

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

DANILO TEIXEIRA ANTONIO

TRÊS LINGUAGENS EM “DOIS IRMÃOS”:
UM ESTUDO SOBRE A ADAPTAÇÃO DE ‘DOIS IRMÃOS’, DE MILTON HATOUM
PARA A SÉRIE DE LUIZ FERNANDO CARVALHO.

SÃO CARLOS-SP

2025

DANILO TEIXEIRA ANTONIO

TRÊS LINGUAGENS EM 'DOIS IRMÃOS':

**Um estudo sobre a adaptação de 'Dois Irmãos' de Milton Hatoum para a série
de Luiz Fernando Carvalho**

Dissertação de Mestrado apresentado ao P.P.G.I.S. Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em artes audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva.

SÃO CARLOS

2025

Antonio, Danilo Teixeira

Três linguagens em Dois Irmãos: um estudo sobre a adaptação de Dois Irmãos, de Milton Hatoum para a série de Luiz Fernando Carvalho / Danilo Teixeira Antonio -- 2025.
123f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Leandro Rocha Saraiva
Banca Examinadora: Ana Claudia Scaglione Veiga de Castro, Leonardo Antônio de Andrade Giani
Bibliografia

1. Roteiro. 2. Cinema. 3. Adaptação. I. Antonio, Danilo Teixeira. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Danilo Teixeira Antonio, realizada em 29/04/2025.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (UFSCar)

Profa. Dra. Ana Claudia Scaglione Veiga de Castro (USP)

Prof. Dr. Leonardo Antônio de Andrade Giani (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Dedico à minha família: May, Gustavo e Alfredo. Qualquer coisa que eu faça, desde escrever um mestrado, até trabalhar em um filme, só é possível porque vocês estão lá por mim. Vocês estão em tudo que eu faço.

AGRADECIMENTOS

Faz 10 anos que entrei na UFSCAR. O curso de Imagem e Som foi um sonho que começou no colegial, e agora vou concluir um mestrado. Isso é grande demais quando paro pra pensar, e tenho tanta gente pra agradecer!

Julia, obrigado por ser minha companhia e minha parceira durante esse tempo todo. Os anos de mestrado foram muito melhores com você por perto e eu te amo daqui até o infinito. Você é parte de mim.

Eu nunca vou deixar de agradecer ao meu orientador, Leandro Saraiva, que literalmente me encontrou perdido, sem saber como seguir escrevendo, e me colocou num caminho muito melhor. Espero te ver em breve no doutorado.

Obrigado aos meus amigos que conheço desde sempre: Alex, Aline, Twodee, Muka, Bruno, Bianca, Rafaela e Gábi. Mesmo que nem sempre fisicamente, falar com vocês é sempre uma alegria.

Ao Renan do Termômetro Oscar, por toda a amizade que se fez por causa do melhor site de cinema do Brasil. Ao Antônio, pela amizade, por seguir dividindo os sonhos comigo, e por ler pacientemente, ouvir minhas ideias mais malucas e produzir os meus roteiros, mesmo aqueles que nem acho tão bons.

Ao Clube de Cinema que faço parte, com a Dani, o Gui, o Teago e o Geova, e mantém vivo o meu amor de falar de cinema como alguém que simplesmente ama assistir filmes.

Ao Raul, por dividir a casa, as risadas, as ansiedades e todos os momentos desses anos de mestrado. E por ainda ter me trazido o Thales, que eu também dedico e agradeço imensamente pela amizade.

À Thais, a melhor fotógrafa do mundo, e que já disse algumas vezes que ainda vou dar aulas na Imagem e Som. Quem sabe? Inclusive, ao Yago, que também é uma das minhas pessoas favoritas do mundo.

À minha prima Aline, que concluiu seu mestrado um pouco antes de mim, e eu morro tanto de orgulho!

Aos membros da banca, Flávia Cesarino Costa e Leonardo Antônio de Andrade Giani, que foram extremamente certos e valiosos em seus apontamentos.

Obrigado por apostarem em mim.

Não posso deixar de agradecer muito também ao Felipe Rossit, do PPGIS, por facilitar questões burocráticas que poderiam nos causar meses de ansiedade. Isso é de uma importância gigantesca, e eu vou te agradecer sempre.

Obrigado ao José Alfredo, pela leitura de todo o trabalho, com sua atenção de um grande mestre das Letras que você é.

Por fim, mas não menos importante, obrigado Zé Luis e Maria Olivia, por todo apoio emocional, lambidas e todas as festinhas de quando eu chego de volta em casa.

RESUMO

Este estudo aborda a adaptação do romance "Dois Irmãos", de Milton Hatoum, para a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho e escrita por Maria Camargo. A análise foca nas diferenças entre o romance e a série, especialmente nas mudanças narrativas, estilísticas e estruturais. Considerando como premissas e referencial teórico trabalhos e conceitos de autores que estão relacionados ao campo em questão— entre outros, Walter Benjamin, André Bazin e Irina Rajewsky—, a análise empreendida nesta dissertação pretende contribuir para tal debate, estruturando-se sobre um método intermediário. Como hipótese, a investigação segue no sentido de compreender a adaptação, buscando elementos em comum e as necessárias diferenças narrativas, visuais e estruturais que pedem os diferentes meios. Para tanto, são dadas reflexões sobre Dois Irmãos em três perspectivas (correspondentes aos três capítulos deste trabalho), a saber: o livro de Milton Hatoum; o roteiro de Maria Camargo; e a série de Luiz Fernando Carvalho.

Palavras-chave: adaptação; narrativas; intermediário; diferenças

ABSTRACT

This study addresses the adaptation of the novel "Dois Irmãos" (Two Brothers) by Milton Hatoum into the miniseries directed by Luiz Fernando Carvalho and written by Maria Camargo. The analysis focuses on the differences between the novel and the series, particularly in terms of narrative, stylistic, and structural changes. Considering works and concepts from authors related to the referred field—among others, Walter Benjamin, André Bazin, and Irina Rajewsky—as premises and theoretical references, the analysis conducted in this dissertation aims to contribute to this debate, structured around an intermedia method. As a hypothesis, the research seeks to understand the adaptation, looking for common elements and the necessary narrative, visual, and structural differences that different media require. To that end, reflections on "Dois Irmãos" are presented from three perspectives (corresponding to the three chapters of this work), namely: the book by Milton Hatoum; the screenplay by Maria Camargo; and the series by Luiz Fernando Carvalho.

Keywords: adaptation; narratives; intermedia; differences

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Abertura da série: a casa. Episódio 1 - 00:03..... | 81 |
| Figura 2 - O velho Halim contando histórias para Nael. Episódio 1 - 03:17..... | 81 |
| Figura 3 - Zana toda de preto esperando pela volta de Omar. Episódio 1 - 00:31..... | 82 |
| Figura 4 - Zana mais jovem se admirando no espelho. Episódio 1 - 01:24..... | 83 |
| Figura 5 - A família brincando na água. Episódio 1 - 02:02..... | 84 |
| Figura 6 - Halim de costas, na busca por Omar, sob o ponto de vista de Nael. Episódio 2 - 00:49..... | 85 |
| Figura 7 - Nael observando Halim. Episódio 2 - 00:53..... | 85 |
| Figura 8 - O nascimento de Nael em uma noite de chuva. Episódio 3: 18:38..... | 87 |
| Figura 9 - A busca por Omar pelos rios de Manaus. Episódio 6: 16:35..... | 87 |
| Figura 10 - Nael procurando por um velho e debilitado Halim, pelas ruas de Manaus embaixo de uma forte chuva. Episódio 8: 44:57..... | 88 |
| Figura 11 - A última cena de Halim, onde ele vê, embaixo da chuva, Omar sendo tratado como uma criança por Zana. Episódio 9: 06:28..... | 88 |
| Figura 12 - A primeira volta de Yaqub para Manaus, quando ele sente a chuva no rosto. Episódio 1 - 17:23..... | 89 |
| Figura 13 - Halim emocionado abraçando o filho embaixo da chuva. Episódio 1 - 18:13..... | 89 |
| Figura 14 - Último episódio, marcado por uma chuva forte que alaga Manaus. Episódio 10 - 55:20... | 90 |
| Figura 15 - Nael andando pelas ruas alagadas. Episódio 10 - 57:50..... | 90 |
| Figura 16 - O último encontro entre Nael e Omar, também marcado por uma chuva forte. Episódio 10 - 57:50..... | 91 |
| Figura 17 - Nael indo embora de Manaus, para conhecer o mar. Episódio 10 - 01:01:03..... | 91 |
| Figura 18 - A narrativa da casa: um restaurante familiar do pai de Zana. Episódio 1 - 30:49..... | 96 |
| Figura 19 - A narrativa da casa: as festas dadas pela família. Episódio 4: 33:01..... | 97 |
| Figura 20 - A narrativa da casa: a modernização, com a chegada da televisão e novos móveis. Episódio 5 - 31:11..... | 97 |
| Figura 21 - A narrativa da casa: a morte de Halim no sofá. Episódio 9 - 19:05..... | 98 |
| Figura 22 - A narrativa da casa: a casa alagada pela chuva. Episódio 10 - 00:16..... | 98 |
| Figura 23 - A narrativa da casa: o sofrimento de Zana ao ter que ser retirada da casa. Episódio 10 - 43:51..... | 99 |
| Figura 24 - A narrativa da casa: Nael andando por uma casa já deteriorada. Episódio 10: 49:37..... | 99 |
| Figura 25 - A narrativa da casa: a casa destruída. Marcando também o que sobrou da família. Episódio 10: 59:03..... | 100 |
| Figura 26 - Yaqub de Cauã Reymond. Episódio 7 - 24:47..... | 101 |
| Figura 27 - Omar de Cauã Reymond. Episódio 6 - 37:09..... | 101 |
| Figura 28 - A briga final entre os gêmeos. Episódio 10 - 17:53..... | 102 |
| Figura 29 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 1 - 14:36..... | 103 |
| Figura 30 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 1 - 14:59..... | 104 |
| Figura 31 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 1 - 15:43..... | 104 |
| Figura 32 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 3 - 27:05..... | 105 |
| Figura 33 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 3 - 27:08..... | 105 |
| Figura 34 - Imagens de arquivo de São Paulo. Episódio 4 - 22:14..... | 106 |
| Figura 35 - Imagens de arquivo de São Paulo. Episódio 4 - 22:23..... | 106 |
| Figura 36 - Imagens de arquivo de São Paulo. Episódio 4 - 49:10..... | 107 |
| Figura 37 - Imagens de arquivo da ditadura militar. Episódio 7 - 06:11..... | 107 |

| | |
|--|-----|
| Figura 38 - Imagens de arquivo da ditadura militar. Episódio 7 – 06:22..... | 108 |
| Figura 39 - Imagens de arquivo da ditadura militar. Episódio 7 - 06:35..... | 108 |
| Figura 40 - Imagens de arquivo sobrepostas com o personagem Antenor Laval. Episódio 7 - 07:45. | 109 |
| Figura 41 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 8 - 41:38..... | 109 |
| Figura 42 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 8 - 41:40..... | 110 |
| Figura 43 - Domingas fazendo um ritual. Episódio 7 - 03:49..... | 111 |
| Figura 44 - Domingas visitando a aldeia onde nasceu. Episódio 7 - 04:20..... | 111 |
| Figura 45 - Domingas desiste, olha para Nael, e nunca mais volta para a aldeia. Episódio 7 - 04:37. | 112 |
| Figura 46 - Domingas chamando o barco, já doente e sabendo que lhe falta pouco tempo. Episódio 10 - 32:09..... | 113 |
| Figura 47 - Domingas morre na rede. Episódio 10 - 32:26..... | 113 |
| Figura 48 - Domingas na rede, sendo abusada por Omar. Episódio 10 - 32:36..... | 114 |
| Figura 49 - Manaus de Halim: a loja. Episódio 3 - 28:25..... | 116 |
| Figura 50 - Manaus de Halim: o restaurante do pai de Zana, onde ele a conheceu. Episódio 3 - 29:39 | 116 |
| Figura 51 - Manaus de Halim: os bares com os amigos. Episódio 6 - 40:33..... | 117 |
| Figura 52 - Manaus de Omar: a Manaus noturna. Episódio 4 - 42:52..... | 117 |
| Figura 53 - Manaus de Omar: a Manaus noturna. Episódio 5 - 39:43..... | 118 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO | 15 |
| 2.1 TEORIA DA ADAPTAÇÃO..... | 15 |
| 2.2 A ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS..... | 23 |
| 2.3 O PAPEL DO PÚBLICO..... | 24 |
| 2.4 A DIREÇÃO DE CARVALHO..... | 25 |
| 2.5 O NARRADOR..... | 26 |
| 2.6 OS TIPO DE NARRADOR..... | 28 |
| 2.7 O NARRADOR NO LIVRO E OS NARRADORES NA SÉRIE..... | 30 |
| 2.8 HALIM COMO NARRADOR TRADICIONAL..... | 31 |
| 2.9 NAEL COMO NARRADOR MODERNO..... | 32 |
| 3 O LIVRO DOIS IRMÃOS | 32 |
| 3.1 A ESTRUTURA NARRATIVA..... | 34 |
| 3.2 NAEL, O NARRADOR BASTARDO..... | 36 |
| 3.3 HALIM, PAI E AVÔ..... | 39 |
| 3.4 ZANA E O SEU FILHO FAVORITO..... | 41 |
| 3.5 A DESGRAÇA DE OMAR..... | 42 |
| 3.6 A VINGANÇA DE YAQUB..... | 43 |
| 3.7 DUAS MANAUS, DOIS IRMÃOS..... | 45 |
| 3.8 LÍBANO..... | 49 |
| 3.9 DOMINGAS É DA TERRA..... | 52 |
| 3.10 LÍVIA E RÂNIA..... | 55 |
| 4 O ROTEIRO DE DOIS IRMÃOS | 59 |
| 4.1 A ESTRUTURA NARRATIVA..... | 60 |
| 4.2 NAEL E AS HISTÓRIAS CONTADAS NO BARCO..... | 62 |
| 4.3 HALIM PREFERE NÃO LEMBRAR..... | 64 |
| 4.4 ZANA COMO PROTAGONISTA..... | 66 |
| 4.5 OMAR COM CONTORNO MAIS VILANESCO..... | 68 |
| 4.6 YAQUB E A LUTA POR RECONHECIMENTO..... | 70 |
| 4.7 DOIS IRMÃOS E A GARRAFA ESTILHAÇADA..... | 71 |
| 4.8 UM ESTUDO PARA CHEGAR EM MANAUS E NO LÍBANO..... | 75 |
| 4.9 DOMINGAS QUER SER LIVRE..... | 77 |
| 5 A SÉRIE “DOIS IRMÃOS” | 79 |

