tradução nossa).¹⁶

Ao leitor da HQ demanda-se, então, a tarefa de articular esses diferentes níveis da narração. A seu dispor, ele tem total liberdade para acompanhar a história à sua maneira, como indica Cagnin:

[O leitor] pode passar os olhos pelas imagens das páginas, perscrutar com minúcias cada quadrinho, cada imagem, apressar ou retardar conforme o tempo disponível, interromper pelo tempo que quiser, voltar para rever e apreender um significado que não lhe ficou claro (CAGNIN, 2014, p. 146).

Nesse processo de decodificar a narrativa vebo-visual da HQ, em *Dois irmãos* o leitor ainda acompanha uma história em vaivém. Assim como no romance, as reminiscências são frequentes na HQ e não obedecem necessariamente uma sequência lógica, por exemplo: o prólogo mostra o final;

¹⁵ (...) Si j’attribue au narrateur la responsabilité, entre autres, de la mise en page, c’est parce que je vois en elle une opération qui participe pleinement de la narration, et qui ne relève pas seulement de l’esthétique, du technique ou du décoratif. Les propriétés narratives de la mise en page tiennent notamment à ce qu’elle contribue fortement à imprimer à la lecture – donc au déroulement du récit – son rythme; qu’il lui revient de mettre certains moments de l’action en évidence, par l’attribution d’un cadre spécial (surdimensionné, ou d’une forme qui rompt avec la norme) ou d’un site privilégié; ou encore à ceci, qu’elle peut instaurer, par exemple au moyen d’une incrustation, une relation privilégiée et dialectique entre deux images.

¹⁶ (...) le récit en bande dessinée semble être caractérisé par un flottement constitutif quant à son inscription dans le temps: il produit une narration qui est plutôt au passé en alignant des images qui son plutôt au présent. L’usage des temps verbaux par le récitant aura donc le pouvoir de faire basculer cet équilibre incertain d’un côté ou de l’autre (...) Le temps qui se rencontre le plus fréquemment est le passé. Le récitant remonte le temps pour raconter des événements qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins lointain.

o primeiro capítulo, a volta de Yaqub do Líbano; e o segundo capítulo conta como Halim e Zana se conheceram, enquanto o capítulo três é a revelação do narrador. A figura 8 é exemplo de um recurso para apresentar o vaivém da história, mais especificamente, uma cena de flashback. Nesse trecho, os autores apresentam uma sequência de quadrinhos evocando uma lembrança da infância de Yaqub, no momento em que ele está no carro dos pais, ao voltar do aeroporto de Manaus para casa, na chegada do Líbano.



Figura 8: *Dois irmãos* em HQ, cap. 1, s/p.

Para Eisner, a habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. “É essa dimensão que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana” (EISNER, 1999, p.25-26). A sequência narrativa da figura 9 é um exemplo, dentre vários na HQ *Dois irmãos*, de como seus autores souberam transportar para a linguagem multimodal a intenção de Hatoum de criar uma narrativa que joga com o tempo presente/passado.

Nessa cena (figura 8), o close-up no rosto do personagem no quinto quadrinho imprime o tom emocional da cena indicando uma reminiscência de Yaqub¹⁷. Eisner (1999, p. 44) ainda explica que, nos quadrinhos, o flashback pode ser indicado por meio de alteração do traçado do quadrinho, geralmente sinuoso ou ondulado. No entanto, não há uma convenção universal a respeito desse tipo de expressão de tempo (id.). Na cena escolhida, não há uma moldura diferente para a cena de flashback, mas há uma interferência do próprio desenho, como se o leitor acompanhasse o ritmo das lembranças do personagem: na cena em que os gêmeos sobem na árvore (último quadrinho da sequência), o jipe que leva Yaqub adulto está no mesmo quadrinho, como se fizesse parte da mesma cena.

Essa técnica, empregada pelos quadrinistas, tem como efeito misturar as duas imagens que acontecem em épocas diferentes e levar o leitor a acreditar que Yaqub está tão envolvido por suas lembranças que prova uma grande reminiscência ao ver o local da infância¹⁸. Provando sensações deixadas no passado e reavivadas no momento do contato com um elemento desencadeador, aqui, o rio e a árvore que faziam parte de suas brincadeiras de infância com o irmão, Yaqub pode ver e viver o passado como se fosse presente. Além disso, também pode-se perceber, na mesma sequência, quadrinhos maiores e outros menores, close-ups e panorâmicas, indicando as cenas em que o leitor pode se demorar mais ou menos, percebendo mais detidamente as emoções dos personagens (o que é indicado pelo rosto de Yaqub em close-up).

O papel do narrador no tempo da história

Groensteen (2011) reforça que, nas histórias em quadrinhos em geral, as imagens estão paradas, e não em movimento, ao contrário do cinema. Portanto, a estrutura das HQs acaba se

¹⁷ Este tema foi desenvolvido em um artigo publicado na revista eletrônica Darandina, da UFJF. Link para consulta: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2018/01/Artigo-Simone-P-M-Tinti.pdf>

¹⁸ Recurso semelhante foi empregado anteriormente por Art Spiegelman na HQ *Maus* (SPIEGELMAN, 2005, p. 149). A premiada obra retrata a história do pai do autor, Vladek, judeu que sobreviveu a um campo de concentração nazista. No referido trecho, o mesmo quadrinho retrata duas situações em épocas diferentes: a cena de que Vladek se lembra e o momento em que, mais velho, ele narra o fato ao filho.

formando por uma história no passado, com imagens no presente – e que, inclusive, estão acessíveis a todo momento ao leitor, que precisa apenas virar as páginas para voltar ou avançar na narrativa.

Contrariamente àquelas de um filme, as imagens de uma história em quadrinhos não produzem a ilusão de que os acontecimentos estão ocorrendo (...) o fato de que o leitor não pode fugir da situação concreta, física, em que se encontra, de segurar um livro nas mãos (ou colocado diante dele) e de virar as páginas, seguindo um ritmo em que cada nova imagem não faz apagar as precedentes (...) é algo adicionado à acumulação, à coleção, e as imagens ficam facilmente acessíveis a todo momento (GROENSTEEN, 2011, p.89, tradução nossa).¹⁹

Esse ritmo em que “cada nova imagem não faz apagar as precedentes” reforça mais um aspecto de *Dois irmãos*. Como já apontado, o leitor se guia pelas lembranças de Nael, sendo que, em cada capítulo, o narrador vai e volta na história - inclusive narrando fatos que ocorreram ainda antes de ele ter nascido. Podemos tomar como exemplo a página que retrata o retorno de Yaqub ao Brasil após cinco anos vivendo no Líbano, no capítulo 1 (figura 9). As imagens mostram o pai esperando o filho no porto, no Rio de Janeiro, em um momento pós-Segunda Guerra Mundial, quando muitos “pracinhas” também voltavam ao país (identificados pelas figuras de soldados descendo do navio e cumprimentando as famílias).

¹⁹ “Contrairement à celles d’un film, les images d’une bande dessinée ne produisent pas l’illusion que les événements sont en train d’avoir lieu. (...) le fait que le lecteur ne peut pas oublier la situation concrète, physique, dans laquelle il se trouve, de tenir un livre entre les mains (ou posé devant lui) et d’en tourner les pages, selon un rythme qui chaque nouvelle image n’oblitére pas la précédentes (...) s’y ajout sur le mode de l’accumulation, de la collection, la totalité des images restant aisément accessible à tout moment.”



Figura 9: HQ *Dois irmãos*, cap. 1, s/p.

A primeira vinheta se destaca na página pelo tamanho. Mostra o local repleto de pessoas que, provavelmente, estão na mesma situação que pai e filho. Podemos divisar Halim de braços abertos, esperando Yaqub. A chegada do gêmeo acontece em seguida, em uma sequência de três quadros menores que focalizam as expressões faciais dos personagens e funcionam como uma micronarrativa dentro da narrativa maior, e buscam explicitar os sentimentos vividos no momento do encontro. Eisner (1999, p. 63) indica que, em casos como esse, a página funciona como um “superquadrinho” e, portanto, deve ser pensada como uma unidade. “Trata-se, aqui, de uma questão de atenção e retenção. Assim como o quadrinho, portanto, a página tem de ser usada como uma unidade de contenção (...)” (id.).

