

A IMAGEM LITERÁRIA REPRESENTÁVEL E TOLERÁVEL NO DISCURSO DA VISIBILIDADE POLÍTICA DE ANTENOR LAVAL EM *DOIS IRMÃOS*

Cristiane de Mesquita Alves¹

RESUMO: As imagens formam uma nova escrita que modifica os métodos de representação. Elas surgem como uma nova relação entre imagem e linguagem, capaz de modificar o legível e engendrar o visível. (QUÉAU, 1997). Diante disso, articula-se o objetivo deste trabalho: compreender o novo processo de representação nos discursos de Antenor Laval de *Dois Irmãos* (2000) de Milton Hatoum, no que se refere a seus pontos de vista sobre a Ditadura Militar no Brasil, tanto na representação da linguagem literária no romance, quanto na sua representação da imagem fílmica, adaptada para a minissérie global (2017), roteirizada por Maria Camargo. Para a realização dessa análise, partiu-se do método de Literatura Comparada (PICHOS & ROUSSEAU, 2011), correlacionando tal prática aos aportes teóricos de Literatura e Sociedade (CANDIDO, 2014), imagem e representação nos textos de Rancière (2012), discurso da (in) visibilidade política em Laval a partir de Didi-Huberman (2012), bem como outros autores para sustentar a proposta de que Laval é a personagem que apresenta sua visibilidade política na realidade ficcional do romance, assim como ganha novos métodos e representações, no labirinto das possibilidades interpretativas (LEÃO, 2002) por meio das imagens fílmicas que corroboram para comprovar a ideia levantada no título desta pesquisa.

Palavras-chave: Imagem Fílmica. Literatura. Representação.

THE REPRESENTABLE AND TOLERABLE LITERARY IMAGE IN THE SPEECH OF ANTENOR LAVAL'S POLITICAL VISIBILITY IN *TWO BROTHERS*

ABSTRACT: The images form a new writing that modifies the methods of representation. They arise as a new relationship between image and language, capable of modifying the readable and engendering the visible. (Quéau, 1993). Therefore, the purpose of this work is to understand the new representation process in the speeches of Antenor Laval of *Two Brothers* (2000) by Milton Hatoum, regarding his views on the Military Dictatorship in Brazil, both in the representation of the literary language in the novel, as well as in its representation of the filmic image, adapted for the global miniseries (2017), written by Maria Camargo. For this analysis, the method of Comparative Literature (PICHOS & ROUSSEAU, 2011), correlating this practice with the theoretical contributions of Literature and Society (CANDIDO, 2014), image and representation in the texts of Rancière (2012), discourse (in) political visibility in Laval from Didi-Huberman (2012), as well as other authors to support the proposal that Laval is the character who presents his political visibility in the fictional reality of the novel, as well as gaining new methods and representations, in the labyrinth of interpretive possibilities (LEÃO, 2002) by means of the filmic images that corroborate to prove the idea raised in the title of this research.

Keywords: Image Film. Literature. Representation.

Para introduzir a representação imagética da Literatura

¹ Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC- UNAMA). Bolsista Prosup/CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico. (GITA).

Sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. (CANDIDO, 2014, p. 31).

O processo de comunicação pressupõe uma relação entre sujeitos, que, em arte, neste texto voltado à Literatura, tem “um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.” (CANDIDO, 2014, p. 31), ou seja, o resultado que se espera da leitura e sua compreensão da mensagem inserida no texto, a qual o escritor intenta levar seu leitor a refletir sobre a obra, por meio do uso da palavra que representa, ao mesmo tempo, “forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da linguística.” (CANDIDO, 2014, p. 32).

A integração desse conjunto de fatores tende a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade, na qual a realidade ficcional está inserida, como uma das leituras da realidade social, de forma verossímil. Por outro lado, a diferenciação é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros aspectos da leitura da obra literária, com a finalidade de atribuir novas representações ou deixar mais visíveis ao público, passagens nas quais as metáforas e as subjetividades literárias não chegam de imediato. São como processos complementares, que dependem da socialização do leitor e, no caso deste estudo, também do telespectador.