| | |
|--|------------|
| 5.1 A SEQUÊNCIA DE ABERTURA..... | 80 |
| 5.2 NAEL, HALIM E A ÁGUA..... | 84 |
| 5.3 A DIREÇÃO DE CARVALHO, ZANA E A CASA..... | 92 |
| 5.4 OLHANDO PARA OS DOIS IRMÃOS..... | 100 |
| 5.5 CONTANDO HISTÓRIAS PELAS IMAGENS DE ARQUIVO..... | 103 |
| 5.6 A MANAUS DE DOMINGAS..... | 110 |
| 5.7 A MANAUS DE OMAR E HALIM..... | 115 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 119 |
| REFERÊNCIAS..... | 121 |

1 INTRODUÇÃO

A adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual é um processo complexo que envolve diversas escolhas narrativas, estéticas e estruturais. A transposição de um romance para a televisão exige uma análise profunda dos elementos essenciais da obra original e a necessidade de ajustá-los ao novo meio, levando em consideração a linguagem visual, o ritmo narrativo e as expectativas do público. Além disso, a adaptação é uma interpretação da obra original, o que significa que certas escolhas criativas podem alterar aspectos centrais da narrativa para atender às exigências do novo formato.

O presente estudo se debruça sobre a adaptação do romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, para a minissérie homônima dirigida por Luiz Fernando Carvalho e escrita por Maria Camargo. O objetivo é compreender como os elementos estruturais do romance foram traduzidos para o formato televisivo, considerando as principais mudanças narrativas e estilísticas realizadas no processo.

A narrativa de *Dois Irmãos* apresenta uma estrutura que se alterna entre passado e presente, por meio da memória do narrador Nael, que reconstrói a história dos gêmeos Omar e Yaqub e de sua família. A escolha desse narrador é um dos pontos centrais do romance e da adaptação, pois influencia diretamente a percepção do leitor/espectador sobre os eventos e personagens. Além disso, a perspectiva de Nael, marcada pela incerteza sobre sua própria identidade, adiciona uma camada de subjetividade à narrativa que se reflete de formas diferentes no romance e na minissérie.

Peter Szondi, em sua obra *"Teoria do Drama Moderno"*, argumenta que o drama moderno rompe com a estrutura tradicional do drama clássico ao incorporar elementos da crise existencial, da fragmentação e do isolamento das personagens. Esse rompimento se reflete de maneira significativa no romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, que, ao ser analisado sob essa perspectiva, pode ser compreendido como um drama moderno. Por outro lado, a adaptação do romance para a série televisiva dirigida por Luiz Fernando Carvalho resgata elementos do drama clássico, o que possibilita uma leitura comparativa entre ambas as abordagens.

O romance *Dois Irmãos* apresenta uma estrutura narrativa que desestabiliza a forma clássica do drama. A história dos gêmeos Yaqub e Omar, filhos de imigrantes

libaneses, é contada de maneira não linear, com constantes deslocamentos temporais e fragmentação do ponto de vista. Esse aspecto corresponde à crise formal do drama moderno, conforme delineado por Szondi. Diferente do drama clássico, onde os conflitos são resolvidos por meio da interação entre as personagens e um desfecho claro, o romance de Hatoum mantém uma tensão irresoluta ao longo de toda a narrativa. Os personagens, especialmente os irmãos, não encontram resolução para seus conflitos, o que reforça o caráter moderno da obra, ao não buscar um final feliz.

Além disso, a relação entre Yaqub e Omar não se constrói sobre um embate dialético que leve a uma síntese, como ocorre no drama clássico. Pelo contrário, há uma impossibilidade de comunicação entre os irmãos, e os eventos da trama reforçam a crescente separação entre ambos. Szondi (2011) identifica no drama moderno a ausência da simplicidade que caracteriza o drama clássico, de modo que os personagens modernos estão condenados a uma espécie de estagnação existencial. Esse aspecto é evidente na trajetória dos gêmeos, cujos destinos são marcados pela repetição do ressentimento e da destruição mútua, sem qualquer possibilidade de reconciliação.

Outro aspecto fundamental do drama moderno presente em "Dois Irmãos" é a desintegração da ação dramática unitária. Enquanto no drama clássico a ação se desenvolve de maneira progressiva e lógica, conduzindo a um clímax e a um desfecho estruturado, o romance de Hatoum fragmenta sua narrativa em episódios descontínuos, compondo um mosaico de memórias e perspectivas que dificultam a linearidade do enredo. Essa característica aproxima a obra do teatro moderno de autores como Samuel Beckett e Bertolt Brecht, que Szondi analisa como exemplos do rompimento com a tradição clássica.

A adaptação do romance para a televisão, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, introduz uma abordagem que se aproxima do drama clássico, resgatando elementos estruturais e estilísticos que se distanciam da fragmentação do romance. A série organiza a narrativa de forma mais linear, estabelecendo um encadeamento causal entre os eventos que remete à tradição do drama aristotélico. O embate entre Yaqub e Omar, na adaptação, é enfatizado por uma estrutura dramática mais convencional, que destaca a oposição entre os irmãos de maneira mais dicotômica e previsível.

No drama clássico, conforme Szondi, a ação se desenvolve por meio de um conflito bem delineado entre personagens que representam forças opostas, culminando em um desfecho que resolve o embate. A série de Carvalho mantém essa estrutura ao enfatizar os momentos de confronto entre os gêmeos, construindo cenas de tensão explícita e pontuando os momentos-chave da narrativa com um ritmo mais próximo da tradição dramática clássica. Dessa maneira, a adaptação transforma a tensão difusa do romance em um conflito dramático mais direto, o que reaproxima a história das convenções do drama clássico.

Outro aspecto que reforça a adaptação televisiva como uma retomada do drama clássico é a forma como a ambientação e os diálogos são estruturados. Enquanto o romance de Hatoum trabalha com silêncios, lacunas e uma narrativa fragmentada, a série explora diálogos mais expositivos. Além disso, a presença de um arco narrativo mais definido, com um início, meio e fim bem estabelecidos, contribui para essa reconstrução do modelo clássico dentro da adaptação.

A comparação entre o romance e a série, sob essa perspectiva teórica, evidencia as diferenças entre as abordagens modernas e clássicas do drama, ilustrando como a transposição de uma obra literária para outro meio pode modificar profundamente sua estrutura e seu significado. O processo de adaptação é analisado sob a luz de diferentes teorias cinematográficas e literárias. André Bazin (2014), por exemplo, argumenta que a adaptação não deve ser apenas uma transposição fiel do texto original, mas sim um diálogo entre as linguagens do cinema e da literatura. Linda Hutcheon (2006), por sua vez, propõe que a adaptação deve ser compreendida como um processo criativo e intertextual, não meramente uma cópia do original. A intermedialidade e a remediação, conceitos desenvolvidos por Irina Rajewsky (2015), também são fundamentais para compreender as transformações que ocorrem no deslocamento de uma obra entre diferentes mídias. Essas abordagens teóricas serão essenciais para entender as escolhas criativas feitas na transposição de *Dois Irmãos* para a televisão.

A direção de Luiz Fernando Carvalho também se destaca como um fator determinante para o resultado da adaptação. Conhecido por um estilo que mescla elementos do melodrama, da ópera e do teatro, Carvalho imprime uma identidade visual única à minissérie, enfatizando a atmosfera emocional e a subjetividade dos personagens. A fotografia, a trilha sonora e a direção de arte contribuem para criar

uma ambientação imersiva, que reforça os conflitos psicológicos e familiares centrais na história. O uso de cores vibrantes, enquadramentos estilizados e uma trilha sonora marcante são elementos que diferenciam a minissérie de outras produções televisivas e evidenciam o olhar autoral do diretor.

A dinâmica familiar também é um dos elementos centrais de *Dois Irmãos*, e sua representação na minissérie é um aspecto fundamental a ser estudado. A relação entre os irmãos Omar e Yaqub, marcadamente conflituosa, é um reflexo das preferências maternas e da ausência paterna, elementos que são ampliados na adaptação. A mãe, Zana, desempenha um papel crucial ao favorecer Omar em detrimento de Yaqub, perpetuando um ciclo de rivalidade e ressentimento que atravessa gerações. A atuação dos atores e a forma como os conflitos familiares são encenados na minissérie reforçam a tensão emocional da história, tornando os embates entre os personagens ainda mais intensos.

O tempo narrativo também é reconfigurado na minissérie, utilizando recursos como flashbacks e montagem paralela para estruturar a história de maneira visualmente impactante. Além disso, a adaptação incorpora cenas e diálogos que não estão presentes no romance, mas que ajudam a aprofundar o desenvolvimento dos personagens e a contextualizar melhor suas motivações.

Além da narrativa e dos aspectos visuais, a adaptação de *Dois Irmãos* também dialoga com o contexto sociopolítico brasileiro. A história, que aborda temas como imigração, desigualdade social e identidade cultural, ganha novas camadas de significado quando transportada para a televisão. A representação da Manaus do século XX e a forma como as tensões sociais são retratadas na minissérie reforçam a relevância da obra para o público contemporâneo.

Este estudo busca explorar as diversas camadas da adaptação de *Dois Irmãos*, analisando como as escolhas narrativas, visuais e estruturais moldaram a transposição do romance para a televisão. Através do diálogo entre literatura e audiovisual, a minissérie se estabelece como uma obra autônoma, ao mesmo tempo em que presta homenagem à riqueza e complexidade do romance de Milton Hatoum. Ao examinar os diferentes aspectos dessa adaptação, espera-se contribuir para uma compreensão mais ampla dos desafios e possibilidades envolvidos no processo de transformar uma obra literária em um produto audiovisual.

2 SOBRE O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

Esse estudo começa no questionamento, em busca dos elementos que caracterizam uma boa adaptação de um romance para a televisão. Algumas perguntas pertinentes acabam se tornando muito presentes, como: Quais são os princípios de composição que estruturam o romance, e como eles se relacionam com os utilizados na adaptação para a televisão? Além disso, ao comparar o roteiro da adaptação com a obra finalizada, é possível identificar mudanças nos princípios formais utilizados?

Além de uma busca por compreensão desses elementos, o processo de adaptação de “Dois Irmãos” particularmente encontra força em outras questões que devem ser discutidas: a direção de Luiz Fernando Carvalho, que ao ter um estilo de trabalho característico, influencia diretamente a produção, desde a escrita do roteiro até o produto final visto pelo telespectador; e a narração do livro de Milton Hatoum, que é contado em primeira pessoa, e dialoga diretamente com estilos de narração clássicos.