No primeiro quadrinho da sequência, podemos verificar que Yaqub se tornou um rapaz e vem carregando poucas posses, mais parecido com um camponês (nas palavras de Zana, um “montanhês”). Podemos ver nessa cena apenas a reação facial de Yaqub, que não se mostra muito à vontade nesse reencontro. Porém, mesmo que os quadrinistas tenham optado por mostrar o pai de costas, é possível perceber a euforia de Halim ao ver o filho, mostrando um claro contraponto entre os dois. A reação da dupla é confirmada nos quadrinhos que dão sequência a esse encontro. O segundo quadrinho desvela a reação facial de Halim no momento em que está esperando o filho de braços abertos, na cena anterior, e confirma a alegria do pai nesse reencontro. O terceiro quadrinho confirma o desconforto de Yaqub e acrescenta outra informação, dessa vez explicita pela linguagem escrita. A demora em reconhecer o pai é possível de ser identificada pela combinação de imagem e texto que indicam a hesitação na expressão de Yaqub somada à única fala desta página, uma interrogação: “Baba?”. O close-up nos rostos de pai e filho ajuda o leitor a perceber essa sensação mais detidamente.

Nesta sequência, o narrador não está presente e sua voz poderia até ser esquecida, porém, a abertura do primeiro capítulo indica sua presença e conduz o leitor pelas imagens que virão a seguir com a frase que o introduz: “Quando Yaqub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro.” A partir dessa frase, uma sequência de imagens fixas mostra o navio, as ruas repletas de pessoas à espera dos viajantes e, finalmente, o encontro de Yaqub com o pai.

O próximo quadrinho dessa sequência, sem contorno, dialoga com todos os quadrinhos da página e funciona como uma conclusão para a sequência narrativa da chegada de Halim: a descida do navio, o encontro com o pai e o abraço dos dois. Essa imagem atua como transição para o quadrinho que inicia a próxima página da HQ, que representa uma volta ao passado e dá voz novamente ao narrador, retomando o processo de “contar” iniciado na frase da primeira página do capítulo (figura 10).



Figura 10: HQ *Dois irmãos*, cap. 1, s/p.

Esse é o primeiro quadrinho (figura 10) que mostra visualmente toda a família que será o centro do conflito da narrativa. A imagem, que remete a um tradicional retrato de família, mostra os gêmeos e Rânia ainda crianças, além de Zana e Halim²⁰. A função do narrador aqui se mostra importante para situar a cena, e ele explica esse flashback: “O que mais preocupava Halim era a separação dos gêmeos. Aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando eles completaram treze anos de idade”. A frase do narrador é completada pelo recurso plurissemiótico da HQ: mesmo que os personagens ainda não tenham sido identificados, visualmente é possível verificar quem é o pai (que apareceu na cena anterior) e os dois irmãos (relacionando a imagem a Yaqub mais velho e a presença de um irmão, remetendo ao título da HQ). Essa passagem mostra a maestria de Moon e Bá ao jogarem com uma sequência com texto / sem texto, que compõe de forma primorosa a narrativa orquestrada por um narrador ainda não desvelado.

²⁰ Nessa figura vale destacar mais uma estratégia dos quadrinistas. Para caracterizar Yaqub e Omar nesta fase, antes que o primeiro ganhasse a cicatriz no rosto, os autores se basearam apenas em um detalhe no cabelo, sendo um deles com algo que se assemelha a uma mancha branca. Identificar as imagens e figuras que compõem uma história em quadrinhos é uma espécie de fio condutor da narrativa, como afirma Cagnin (2014, p. 179). Alguns desenhistas pecam por não diferenciarem suficientemente as personagens ao longo da narração, todas têm a mesma cara em todos os quadrinhos, continua Cagnin – o que não é o caso em *Dois irmãos*, mesmo tratando-se de gêmeos. Esse artifício dá liberdade ao narrador, que não precisa caracterizar os personagens: o leitor entende que há dois irmãos gêmeos quase idênticos, com pequenos traços que o distinguem. Moon e Bá encontraram uma marca para essa distinção entre os personagens, como forma de estabelecer a identidade e a caracterização de cada um.

Capítulo 3: A adaptação do romance para a HQ

Ao tomar a definição no dicionário Aurélio para o termo “adaptar”, encontra-se o seguinte significado: modificar texto de obra literária, adequando-o a certo público ou transformando-o em peça teatral, script etc. (2010, p.16). Textos literários são constantemente tomados como ponto de partida para outras linguagens, como o cinema e os quadrinhos, entre outros. Berthou (2015) define o processo de adaptação como uma “vasta empreitada de reorganização” (tradução nossa).²¹

É como se as adaptações confirmassem a fala de Walter Benjamin, de que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1994, p.205). Linda Hutcheon se dedicou à pesquisa sobre uma teoria da adaptação e afirma que nós, pós-modernos, herdamos esse hábito dos vitorianos, que adaptavam quase tudo e para quase todas as direções possíveis: poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros. As histórias eram constantemente adaptadas “de uma mídia para outra, e depois readaptadas novamente”, com a diferença de que, atualmente, há ainda mais opções de meios disponíveis (HUTCHEON, 2013, p.11). Todorov (2013, p. 132) afirma que existem tantas razões para que as narrativas não parem nunca e lança as questões: o que acontece antes da primeira narrativa? Que acontece depois da última?

Como lembra Renata Borges (2016, p.74) em sua tese, foi com o fenômeno da convergência das mídias que as narrativas, mais especificamente os textos literários, ganharam ímpeto para circular em diferentes formatos principalmente a partir da segunda metade do século 20, pela evolução dos meios de comunicação de massa.

Pudemos testemunhar o uso da literatura como matriz prestigiosa de adaptações, transposições, traduções para outras linguagens e mídias, recém-inauguradas, que precisavam se firmar no cenário dos meios de comunicação. (...) Se a literatura chegou à televisão por meio de novelas e seriados, emprestando-lhe intrigas, personagens e, principalmente, prestígio, por que não poderia fazer o mesmo pelos quadrinhos? (id.)

Baetens (2015, p. 42-45) resgata as considerações de Peter Szendy ao apresentar cinco considerações sobre a adaptação:

1. A adaptação é necessária e implica sempre uma ideia de mudança, de transformação e intervenção no texto;
2. Não é apenas o que revela a obra posteriormente, mas o que constitui a própria obra, aquela que existe como canal ou rede de transformações incessantes;
3. O processo de adaptação não é linear. Ler um romance hoje é imaginar também o filme para o qual será adaptado;
4. As adaptações não são apenas operações técnicas, mesmo que elas tenham um papel importante nesse processo. Antes de tudo, são práticas repletas de valores, geralmente positivos;

²¹

“Une vaste entreprise de réorganisation”.

5. O campo da adaptação é mais vasto e variado do que é geralmente admitido (id., tradução nossa)²².

Em um processo de adaptação, é como se sentíssemos constantemente a presença do texto original pairando sobre aqueles que estamos experienciando diretamente – principalmente quando se conhece a obra original. Quando dizemos que uma obra é adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outras – o que ocorre na versão HQ de *Dois irmãos* cuja capa já anuncia essa relação, na inscrição “Baseado na obra de Milton Hatoum”. É isso que Genette (2010) entende por hipertexto, aquele criado e em conexão com um texto anterior.

O processo de adaptação ainda passa pela legitimação cultural. Para Baetens (2015) essa relação se dá, com frequência, em termos de que o meio supostamente mais frágil – a HQ – se apoiaria no mais forte (a literatura). *Dois irmãos* em HQ subverteria essa lógica, que não seria mais válida nos dias de hoje: “a literatura não tem o mesmo prestígio e, graças ao romance gráfico, as histórias em quadrinhos estão em vias de ocupar esse terreno” (id., tradução nossa)²³.

3.1 Adaptação como recriação ou reinterpretação

Segundo Hutcheon, a adaptação pode ser descrita, em resumo, do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica (2013, p.30).

Ao produzir esta obra palimpséstica, ainda como aponta a autora, o processo de adaptação pode envolver uma mudança de mídia, de gênero, de foco e contexto, como contar a mesma história de um ponto de vista diferente – o que se verifica como um processo de recriação ou reinterpretação (id., p. 40).

A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante (HUTCHEON, 2013, p. 32).

²² “1.L’adaptation est nécessaire.(...)impliquant toujours une idée de changement, de transformation, bref d’intervention dans le texte. 2.L’adaptation n’est pas seulement ce qui “révèle” l’œuvre a posteriori, elle est ce que constitue l’œuvre même, laquelle existe seulement comme chaîne ou réseau de transformations incessantes. 3.(...) lire un roman, aujourd’hui, c’est s’imaginer aussi le film dont il aurait pu être l’adaptation. 4.Les phénomènes d’adaptation ne sont des opérations techniques, même si la technique y joue bien entendu un rôle capital. Ce sont avant tout (...) des pratiques saturées de valeurs, certaines positives. 5.Le champ de l’adaptation est plus vaste et plus varié qu’il n’est généralement admis.”

²³ “La littérature n’a plus de même prestige et grâce au roman graphique la bande dessinée est en train d’empiéter sur son terrain”.