Essas possibilidades labirínticas, que podem preencher os fios que ficam (LEÃO, 2002) da leitura literária, incorrem porque “a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, a sua maneira, as duas tendências referidas.” (CANDIDO, 2014, p. 33). Com base nisto, propõe-se aproximar estas duas formas de visualizar a imagem literária, aproximando-as em dois tipos de linguagem: uma escrita literalmente, pelo viés dos códigos verbais e outra pela imagem fílmica, e, por meio dessa comparação compreender como se dá a manifestação do discurso político do professor Laval, uma das personagens do romance *Dois Irmãos* do escritor manauara Milton Hatoum, e sua adaptação fílmica, para minissérie da Rede Globo em 2017, com roteiro de Maria Camargo e direção artística de Luiz Fernando Carvalho.

Tal empreendimento comparativo nessa análise se deve ao fato de entender que uma “imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca.” (RANCIÈRE, 2012, p. 96). No caso deste

trabalho, tais dispositivos irão se referir ao texto literário e a imagem fílmica da minissérie global.

Nesse sentido, esta investigação se desenvolve em duas partes, além das considerações introdutórias, a fim de correlacionar os discursos literário e fílmico presentes no romance e na minissérie citada. Nessas seções, apresentam-se o perfil do professor Laval, suas ideologias, suas características enquanto pessoa–personagem, assim como suas metodologias de ensino, seu envolvimento com a boemia e seu relacionamento com os alunos. Além de apresentar recortes de cenas da minissérie global, comparando-as aos fragmentos do romance de Hatoum, especificando os momentos em que o poder público ditatorial, contextualizado nas duas versões de arte em análise, promove a tentativa de apagamento do discurso considerado intolerável e ameaçador do professor frente às denúncias de abusos e violência da Ditadura Militar. E, por último, há as notas conclusivas desta discussão, cunhada por meio de uma metodologia comparativa, baseada em revisão de literatura de alguns procedimentos teóricos no que diz respeito à análise da personagem literária, em especial no discurso social de Antonio Candido presente em *Literatura e Sociedade* (2014), além de Didi-Huberman (2012) e Rancière (2012), responsáveis por iluminar a análise da imagem fílmica da personagem de Hatoum, adaptada para a televisão.

Das representações visíveis à tentativa de invisibilização do sujeito

A imagem da realidade é que é suspeita, por sua vez.
(RANCIÈRE, 2012, p. 83).

A atividade literária do artista estimula a maneira de pensar dos leitores; por meio da criação de obras metaforizadas, a Literatura modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras literárias, muitas vezes, delimitam e organizam o público, “vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.” (CANDIDO, 2014, p. 34), capazes de relacionar o texto literário de outras manifestações artísticas, como a obra fílmica, televisiva, por a televisão fazer e/ou sugerir com que a imagem seja proveniente de forma direta do real, “através do espaço e do tempo, mas essa contiguidade só é possível porque o enquadramento espacial e temporal (automático) da imagem, imposto pelas tecnologias da Representação, não se modificou.” (COUCHOT, 1993, p. 41).

Diante disso, escolheu-se algumas cenas da minissérie da Rede Globo: *Dois Irmãos*, de 2017, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, baseada e adaptada no romance do escritor Milton Hatoum, para se trabalhar alguns enquadramentos em relação ao espaço e ao tempo (COUCHOT, 1993, p. 41), com a finalidade de comparar aos fragmentos originais do texto literário, a fim de perceber, que mesmo na transtextualidade da arte, no que se refere à figura da personagem e outras categorias da narrativa como enredo, tempo e espaço, a visibilidade do discurso político da personagem Antenor Laval, continua. Corroborando a ideia de que ““imagens” tornadas visíveis não esgotam imediatamente a substância dos modelos formais que engendram: só dão conta deles de modo parcial e relativo.” (QUÉAU, 1997, pp. 91- 92).