2.1 TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Na década de 20, muitos teóricos e cineastas defendiam uma forma “pura” de fazer cinema, isto é, acreditavam nas especificidades próprias de uma arte cinematográfica totalmente livre de influências vindas das artes “mais velhas”, anteriores a ela. Além disso, o roteiro adaptado – por ser um suporte menor em extensão que um romance, por exemplo – também acaba sendo menosprezado por muitos leitores, que avaliam a qualidade dos filmes de acordo com sua (in) fidelidade em relação às obras que retratam – um conceito falho, uma vez que literatura e cinema são campos de linguagens distintas.

Entretanto, as distinções sistemáticas existentes entre o texto literário e sua adaptação não costumam ser evidenciadas na maioria dos trabalhos sobre o assunto, os quais geralmente se detêm na análise da transposição do plano de expressão (palavra) ao plano de conteúdo (imagem) e, com isso, acabam desconsiderando o elemento mediador e primordial desses dois planos: o roteiro.

André Bazin, em “Por um Cinema Impuro” (1983), discute a adaptação com uma abordagem que privilegia a essência e os princípios do meio cinematográfico

em relação ao literário. Em sua visão, a adaptação não deve ser reduzida a uma simples transposição de texto para a tela, mas entendida como um diálogo entre duas formas de expressão artística, cada uma com suas características e capacidades únicas.

Bazin reconhece que a literatura e o cinema possuem linguagens diferentes, sendo o cinema marcado por seu caráter visual e temporal. Ele argumenta que a adaptação deve respeitar a especificidade do meio cinematográfico, valorizando suas possibilidades estéticas e narrativas, ao invés de tentar replicar a experiência literária. Para ele, a fidelidade ao espírito da obra original é mais importante do que a fidelidade literal ao texto. Nesse sentido, uma boa adaptação não é aquela que reproduz palavra por palavra, mas que capta a essência da obra e a traduz para os recursos e limites do cinema.

O autor também discute a questão da autonomia da obra adaptada. Bazin acredita que a adaptação não deve ser vista como inferior ou dependente da obra original, mas como uma criação independente, que utiliza a literatura como ponto de partida para construir algo novo. Ele sustenta que a adaptação bem-sucedida é aquela que, mesmo inspirada por um texto literário, se sustenta por seus próprios méritos enquanto filme. Bazin aborda a inevitável transformação que ocorre no processo de adaptação, ressaltando que essas mudanças não são defeitos, mas sim parte do processo de criação. O cinema, segundo ele (1983, p. 71) “tem a capacidade de explorar dimensões da narrativa que a literatura não alcança, como o uso da imagem, da montagem e da trilha sonora para criar atmosferas, ritmos e sentidos que enriquecem a história”. Assim, o processo de adaptação é uma forma de diálogo que não elimina a obra original, mas a complementa e a reinterpreta.

Ele também enfatiza que as adaptações frequentemente revelam uma compreensão profunda do texto original, destacando elementos que podem passar despercebidos na leitura. Através da escolha de cenários, enquadramentos e performances, o cineasta pode destacar nuances emocionais e temáticas, oferecendo novas perspectivas sobre a obra.

Por fim, Bazin sugere que o sucesso de uma adaptação depende da habilidade do cineasta de compreender as especificidades do meio cinematográfico e de se apropriar da obra literária de forma criativa. Ele celebra as adaptações que

transcendem o papel de meras traduções visuais, elevando-se como obras de arte autônomas e capazes de enriquecer tanto a experiência literária quanto a cinematográfica.

Complementando a discussão de Bazin, Linda Hutcheon (2011, p.309) escreve: “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”. Dando a entender que, embora essa adaptação já aconteça em uma nova realidade, em um contexto diferente e mídias diferentes, a relação entre esses textos precisa ser mantida, uma vez que é necessário que o receptor identifique “uma obra na outra”, no que se poderia chamar de intertextualidade entre os textos.

A adaptação de obras literárias para diferentes meios, como cinema, televisão ou teatro, é um processo complexo e multifacetado que vai além da mera transposição de um texto para outro formato. Hutcheon, em seu livro "A Theory of Adaptation" (2006), oferece uma análise abrangente sobre a adaptação em diferentes mídias, defendendo que as adaptações devem ser entendidas como processos criativos e intertextuais, e não como meras reproduções ou traduções de obras originais. Ela propõe uma visão que valoriza a multiplicidade de significados e perspectivas que as adaptações podem trazer para os textos adaptados, desafiando a ideia de que uma adaptação é inferior à sua fonte, destacando-a como uma forma de criação e reinterpretação que envolve considerações estéticas, culturais e intertextuais.

Hutcheon trabalha a adaptação oferecendo três perspectivas distintas, mas que são inter-relacionadas:

1. A transposição de uma obra literária para um meio visual ou performático exige uma série de mudanças estruturais e estilísticas. Estas mudanças são necessárias para acomodar as diferenças intrínsecas entre os meios, como a linguagem visual do cinema ou televisão em contraste com a textualidade da literatura.

O meio televisivo convencional, vindo de um grande canal e produtora, demanda uma clareza narrativa e de estilo. Assim, parte da adaptação consiste em buscar o cinema clássico como referência.

No cinema clássico, há uma clara ênfase na linearidade narrativa, no desenvolvimento de personagens e no uso de uma decupagem "invisível", onde o espectador é guiado de forma sutil e sem interrupções visuais evidentes. Luiz Fernando Carvalho, utiliza elementos desse cinema, especialmente na forma como trabalha o ritmo das histórias e a construção de grandes temas humanos, como as relações familiares e os conflitos internos.

As adaptações visuais utilizam o poder das imagens para transmitir emoções, atmosferas e detalhes que, na literatura, são descritos através de palavras. A cinematografia, o design de produção, a trilha sonora e a edição colaboram para criar uma experiência sensorial imediata e imersiva. Esse foco visual transforma a maneira como a narrativa é recebida e interpretada pelo público.

Além de transpor o texto original, a adaptação também serve como um comentário sobre ele. Isso envolve a reinterpretação dos temas, personagens e eventos para refletir novas perspectivas culturais e sociais.

A adaptação pode enfatizar ou atualizar certos temas do texto original para ressoar com questões contemporâneas. Adaptações frequentemente atualizam o contexto cultural da obra original para torná-la mais acessível e relevante para o público contemporâneo. Isso pode incluir a ambientação em um cenário moderno, a incorporação de referências culturais atuais e a adaptação dos diálogos para refletir a linguagem contemporânea.

2. Hutcheon enfatiza que a adaptação é um processo de recriação, no qual a obra original é reinterpretada e reformulada para se adequar a um novo meio. Esse processo envolve uma série de decisões criativas que moldam a narrativa e a experiência do público.

Cada meio possui suas características específicas — sua própria linguagem, limites e possibilidades — que exigem mudanças na narrativa e na forma como a história é apresentada. Por exemplo, enquanto a literatura permite a exploração detalhada do fluxo de consciência de um personagem por meio da palavra escrita, o cinema precisa encontrar outras formas para que os pensamentos dos personagens sejam claros, que não necessariamente por meio de diálogos. Essas diferenças

exigem ajustes, que não devem ser encarados como perdas ou compromissos, mas como oportunidades de reimaginar a obra sob uma nova perspectiva.

A escolha dos atores é crucial na adaptação para o cinema ou televisão. A interpretação dos personagens pelos atores pode adicionar novas camadas de significado à narrativa. Diálogos podem acabar sendo reescritos e adicionados, personagens crescem e outros são cortados. E essas necessidades da adaptação precisam acontecer mantendo as características do texto original. Para Hutcheon, essas transformações não diminuem o valor da obra adaptada, mas, ao contrário, expandem seu alcance e suas possibilidades interpretativas. Cada adaptação é uma leitura e uma recriação do texto original, um ato de diálogo entre dois modos de expressão artística. A autora enfatiza que, longe de serem traições à obra original, essas mudanças representam a capacidade das adaptações de explorar os pontos fortes do meio para o qual estão sendo recriadas. Assim, a adaptação não é apenas uma transposição, mas uma reinvenção que amplia as possibilidades de interpretação e engajamento do público.

Outro aspecto importante é que essas mudanças inevitáveis também refletem o contexto cultural e histórico em que a adaptação é realizada. Hutcheon observa que as adaptações muitas vezes atualizam temas e narrativas para dialogar com as questões contemporâneas de sua época, o que as torna mais acessíveis e significativas para novos públicos. Essas escolhas de adaptação são intencionais e criativas, permitindo que a obra original seja reinterpretada e ressignificada em novos contextos.

3. Hutcheon também discute a importância da recepção e da intertextualidade na adaptação. O público traz suas próprias expectativas e interpretações para a adaptação, que podem ser influenciadas tanto pelo texto original quanto pelo novo meio. A recepção de uma adaptação é moldada pelas expectativas do público, que podem variar amplamente dependendo do conhecimento prévio do texto original.

Para os espectadores familiarizados com o texto original, a adaptação oferece uma oportunidade de ver a história e os personagens ganharem vida. Suas expectativas são influenciadas por suas experiências de leitura, e eles podem avaliar

a adaptação com base na fidelidade ao texto original e nas novas interpretações apresentadas.

Para aqueles que não conhecem o texto original, a adaptação é uma nova introdução à história. A adaptação precisa ser autossuficiente, oferecendo uma narrativa coesa e envolvente que possa ser apreciada independentemente do conhecimento prévio da obra literária. Assim a obra se insere em um contexto intertextual, dialogando não apenas com o texto original, mas também com outras obras literárias, adaptações e produções culturais. A adaptação pode incluir referências ao texto original, ao mesmo tempo em que estabelece conexões com a cultura visual e narrativa contemporânea, utilizando técnicas e estilos que refletem a mídia atual.

É importante ter em consideração também o público alvo da adaptação. Um exemplo comum são inúmeras versões de obras de Shakespeare voltadas para um público mais jovem.

A questão aqui, é se a minissérie e o livro original foram direcionados para o mesmo público, ou se tornaram “Dois Irmãos” uma obra que alcançou diferentes esferas. Ao adaptar essa obra para a televisão, Maria Camargo enfrentou o desafio de manter a essência literária do romance enquanto explorava as possibilidades oferecidas pelo meio audiovisual. A série precisava não apenas recontar a história, mas também não deixar em aberto questões pertinentes como a diferença cultural de personagens, emoções e ambientações descritas por Hatoum.

O prazer de consumir uma adaptação, segundo Hutcheon, muitas vezes está ligado ao reconhecimento das conexões entre a nova obra e sua fonte original. Esse reconhecimento cria um efeito de familiaridade que é ao mesmo tempo confortante e estimulante, já que o público pode desfrutar da história conhecida sob uma nova perspectiva. Além disso, o ato de assistir, ler ou ouvir uma adaptação não é apenas uma experiência de apreciação passiva, mas também um ato interpretativo. Os espectadores trazem para a adaptação suas próprias expectativas, experiências e conhecimento do texto original, o que influencia a maneira como eles a percebem e avaliam.

Hutcheon também observa que o público das adaptações é diverso e que nem todos têm a mesma relação com o texto fonte. Alguns podem estar

familiarizados com a obra original, enquanto outros têm na adaptação seu primeiro contato com a história. Para esses últimos, a adaptação funciona como uma obra autônoma, sem a necessidade de comparação direta com a fonte. Essa multiplicidade de perspectivas contribui para a riqueza das adaptações, permitindo que elas dialoguem com públicos diferentes de formas variadas. O sucesso de uma adaptação, portanto, está ligado à sua capacidade de atender tanto aos que conhecem a obra original quanto aos que a experimentam pela primeira vez.

André Bazin e Linda Hutcheon, embora separados por contextos históricos e abordagens teóricas distintas, oferecem perspectivas complementares sobre o fenômeno da adaptação. Ambos os autores reconhecem a adaptação como um processo criativo que vai além da mera transposição de uma obra para outra mídia, mas divergem em seus focos analíticos: enquanto Bazin se concentra na especificidade do meio cinematográfico e na autonomia das adaptações, Hutcheon expande a discussão para incluir uma visão mais ampla da intertextualidade e do papel do público na recepção das adaptações.

Bazin valoriza a autonomia do cinema e sugere que a adaptação bem-sucedida é aquela que se estabelece como uma obra independente, utilizando os recursos únicos do cinema para enriquecer a narrativa. Esse ponto dialoga com Hutcheon, que também reconhece que cada meio tem suas características próprias, exigindo ajustes criativos na narrativa e no estilo. Contudo, Hutcheon vai além ao destacar que essas mudanças, longe de serem meros ajustes técnicos, ampliam o potencial de significação da obra adaptada, permitindo que ela dialogue com novos públicos e contextos culturais.