No caso dos quadrinhos, em geral, pode ser necessário reestruturar capítulos ou partes da narrativa, omitir, condensar ou acrescentar determinados trechos ou personagens, realizar modificações no tempo ou na linearidade. Ramazzina Ghirardi (2015) postula que, pela sequência de imagens fixas da HQ, da arquitetura dos quadros e das relações espaciais estabelecidas pelas imagens, os desenhos solicitam um processo de decodificação que se articula com o texto primeiro e desvelam a polissemia do literário.

Partilha-se, aqui, da perspectiva proposta por Boutin (2012), para quem a HQ é um multitema (conjugação de múltiplos modos: textual, visual, gestual, sonoro, etc.) que propõe uma multileitura (decodificação, compreensão, integração) (id., p.14).

Em geral, os quadrinistas de *Dois irmãos* foram fiéis à trama de Hatoum, mantendo elementos como o narrador em primeira pessoa e o suspense de sua identificação. No entanto, como será exemplificado mais adiante, quando a mídia derivada é uma HQ, não se trata apenas de desenhar personagens, cenários e incluir os diálogos em balões. As adaptações literárias potencializam a capacidade de significação do verbal e não-verbal, “até porque relacionam as características artísticas básicas de cada uma dessas linguagens, transformadas em uma só no âmbito dos quadrinhos” (PINA, 2011, p.65).

No romance, as primeiras manifestações do narrador e de sua relação com a família se dão logo no início, em trechos como:

Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo (...) ‘Sei que um dia ele vai voltar para mim’, Zana me dizia sem olhar para mim (...) A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta (...) Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer (HATOUM, 2006, p. 9-10).

Como aponta Virginio (2016, p.21), em sua dissertação, “na tarefa de contar histórias, o narrador revela-se o principal personagem de um romance, o grande regente da orquestra que chamamos de texto e discurso”.

O escritor Milton Hatoum, em evento na Flip, sinalizou uma questão bastante pertinente a esta discussão: as narrativas, em geral, são simples. É possível contar o enredo em apenas algumas linhas. O que as tornam instigantes não é necessariamente a história em si, mas as estratégias mobilizadas pelo narrador para contar essa história, ou seja, toda a arquitetura sintática e semântica que sustenta uma narrativa. Menos importa o que ele diz do que como ele vai executar essa tarefa. A genialidade de uma obra esconde-se nas entrelinhas, na tessitura do texto (VIRGINIO, 2016, p.18).

No romance *Dois irmãos*, o narrador busca reorganizar fragmentos de sua infância e, para isso, reconstitui a história da família com a qual viveu durante seus primeiros anos de vida. No desenrolar da trama, as referências ao narrador continuam. Sabe-se que ele não é um dos irmãos, pois percebe-se que muito do que é narrado é por meio do que outros lhe contaram. “Ele teve que engolir o vexame. Esse e outros, de Yaqub e também do outro filho, Omar, o Caçula, o gêmeo que nascera poucos minutos depois. O que mais preocupava Halim era a separação dos gêmeos, ‘porque nunca se sabe como vão reagir depois’” (HATOUM, 2006, p.12).

O leitor se mantém intrigado em desvendar quem conta a história e qual sua relação com a família. A narrativa de *Dois irmãos* começa por volta de 1920 e vai até cerca dos anos 1970, o que se depreende, na narrativa, por algumas menções a datas e na citação ao período da ditadura militar no Brasil. O narrador conta a trama dos gêmeos 30 anos depois em uma trajetória não linear, seguindo o fluxo de suas lembranças. Virginio, com base em Greimas e Courtés (1989, p. 33), lembra que, para a Semiótica, os acontecimentos narrados são conduzidos de acordo com a perspectiva do enunciador – em *Dois irmãos*, esse é Nael, o narrador em primeira pessoa. Ele é quem organizará os programas narrativos e destacará aqueles que melhor se adequarem ao objetivo final. Nael parece dominar seu discurso, mesmo que os acontecimentos não sigam exatamente uma ordem cronológica.

Isso é marcado na narrativa pela tentativa de o narrador seguir uma lógica discursiva, regida pelo percurso de desestruturação da família. O largo espaçamento temporal entre o narrado e o momento da narração, entre a anterioridade e a posterioridade, é um fator que, segundo o narrador, contribui para essa ‘linearidade’ da narrativa. (VIRGINIO, 2016, p.34).

Luiz Tatit (2009), em artigo que analisa o conto “Nenhum, nenhuma” de Guimarães Rosa, lembra que, muitas vezes, são as gradações de extensidade e intensidade que mantêm vivo o interesse de um texto (id., p.405). Em *Dois irmãos*, o leitor é levado a “costurar” a história a todo momento, em um movimento de vaivém, que gera expectativa não só pela revelação do narrador, mas também pelo destino dos personagens.

Virginio (2016), em sua dissertação, retoma Zilberberg (2011, p. 66-67) e explica o conceito de tensividade como um lugar imaginário onde se dá a articulação do eixo semântico em intensidade (da ordem do sensível, referente aos estados da alma) e extensidade (da ordem do inteligível, referente aos estados das coisas), termos que possibilitam a análise de toda e qualquer grandeza linguística. O discurso memorialístico é formado por fragmentos que marcaram a vida do narrador, ou seja, foram submetidos à paixão do sujeito ao longo do percurso. No entanto, ao organizar esses fragmentos, a narração se torna inteligível e mostra que, ao longo do tempo, Nael se

mostra ressentido e, ao final, corta relações com a família. Ele espera por um perdão de Omar, se distancia de Yaqub e também de Rânia. Até mesmo a revelação de quem é seu pai fica em segundo plano, mesmo que esse tenha sido o impulso inicial para que ele contasse sua história.

Foi nessa época que me afastei de Rânia. Eu não queria. Gostava dela, era atraído pelo contraste de uma mulher assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo. As lembranças da noite que passamos juntos ainda, o ardor daquele encontro, ainda me davam arrepios. Mas ela se ressentiu de mim, ofendeu-se com a minha omissão, com o meu desprezo pelo irmão encarcerado. No fundo, sabia o que eu remoía, o que me comia por dentro. Devia ter conhecimento do que Omar fizera com a minha mãe, de todos os agravos a nós dois. (...) Me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido. (HATOUM, 2006, p. 195)

Lembrava – ainda lembro – dos poucos momentos em que eu e Yaqub estivemos juntos, da presença dele no meu quarto, quando adoeci. Mas bem antes de sua morte, há uns cinco ou seis anos, a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças (...). Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos. (id., p. 196)

Querida que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava. O perdão. Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora (id., p.198).

Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis (HUTCHEON, 2013, p. 49). Isso se aplica a artes que têm um ritmo marcado por uma sequência que é impossível de ser retomada, como o cinema – claro que, nesse caso, os filmes podem ser revistos no momento em que são disponibilizados em DVD ou outra mídia semelhante. Podemos dizer que, na mídia HQ, os quadrinistas contam uma história em palavras e a mostram visualmente, conjugando vários elementos multimodais capazes de serem resgatados (quando o leitor relê determinado trecho) ou ignorados (no caso do leitor pular passagens), repetindo uma das características da literatura.

Moon e Bá, valendo-se da narrativa verbo-visual dos quadrinhos, descrevem Manaus por desenhos, apresentando a cidade por meio de seus traços em preto e branco. Como postula McCloud (2005, p. 192), “a diferença entre quadrinhos em preto e branco e em cores é profunda, afetando cada nível da experiência de leitura”.

Em preto e branco, as informações por trás da arte são comunicadas de maneira mais direta. O significado transcende a forma. Em cores planas, as formas assumem mais significância. (...) Nós vivemos num mundo em cores, não em preto e branco. Os quadrinhos coloridos sempre vão parecer mais “reais”. Como o leitor de quadrinhos busca muito mais do que só “realidade”, a cor nunca vai substituir inteiramente o preto e branco (McCLOUD, 2005, p. 192).

O tom emocional, por exemplo, não foge à representação em preto e branco – e pode até ser mais intenso. Barbieri (2017, p. 49) ressalta como o contraste é gerado pelas diferentes iluminações ou diferentes partes das superfícies.

[...] Não se trata somente de uma diferença de *quantidade* de luz, mas também de uma diferença de *qualidade*: preenchimentos igualmente densos, mas realizados de maneira diferente, evocam, se são aproximados, diferentes efeitos de luminosidade, ainda que a quantidade de luz que devolvam seja a mesma. Trata-se, em preto e branco, de reproduzir uma diferença que é uma diferença de *cor* na realidade que se quer representar (id.) (BARBIERI, 2017, p. 49).

É possível identificar essa densidade de preenchimentos que encontra sua origem na escolha do preto e branco dos traços de Moon e Bá ao longo de toda a HQ. Em algumas passagens, esse recurso domina e quase que toma conta de todo o espaço da página deixando apenas alguns feixes de branco que identificam a imagem. Essa luz que é sugerida pelo branco tem um espaço tão ínfimo que dá ao preto a força imagética pretendida pelos quadrinistas. Isso fica evidente na página do prólogo que mostra o céu de Manaus e um barco (figura 11).