Assim, ao analisar o texto de Hatoum, observa-se que o narrador do romance, Nael, apresenta o professor Laval, por meio de uma descrição minuciosa, como se lê no excerto:

Hoje, penso que o apelido era inadequado e um tanto quanto preconceituoso. No Liceu, que não era totalmente desprezível, reinava a liberdade de gestos ousados, a liberdade que faz estremecer convenções e normas. A escória de Manaus o frequentava, e eu me deixei arrastar pela torrente dos insensatos. Ninguém ali era “très raisonnable”, como dizia o mestre de francês, ele mesmo um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço da sua própria excentricidade. Não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês. Quem entendia essas imagens fulgurantes? Todos eram atraídos pelo encanto da voz, e alguém, num átimo, apreendia algo, sentia uma fulguração, desnor-teava-se. Depois da “aula”, na calçada do Café Mocambo, ele fazia loas a Diana, a deusa de bronze, beleza esbelta da praça das Acácias. Os elogios passavam da deusa a uma moça fardada, toda ela índia, acobreada, assanhada de desejo; e os dois, juntos, escapuliam do Mocambo e sumiam na noite da cidade sem luz. (HATOUM, 2000, pp. 35-36, grifos do autor).

E observar as imagens do professor nas cenas da minissérie, como em Fig. 01 e Fig. 02:



Fig. 1: Laval em sala de aula, no Galinheiro dos Vândalos. (GSHOW, 2017).



Fig. 2: Laval incentivando à leitura, à reflexão de seus companheiros (alunos). (GSHOW, 2017).

Percebe-se que há uma correspondência parcial e semelhante em uma visão global da descrição de Laval: professor apaixonado pelo ofício, incentivador da formação reflexiva e crítica do alunato e boêmio, comprovados na passagem: “Todos eram atraídos pelo encanto da voz, e alguém, num átimo, apreendia algo, sentia uma fulguração, desnor-teava-se.” (HATOUM, 2000, p. 35), de maneira semelhante à cena visualizada na Fig. 1 – na qual descreve Laval recitando poesias de poetas simbolistas franceses; e, nos fragmentos das passagens: “Depois da “aula”, na calçada do Café Mocambo, [...] escapuliam do Mocambo e sumiam na noite da cidade sem luz.” (HATOUM, 2000, pp. 35- 36), que em partes, são retratadas na Fig. 2 – uma das cenas de Laval com alunos. Nessa leitura intertextual, observa-se que as imagens (literárias e fílmicas) manifestam-se naquilo que Rancière (2012) vai apontar como a imagem sendo algo que não é o duplo de uma coisa, mas como algo formado por um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito.

Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. (RANCIÈRE, 2012, p. 92).

Há algo a mais para se observar, além daquilo que se vai ler ou se ver. Por este motivo, as análises das obras artísticas, assim como, por exemplo, as próprias imagens, têm aspectos labirínticos com bifurcações, que se referem à multiplicidade de sentidos e/ou significados que elas podem ter (sentido de labirinto), conseqüentemente, permitem-se bifurcar, ou seja, podem abrir novos caminhos para novos significados, o que possibilita também a produção de releituras das mesmas; que colocam o leitor e o telespectador atentos em um jogo e os fazem criar estratégias (LEÃO, 2002), as quais são responsáveis por permitir que se façam um entrelaço entre partes de textos distintos capazes de se ter traços semelhantes, mesmo que haja fronteiras entre eles. (PICHOS & ROUSSEAU, 2011).

Por exemplo, no trecho de *Dois Irmãos*:

Humilhado no centro da Praça das Acácias, esbofetado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de sangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio. [...] A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. [...] Na manhã da caçada ao mestre eu apanhei a pasta surrada, perdida na beira do lago. Dentro da pasta, os livros e as folhas com poemas,

cheias de manchas. [...] Ele não queria ser chamado de poeta, não gostava disso. Detestava pompa, ria dos políticos. (HATOUM, 2000, pp. 189-190).