Outro ponto de diálogo entre Bazin e Hutcheon está na questão da transformação das obras durante o processo de adaptação. Bazin reconhece que a transposição de uma narrativa literária para o cinema inevitavelmente altera sua forma e conteúdo, mas enxerga essas mudanças como parte do processo criativo do cinema, que utiliza seus próprios recursos para reimaginar a história. Hutcheon também aborda essas transformações, mas com ênfase na intertextualidade e na recepção. Para ela, as adaptações não apenas transformam a obra original para se adequar ao novo meio, mas também refletem as questões culturais e sociais do momento em que são produzidas, criando um diálogo constante entre passado e presente.

A recepção, aliás, é um ponto em que Hutcheon expande significativamente o debate iniciado por Bazin. Enquanto Bazin se concentra no papel do cineasta como criador autônomo, Hutcheon coloca o público no centro da experiência adaptativa. Ela argumenta que o prazer da adaptação muitas vezes reside na interação entre o familiar e o novo, na capacidade do público de reconhecer e reinterpretar a obra original à luz da adaptação. Esse enfoque na recepção complementa as ideias de Bazin, oferecendo uma perspectiva mais completa sobre como as adaptações são consumidas e apreciadas.

Em termos metodológicos, as abordagens de Bazin e Hutcheon também se diferenciam. Bazin, como crítico de cinema, adota uma perspectiva focada no meio cinematográfico e na prática de adaptação de obras literárias para o cinema, valorizando o caráter visual e a especificidade do cinema como arte. Já Hutcheon, com uma visão interdisciplinar, abrange não apenas o cinema, mas também outras formas de adaptação, como teatro, música e videogames, apresentando uma análise mais abrangente das adaptações enquanto fenômenos culturais.

Seguindo essa mesma linha, o artigo "Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade", de Irina Rajewsky, apresenta uma análise abrangente sobre os conceitos de intermedialidade e intertextualidade, destacando suas interconexões e o papel central que desempenham nos estudos literários e culturais. A autora argumenta que a intermedialidade, ao explorar as relações entre diferentes meios de comunicação, amplia nossa compreensão sobre as formas como as narrativas e os discursos circulam, se transformam e dialogam em contextos culturais variados. Esse conceito é ligado à ideia de intertextualidade, que Rajewsky entende como a interação entre textos dentro de um mesmo meio ou entre meios distintos. Essa interação é essencial para analisar como obras artísticas se referem umas às outras, tanto para manter tradições quanto para inovar.

A intermedialidade, conforme apresentada por Rajewsky, vai além da mera coexistência de diferentes mídias. Ela sugere que essas interações produzem novos sentidos, destacando-se como um campo de estudo que se preocupa com a forma como uma mídia pode absorver, transformar ou comentar outra. Essa perspectiva é fundamental para compreender adaptações, remediações e outras práticas culturais que se baseiam em diálogos entre meios, como literatura, cinema, teatro e música.

Rajewsky distingue três formas principais de intermedialidade: a intermedialidade medial, que se refere à combinação de elementos de diferentes mídias em uma mesma obra; a intermedialidade transmedial, que examina como certos temas ou narrativas atravessam múltiplos meios; e a intermedialidade intermedial referencial, que trata de obras que fazem referência explícita a outra mídia.

Nesse contexto, Rajewsky discute o conceito de remediação, que é a forma como uma mídia transforma e reinventa outra para se adaptar aos seus próprios recursos e limitações. Segundo ela, a remediação não é apenas um ato técnico ou estético, mas também um processo interpretativo e criativo, no qual o diálogo entre os meios reflete tanto as características formais quanto os contextos culturais e históricos em que as obras são produzidas. Esse diálogo pode ser visto, por exemplo, em adaptações cinematográficas de romances literários, onde as mudanças narrativas e formais não apenas respondem às exigências do meio audiovisual, mas também reinterpretem o texto literário à luz das convenções e expectativas do público contemporâneo.

2.2 A ADAPTAÇÃO DE DOIS IRMÃOS

A adaptação da obra “Dois Irmãos”, de Milton Hatoum para a série homônima, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, permite um olhar de como esses conceitos se manifestam no processo de adaptação e transposição de uma narrativa literária para a televisão. A partir dessa adaptação, é possível observar como a intermedialidade, a intertextualidade, a remediação e a recepção desempenham papéis fundamentais na transformação da obra original, levando em consideração as especificidades do meio audiovisual e as mudanças culturais e sociais que influenciam a adaptação.

Remediação, a especificidade do meio cinematográfico e a transformação das narrativas e do texto literário

Na adaptação de ‘Dois Irmãos’, o processo de transformação é evidente. Embora a série mantenha a estrutura da obra literária, o formato televisivo impõe uma necessidade de reinterpretação dos elementos narrativos. O próprio ritmo da narrativa é alterado, já que a série se utiliza de cortes, flashbacks e uma estrutura episódica que permite uma exploração diferente dos personagens, o que se alinha

com a visão de Bazin de que a adaptação deve utilizar as características do novo meio.

Da mesma forma como, Irina Rajewsky, (2015) ao discutir a remediação, aborda como um meio pode reinterpretar outro, transformando suas narrativas e códigos. A narrativa literária, com sua riqueza de detalhes e introspecção psicológica, é reconfigurada para se adaptar aos recursos audiovisuais. A remediação aqui é mais do que uma simples adaptação; é uma transformação da forma narrativa. Por exemplo, as descrições da paisagem amazonense, tão presentes no livro, são apresentadas por meio de imagens visuais imersivas que transportam o espectador para o ambiente descrito por Hatoum, mas com a perspectiva da tela de TV, que privilegia a imagem e o som em detrimento da descrição verbal.

Além disso, a remediação também reflete as exigências do formato televisivo, que divide a narrativa em episódios, exigindo uma organização estrutural diferente da divisão de capítulos do romance.

Intertextualidade e diálogo entre o original e a adaptação

Linda Hutcheon, (2006) ao abordar a intertextualidade, argumenta que a adaptação é uma forma de leitura do texto original, que não é apenas uma transposição, mas uma reinterpretação, um processo ativo de ressignificação. Embora a série se baseie na obra de Hatoum, ela introduz elementos novos, como ajustes temporais e mudanças na narrativa para atender ao ritmo e ao formato da televisão. A série explora a relação entre os personagens e o contexto cultural contemporâneo, atualizando questões que são centrais no livro, como as tensões familiares, as questões de identidade e a complexidade da convivência em uma sociedade multicultural. Essa adaptação, portanto, dialoga com o livro, mas também interage com o público moderno e com os desafios contemporâneos da sociedade brasileira, o que amplia as possibilidades de interpretação da obra original.

A intertextualidade também se manifesta no modo como a série faz referência a outros textos e mídias, ampliando a experiência do público. O telespectador que conhece a obra literária de Hatoum pode identificar as passagens adaptadas e reconhecê-las no contexto da série, enquanto outros podem ser introduzidos ao

universo de Hatoum por meio da adaptação, criando novas relações entre a série e o público.

2.3 O PAPEL DO PÚBLICO

Hutcheon observa que a experiência de uma adaptação é ativa, com o público não apenas consumindo a nova obra, mas também interagindo com ela e com a obra original. O público que já leu o livro de Hatoum trará para a série uma expectativa de fidelidade ao texto, ao mesmo tempo em que se abrirá para as transformações que a adaptação propõe. A série também oferece um ponto de entrada para aqueles que não conhecem a obra literária, tornando o livro de Hatoum mais acessível e permitindo uma nova interpretação da história e dos personagens. O reconhecimento das referências e das mudanças entre a obra original e a adaptação contribui para a construção de um prazer estético, como apontado por Hutcheon, onde a intertextualidade entre o livro e a série gera uma nova experiência para o público.

2.4 A DIREÇÃO DE CARVALHO

O cinema de Luiz Fernando Carvalho se caracteriza por um estilo único que transita entre o experimental e o tradicional, estabelecendo um diálogo constante com a literatura, a poesia e as artes cênicas. Uma das suas marcas mais evidentes é a presença do melodrama e da ópera, elemento que ele utiliza para aprofundar a dimensão emocional e dramática das narrativas que adapta, explorando intensamente a subjetividade dos personagens e o impacto de suas emoções. Nessa fusão de melodrama e ópera, Carvalho evoca uma estética visual e sonora que reflete tanto a intensidade do melodrama quanto a grandiosidade da ópera.

O melodrama, como gênero, é uma forma de narrativa caracterizada pela ênfase nas emoções intensas, nos conflitos morais e nas figuras polarizadas entre o bem e o mal. No cinema de Luiz Fernando Carvalho, o melodrama se manifesta por meio da exaltação da condição humana, que é muitas vezes retratada em situações de grande tensão emocional, como traições, decepções e confrontos familiares. A profundidade emocional dos personagens e a exploração de suas angústias existenciais são centrais para o estilo de Carvalho.

A ópera, como forma artística, é caracterizada pela fusão de música, canto e teatro, resultando em uma expressão máxima de emoção. Esses filmes geralmente utilizam elementos como uma narrativa grandiosa, personagens arquetípicos, cenários luxuosos, e um estilo visual altamente estilizado que pode lembrar as produções operísticas tradicionais. Carvalho utiliza esse gênero como uma metáfora para a grandiosidade dos sentimentos humanos e a tragédia dos destinos dos seus personagens. Em 'Dois Irmãos', a influência da ópera se manifesta na dramaticidade da narrativa e no uso de uma trilha sonora que amplifica as tensões entre os personagens. A obra já contém em seu tecido narrativo o conflito de gerações, a guerra de identidades e os dilemas familiares, todos elementos que se ajustam perfeitamente à estética. Carvalho, ao transpor essa história para a tela, emprega uma música que, assim como na ópera, acentua a tensão emocional dos conflitos entre os irmãos, o pai e os outros membros da família. A ópera, com sua habilidade de ligar o sentimento ao som, ajuda a criar uma atmosfera em que os personagens se veem arrastados por forças além de seu controle, tal como acontece nas trágicas histórias operísticas.

Essa fusão do melodrama e da ópera no cinema de Luiz Fernando Carvalho vai além de uma simples estética visual e sonora; ela é uma forma de compreender as histórias que ele adapta. Em suas obras, a música e a emoção não são elementos acessórios, mas sim componentes fundamentais da narrativa. A música é uma forma de elevar o drama da história, criando uma conexão visceral com o público. Ela acompanha o fluxo emocional dos personagens e, muitas vezes, se torna o veículo que expressa o que as palavras não podem dizer. Essa relação entre música e emoção é também uma característica fundamental da ópera, onde a melodia e a letra se entrelaçam para criar um sentido mais profundo do que uma simples narrativa dramática.

A escolha de Carvalho de empregar uma estética melodramática e operística em seus filmes reflete uma intenção de aprofundar as emoções humanas, não apenas como uma representação realista, mas como uma expressão exagerada e artística. Esse estilo cinematográfico busca intensificar a experiência do espectador, aproximando-o das complexidades emocionais dos personagens. A utilização do melodrama e da ópera em seus filmes também aponta para uma busca por uma universalidade dos sentimentos, em que a dor, o amor e o sofrimento não são

apenas particulares dos personagens, mas representam questões humanas universais, que atravessam culturas e épocas.

2.5 O NARRADOR

Apresentando uma forma complexa de escrita, o livro é contado pelo ponto de vista de Nael, filho da empregada Domingas, que trabalha para a família dos protagonistas. Nael desempenha um papel crucial na trama, não apenas como observador e contador da história, mas também como uma figura que conecta diversas partes da narrativa. Sua perspectiva única oferece um olhar íntimo e, ao mesmo tempo, distanciado sobre os acontecimentos e os personagens.

Ao mesmo tempo, Nael está presente em parte da história, e conta sob a sua ótica. Mas outros momentos são contados a Nael por Halim, que conta de forma mais sentimental, pesando suas lembranças e seus sentimentos junto com a história.

Nael é um narrador intradieético e autodieético, o que significa que ele é uma personagem da história que ele próprio está contando. Isso lhe confere uma posição privilegiada de testemunha dos eventos que se desenrolam na família de Halim e Zana, pais dos gêmeos Yaqub e Omar. Contudo, sua posição também é marcada por uma certa ambiguidade e complexidade. Sendo filho de Domingas, Nael está inserido na dinâmica da família, mas também é, em certo sentido, um forasteiro, observando os dramas familiares com uma perspectiva diferenciada.

A narração de Nael é marcada por uma tentativa de ser objetiva e justa, mas sua posição na história inevitavelmente colore suas percepções e relatos. Ele é um personagem que busca entender seu próprio lugar no mundo, sua identidade e suas raízes, ao mesmo tempo em que tenta fazer sentido das vidas tumultuadas dos gêmeos e dos outros membros da família. Essa busca pessoal por identidade e entendimento é um dos temas centrais do romance, e a narração de Nael reflete essa complexidade.