Acrescenta-se a essa ideia do preto e branco a identificação de páginas com ou sem palavras. Essa mistura de elementos semióticos permite ao leitor momentos de descrição (visual ou verbal) que podem ser retomados a qualquer momento. Ainda no prólogo da HQ, a página sem falas, mostra imagens icônicas de Manaus para em seguida chegar à casa da família, onde se passa grande parte da história (figura 11).

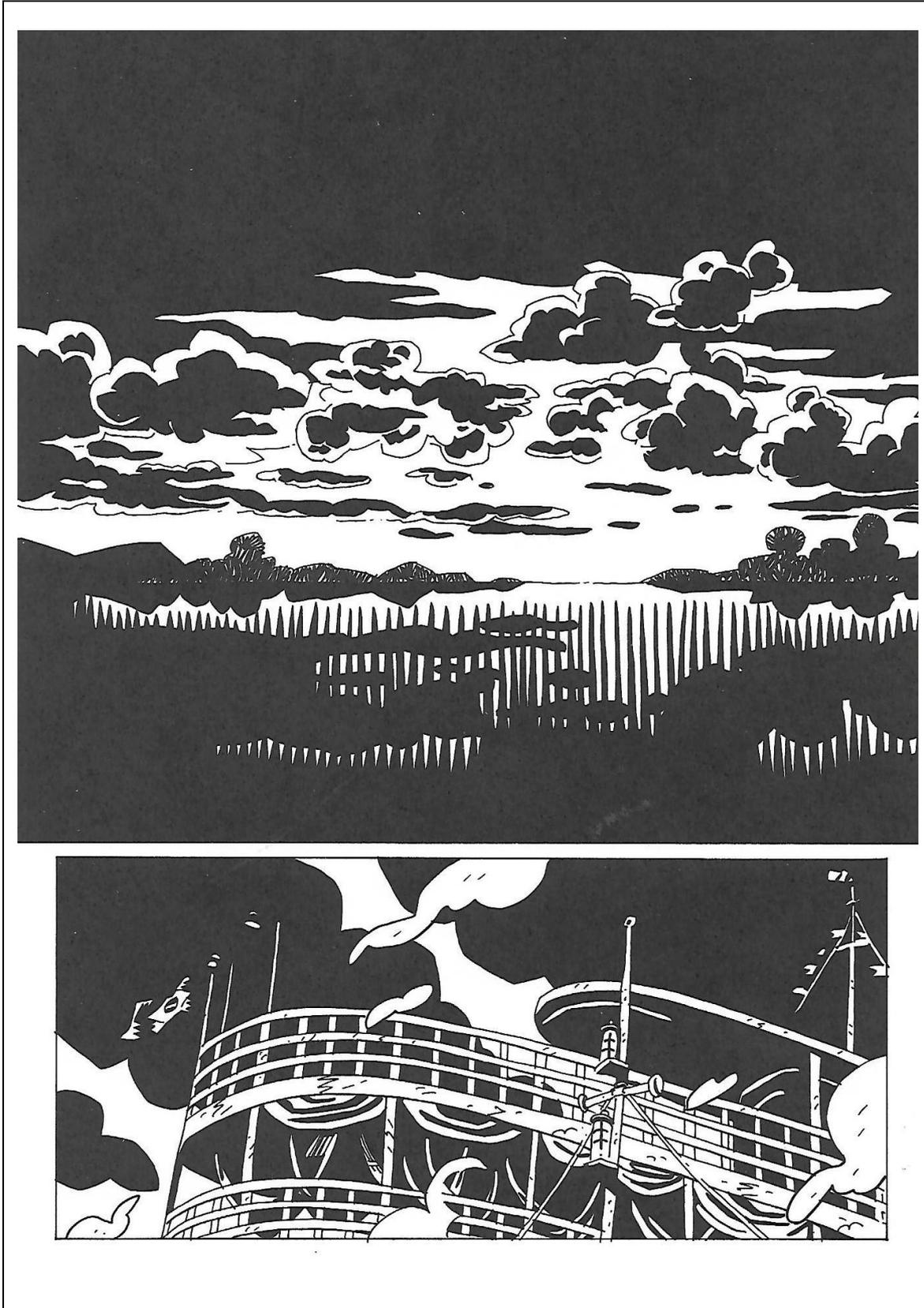


Figura 11: HQ *Dois irmãos*, prólogo, s/p.

Essa escolha feita pelos quadrinistas indica logo de início que, na obra, os desenhos não são apenas um suporte para o texto, mas têm um importante papel narrativo. Os dois quadrinhos com imagens com poucos traços, que compõem a primeira página da HQ, surtem um impacto narrativo na abertura da obra, introduzindo elementos de grande importância para toda a sequência da narração.

No primeiro quadrinho, o céu cheio de nuvens indicando o tempo nublado e, em geral, chuvoso que vai ser constante durante toda a intriga; o rio, que será a fonte de várias cenas e a cidade que está começando a se formar, como a relação dos gêmeos, que será apresentada em todos os momentos de convívio dos irmãos, desde o seu início. Nessa imagem nada é muito claro, é como se houvesse uma nuvem deixando as imagens quase indecifráveis.

No segundo quadrinho, o barco, que não aparece no primeiro, domina o espaço. As nuvens do céu do primeiro quadrinho são retomadas e o barco aparece parcialmente (o que é curioso, pois o barco não aparece no primeiro quadrinho; é como se ele estivesse antes das imagens ou coberto pela nebulosidade). Esse barco será retomado ao longo da HQ. Peeters (1998, p. 130) nota que, no caso dos “quadrinhos mudos”, se o texto como tal não está presente, o discurso como instância organizadora está longe de ter desaparecido: ele simplesmente se tornou implícito - é um tipo de “infra discurso” (tradução nossa).

Já Pina postula que “as imagens amplificam a significação de tudo o que representam, trazendo sentidos que extrapolam as fronteiras da própria representação” (PINA, 2011, p. 65). Nesse sentido, a linguagem quadrinística tira bom proveito desse recurso. No caso específico de *Dois irmãos*, o início composto por imagens foi uma forma de adaptar o texto de Hatoum – que se vale de muitas descrições pormenorizadas de Manaus no romance – na HQ. Esse recurso foi apenas uma das formas empregadas pelo quadrinistas ao recriar a obra original, transformando-a em um novo produto, como aponta Genette (2010):

Digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos (...): uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos presentes dá sabor ao conjunto (id., p.140).

Apesar de parecer óbvio, deve-se ponderar que o processo de transposição, que ocorre em uma adaptação, pode tanto aproximar quanto afastar a obra derivada da obra fonte. Stam (2006) destaca que, enquanto “leitura” da fonte do romance, a adaptação sugere que, assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de adaptações, “que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (id., p. 27).

Como aponta Hutcheon, muito da percepção da adaptação pelo leitor vem de sua relação (existente ou não) com a obra fonte, o que pode gerar diferentes interpretações. A adaptação geralmente indica sua identidade abertamente; no caso de *Dois irmãos*, a HQ apresenta já na capa, no topo, que é uma obra baseada em romance de Milton Hatoum.

Se conhecemos a(s) obra (s) em questão, nós nos tornamos um público conhecedor (...) depois, geralmente acabamos vendo a obra adaptada de forma bem diferente, na medida em que a comparamos ao resultado do ato criativo e interpretativo do adaptador. (HUTCHEON, 2013, p.167)

Se, pelo contrário, o leitor não é um público conhecedor, como define Hutcheon, a experiência não se dá de maneira palimpséstica. “De um lado, isso é uma perda; de outro, significa simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes” (HUTCHEON, 2013, p. 174). Antes de serem autores da adaptação, os quadrinistas foram leitores da obra de Hatoum e, portanto, apreenderam a história à sua maneira.

Gaudreault & Marion (2012) emprestam dos formalistas russos os termos *fabula* e *shyuzet* ao abordarem a transcrição midiática. A *fabula* seria entendida como o conjunto de eventos relacionados que é comunicado em determinada obra, independente em relação à mídia; já a *syuzhet* seria a maneira com que o leitor apreende a história, o texto encarnado em uma mídia específica (id., p.113-115). A HQ *Dois irmãos* preserva a *fabula* de Hatoum, já que os personagens, a trama, o espaço onde se passa a narrativa e a época retratada são os mesmos.

Brait (2017, p.51-52) também menciona esses conceitos e define *fabula* como o conjunto de eventos que participam da obra de ficção e trama (*shyuzet*) o modo como os eventos se interligam. Ela lembra que é com os formalistas russos, em um movimento firmado em 1930, que o personagem passa a ser considerada como um ser de linguagem, a partir do conceito de que a obra é encarada como a soma de todos os recursos nela empregados.