A violência física, a resistência frente aos policiais que culminariam na morte do professor Laval podem ser relidas visualmente nas Fig. 3 (Professor sendo encurralado, depois de espancando pelos militares na calçada) e Fig. 4 (Professor no meio dos estudantes protestando contra o Movimento Militar), de forma mais semelhante ao narrado no fragmento literário acima, que descreve as cenas literárias que serviram de base para a construção das cenas fílmicas, visualizadas nas imagens da minissérie global, adaptadas com mais elementos visuais e dramáticos, organizados a partir do plano, da lateralidade, angulação, da iluminação, do cenário, das interpretações dos atores dentre outros aspectos típicos dessa abordagem artística, responsáveis por promover a releitura do romance *Dois Irmãos*.



Fig. 3: Laval encurralado pela força militar. (GSHOW, 2017).

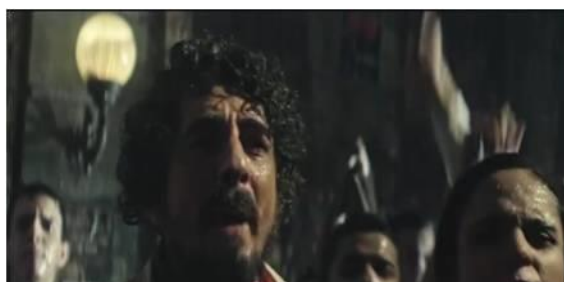


Fig. 4: Laval no meio dos estudantes protestando contra a Ditadura Militar. (GSHOW, 2017).

Diante dessas duas possibilidades, “à cena representativa da visibilidade da palavra se opõe uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Pois o novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 131), isto é, na visibilidade imagística das cenas, outros elementos ressoam como símbolos mais concretos para a descrição da narrativa, pelo olhar, como: o vermelho do lenço que acompanha o vestuário do professor, as roupas brancas, ambientes soturnos em que ele frequenta são cenograficamente acompanhados por luzes ao redor do mestre, índices que remetem a toda lucidez de um homem intelectualmente crítico, satírico e divulgador de um pensamento libertador e comunista em uma realidade ficcionalizada em Manaus, tomada pelas forças da censura, das sombras, da implantação do AI-5, de uma perseguição desumana, de uma Ditadura Militar, cenas observadas mais na Fig. 3, bem como nos próximos fragmentos da obra:

Na primeira semana de janeiro de 1964 Antenor Laval passou em casa para conversar com Omar. O professor de francês estava afobado, me perguntou se eu havia lido os livros que me emprestara e me lembrou, com uma voz abafada: as aulas no liceu começam logo depois do Carnaval. Falava como um autômato, sem a calma e as pausas do professor em sala de aula, sem o humor que nos mantinha acesos quando ele traduzia e comentava um poema. Minha mãe se assustou ao vê-lo tão abatido, um morto-vivo, a expressão aflitiva de um homem encurralado. Recusou café e guaraná, fumou vários cigarros enquanto tentava convencer Omar a participar de uma leitura de poesia, mas o Caçula primeiro fez uma careta de desgosto, depois brincou: se fosse no Shangri-Lá, eu ainda topava. (HATOUM, 2000, p. 185).

O discurso do inimaginável, a priori, presente na fala do professor Laval se compara ao discurso de Didi-Huberman, (2012) quando analisa o processo de construção ideológico das ações do Nazismo na Alemanha, no período da 2ª Guerra Mundial. Os intelectuais e tantos outros no Brasil sofreram semelhantes ações desumanas e trucidárias, tanto quanto os judeus naquele país. Este discurso se refere à fala de que muitas pessoas não sabiam ou não acreditavam nas barbaridades e ações desumanas exercidas pelo Nazismo na Alemanha, assim como tinham também no Brasil, no período da Ditadura Militar, indivíduos que não acreditavam nesse discurso. Por isso, a nomeação inimaginável.