Ao longo da narrativa, Nael revela segredos e ressentimentos que permeiam a família de Halim e Zana. Ele narra a história com uma sensibilidade que capta as tensões e os conflitos latentes entre os personagens. Sua condição de filho da empregada e a incerteza sobre sua própria paternidade adicionam camadas de

profundidade à sua narração. Nael é, em muitos aspectos, um reflexo dos dilemas e das contradições que afligem a família, e seu relato é impregnado de uma mistura de empatia e distanciamento.

A narração de Nael não segue uma linearidade estrita, o que permite que a história seja contada de forma fragmentada, refletindo a maneira como ele reconstrói o passado a partir de memórias e relatos. Essa estrutura narrativa não linear é eficaz para explorar as complexidades emocionais e os diferentes pontos de vista dos personagens. Nael tece a história de forma a revelar gradualmente as profundezas dos ressentimentos e das paixões que movem os personagens, mantendo o leitor engajado e intrigado.

A escolha de Nael como narrador tem implicações profundas para a interpretação da história. Sua perspectiva é única, pois ele está intimamente ligado à família dos protagonistas, mas ao mesmo tempo, ele observa os acontecimentos de uma posição marginal. Essa dualidade permite a exploração de temas de pertencimento e exclusão de maneira sutil e complexa. Nael é uma figura que, em sua busca por entender os outros, também busca entender a si mesmo, e sua narrativa é, em última análise, uma jornada de autodescoberta.

2.6 OS TIPO DE NARRADOR

Walter Benjamin, em seu ensaio “O Narrador: Reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), oferece uma análise profunda sobre a figura do narrador e sua transformação ao longo do tempo. Benjamin distingue essencialmente entre dois tipos de narrador: o narrador tradicional, que se enraíza na experiência coletiva e na tradição oral, e o narrador moderno, que emerge com a ascensão da sociedade industrial e da disseminação de informações fragmentadas. Esses dois tipos de narrador refletem mudanças culturais, sociais e tecnológicas significativas, e a análise de Benjamin nos ajuda a entender como essas mudanças afetam a forma como as histórias são contadas e como a sabedoria é transmitida.

O narrador tradicional é uma figura central na obra de Benjamin. Este tipo de narrador é alguém que transmite sabedoria e conhecimento acumulados ao longo do tempo, baseando-se em suas próprias experiências ou nas experiências compartilhadas por outros. O narrador tradicional está profundamente enraizado na

comunidade e na cultura oral. Suas histórias são passadas de geração em geração, preservando a memória coletiva e fortalecendo os laços sociais.

1. **Experiência Coletiva e Sabedoria:** O narrador tradicional é visto como um guardião da experiência coletiva. Suas narrativas não são apenas relatos de eventos, mas sim veículos de valores, normas e conhecimentos que são essenciais para a coesão social. As histórias contadas por esse narrador são ricas em detalhes e possuem uma estrutura que permite aos ouvintes extrair significados profundos e lições morais.

2. **Contexto Cultural e Social:** As histórias narradas pelo narrador tradicional estão inseridas em um contexto cultural e social específico. Elas refletem as tradições, os costumes e as crenças da comunidade. A narração é uma prática comum em círculos sociais e familiares, onde as histórias são compartilhadas e discutidas, criando um senso de identidade e continuidade cultural.

3. **Continuidade e Memória:** O narrador tradicional desempenha um papel crucial na preservação da memória coletiva. Ele ajuda a manter vivos os laços entre o passado e o presente, transmitindo histórias que celebram a história e a identidade da comunidade. A narrativa oral, nesse contexto, é uma forma de manter a continuidade cultural e de renovar a memória coletiva.

O narrador moderno, por outro lado, emerge em um contexto de profundas mudanças sociais, culturais e tecnológicas. A ascensão da sociedade industrial, a urbanização e a disseminação de informações fragmentadas e descontextualizadas transformaram a maneira como as histórias são contadas e recebidas.

1. **Fragmentação da Experiência:** Para Benjamin, a modernidade trouxe uma fragmentação da experiência. A experiência direta e compartilhada, que era a base da narrativa tradicional, foi substituída por informações rápidas e superficiais. A experiência mediada por aparatos tecnológicos e sistemas burocráticos fragmenta a percepção e o entendimento do mundo.

2. **Declínio da Sabedoria Coletiva:** Com a fragmentação da experiência, a sabedoria coletiva transmitida pelo narrador tradicional começa a declinar. O narrador moderno muitas vezes conta histórias que são descontextualizadas e carecem da profundidade e do significado que caracterizam as narrativas

tradicionais. A velocidade e a superficialidade da comunicação moderna dificultam a transmissão de valores e conhecimentos profundos.

3. Isolamento e Individualização: O narrador moderno frequentemente emerge em um contexto de isolamento e individualização. Ao contrário do narrador tradicional, que está enraizado na comunidade, o narrador moderno muitas vezes atua em um ambiente mais isolado e menos conectado às tradições comunitárias. Isso reflete a individualização da sociedade moderna e a perda de coesão social.

A comparação entre os dois tipos de narrador de Benjamin revela uma tensão entre a continuidade cultural e a fragmentação da modernidade. O narrador tradicional representa uma era em que a narrativa oral era um meio vital de transmissão de sabedoria e manutenção da memória coletiva. Em contraste, o narrador moderno reflete um mundo onde a experiência é fragmentada e a transmissão de conhecimento é superficial e descontextualizada.

Na série, Halim e Nael dividem os momentos de narração. Nael contando parte da história que ele presenciou e ouvindo as memórias de Halim. Os dois personagens fazem os exemplos da divisão de narrador de Walter Benjamin.

2.7 O NARRADOR NO LIVRO E OS NARRADORES NA SÉRIE

A adaptação trouxe diversas nuances e alterações na maneira como a história é narrada. Tanto o livro quanto a série usam Nael como um dos principais narradores, mas existem diferenças significativas em como a narrativa é conduzida e como os personagens e eventos são apresentados ao público. Analisando essas diferenças à luz das teorias de Walter Benjamin sobre o narrador, é possível compreender melhor as escolhas narrativas feitas em cada meio e seu impacto na experiência do público.

No romance de Milton Hatoum, Nael é o narrador principal, e sua perspectiva molda a forma como a história é revelada ao leitor. Ele é o filho da empregada Domingas e possui uma visão íntima e observadora da vida da família de Halim e Zana. A narrativa de Nael é profunda, introspectiva e enraizada na memória coletiva e pessoal.

Já na série, diferente do livro onde Nael é o narrador principal, a narração é compartilhada entre Nael e Halim. Isso adiciona uma nova camada de complexidade à narrativa, permitindo diferentes perspectivas sobre os eventos. A série se beneficia também do poder das imagens para contar a história. Muitas vezes, a narração é complementada ou substituída por cenas visuais que transmitem emoções e detalhes que no livro são descritos através de palavras. Isso transforma a maneira como a narrativa é recebida pelo público.

2.8 HALIM COMO NARRADOR TRADICIONAL

Halim, como narrador, se aproxima do conceito de narrador tradicional descrito por Walter Benjamin. Sua narrativa é profundamente enraizada na experiência pessoal e na memória coletiva, transmitindo sabedoria e valores culturais.

Como um imigrante libanês, traz consigo uma grande variedade de histórias e experiências de sua terra natal. Sua narrativa não apenas relata os eventos, mas também incorpora uma profunda sabedoria coletiva acumulada ao longo dos anos. Halim compartilha suas memórias e reflexões sobre a vida, o amor e os conflitos familiares, oferecendo ao espectador uma visão profunda e enraizada das dinâmicas culturais e sociais.

A narrativa de Halim está inserida no contexto cultural e social de Manaus e da comunidade libanesa. Ele capta a atmosfera da cidade e as tradições da comunidade, preservando a memória cultural e os valores que moldaram sua vida e a de sua família. Ao contar sua história, Halim serve como um elo entre o passado e o presente, mantendo viva a tradição oral e a memória coletiva. Ele é dono de uma loja de tecidos, e seu trabalho reflete seu papel como um comerciante tradicional. A loja é um espaço importante tanto para sua vida profissional quanto pessoal, pois é ali que ele tenta manter algumas de suas tradições e sustentar sua família.

A relação de Halim com o Líbano é complexa e carrega uma forte carga de nostalgia. Embora ele tenha construído uma vida no Brasil, o Líbano está sempre presente em suas memórias e em sua visão de mundo. No começo, ele tem um espírito aventureiro, mas ao longo do tempo, desenvolve um desejo de tranquilidade, sonhando com uma vida mais pacata, longe dos conflitos da cidade grande, e

apenas ficar em paz com sua esposa Zana e jogar conversa fora o dia todo na loja. A tranquilidade de Halim reflete, de certa forma, sua saudade do Líbano, uma terra que ele deixou, mas que continua a influenciar sua vida e seus valores. O Líbano, para Halim, é uma terra de raízes, onde os valores familiares e a tradição são essenciais. Essa relação com a terra natal se manifesta na forma como ele educa seus filhos e mantém vivas algumas tradições, como contar histórias, jogar e passar o dia na loja falando sobre as memórias e outros tempos.

O personagem é um guardião da memória familiar, preservando as histórias e os valores que definem a identidade de sua família. Sua narrativa fortalece os laços entre as gerações, proporcionando uma sensação de continuidade e pertencimento. Ele é um exemplo do narrador tradicional de Benjamin, que mantém viva a sabedoria e a experiência coletiva através da narrativa.

2.9 NAEL COMO NARRADOR MODERNO

Nael, por outro lado, incorpora elementos do narrador moderno descrito por Benjamin. Sua narrativa reflete a fragmentação da experiência e a complexidade da identidade pessoal.

A narrativa de Nael é caracterizada por uma estrutura não linear, refletindo a fragmentação da experiência moderna. Ele reconstrói a história da família a partir de memórias, relatos e suas próprias observações, movendo-se entre diferentes períodos de tempo e perspectivas. Essa abordagem fragmentada espelha a complexidade e a ambiguidade da vida moderna, onde a experiência é frequentemente descontinuada e mediada por múltiplas fontes.

Nael está em uma posição de fora, mesmo enquanto narra a história de uma família à qual ele está intimamente ligado. Sua narração é, em parte, uma busca por sua própria identidade e um esforço para entender seu lugar no mundo. Essa busca ressoa com a ideia de Benjamin de que o narrador moderno frequentemente atua em um contexto de isolamento e busca individual, refletindo a alienação da sociedade contemporânea.

A condição de Nael como filho da empregada Domingas e a incerteza sobre sua paternidade adicionam uma camada de isolamento à sua narrativa. Ele observa os eventos da família de uma posição liminar, não totalmente dentro, mas também

não completamente fora. Essa dualidade espelha a individualização e a fragmentação social que Benjamin associa ao narrador moderno. Nael está constantemente navegando entre sua própria identidade e a história da família, tentando encontrar um equilíbrio entre ambos.

3 O LIVRO DOIS IRMÃOS

A história começa apresentando Halim e Zana, um casal de imigrantes libaneses que constrói sua vida em Manaus. Halim é comerciante e prefere uma vida tranquila com sua esposa, aproveitando a cidade e os bares, junto com as conversas na porta da loja, enquanto Zana é uma mulher autoritária, que exerce forte controle sobre a família e a casa, sempre com referências em sua criação libanesa e baseada nas memórias de seu pai e de como era a vida com o restaurante. Juntos, têm três filhos: Yaqub e Omar, os gêmeos que protagonizam o enredo, e Rânia, a filha mais nova. Desde o início, fica evidente a diferença na personalidade dos gêmeos. Yaqub é reservado, disciplinado e trabalhador, enquanto Omar é carismático, impulsivo e desregrado. Essa dicotomia entre os irmãos reflete-se nas preferências dos pais: Zana protege e favorece Omar, enquanto Halim, embora mais distante, tenta equilibrar o tratamento entre os dois filhos.

A tensão entre Yaqub e Omar tem origem em um episódio de ciúmes e violência. Durante a adolescência, ambos se interessam por uma jovem chamada Lívia. Em um acesso de ciúmes, Omar ataca Yaqub com um caco de vidro, de uma garrafa quebrada, deixando uma cicatriz permanente no rosto do irmão. Esse incidente marca o início da rivalidade aberta entre os dois, simbolizando o desequilíbrio emocional que atravessará suas vidas. Como solução para os conflitos crescentes, Zana decide enviar Yaqub para o Líbano. Ele passa vários anos longe da família, onde amadurece em um ambiente mais disciplinado e distante das tensões. Durante esse período, Omar permanece em Manaus, sendo mimado e protegido por Zana, mas sem desenvolver a responsabilidade ou independência.