A personagem passa a ser vista como um dos componentes da fábula, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria (id., p.52).

O processo de adaptar uma HQ não é apenas uma transposição do texto para os quadrinhos, ou seja, é necessária uma nova *syuzhet* (ou trama). Ramazzina Ghirardi (2016) indica que “o movimento de transformação de mídias e linguagens demanda do leitor saberes e hábitos diversos daqueles que o faziam proficiente na dinâmica anterior” (id., p. 303). Alguns diálogos na HQ *Dois*

Irmãos também foram mantidos quase que integralmente iguais ao texto fonte, assim como a expectativa pela identificação do narrador: no romance, o leitor descobre quem é que conta a história apenas no início do quarto capítulo, enquanto na HQ essa apresentação se dá no terceiro. Como apontaram os quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá durante um encontro com leitores em São Paulo, as escolhas na HQ têm motivação visual e, naquele ponto da história (o terceiro capítulo da HQ), Nael já participava da vida na casa; portanto, para os autores, era necessário adiantar um pouco a apresentação do narrador ao leitor.

3.2 A transposição do romance *Dois irmãos* para HQ

Na HQ, depois das primeiras páginas compostas de desenhos distribuídos em vinhetas de tamanhos uniformes, o leitor se depara com um quadrinho que toma dois terços da página e retrata Zana, sozinha, com um braço em uma tala, em um casarão – cenário possível de identificar pelo grande lustre, a sala ampla, o reflexo dos janelões e as portas altas (figura 12). O local dá a impressão de estar abandonado e a personagem, solitária.



Figura 12: HQ *Dois irmãos*, prólogo, s/p.

É só a partir deste momento que a posição do narrador da HQ se transforma: as primeiras páginas mostram apenas imagens apresentadas por alguém, sem uma indicação de como esse ambiente foi descrito. Essa é uma das possibilidades que torna a imagem tão poderosa: o leitor não precisa reconhecer um narrador para seguir linearmente essa narrativa. Nesse quadrinho com texto escrito é possível reconhecer a voz do narrador; o seu texto - sem o invólucro do balão e sem estar voltado a nenhum personagem -, orienta o olhar do leitor para a imagem e confirma a intenção do desenho: “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”.

O segundo quadrinho é mais fechado no personagem e reafirma a sensação de solidão: “Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites”. No balão, a única fala em discurso direto até essa passagem, reforça a ideia introduzida pelo narrador das visões que rondavam Zana: “Eles estão nessa casa”. A fala não é dirigida a ninguém identificado na cena, o que dá a impressão de que ela talvez converse consigo mesma ou com o narrador, até então invisível.

Depois deste início, o capítulo, no romance, continua com a história de Domingas: sua infância, com o pai e o irmão; a mãe, que ela não conheceu; a morte do pai e sua ida para o orfanato católico e depois, ainda menina, a chegada na casa de Zana e Halim. Na HQ *Dois irmãos*, esse trecho é suprimido e o momento de identificação do narrador, como já foi destacado anteriormente, se dá no capítulo três, com a introdução do desenho de Nael criança, ou seja, é adiantado (figura 13).

Capítulo 3

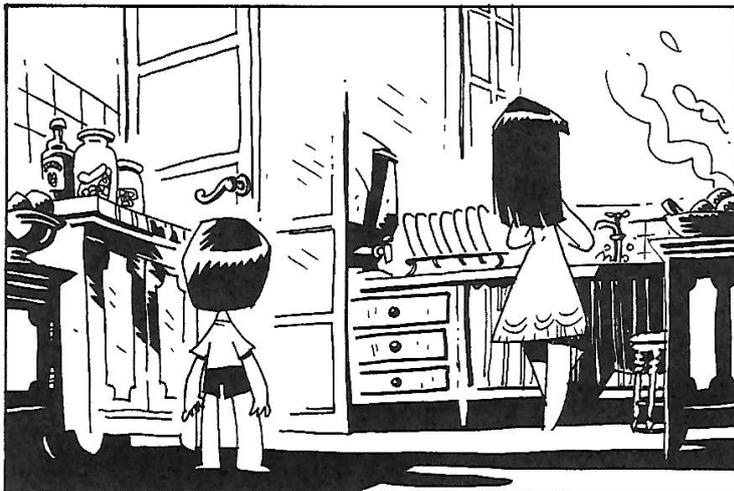
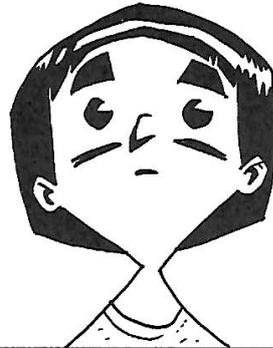


Figura 13: HQ *Dois irmãos*, cap. 3, s/p.

A imagem que introduz o narrador no primeiro quadrinho desse capítulo tem dupla função. Em um primeiro momento, o leitor se depara com a figura de uma criança com traços indígenas que quebra uma sequência narrativa do capítulo 2 estruturada em acontecimentos em torno da história de Halim, Zana e os filhos, a família libanesa. Mesmo que os traços indígenas sejam estranhos ao núcleo familiar, podemos notar que eles retomam a figura de Domingas, já presente em imagens do capítulo anterior. Essa ligação é confirmada no segundo quadrinho, em que o personagem aparece de costas com Domingas lavando os pratos. Domingas já foi identificada na narrativa e o leitor já sabe que ela é a empregada doméstica da casa dos irmãos, o que incorpora a imagem da criança e a situa em relação à rotina da casa. Além disso, é importante observar que a criança no primeiro quadrinho domina o início da página, visto que não tem contorno, apenas uma linha que a separa totalmente dos quadrinhos seguintes; além disso, o personagem é apresentado em primeiro plano e de frente, o que também favorece seu destaque na página.

No terceiro quadrinho, o personagem introduz uma nova cena ao aparecer sozinho com um balão de fala que vem de um lugar exterior ao espaço do quadrinho: “A solidão e o frio não me incomodam tanto.” É apenas no quadrinho seguinte que podemos ver a cena ligada a essa imagem e compreender o todo da narrativa desta página: a família está à mesa e Nael e Domingas se encontram na cozinha às voltas com os afazeres domésticos. No último quadrinho que fecha a sequência dessa página, podemos ver a família reunida e Zana lendo a carta de Yaqub à família: “A seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho regem esta nova vida, o ritmo dos desgarrados da família que vivem só. Agora não moro mais numa aldeia, mas numa metrópole”.

A cena funciona ainda como gatilho para indicar a posição de Nael na família e na narrativa. Aos poucos, o leitor se apropria da situação e compreende que o juvenzinho com características indígenas é filho de Domingas e também o narrador da história.

Na página seguinte, Zana continua a leitura da carta e é apenas no final da sequência de quadrinhos que o mistério sobre o narrador é revelado. O menino está parado de costas olhando vários retratos dispostos na parede da sala e a legenda com a narração revela a posição da criança na história da família: “Cresci vendo fotos do Yaqub e ouvindo a mãe dele ler suas cartas” (figura 14).



Figura 14: HQ *Dois irmãos*, cap. 3, s/p.

Esta sequência foi adaptada das páginas 44-45 do romance. Selecionamos os trechos que mais se aproximam da sequência dos quadrinhos do primeiro parágrafo da página 44 ao último da 45:

Uma carta de Yaqub, pontual, chegava de São Paulo no fim de cada mês. Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata; a dicção, emocionada, alternava com uma pausa, como se quisesse escutar a voz do filho distante. Domingas se lembrava dessas sessões de leituras. Eram tristes só em termos, porque Halim convidava os vizinhos e a leitura era pretexto para um jantar festivo. Domingas percebia essa artimanha de Halim. Sem festa, Zana ficaria deprimida, pensando no frio que o filho sentia, na babugem que devia estar engolindo, coitadinho, na solidão das noites num quarto úmido da Pensão Veneza, no centro de São Paulo. Com poucas palavras, Yaqub pintava o ritmo de sua vida paulistana. A solidão e o frio não o incomodavam; comentava os estudos, a perturbação da metrópole, a seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho. De vez em quando, ao atravessar a praça da República, parava para contemplar a imensa seringueira. Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, mas nunca mais a mencionou.

As cartas iam revelando um fascínio por uma vida nova, o ritmo dos desgarrados da família que vivem só. Agora não morava numa aldeia, mas numa metrópole.

“Meu filho paulista”, brincava Zana, orgulhosa e preocupada ao mesmo tempo. Temia que Yaqub nunca mais voltasse (HATOUM, 2006, p. 44).