Embora Laval venha de uma realidade ficcional, ele dramatiza uma das mais trágicas páginas da História do Brasil. Laval exemplifica na ficção os dois regimes de poder apontados por Didi-Huberman na tentativa de explicar o que acontece na vida social real com os judeus, “Um deles procede de um *estetismo* que tende a não conhecer bem a história nas suas singularidades concretas. O outro procede de um *historicismo* que tende a conhecer mal a imagem nas suas especificidades formais.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, pp. 43-44, grifos do autor). Os exemplos abundam e podem ser representados por este recorte das cenas da minissérie global:



Fig. 5: Confronto entre estudantes e policiais, GSHOW, 2017.



Fig. 6: Laval e Omar- cenas da boemia. GSHOW, 2017.

O discurso do inimaginável apresentado na ficção de Milton Hatoum como uma representação da realidade corrobora o discurso do estético/ o artístico empregado para representar o histórico/ o de verdade, em um caminho que faz com que se leia ou se veja

A imagem torna-se imagem-objeto, mas também imagem-linguagem, vaivém entre programa e tela, entre as memórias e o centro de cálculo, os terminais; torna-se imagem-sujeito, pois reage interativamente ao nosso contato, mesmo a nosso olhar: ela também nos olha. O sujeito não mais afronta o objeto em sua resistência de realidade, penetra-o em sua transparência virtual, como entra no próprio interior da imagem (COUCHOT, 1993, p. 42).

Ao analisar o interior da imagem fílmica, a leitura literária antes reduzida à imaginação do leitor, ganha mais forma e visibilidade, fazendo com que o mesmo, agora telespectador da imagem, amplie com mais clareza e forma mais concisa e objetiva o fato literário – remetendo ao fato histórico – e de certo modo, entenda-o melhor, já que a imagem está associada à memória. Desse modo, ao ver as imagens na tela, imediatamente o leitor irá rememorar as cenas literárias lidas no romance, da mesma maneira fará em relação ao fato histórico contextualizado na obra.

Outro aspecto observado nessa análise comparativa, diz respeito às imagens de terror da Ditadura Militar no Brasil, vividas pelas personagens (tanto retratadas no romance, quanto na adaptação fílmica). Elas foram perseguidas pelo regime político, obrigadas a viverem soturnamente e em condições precárias, ou perseguidas por não invisibilizar este discurso de terror e opressão da Ditadura Militar no Brasil, como se verifica no trecho:

Quando eu ia atrás de Halim, passava pela pensão do Laval, mas não o via no subsolo. Estava totalmente escuro e a rua deserta dava um pouco de medo. Lembrava-me das poucas vezes que havia participado das leituras no porão. Pilhas de papel cercavam a rede onde ele dormia. Do teto pendiam esculturas, móveis e objetos de papel. Talvez não tivesse jogado fora uma só folha. Devia guardar tudo: bilhetes, poemas e inúmeras anotações de aula rabiscadas em folhas de papel enroladas, dobradas, ou soltas, espalhadas no chão sujo. Nos cantos escuros amontoavam-se garrações vazios de vinho, e no piso cimentado restos de comida ressequida se misturavam a asas de barata. “Este caos é mais infecto que um pesadelo, mas é o meu alimento”, dizia Laval aos alunos. Saíamos do porão carregando livros e apostilas velhas que ele nos presenteava. Ele permanecia lá dentro, fumando, bebendo e traduzindo poemas franceses durante a noite. (HATOUM, 2000, pp. 187-188).

A visualização desse episódio do romance dialoga com a cena da Fig. 7, uma das presentes na minissérie:



Fig. 7: Laval: ao fundo, imagens embaçadas das garrafas de bebidas alcoólicas, (GSHOW, 2017).