Quando Yaqub retorna do Líbano, já adulto, o choque entre os irmãos se intensifica. Yaqub busca independência, investindo em uma carreira de engenheiro e tentando se distanciar emocionalmente da família. Em contraste, Omar continua vivendo sob o teto dos pais, sem rumo definido, levando uma vida boêmia e

parasitária. O ponto de maior tensão é o envolvimento dos dois irmãos com Livia. Yaqub inicia um relacionamento com ela, o que provoca mais conflitos com Omar. Esse triângulo amoroso é um dos elementos centrais da trama, pois exacerba a rivalidade entre os gêmeos e aprofunda a divisão na família. Zana, fiel à sua preferência por Omar, continua protegendo-o e culpando Yaqub pelos problemas.

A narrativa é conduzida pelo filho bastardo de Domingas, a empregada indígena da família. Ele desempenha um papel crucial na história ao revelar os segredos e as tensões ocultas da família. Sua própria existência é um reflexo da dinâmica disfuncional da casa, pois ele é fruto de uma relação de Domingas com um dos irmãos gêmeos. A partir da perspectiva do narrador, ficamos cientes da degradação das relações familiares, marcada pela tensão entre Zana e Halim, a preferência de Zana por Omar, e a ausência emocional de Halim junto aos filhos, que é obcecado por sua mulher e decepcionado com os rumos da família. O narrador também explora o impacto das diferenças culturais e das escolhas individuais no destino de cada membro da família.

Conforme o tempo passa, a família entra em colapso. Yaqub consegue conquistar estabilidade através de sua carreira, se mudando para São Paulo, e afastando-se completamente do núcleo familiar, mas ainda influenciando e manipulando seu destino, através de seus contatos em Manaus. Omar, por outro lado, tenta se afastar de Zana e da família, mas aos poucos ele perde tudo. A relação de Zana com Halim também se deteriora, com Halim se isolando emocionalmente e abandonando qualquer tentativa de intervir nos conflitos. A destruição da família é simbolizada pela venda da casa onde a família viveu a vida toda. Omar permanece em Manaus, enquanto Yaqub segue sua vida em outro lugar. A narrativa termina com o narrador sozinho, morando num quatinho dos fundos, tentando compreender o legado dessa família fragmentada e os impactos profundos da rivalidade entre Yaqub e Omar, enquanto segue sem saber qual deles realmente é o seu pai.

Para analisarmos o processo de adaptação de “Dois Irmãos”, primeiro é necessário um estudo sobre alguns dos elementos básicos e extremamente importantes para o desenvolvimento da história no livro de Hatoum, como a estrutura narrativa, as personagens e a função de cada uma delas dentro dessa narrativa, as origens libanesas e o contexto de Manaus, e todo o arco transformador dos irmãos

que cada vez os deixa mais distantes e opostos. A edição de “Dois Irmãos” utilizada para o trabalho é a da editora Companhia das Letras, 1ª Edição, ano 2000.

3.1 A ESTRUTURA NARRATIVA

O romance apresenta uma estrutura narrativa marcada por uma combinação de narrativas pessoais e familiares, em que o narrador Nael desempenha um papel central como uma figura que transcende a mera observação, assumindo características de um "mega narrador", um narrador que também faz parte da história: Nael é, ao mesmo tempo, personagem e contador da história, alguém que não apenas testemunha os eventos, mas também reconstrói os acontecimentos a partir de memórias fragmentadas, relatos de terceiros e observações pessoais. Essa perspectiva dá à narrativa uma dimensão de profundidade e subjetividade, na medida em que ele se posiciona como um mediador entre os fatos e o leitor.

Logo no início do livro, Nael fala sobre o final de Zana:

Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenárias entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte (HATOUM, 2006, p. 7).

Ele já se coloca dentro da história na primeira página, como um personagem conhecido de Zana, que optou por não vê-la morrer, ao mesmo tempo em que conta coisas em que não estava presente, inclusive em uma língua que ele não entenderia. Assumindo assim, nesse mesmo parágrafo, a sua função narrativa de personagem dentro da trama, e um narrador responsável pela organização da história.

A estrutura do livro é não linear, avançando e retrocedendo no tempo conforme Nael tenta compreender e relatar os eventos que marcaram a relação conflituosa entre os irmãos gêmeos Omar e Yaqub. Esse movimento temporal contribui para o caráter fragmentado da narrativa, que reflete a própria complexidade das relações familiares e dos traumas que se desenrolam ao longo da história. A figura de Nael como narrador ganha contornos mais complexos ao considerar sua posição dentro da trama: ele é filho ilegítimo de uma das empregadas da casa e,

possivelmente, de um dos gêmeos, o que lhe confere um lugar ambíguo entre a intimidade da família e o distanciamento de quem nunca é plenamente integrado a ela.

Nael atua como uma espécie de curador da memória familiar, preenchendo lacunas e explorando os silêncios e segredos que permeiam a história dos gêmeos e de sua mãe, Zana. Ele transita entre a imparcialidade e a subjetividade, pois, enquanto tenta desvendar a verdade por trás das rivalidades e ressentimentos, também carrega suas próprias dores e motivações, especialmente relacionadas à sua origem e à busca por pertencimento. Nael mistura fatos concretos com interpretações e suposições, deixando espaço para o leitor questionar a veracidade e a completude do que é contado.

Dessa forma, a estrutura é profundamente moldada pelo papel de Nael como narrador organizador das histórias da família, sejam contadas por Halim, as memórias de Domingas ou as passagens que ele mesmo presenciou, e ao mesmo tempo profundamente humano e falível. Ele não é apenas um contador de histórias, mas alguém que vive as consequências daquilo que narra, tornando-se uma figura essencial para dar coesão à trama e explorar as múltiplas camadas de significado que compõem o romance.

3.2 NAEL, O NARRADOR BASTARDO

Hatoum, ao fazer de Nael o narrador, opta por também deixá-lo como um desconhecido para o leitor. O nome dele só é dito na página 144, já na parte final do livro, onde Domingas fala sobre as origens do menino, e que o nome havia sido escolhido por Halim, que o batizou e tinha muito amor por ele.

Já a sua presença como personagem da história, é revelada apenas no capítulo 4, na página 44. Quando o narrador conta sobre suas origens. Ao fazer dessa forma, o autor trabalha a narrativa de forma mais organizada, pois o narrador realmente só começa a fazer parte ativa dos acontecimentos depois de alguns anos, e também, trabalha o personagem como um coadjuvante da própria história e da narrativa da família.

Mas, no desenrolar da história, o drama de Nael também vai tomando mais força. O fato de Nael ser filho de Domingas, e não saber exatamente qual dos

gêmeos é seu pai, é algo que afeta o personagem durante toda a obra, e que ele tenta conseguir respostas pelas conversas com Halim:

Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjeturas, 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. 80).

A relação de Nael com o Omar é de ódio por parte do garoto, e um grande desprezo por parte de Omar:

Eu não podia comer à mesa com o Caçula. Ele queria a mesa só para ele, almoçava e jantava quando tinha vontade. Sozinho. Um dia, eu estava almoçando quando ele se aproximou e deu a ordem: que eu saísse, fosse comer na cozinha. Halim estava por perto, me disse: “Não, come aí mesmo, essa mesa é de todos nós”. O Caçula bufava, depois se vingava de mim. Nunca suportou me ver estudar noite adentro, concentrado no quatinho abafado. (HATOUM, 2006, p. 53).

Com o passar dos anos, e conhecendo todo o passado de Omar, Nael fala sobre ele com cada vez mais ódio, deixando isso sempre claro:

Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim havia me contado bastava para me fazer detestar o Omar. Não entendia por que minha mãe não o destratava de vez, ou pelo menos não se afastava dele. Por que tinha que aturar tanta humilhação? (HATOUM, 2006, p. 121).

Domingas sempre foi próxima de Yaqub, e durante o livro ela se mostra apaixonada por ele, mesmo sempre ficando de lado. Mas a possibilidade de ser filho de Omar se torna uma questão muito incômoda para Nael, até que ela explica: “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão”. (HATOUM, 2006, p. 144).

Na última passagem, Nael encontra Omar abandonado e tomado pela decadência física e emocional, tentando mais uma vez voltar para o conforto de casa, mas que agora não existe mais. Encerrando a narrativa de forma melancólica, refletindo o impacto da destruição das relações familiares. Omar, que sempre foi o filho protegido de Zana, está agora totalmente desamparado, simbolizando o preço de uma vida marcada pela dependência e pela incapacidade de crescer emocionalmente. Ele representa o fim de uma linhagem familiar cheia de conflitos e tragédias, agora reduzida à solidão e ao esquecimento.

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore. Não pude ver com nitidez o seu rosto. Ele ergueu a cabeça para a copa que cobria o quintal. Depois virou o corpo, olhou para trás: não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava. Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aguçal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. 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 (HATOUM, 2006, p. 159).

Nael, por outro lado, observa Omar com um misto de ódio, curiosidade, compaixão e distanciamento. Nael só queria um pedido de perdão. O encontro serve para reforçar sua posição como observador da história da família, alguém que carrega as marcas desse passado, mas que também busca compreendê-lo e se libertar dele.

Essa cena trabalha uma das mensagens do livro: a inevitabilidade da decadência quando as feridas do passado não são curadas e os conflitos permanecem irresolvidos. Além disso, ela fecha o ciclo narrativo com um tom de resignação e reflexão sobre a fragilidade das relações humanas.

Nael exemplifica as características de um narrador moderno, ao mesmo tempo introspectivo, fragmentado e consciente de suas limitações enquanto contador de histórias. Sua construção como narrador vai além de uma função meramente informativa, assumindo uma dimensão reflexiva que dialoga diretamente com as complexidades da memória e da escrita. Ele se posiciona como alguém que não apenas narra, mas que também questiona o ato de narrar, reconhecendo as distorções, os silêncios e as ambiguidades inerentes ao processo de reconstrução dos eventos do passado.

Em sua busca por entender o passado, Nael revela a impossibilidade de acessar a verdade absoluta. Ele depende de relatos alheios, de memórias incertas e de sua própria experiência, criando uma narrativa que se configura como um mosaico de percepções, onde lacunas e contradições são partes intrínsecas. Esse caráter fragmentário de Nael como narrador dialoga com a figura do escritor moderno, para quem o ato de narrar é simultaneamente uma tentativa de apreensão do real e uma constatação de sua inatingibilidade. Ele reflete sobre os limites da

linguagem e da memória, reconhecendo que o que ele narra é tão moldado pelo que ele lembra quanto pelo que ele esquece ou não sabe. Essa auto percepção confere à narrativa um tom metalinguístico, em que Nael não apenas conta a história, mas também problematiza o processo de escrevê-la, mostrando-se consciente das escolhas narrativas que faz e das histórias que escolhe contar ou omitir.

As memórias desempenham um papel central na construção de Nael enquanto narrador. Ele trabalha com elas como matéria-prima, mas sempre com uma dose de ceticismo, entendendo que lembrar é, em parte, recriar. Sua relação com o passado não é linear nem simples; é permeada por afetos, traumas e ressentimentos que influenciam a forma como ele reconta os eventos. Assim, a narrativa de Nael não busca oferecer uma versão definitiva da história de Omar e Yaqub, mas sim explorar as múltiplas possibilidades e interpretações que emergem da interação entre memória, identidade e escrita.

3.3 HALIM, PAI E AVÔ

A relação de Halim com os gêmeos Omar e Yaqub, é complexa e cheia de nuances, refletindo o impacto das escolhas e preferências dos pais no desenvolvimento dos filhos. Halim, pai dos gêmeos e marido de Zana, é um homem ainda que apaixonado pela vida boêmia, é ainda mais apaixonado pela mulher, e acaba se conformando a uma posição melancólica e passiva, então muitas vezes prefere se retirar dos conflitos familiares em vez de enfrentá-los diretamente.

Desde cedo, Halim demonstra uma relação mais equilibrada com Yaqub do que com Omar. Essa relação é marcada por uma distância emocional que se torna mais evidente devido à preferência explícita de Zana por Omar, o que força Halim a assumir um papel de equilíbrio na família, mesmo que de forma silenciosa.

Com Omar, a relação é mais complicada. O comportamento boêmio e irresponsável do filho, aliado à preferência quase obsessiva de Zana por ele, gera em Halim uma mistura de irritação e resignação. Embora Halim tente, em alguns momentos, impor limites a Omar, ele frequentemente se retira do papel de autoridade, talvez por cansaço ou desilusão com os conflitos que se repetem incessantemente, ou talvez pelo desinteresse mais profundo quanto aos destinos, conflitos e problemas dos filhos, já que todo o seu amor e esforço está dedicado de

forma obsessiva a Zana, sua mulher. Isso deixa Omar mais livre para agir de forma impulsiva, alimentando os desentendimentos com Yaqub.

Um aspecto central da relação de Halim com os gêmeos é sua dificuldade em intervir no conflito que define a vida dos irmãos. A rivalidade entre Omar e Yaqub, que começa na infância e se intensifica na vida adulta, parece ser algo que Halim aceita como inevitável, preferindo evitar confrontos diretos. Essa postura passiva, entretanto, contribui para a perpetuação dos desajustes familiares e da falta de comunicação.