Cresci vendo as fotos de Yaqub e ouvindo a mãe dele ler suas cartas. Numa das fotos, posou com a farda do Exército; outra vez uma espada, só que agora a arma de dois gumes dava mais poder ao corpo do oficial de reserva. Durante anos, essa imagem do galã fardado me impressionou. Um oficial do Exército e futuro engenheiro da Escola Politécnica...(id., p. 45)

A revelação de Nael como narrador na HQ, portanto, não é uma transposição literal do romance, afinal, adaptar é a arte de também recombina elementos da obra fonte. Os quadrinistas reorganizam trechos do romance e, em duas páginas, compõem como uma pequena narrativa dentro da trama principal com começo, meio e fim para identificar o narrador aos olhos do leitor.

A partir de uma seleção de trechos da narrativa textual, os autores da HQ se valeram de um trecho do romance para criar uma nova passagem com um novo elemento: a descoberta do narrador. Primeiro, uma figura em close-up identifica o personagem, em seguida, a cena vai se abrindo e o narrador personagem se desloca pela casa mostrando seu pertencimento ao núcleo familiar até então apresentado sem sua presença; finalmente, o narrador reaparece sozinho, dessa vez frente aos retratos de família que o colocam não como membro dela, mas como alguém que está sempre presente “vendo fotos e ouvindo”.

Apenas duas páginas adiante (figura 15), ainda caracterizado como o observador da cena, ou seja, sem interferir ou participar ativamente dela, vem o narrador com a mesma fala identificada no romance. “Eu não sabia nada de mim, de como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem, as

origens”. E então, ele interpela a mãe: “Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos é meu pai?”. Nessa última fala, que é seguida por um quadrinho em close-up de Domingas, ele está só com a mãe, não mais observando a cena. Esse tipo de uso da perspectiva, frequente em *Dois irmãos* em HQ, é mais um trunfo dos quadrinistas.

Eisner afirma que a função primordial da perspectiva, na HQ, deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor. Outro uso da perspectiva é a manipulação ou a produção de estados emocionais variados (EISNER, 1999, p. 89). No exemplo da HQ, o close-up no rosto de Domingas é uma maneira de indicar seu desconforto com a pergunta, sua hesitação na resposta, seus olhos tristes ou mesmo a surpresa com a pergunta do filho. Vale destacar que também nesta página, assim como em outras em que é mostrado o ponto de vista de Nael, a focalização está na altura do narrador; é como se o leitor olhasse pelos olhos do narrador quando criança.



Figura 15: HQ *Dois irmãos*, cap. 3, s/p.

Assim como no romance, na história em quadrinhos é mantido um certo suspense na revelação do narrador, que será conhecido pelo leitor da HQ apenas no início do terceiro capítulo. Antes disso, há apenas indícios de sua relação com a família e sua identidade. Na figura 16, que faz parte do primeiro capítulo da HQ, isso pode ser notado por uma interrupção do desenvolvimento narrativo com a primeira menção da relação entre Domingas e o narrador: “Foi Domingas que me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, de Domingas”.

Com isso, o narrador já oferece uma pista ao leitor de que ocupará uma posição interna ao desenvolvimento da intriga. A imagem reforça a sensação de olhar pela fechadura: o quadrinho vertical está ao centro da página, como um orifício no espaço em branco; a imagem em primeiro plano exhibe um brinde com taças, enquanto Domingas está ao fundo, alheia à comemoração, mas atenta à cena. Barbieri (2017, p. 148) menciona que tem sido muito difundido nos quadrinhos nos últimos trinta anos o uso das vinhetas descoladas, ou seja, total ou parcialmente sem bordas, às quais o branco da página serve de fundo.

Uma vez eliminada a margem, o espaço da vinheta parece estender-se muito mais que se a margem estivesse ali. Estamos frente a um modo de variar o ritmo gráfico impondo um tipo de pausa; uma imagem estendida sobre o branco do fundo que atrai uma maior atenção (id., p. 148).

Nessa sequência, o quadrinho com Domingas observadora fica ao centro do final da página e deixa espaço nas laterais para a linguagem textual que completa a imagem. Além do narrador explicar a imagem - Domingas espreitando os movimentos da casa -, ele introduz o seu lugar dando ao leitor a ideia de que ele é um personagem próximo da empregada doméstica.



Figura 16: HQ *Dois irmãos*, cap. 1, s/p.

No capítulo 2 da HQ (que narra sobretudo a relação de Halim e Zana), podemos observar mais pistas desse narrador introduzida pelos quadrinistas, exemplificado nas cenas a seguir. Vale retomar, nesse ponto, a questão da individualidade do autor, assim como as múltiplas oportunidades que podem surgir no momento de recriação de uma obra. Robert Stam (2006) destaca que o texto do romance é suscetível a múltiplas e legítimas interpretações:

Os textos não se conhecem a si mesmos e, portanto, buscam o que não está dito (o *non dit*). As adaptações, nesse sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte (...) (id., p.25).

Um exemplo desse “não dito”, em *Dois irmãos*, são justamente as cenas em que Nael conversa com Halim, o pai dos gêmeos. Para ilustrar esses momentos, Fábio Moon contou, em um evento com leitores em São Paulo, que a decisão foi colocá-los em cenários como a cidade flutuante ou a loja da família²⁴. Em uma narrativa primordialmente visual, era necessário, portanto, localizar esse narrador, mesmo que ele ainda não fosse revelado de imediato. É possível identificar esse recurso na comparação das próximas sequências de quadrinhos. A primeira (figura7) mostra Halim contando sobre a morte de Galib, pai de Zana, a um interlocutor não identificado. Eles estão em um bar, A Sereia do Rio, e aparentam ser os únicos frequentadores. O close-up só aparece quando a imagem foca em Halim; no plano aberto não é possível identificar o outro personagem.

²⁴ Bate-papo na livraria Saraiva do shopping Eldorado, em São Paulo, em 10 de janeiro de 2017, por ocasião da estreia da minissérie *Dois irmãos* na TV Globo. O encontro “*Dois irmãos*, de Milton Hatoum – a obra e suas adaptações” reuniu o autor, a roteirista Maria Camargo e os quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá.



Figura 17: HQ *Dois irmãos*, cap. 2, s/p.

O mesmo desenho será retomado na última vinheta do capítulo dois (figura 18), dessa vez aproximando mais a imagem dos dois personagens sentados à mesa contemplando a paisagem do rio. A cena demonstra cumplicidade entre os dois. A imagem funciona como dispositivo, ao final dessa sequência de fatos do capítulo dois, de reafirmação ao leitor do papel de narrador “ouvinte” de Nael.