A imagem que o narrador do romance traz do professor era a de um homem engajado com suas causas, suas paixões e também da coletividade. Essa imagem formada era acompanhada por todos os estudantes que viam na ação do mestre uma expectativa de mudanças de uma vida e de um país melhor. Viam em Laval um ídolo! No fragmento:

Tinha sido sempre assim: primeiro o cerco histórico, ele dizia, depois uma conversa, por fim a obra. *Era o momento em que ele falava em francês*, e nos provocava, nos estimulava, fazia perguntas, queria que falássemos uma frase, que ninguém ficasse calado, nem os mais tímidos, nada de passividade, isso nunca. Queria discussão, opiniões diferentes, opostas, *ele seguia todas as vozes*, e no fim falava ele, argumentava animado, lembrando-se de tudo, de cada absurdo ou intuição ou dúvida. (HATOUM, 2000, pp. 188-189, grifos nossos).

As características de Laval descritas no trecho em destaque coincidem com as cenas apresentadas nas Fig. 1 (em que mostra Laval em sala de aula recitando poesias) e Fig. 2 (onde Laval se encontra conversando com alunos e companheiros de boemia, estimulando-lhes a também expressar suas opiniões sobre a poesia, sobre a vida, sobre a realidade social etc.), Além dessas cenas que retratam Laval em seu momento de docência e boemia, enfatiza-se a cena da Fig. 6 (em que apresenta seu vínculo de amizade com seus alunos, na cena em especial, o ator Cauã Reymond interpreta um dos gêmeos: Omar, amigo de Laval), por dialogar com as cenas presentes nas Fig. 1 e Fig. 2, que sintetizam Laval como um homem: comunicador, amigo, incentivador da liberdade de expressão de seus alunos.

O discurso e a imagem do professor representam “uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 123), ou seja, uma operação de substituição que se “põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo” (RANCIÈRE, 2012a, p. 123, grifos do autor) e outra como uma operação de manifestação, a qual faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista,

aos “mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 123), como se constata:

As lembranças de Laval: seus ensinamentos, sua caligrafia esmerada, de letras quase desenhadas. As palavras pensadas e repensadas. Ele não queria ser chamado de poeta, não gostava disso. Detestava pompa, ria dos políticos da província, espicaçava-os durante os intervalos, mas recusava-se a falar sobre o assunto no meio de uma aula. Dizia: “Política é conversa de recreio. Aqui na sala, o tema é muito mais elevado. Voltemos à nossa outra noite...”. Choveu muito, um toró dos diabos, no dia de sua morte. Mesmo assim, alunos e ex-alunos de Laval se reuniram no coreto, acenderam tochas, e todos tínhamos pelo menos um poema manuscrito do mestre. O coreto estava cheio, iluminado por um círculo de fogo. Alguém sugeriu um minuto de silêncio em homenagem ao mestre imolado. Depois, um ex-aluno do liceu começou a ler em voz alta um poema de Laval. (HATOUM, 2000, p. 190).

A passagem acima se vulta (ou traz vultos) na relembração lida em outra forma de manifestação da obra artística (PICHOS & ROUSSEAU, 2011), na formação das imagens da minissérie, como observada nas Fig. 8 e Fig. 9:



Fig. 8: Alunos de Laval. (GSHOW, 2017).



Fig. 9: Omar e os alunos de Laval. (GSHOW, 2017).

Laval representa para seus alunos, principalmente, “a imagem [que] tranquiliza [...] prova é que olhamos essas fotografias, ao passo que não suportaríamos a realidade que elas reproduzem.” (RANCIÈRE, 2012, p. 90), o exemplo de ver tanto na descrição do romance, quanto nas imagens da minissérie que ele representa, permite compreender o que quer dizer a representação dessa personagem como modo específico do discurso engajado, politizado, dentro da obra literária e da obra fílmica.