Assim, Halim acaba se apegando ao neto, Nael, que se torna seu confidente e ouve as histórias e tragédias da família:

Desta vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado. “Certas coisas a gente não deve contar a ninguém”, disse ele, mirando nos meus olhos. Relutou, insistiu no silêncio. Mas para quem ia desabafar? Eu era o seu confidente, bem ou mal era um membro da família, o neto de Halim (HATOUM, 2006, p. 81).

Mas o bem querer de Halim com Nael marca toda a história, como contado por Domingas para o filho:

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... Seu Halim. Parece que a vida se entortou também para ele... Eu sentia que o velho gostava muito de ti. Acho que gostava até dos filhos. Mas reclamava do Omar, dizia que o filho tinha sufocado a Zana (HATOUM, 2006, p. 144).

Halim, que não conseguiu e não soube como ser uma figura paterna para os gêmeos, acaba se tornando um avô presente de Nael, e assume também a função narrativa dentro da história, de narrador tradicional.

A postura de Halim como narrador é marcada por um vínculo profundo com a oralidade, ecoando o papel de guardião da memória coletiva, especialmente no contexto de sua origem libanesa. A relação entre Halim e Nael enquanto narrador e ouvinte reforça uma dinâmica de transmissão intergeracional de memórias, mas também de tensões, silêncios e subjetividades que moldam a narrativa do romance.

Halim encontra na oralidade um meio de preservar sua visão sobre os acontecimentos, especialmente em relação ao tumultuado relacionamento entre Zana e os filhos gêmeos, Omar e Yaqub. Ele narra a Nael episódios carregados de emoção, mas frequentemente imbuídos de sua própria perspectiva e parcialidade, o que dá às suas histórias um tom subjetivo e seletivo. Essa característica sublinha o papel de Halim como um narrador tradicional que não busca precisão, mas sim uma interpretação emocional e afetiva dos eventos que vivenciou.

Ele reconhece a memória como algo maleável, influenciada pelo tempo, pelas emoções e pelos interesses pessoais. Para Halim, lembrar é também reinterpretar, e suas histórias revelam tanto o que ele escolhe preservar quanto aquilo que prefere omitir ou distorcer. O próprio Nael, enquanto ouvinte de Halim, diz várias no decorrer do livro, que tinha memórias que o avô parecia não querer lembrar. Essa consciência da imperfeição da memória se alinha com a noção de que o ato de narrar é, em si, um esforço para dar sentido ao passado, mesmo que isso signifique reconstruí-lo de maneira fragmentada ou subjetiva.

3.4 ZANA E O SEU FILHO FAVORITO

Zana é mãe de Yaqub e Omar e esposa de Halim. A personagem desempenha um papel crucial na dinâmica familiar, representando a figura matriarcal que tenta mediar os conflitos entre seus filhos e manter a coesão da família. Mesmo não assumindo, Zana mantém um favoritismo e uma grande proteção por Omar, chamado também como Caçula, algo que Yaqub questiona durante toda a história: Quer dizer, a última manhã em que viu o irmão chegar de uma noitada de arromba. Não entendia por que Zana não ralhava com o Caçula, e não entendeu por que ele, e não o irmão, viajou para o Líbano dois meses depois.

Um motivo para tal apego, talvez seja explicado pelo narrador, Nael, que fala sobre os primeiros anos dos gêmeos:

Halim se assustou ao ver os dois dedos da parteira anunciando gêmeos. Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente. Zana não se desapegava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas (HATOUM, 2006, p. 40).

Essa preferência não é apenas um detalhe da trama, mas um elemento que influencia diretamente a rivalidade entre os gêmeos e catalisa muitos dos conflitos familiares. O favoritismo de Zana é explícito e constante, refletindo sua incapacidade de tratar os filhos de forma equilibrada. Ela protege Omar em todas as circunstâncias, perdendo suas falhas e negligências, enquanto trata Yaqub com frieza e distanciamento. Yaqub, mesmo sendo mais disciplinado e esforçado, sofre com a rejeição emocional da mãe, o que o leva a se afastar emocionalmente e, posteriormente, fisicamente da família.

Esse comportamento de Zana está enraizado em sua visão idealizada de Omar, que ela enxerga como alguém especial e merecedor de toda a sua dedicação. No entanto, sua proteção exagerada alimenta o comportamento irresponsável e imaturo do filho, deixando-o preso a uma dependência emocional que ele nunca supera. Por outro lado, Yaqub, rejeitado e excluído, busca construir sua própria identidade longe da influência materna, mas carrega a marca desse abandono ao longo de sua vida.

O favoritismo de Zana não é apenas um traço de sua personalidade, mas também um reflexo das dinâmicas disfuncionais da família. Sua incapacidade de enxergar os filhos de forma igualitária acaba por minar as relações entre eles e contribui para a destruição gradual do núcleo familiar. No contexto mais amplo da narrativa, essa preferência materna se torna um símbolo das escolhas desequilibradas e dos impactos duradouros das relações familiares sobre o indivíduo. Zana, ao privilegiar Omar, sela o destino dos dois irmãos, intensificando a rivalidade e condenando a família a um ciclo de mágoas e afastamentos irreversíveis.

3.5 A DESGRAÇA DE OMAR

Omar é a personificação do conflito, da dependência e da autodestruição dentro da narrativa. Desde a infância, ele é o favorito da mãe, Zana, que o protege e mimar de forma quase obsessiva, ignorando seus defeitos e alimentando um comportamento irresponsável. Impulsivo e carismático, Omar vive à sombra da rivalidade com Yaqub, marcada por ciúmes e ressentimentos que se intensificam ao longo da vida.

Enquanto Yaqub é enviado ao Líbano, Omar continua levando uma vida sem rumo, marcado por festas, dívidas e escapismo, enquanto depende completamente do suporte financeiro e emocional da mãe. Sua presença constante na casa é tanto uma âncora para ele quanto uma fonte de instabilidade para os demais.

Na vida adulta, Omar não consegue alcançar a independência. Ele despreza o sucesso de Yaqub, ressentindo-se de sua determinação e disciplina, mas não faz nada para mudar sua própria situação. Ao contrário, ele mergulha mais profundamente em sua vida de excessos e desperdício, tornando-se uma figura patética, presa ao passado e à proteção da mãe. Zana, por sua vez, continua sustentando Omar, mesmo em detrimento de sua relação com Yaqub e do equilíbrio da família.

Após a morte de Zana e Halim, o destino de Omar culmina de forma trágica. Sem os pais para protegê-lo, ele se vê completamente vulnerável. Yaqub, com frieza e um senso de justiça pessoal, usa sua inteligência e poder financeiro para tirar tudo de Omar e mandá-lo para a prisão. Omar, que sempre considerou a casa como seu espaço intocável, é obrigado a confrontar a dura realidade de sua dependência e fracasso.

A última passagem do livro é o encontro entre Nael, morando nos fundos da casa que agora não pertence mais à família, e Omar, que chega sozinho. Eles não conversam, “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” (página 159). Terminando assim, sem nada, a história de Omar.

No fim, Omar é uma figura patética, que simboliza os efeitos devastadores do favoritismo, da negligência paterna e da incapacidade de mudar. Sua vida é marcada pela autodestruição e pela recusa em assumir responsabilidades, tornando-o, ao mesmo tempo, uma vítima e um agente de sua própria ruína. A perda da casa, além de material, é a última ruptura emocional que o deixa completamente desamparado, encerrando sua trajetória com um profundo sentimento de derrota e isolamento.

3.6 A VINGANÇA DE YAQUB

Yaqub é um personagem cuja trajetória é marcada por luta, resiliência e um constante desejo de afirmação diante de uma família fragmentada. Desde a infância, ele se diferencia do irmão Omar por sua introspecção e disciplina, características que entram em contraste com o comportamento impulsivo e desregrado do gêmeo. Essa disparidade é evidenciada de maneira trágica quando ambos se apaixonam pela mesma menina, Lívia, o que resulta em uma agressão de Omar contra Yaqub, deixando uma cicatriz física e emocional que ele carregará para o resto da vida. Este episódio é o ponto de ruptura definitivo entre os dois e dá início ao afastamento de Yaqub de sua família.

Após o ataque, Zana, a mãe, toma a controversa decisão de enviar Yaqub ao Líbano, seu país de origem, na tentativa de apaziguar os conflitos entre os gêmeos. Contudo, a decisão não é vista como justa por Yaqub, que percebe nela mais uma manifestação do favoritismo da mãe por Omar. A temporada no Líbano, embora marcada pelo distanciamento da família, é um período de formação para Yaqub. Lá, ele aprende a sobreviver sozinho, desenvolve resiliência e amadurece emocionalmente, características que moldarão sua postura ao longo da vida. Quando retorna ao Brasil anos depois, ele já não é o mesmo: tornou-se um homem determinado, trabalhador e ambicioso, decidido a conquistar sua independência e a não mais depender emocional ou financeiramente da família.

No entanto, a volta ao lar não significa reconciliação. A relação de Yaqub com Zana é fria, permeada por ressentimentos em relação ao tratamento desigual que ele sempre recebeu. Enquanto Omar continua vivendo sob a proteção da mãe, levando uma vida boêmia e irresponsável, Yaqub se dedica ao trabalho e aos estudos, conseguindo construir uma carreira sólida como engenheiro. Logo ele se muda para São Paulo se casa, de forma escondida, com Lívia.

Mandando sempre poucas cartas e com voltas raras para Manaus, Yaqub é tido na história como a vítima da família e das coisas que Omar fazia. Mas com a virada na parte final da história, Yaqub têm um plano, e se mostra mais ardiloso e vingativo do que o irmão durante toda a narrativa.

Omar conhece Rochiram, um indiano que têm planos para Manaus e quer construir o maior hotel da cidade. Zana vê aí uma grande possibilidade:

Os dois filhos podiam trabalhar juntos: Yaqub faria os cálculos do edifício, Omar poderia ajudar o indiano em Manaus. Ela mesma já havia conversado com Rochiram, pedira-lhe segredo sobre o assunto. O seu grande sonho era ver os filhos reconciliados (HATOUM, 2006, p. 136).

Mas Yaqub sabotava o plano do irmão de construir um hotel, e assim faz a família adquirir uma dívida gigantesca. Omar espanca o irmão, e Yaqub não perdoa, colocando a polícia atrás dele:

Como consequência, a família perde a casa em troca da dívida. Por fim, ao descobrir todo o plano de Yaqub e ver Omar sendo preso pela polícia depois de meses de fuga, Rânia envia uma carta: “Foi corajosa: na reclusão que lhe era vital, na solidão de solteirona para sempre, escreveu a Yaqub o que ninguém ousara dizer. Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão. Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe? Não a viu morrer, não sabia, nunca saberia. Zana havia morrido com o sonho dela soterrado, com o pesadelo de uma culpa. Escreveu que ele, Yaqub, o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso podia ser julgado. Ameaçou despreza-lo para sempre, queimar todas as suas fotografias e devolver as joias e roupas que ganhara, caso ele não renunciasse à perseguição de Omar. Cumpriu à risca as ameaças, porque Yaqub calculou que o silêncio seria mais eficaz do que uma resposta escrita (HATOUM, 2006, p. 158).

O livro não aposta em heróis ou vilões. As consequências das ações são contínuas, e tanto Omar quanto Yaqub fizeram seus planos e tiveram seus momentos. O fato de Yaqub ter sido mais certo e derradeiro, enquanto Omar abusou de toda a família durante a vida toda, torna um dos personagens mais passível de julgamento do que o outro? Hatoum não dá a resposta.

3.7 DUAS MANAUS, DOIS IRMÃOS

Manaus, como cidade amazônica de grande diversidade cultural e étnica, é o espaço onde a família protagonista se estabelece e onde se desenrola a maior parte da narrativa. É um ambiente com uma natureza exuberante, mas também marcado por tensões sociais e diferenças culturais, simbolizando os desafios e os conflitos do núcleo familiar. A cidade representa o novo lar, a tentativa de adaptação dos imigrantes e a construção de uma nova vida, ainda que permeada pelo choque entre o tradicional e o moderno.

Manaus, no início do século XX, é apresentada como uma cidade em expansão, impulsionada pela economia da borracha, que atraiu imigrantes de várias partes do mundo, incluindo os libaneses. O crescimento pela procura da borracha

trouxe um período de prosperidade, mas também uma grande desigualdade social e, eventualmente, um declínio econômico com a quebra do ciclo da borracha.

Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer; no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as noites da cidade sem luz. Fora assim durante os anos da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro (HATOUM, 2006, p. 14).

A cidade, com suas riquezas e suas desigualdades, reflete as tensões vividas pelos personagens, especialmente no que diz respeito às suas ambições e frustrações pessoais.