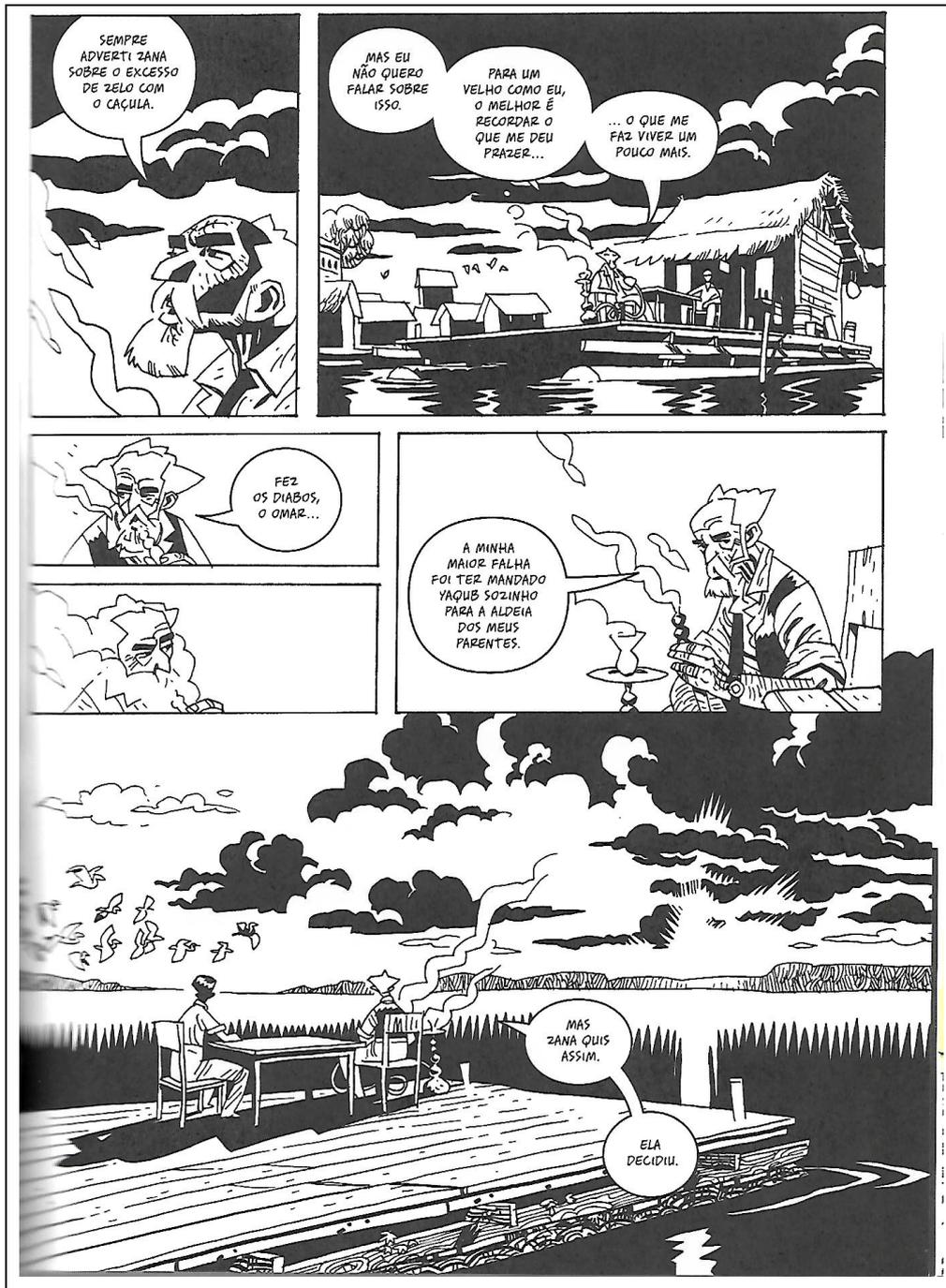


Figura 18: *Dois irmãos* em HQ, cap.2, s/p.

Essas imagens também ressaltam mais uma característica do narrador de *Dois irmãos*: a polifonia de seu discurso. Nael dá voz a outros personagens que compõem a trama, afinal, há episódios que ele vivenciou, mas outros que soube por terceiros, principalmente por Domingas e Halim (na linguagem HQ, quando outros personagens tomam o discurso, diferentemente do discurso verbal, todo um mecanismo multimodal é acionado para caracterizar essa mudança). É importante destacar que Domingas, apesar de ser uma das fontes que mais contribui para a narrativa do filho, na HQ praticamente não tem sua fala em discurso direto, representada nos balões. Seu discurso está implícito, na maior parte das vezes, no do filho. Essa escolha pode exemplificar o papel quase que silencioso dela na casa: assim como Nael, em muitos momentos, ela está apenas à espreita, como mera observadora.

Mais adiante, no capítulo oito, Nael e Halim tomam café e conversam na mesa da cozinha (figura 19); nessa cena, que usamos apenas como um exemplo, pois nossa análise se debruça sobre os quatro primeiros capítulos, Nael continua em seu papel de ouvinte, mas assume uma posição próxima do leitor e, na narrativa, essa é mais uma maneira de reforçar sua posição de membro da família, mesmo que clandestino.



Figura 19: HQ *Dois irmãos*, cap.8, s/p.

Cada ato de linguagem, como já foi destacado nesse trabalho, implica normas particulares: na HQ, em geral, os autores podem se valer de elementos como a narração quadro a quadro, as falas em balões, o uso de onomatopeias, escolha da cor ou do preto e branco, entre outros. Will Eisner (1999, p.8) explica que a configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, em que as regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. O ato de ler uma revista em quadrinhos, como aponta Eisner, seria um ato de percepção estética e de esforço intelectual.

Dois irmãos em HQ mostra que o jogo de revelação do narrador, um dos trunfos do romance, foi mantido na adaptação, com as imagens como aliadas. Esse recurso pode não ser tão óbvio em muitos trechos, sendo revelado ao leitor atento e mostra como o jogo entre imagem, diálogos e narração leva a diversas possibilidades de leitura: é possível acompanhar a narrativa apenas pelo que está mais visível, assim como se ater às entrelinhas, tendo como base as diversas possibilidades de leitura que uma HQ oferece.

O momento de revelação do narrador também se dá dessa maneira: iniciar o capítulo três com a figura de um curumim não indica, de imediato, quem é aquele garoto na história. Apenas com os quadrinhos seguintes, e a continuidade de leitura da HQ, verifica-se quem ele é de fato. As pistas que Hatoum foi deixando no romance foram mantidas nos quadrinhos, com Moon e Bá valendo-se de uma série de recursos específicos da linguagem HQ: quadrinhos mais estreitos (que focam em determinada emoção do personagem) ou mais amplos (com mais elementos e pedindo uma leitura mais demorada), os traços de cada personagem, o “casamento” entre o que está sendo “visto” e o que está sendo “lido”.

Em *Dois irmãos*, a caracterização do narrador personagem na HQ se mostrou, de fato, um trunfo retomado pelos quadrinistas a partir da estrutura da obra fonte da adaptação, o romance de Hatoum. Pudemos constatar que seus autores levaram em consideração a ideia primeira do romance (um narrador personagem que se revela aos poucos aos olhos do leitor), mas souberam também acrescentar elementos que indicam uma criação a partir do mesmo tema.

Considerações finais

“A casa foi vendida com todas as lembranças
 todos os móveis todos os pesadelos
 todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
 a casa foi vendida com seu bater de portas
 com seu vento encanado sua vista do mundo
 seus imponderáveis (...)”

Carlos Drummond de Andrade

A epígrafe dá uma pista do que trata *Dois irmãos*. Genette (1987) vê a epígrafe como um paratexto que ajuda a esclarecer ou indicar um comentário sobre o texto principal, deixando a interpretação a cargo do leitor. Assim, *Dois irmãos* tem como abertura um poema de Drummond que remete à venda de uma casa e funciona como um eco para o primeiro parágrafo do romance: Zana, a matriarca, está sozinha no casarão, do qual se despede, o local onde viveu com seu pai, depois com maridos e filhos, e que lhe deixa tantas lembranças.

O significado não se acaba nessa alusão tão direta à venda da casa. *Dois irmãos* trata justamente da formação e desintegração de uma família de imigrantes libaneses que vive em Manaus. Em grande parte do romance, nos deparamos com uma casa cheia: além de pai, mãe e três filhos, estão a empregada e seu filho, vizinhos e amigos de longa data sempre presentes em festas de aniversário, almoços e jantares. No final, encontramos Zana sozinha, apenas com seus móveis, seus pecados e pesadelos. Soma-se a essa solidão o destino incerto de quem ficou: não fica claro, para o leitor, o que houve com Yaqub, Omar, Nael e Rânia, e a maneira com que a narrativa é conduzida pelo narrador personagem mostra, desde o início, essa desconstrução, em uma história que surge ao leitor de acordo com as memórias desse contador de histórias.

Nessa dissertação, procuramos desvendar a figura desse narrador personagem no romance e na adaptação para quadrinhos, de forma a refletir sobre os efeitos causados pela transposição. A escolha pela análise do narrador não se dá ao acaso. O romance de Hatoum impõe desde o início a importância da voz que ora se apresenta apenas como um revelador de fatos de uma família libanesa, ora como personagem pertencente ao núcleo familiar. Essa característica transforma Nael em um narrador singular que apresenta duas histórias aparentemente independentes, mas que se entrecruzam: a de uma família e a de sua vida.

No processo de adaptação para a linguagem HQ, os irmãos Moon e Bá compreendem a importância desse narrador personagem e o transportam para os quadrinhos. O romance, a obra

fonte, é narrado em tom de reminiscência, seguindo as memórias do contador de histórias. Na HQ, permanecem o texto de Hatoum e o viés do narrador ao contar essa história. É pela câmera de Nael que conhecemos mais sobre o caráter de Yaqub e Omar. Assim, é possível ao leitor da HQ percorrer caminhos interpretativos similares aos do leitor do romance; a diferença está no caminho percorrido, pois a linguagem HQ demanda a junção do código escrito com as imagens. Como vimos em *Dois irmãos* em HQ, não apenas características físicas dos personagens são retratadas pelas ilustrações, mas também as emoções. Nem mesmo a descrição de uma cidade (no caso de *Dois irmãos*, Manaus) escapa a esse efeito de sentido; o prólogo da HQ exibe imagens de barcos, rios, casas e outros prédios em um cenário que remete a um tempo tempestuoso (assim como se dá a relação dos gêmeos).