Imagens intoleráveis que se toleram

As imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peliculares. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 52)

As imagens, em ambas as tendências em discussão (Literária e Fílmica), tiveram a oportunidade de mostrar em *Dois Irmãos*, no recorte dessa personagem em estudo, que a arte é social nos dois sentidos. A partir da categorização organizada por Candido (2014), ela depende da ação de fatores do meio social, que se exprime na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. “Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte.” (CANDIDO, 2014, p. 30).

Isso se deve ao fato de que cada produção artística apresenta um viés testemunhal, em cada aspecto da memória, observado tanto na linguagem verbalizada, quanto na imagem, “são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43). Isso pode ser observado, por exemplo, na interpretação dos atores na minissérie global, que, por sua vez, acaba, grosso modo, preenchendo algumas lacunas sobre o comportamento de Laval que não são descritos com precisão no romance.

Assim, pode-se entender que a obra fílmica, vem somar de forma positiva ao conteúdo da obra literária. As duas formas artísticas são empregadas tanto pelo autor da obra, quanto pela direção da minissérie global como testemunhas da realidade de horror vivida por Laval. Nas duas formas de arte, o discurso político visibilizado nas falas do professor representa “a virtude da (boa) testemunha é ser aquela que obedece simplesmente a dois golpes: o da Realidade que horroriza e o da palavra do Outro que obriga.” (RANCIÈRE, 2012, p. 91). As falas de Laval são representações desses dois vieses descritos por Rancière.

Entretanto, quem testemunha “um presente ao qual a testemunha sabe perfeitamente que não vai sobreviver, no seio do próprio acontecimento, surgem – apesar de tudo – as imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 49), e elas vêm nas cenas que dramatizam a morte do professor:



Fig. 10: Laval em frente aos policiais, (GSHOW, 2017).



Fig. 11: Assassinato de Laval, (GSHOW, 2017).

Mas, elas também são necessárias para demonstrar “imagens da verdadeira realidade ou imagens imediatamente invertíveis em sua realidade verdadeira, para nos mostrar que o simples fato de ser espectador, o simples fato de olhar imagens é uma coisa ruim.” (RANCIÈRE, 2012, p. 87), consequentemente, criar em quem vê uma consciência política; que pode ser percebida nas cenas que seguem:



Fig. 12: A pasta de Laval, (GSHOW, 2017).



Fig. 13: Nael recolhendo a pasta de Laval, (GSHOW, 2017).

Nael testemunha a morte do professor e leva consigo a pasta do mestre, seus escritos, seus rabiscos, rascunhos e críticas. (Fig. 12 e Fig. 13). Omar, diante de toda a covardia dos militares frente ao mestre, também não deixa de se esclarecer com os ensinamentos do mestre. (Fig. 9). Ainda, têm-se duas imagens representativas da obra fílmica presentes nas Fig. 14 e Fig. 15:



Fig. 14: Laval sobreposto a notícias de Jornal.

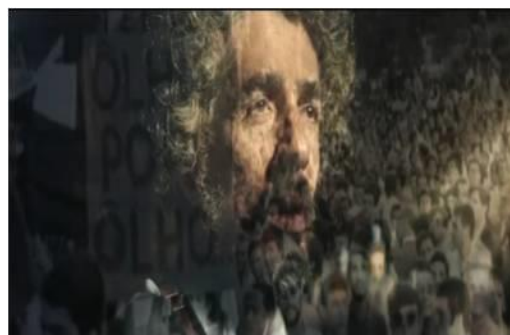


Fig. 15: Cenas que sobrepõem Laval e reportagens

(GSHOW, 2017).

reais. (GSHOW, 2017).