Ao mesmo tempo em que preserva as características do romance, *Dois irmãos* em HQ é uma obra única, com identidade própria, e não uma mera cópia, paródia ou um romance ilustrado. Como lembra Linda Hutcheon, (2013, p. 156), por sua própria existência as adaptações nos lembram que não há algo como um texto autônomo ou um gênio original capaz de transcender a história. Mesmo que o texto de Hatoum seja facilmente identificável na HQ, assim também o são a interpretação e a criatividade de Moon e Bá na recriação da obra fonte. Nesse sentido, vale citar a autora quando ela retoma Walter Benjamin: “os traços do contador de histórias agarram-se à própria história do mesmo modo como as impressões digitais do ceramista prendem-se ao vaso” (BENJAMIN, 1968, p. 91). Afinal, como indica a autora (e provam Bá e Moon), a adaptação é um ato interpretativo e criativo; trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação (HUTCHEON, 2013, p. 156).

A partir dessa perspectiva, rompe-se com a pretensa hierarquia na relação entre a obra fonte e a adaptação, como se a derivada fosse uma obra “menor”. A questão de Hutcheon, que permeia nossa dissertação, ainda nos leva a pensar quantas e quais concessões são feitas no processo de adaptação. *Dois irmãos* em HQ mostra que é possível manter enredo, boa parte do texto de Hatoum e os personagens principais ao mesmo tempo em que se caracteriza como um novo recriado. Assim, quem conhece a história de Yaqub e Omar pelo romance de Hatoum pode retomá-la com novas significações, enquanto um leitor da HQ que a conhece pela primeira vez, quem sabe, poderá fazer o caminho inverso, de volta ao romance.

No caso da história em quadrinhos, as imagens ainda potencializam a capacidade de significação da obra fonte – e não apenas as ilustrações, mas todos os elementos que compõem a linguagem HQ: o layout das páginas, a perspectiva usada nas ilustrações, o contorno de cada quadrinho e de cada balão. Ou seja, imagens e textos justapostos, que criam subtextos para a mensagem escrita.

A relação entre o romance e sua adaptação em HQ ainda pode criar significados complementares ou preencher lacunas um do outro. Em *Dois irmãos*, conduzidos pelo ponto de vista do narrador personagem, somos levados a desconfiar de Nael no que diz respeito ao caráter dos gêmeos, na relação deles com a irmã, e não ficamos sabendo o que houve com Yaqub no Líbano. Nem mesmo quem é o pai de Nael nos é revelado. Ao mesmo tempo que nos deixa cheio de perguntas, está aí uma das características mais instigantes da narrativa de Hatoum, que é a dúvida – e as tais lacunas que podemos (ou não) preencher. São essas lacunas entrelaçadas à narrativa, dessa vez visual, que encontramos também na HQ que dão a essa adaptação um poder criativo incomparável e que nos levam por caminhos recriados a partir de uma nova linguagem, a multimodal.

Referências

Livros e artigos

ALEIXO, Marcos F. K. O mito da origem em Dois irmãos. p.180-191. In: CRISTO, Maria da L. P., (org.) Arquitetura da memória. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007.

BAETENS, Jean. L' adaptation, une stratégie d'écrivain? In: MITAINE, Benoît, David Roche & Isabelle Schmitt-Pitiot. Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, TV). France, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015 (p. 41-59).

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARBIERI, Daniele. Tradução de Thiago de Almeida Castor do Amaral. As linguagens dos quadrinhos. São Paulo: Editora Peirópolis, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 (1ª ed. 1985).

BERTHOU, Benoit. Mediation, figuration, traduction: trois conceptions de l'adaptation d'oeuvres littéraire em bande dessinée. In: MITAINE, Benoît, David Roche & Isabelle Schmitt-Pitiot. Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, TV). France, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015.

BOUTIN, Jean-François. De la paralittérature à la litteratie médiatique multimodale – une evolution épistemologique et idéologique du champ de la bande dessinée. In: LEBRUN, Monique, Nathalie Lacelle & Jean-François Boutin. La litteratie médiatique multimodale: des nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2012.

BRAIT, Beth. A Personagem. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: A Personagem de Ficção. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

CAGNIN, Antonio Luiz. Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica. São Paulo: Ed. Criativo, 2014.

CECARELLO, Vera. O anagrama de Nael. Baleia na Rede, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, Dez/2011 – FFC/UNESP/Marília, SP.

CHINEN, Nobu, Waldomiro Vergueiro & Paulo Ramos. Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: FIGUEIRA, Diego, Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (org.). Quadrinhos e literatura, diálogos possíveis. São Paulo: Ed. Criativo, 2014.

ECO, Umberto. Tradução de Hildegard Feist. Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISNER, Will. Tradução de Luís Carlos Borges. Quadrinhos e arte sequencial. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FEIJÓ, Mário. Quadrinhos: a arte sequencial a serviço da literatura. In: O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010.

FIGUEIRA, Diego, Waldomiro Vergueiro & Paulo Ramos (org.). Introdução. In: Quadrinhos e literatura, diálogos possíveis. 1ª ed. São Paulo: Ed. Criativo, 2014.

FRIEDMAN, Norman. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GAUDREAU, André & MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa – Questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N. Intermedialidade e estudos interartes – Desafios da arte contemporânea, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos, a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010

GENETTE, Gérard. Seuils. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GROENSTEEN, Thierry. La problématique du narrateur. In: Bande dessinée et narration. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

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

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LEITE, Ligia C. M. O foco narrativo. São Paulo: Editora Ática, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. Novas Tendências em análise do discurso. Campinas: Pontes Editores, 1997.

McCLOUD, Scott. Desvendando os quadrinhos. Tradução de Helcio de Carvalho & Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

MELLO, Lucius de. Dois irmãos e seus precursores – o mito e a Bíblia na obra de Milton Hatoum. São Paulo: Ed. Humanitas, Fapesp, 2014.

MIKKONEN, Kai. Le narrateur implicite dans la bande dessinée. La transformation du style indirect libre dans deux adaptations em bande dessinées de Madame Bovary. Image & Narrative, Vol 11, nº 4 (2010).

MOON, Fábio e Gabriel Bá. Baseado na obra de Milton Hatoum. Dois irmãos. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2015.

PEETERS, Benoît. Introduction: Éloge de la bande dessinée. In: Lire la bande dessinée. Paris: Flammarion, 1998.

PINA, Patrícia da Costa. HQ é arte. 65-76 p. In: Literatura em quadrinhos: arte e leitura hoje. Curitiba: Editora Apris, 2011.

PIRES, Vera Lúcia & TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*. Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66–76.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. Multimodalidade e novas perspectivas da leitura: Ferrandez e a reconstrução HQ de L'Étranger. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo – v.10 – nº 2 – p. 433-455 – jul/dez. 2014.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. O insólito recriado: “Le Horla” de Maupassant em linguagem HQ. Rev. Let., São Paulo, v.55, n.2, p.13-28, jul./dez. 2015.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. Transmodalização intermodal: um novo figurino para Dom Juan de Molière. Revista Lettres Françaises, n.17 (2), 2016.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: Nas malhas da história: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOUZA, Mariana Jantsch. A narração como reconciliação em Dois Irmãos, de Milton Hatoum. Santa Cruz do Sul, v. 39, n. 66, pg.187-202, jan./jun. 2014.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação – da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, pg. 19-53, jul./dez. 2006.

TATIT, Luiz. A extinção que não se acaba - “Nenhum, nenhuma”. Alfa, São Paulo, 53 (2), 405-427, 2009.

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VANOYE, Francis. L'adaptation de l'oeuvre littéraire au cinéma. Paris: Armand Colin, 2011.

ZENI, Lielson. Adaptação em quadrinhos como tradução. In: FIGUEIRA, Diego, Waldomiro Vergueiro & Paulo Ramos (org.). Quadrinhos e literatura, diálogos possíveis. 1ª ed. São Paulo: Ed. Criativo, 2014.

Dissertações e teses

BEZERRA, Júlia Rochetti. Da adaptação de “Dom Casmurro”: do romance aos quadrinhos e à televisão. Orientadora: Profª Drª Viviane Veras. Dissertação em Linguística (Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas – Unicamp). Campinas, 2016.

BORGES, Renata F. A. Clássicos em quadrinhos e seus autores no Brasil – o ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI. Orientador: Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro. Tese em Ciências da Comunicação (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP). São Paulo, 2016.

SANTOS, Katrym A. Bordinhão dos. A dinâmica das vozes confluentes no narrador de Dois irmãos. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Corrêa Sandmann. Dissertação em Letras - Estudos Literários (Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – UFPR). Curitiba, 2012.

SOUZA Jr., Juscelino Neco. Imagem, narrativa e discurso da reportagem em quadrinhos de Joe Sacco. Orientadora: Profª Drª Gislene da Silva. Dissertação em Jornalismo (Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC). Florianópolis, 2010.

VIRGINIO, Cinthia Paes. Percursos da memória – um estudo semiótico de “Dois irmãos” e “Leite derramado”. Orientadora: Profª Drª Silvia Maria de Sousa. Dissertação em Estudos da Linguagem (Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF). Rio de Janeiro, 2016.