Essas cenas simbolizam as imagens reais (reportagens de jornais), que recordam aquele momento trágico vivido na ficção pelo professor, o qual representa o pensamento das outras pessoas, em geral, que também sofreram as mesmas atrocidades que ele. Imagens que são toleráveis por meio do dispositivo de visibilidade, que faz com que a imagem crie senso de realidade. “[...] Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

E, por esta partilha, os sujeitos são interligados por um dispositivo espaço-temporal por compartilharem da mesma realidade social, como pode ser observado nas Fig. 14 e Fig. 15, de forma mais perceptível nas imagens fílmicas, que no romance literário. Isso se deve ao fato do meio televisivo, ser muito mais rápido em relação às imagens subjetivadas que serão feitas na mente do leitor, pelas descrições das passagens das obras literárias.

Além disso, a televisão “escaneia o mundo. [...] A TV escaneia tanto o objeto como o sujeito da televisão”. (KERCKHOVE, 2003, p. 19), então, as imagens fílmicas são mais perceptíveis e elas contribuem de forma eficaz, no sentido de mais velocidade, rapidez a mensagem da obra, devido à presença de elementos específicos que constituem a linguagem televisiva que geram uma leitura imediata do telespectador. No entanto, só o meio e o processo que se diferenciam, porque as duas formas artísticas servem para apresentar caminhos que levam a ideia de que tanto na obra literária quanto na fílmica, apesar das especificidades de cada uma, que não é nesse momento, nesse artigo objetivo explorá-las com intensidade, mas apenas abordar alguns elementos que podem contribuir para a comparação entre o romance e a adaptação fílmica. Constata-se que, em ambas, o leitor e o telespectador conseguem perceber a visibilidade política alicerçada no discurso da personagem Laval, interpretado na versão fílmica pelo ator Michel Melamed.

Para concluir

Portanto, diante das considerações realizadas, chega-se a algumas ponderações finais a respeito dessa pesquisa, que vê o entrecruzamento literário e fílmico pelo viés positivo, partindo-se do pensamento de que a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, que interligada a outras manifestações de arte, aumenta o poder de leitura e divulgação da própria arte literária.

Além disso, ao deslocar o mundo das palavras verbais ao virtual e imagístico do filme, da maneira crítica direcionada por Luiz Fernando Carvalho na minissérie global, contribui significativamente para que o mundo da ilusão literário se transforme em informações imediatas e formadoras de opinião crítica para leitores e telespectadores, graças à velocidade da divulgação das mídias (KERCKHOVE, 2003), fazendo valer duas das mais importantes funções da Literatura apontadas por Candido (2014), que são o fator social e formação engajada do leitor.

Diante desse parâmetro, a minissérie, organizada em 10 episódios e transmitida pela Rede Globo em janeiro de 2017, ao adaptar os 12 capítulos do romance *Dois Irmãos* publicado pela primeira vez em 2000, pela Companhia das Letras, corrobora na continuação da leitura de crítica social da Literatura original de Milton Hatoum.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- COUCHOT, Edmond. Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração. In: PARENTE, André (Org). *Imagem máquina*. Trad. Rogério Luz et alii, 3ª reimp., 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- GSHOW. *Dois Irmãos*, 2017. Disponível em: <http://gshow.globo.com/series/dois-irmaos/index/feed/pagina-2.html>. Acesso em 21 de fevereiro de 2019.
- HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo. Cia das Letras, 2000.
- KERCKHOVE, Derick de. A arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo. In: DOMINGUES, Diana. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- LEÃO, Lúcia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.
- PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André M. Para uma Definição de Literatura Comparada. Trad. Monique Balbuena. In: CARVALHAL, Tania Franco & COUTINHO, Eduardo de Faria (Orgs). *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. 2ª ed. São Paulo: Rocco, 2011.
- QUÉAU, Philippe. O Tempo do Virtual. Quatro obras típicas da Cibercultura: Shaw, Fujihata, Davies - Pierre Levy. In: DOMINGUES, Diana (Org). Trad. Henri Gervaiseau. *A Arte no Século XXI: A Humanização das tecnologias*, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

Enviado em: 22/02/19

Aceito em: 11/06/19