A localização geográfica de Manaus, cercada pela vasta Floresta Amazônica e rios imponentes, influencia diretamente a atmosfera do romance. A cidade, isolada no coração da Amazônia, simboliza tanto a exuberância quanto o isolamento dos personagens. A natureza em Manaus é descrita de forma quase palpável, impactando o estado emocional dos personagens e moldando o ritmo da narrativa, que é preenchida pelas memórias que eles carregam da cidade.

No caminho do aeroporto para casa, Yaqub reconheceu um pedaço da infância vivida em Manaus, se emocionou com a visão dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha (HATOUM, 2006, p. 6).

O rio Amazonas, em particular, é uma presença constante e quase mística na narrativa. Ele representa tanto a vida quanto a morte, a conexão e a separação, influenciando a vida dos personagens de maneiras sutis e profundas. Em vários momentos do romance, o rio é um símbolo de transição, mudança e, muitas vezes, de destruição. A própria série demarca o uso do rio em diversos momentos, principalmente da narração, onde os personagens conversam enquanto viajam de barco.

A cidade de Manaus, com seu clima úmido, suas ruas antigas e seus bairros históricos, serve de palco para os intensos conflitos familiares que dominam a trama de “Dois Irmãos”. A casa da família, localizada em um bairro central de Manaus, é o centro físico e emocional da história. É nesse espaço que as rivalidades entre os

irmãos Yaqub e Omar se desenrolam e onde as memórias e os ressentimentos se acumulam.

A geografia de Manaus também é bastante presente. Em determinado momento da história, Nael e Halim partem em busca de Omar, que anda sumido há tanto tempo, e Zana diz para o encontrarem e trazerem de volta. Assim, eles começam uma viagem pela região:

Já não sabíamos o dia da semana, do mês, desembarcávamos em Manaus de noitinha e às cinco em ponto Halim me acordava, e lá íamos nós, a pé, para o pequeno porto. Percorremos toda a costa da Terra Nova, do Marimba, do Murumurutuba... Contornamos os lagos da ilha do Careiro: o Joanico, o Parun, o Alencorne, o Imanha, o Marinho, o Acará, o Pagão... Nem sinal do Caçula. Pocu aproveitava para caçar ciganas e patos selvagens; armava a malhadeira num lago e na volta recolhia os peixes, que vendia depois nas feiras de Manaus (HATOUM, 2006, p. 97).

Ao longo da história, Manaus se transforma, refletindo as mudanças sociais e políticas do Brasil, incluindo a ditadura militar, "...ele sabia que Manaus se tornara uma cidade ocupada. As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia" (HATOUM, 2006, p. 119), e o declínio do ciclo da borracha e as transformações econômicas subsequentes afetam diretamente os personagens, especialmente no que diz respeito às suas expectativas e frustrações. Hatoum utiliza a evolução da cidade para ilustrar as mudanças na sociedade, que passam de um período de prosperidade a uma fase de estagnação e incertezas. "Manaus crescia muito, com suas indústrias e seu comércio. Viu a cidade agitada, os painéis luminosos com letreiros em inglês, chinês e japonês" (HATOUM, 2006, p. 102).

A relação de Halim com Manaus também é bastante importante na narrativa de Hatoum:

Ele me levava para um boteco na ponta da Cidade Flutuante. Dali podíamos ver os barrancos dos Educandos, o imenso igarapé que separa o bairro anfíbio do centro de Manaus. Era a hora do alvoroço. O labirinto de casas erguidas sobre troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em fila sobre as tábuas estreitas, que formam uma teia de circulação. Os mais ousados carregavam um botijão, uma criança, sacos de farinha; se não fossem equilibristas, cairiam no Negro. Um ou outro sumia na escuridão do rio e virava notícia. Eu tinha percorrido os caminhos da Cidade Flutuante nas folgas do domingo. No entanto, Halim conhecia o bairro melhor do que eu; conhecia e era conhecido. Quando vendia além da conta, fechava a loja mais cedo e entrava no trançado de ruelas do bairro agitado. Ia de casa em

casa, cumprimentava esse e aquele e sentava à mesa do último boteco, onde tomava uns tragos e comprava peixe fresco dos compadres que chegavam dos lagos (HATOUM, 2006, p. 72).

A cidade flutuante, uma comunidade de palafitas situada às margens do rio Negro, é um símbolo da divisão entre os dois mundos de Halim. A cidade flutuante representa um refúgio e, ao mesmo tempo, uma provocação. Ele frequenta o lugar como uma forma de escapar do peso de suas responsabilidades familiares e das tensões constantes dentro de sua casa. Lá, ele se entrega ao prazer, aos amigos e à convivência com personagens que vivem à margem da sociedade manauara.

Além disso, a cidade flutuante carrega uma metáfora para a própria fragilidade e instabilidade das relações humanas no romance. Assim como as palafitas estão sempre à mercê das águas do rio, as conexões entre os personagens estão constantemente sujeitas a rupturas, conflitos e mal-entendidos.

Na parte final da história, quando a casa precisa ser vendida, a família compra outra casa, numa nova área de Manaus: “A casa foi se esvaziando e em pouco tempo envelheceu. Rânia comprara um bangalô num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus”. (HATOUM, 2006, p. 147). Essa transformação de Manaus é paralela ao destino da família, cujas ambições e esperanças se esvaem com o tempo.

Não por acaso, a oposição entre Omar e Yaqub transcende a rivalidade familiar e se estende para o modo como cada um se relaciona com a cidade de Manaus. A relação reflete as diferenças fundamentais de personalidade, escolhas de vida e os caminhos que cada um segue, contribuindo para reforçar a tensão entre eles e para contextualizar os contrastes no âmbito mais amplo das transformações socioculturais de Manaus.

Omar representa uma conexão visceral com Manaus, mas de maneira destrutiva e desregrada. Ele se entrega à boemia, ao prazer imediato e aos excessos, vivendo como parte do tecido mais hedonista da cidade. Omar é uma figura que se associa às margens, tanto no sentido literal quanto no figurado: ele frequenta espaços periféricos, como a cidade flutuante, e mantém relações com personagens que também vivem à margem da sociedade tradicional. Sua relação com Manaus é profundamente emocional e caótica, como um reflexo de sua própria personalidade. Omar personifica a imprevisibilidade da cidade em transformação,

mas sem demonstrar a capacidade de adaptar-se a ela ou de contribuir para seu desenvolvimento.

Por outro lado, Yaqub, o irmão mais reservado e disciplinado, busca distância de Manaus como parte de sua tentativa de se desvincular das dinâmicas familiares opressivas e da confusão que Omar parece personificar, ao mesmo tempo em que de longe, ele planeja um golpe, esperando apenas o momento certo para se vingar do irmão. Depois de ser enviado ao Líbano ainda jovem, Yaqub retorna à cidade com um senso mais pragmático e objetivo, mas mantém uma relação mais distante e funcional com o espaço urbano. Enquanto Omar parece fundir-se com a instabilidade de Manaus, Yaqub representa um agente da modernização que não reconhece nada da organicidade tropical que devora Omar. Como engenheiro e empreiteiro, Yaqub trabalha na intenção de derrubar o passado, nesse caso inclusive no sentido literal, vendendo a casa e projetando prédios em Manaus.

Essa oposição entre os irmãos encontra eco na própria Manaus, que no contexto do romance é apresentada como uma cidade em constante transição, marcada pela tensão entre a modernidade e a tradição, entre o urbano e o selvagem. Manaus, assim como Omar e Yaqub, carrega em si um dualismo: é um espaço de crescimento e potencial, mas também de desigualdade, desordem e conflitos. Enquanto Omar se conforma em viver e explorar os aspectos mais instáveis e primordiais da cidade, Yaqub que a princípio parece se posicionar como alguém que se distancia dessa instabilidade, depois se revela como alguém a favor da modernização, desfigurando a Manaus que ele próprio reconhecia.

3.8 LÍBANO

O Líbano representa a herança ancestral da família. É a terra dos pais dos irmãos protagonistas, Zana e Halim, e funciona como um elo constante com o passado e as tradições que carregam. Esse passado libanês, porém, não é representado como um lugar físico ao longo da trama, mas sim como um vínculo imaginado, cheio de nostalgia e saudade. Para a mãe Zana, o Líbano é quase um ideal de vida e valores, e esse apego às raízes orientais influencia seu modo de ver o mundo e os filhos. Contudo, para os irmãos, em especial para Yaqub, a relação

com essa origem é mais ambígua e conflituosa, refletindo a difícil tarefa de conciliar uma identidade familiar de tradição libanesa com a vida em Manaus.

A narrativa se desenrola ao longo do século XX, e o contexto cultural e histórico dos imigrantes libaneses é uma história de fundo bastante relevante para a obra. Os libaneses chegaram ao Brasil, principalmente, no final do século XIX e início do século XX, fugindo de conflitos e crises econômicas no Líbano, que na época fazia parte do Império Otomano.

Em um dos trechos iniciais da obra, Hatoum descreve como era o restaurante dos pais de Zana, tão cheio de viajantes:

Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta (HATOUM, 2006, p. 29).

Esse trecho reflete a diversidade dos imigrantes, que buscavam no Brasil uma oportunidade de recomeçar, longe das adversidades enfrentadas em sua terra natal. A inserção dos imigrantes libaneses na sociedade brasileira, especialmente na região Norte, é marcada por desafios e pela busca de identidade em um novo ambiente cultural. Mas, além disso, essa passagem também reflete que além de tudo, existe a busca pelo compartilhar a vida, as histórias e os momentos.

Hatoum explora a dualidade vivida pelos imigrantes, que tentam manter suas tradições e valores em um país com uma cultura tão diferente. A família libanesa se esforça para preservar suas raízes, mesmo enquanto se adapta às mudanças impostas pela nova sociedade. A tensão entre manter as tradições e se integrar ao novo ambiente cria conflitos internos e familiares.

A história explora os conflitos entre os irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, que simbolizam diferentes aspectos da origem libanesa e da experiência de imigração. Enquanto Yaqub, que foi enviado ao Líbano na adolescência, representa uma ligação mais forte com as raízes culturais, Omar, que permaneceu no Brasil, encarna a assimilação e o distanciamento dessas raízes.

A experiência de Yaqub no Líbano é fundamental para entender sua personalidade:

árabe e português, mas as raras notícias sobre a vida de Yaqub eram transmitidas por amigos ou conhecidos que voltavam do Líbano. Um primo de Talib que visitara a família de Halim avistara Yaqub no porão de uma casa. Estava sozinho e lia um livro sentado no chão, onde havia um monte de figos secos. O rapaz tentou falar com ele, em árabe o ignorou (HATOUM, 2006, p. 18).

Esse trecho mostra como a volta ao Líbano moldou a identidade de Yaqub, criando nele um sentimento de pertencimento dividido. Ele não se sente completamente em casa nem no Brasil, nem no Líbano, vivendo uma existência marcada pela fragmentação de sua identidade, além de uma amargura por ter sido ele quem foi mandado embora.

E a volta de Yaqub, ao encontrar seu pai no aeroporto, mostra o choque cultural, e a tentativa de pertencimento dos personagens:

Halim acenou com as duas mãos, mas o filho demorou a reconhecer aquele homem vestido de branco, um pouco mais baixo do que ele. Por pouco não esquecer o rosto do pai, os olhos do pai e o pai por inteiro. Apreensivo, ele se aproximou do moço, os dois se entreolharam e ele, o filho, perguntou: “Baba?”. E depois os quatro beijos no rosto, o abraço demorado, as saudações em árabe. Saíram da praça Mauá abraçados e foram até a Cinelândia. O filho falou da viagem e o pai lamentou a penúria em Manaus, a penúria e a fome durante os anos da guerra (HATOUM, 2006, p. 10).

A cena é marcada por uma certa estranheza inicial, já que o filho demora a reconhecer o pai, mas logo é substituída por um gesto carinhoso de reconciliação, simbolizado pelos quatro beijos no rosto e o abraço demorado, uma saudação tradicional árabe. A palavra “Baba”, que significa “pai” em árabe, reforça a conexão entre as raízes culturais da família e o vínculo emocional entre os dois.

O retorno de Yaqub ao Brasil e o confronto com seu irmão Omar, que permaneceu em Manaus e se distanciou das tradições familiares, evidenciam as diferentes maneiras de lidar com a herança cultural. A rivalidade entre os irmãos pode ser vista como uma metáfora para os conflitos internos vividos pelos imigrantes e seus descendentes, que oscilam entre a preservação das tradições e a adaptação ao novo mundo.

A origem de Halim, o patriarca da família libanesa, é fundamental para entender a dinâmica familiar e o choque cultural presente na obra. Ele é um imigrante libanês que, como muitos de seus compatriotas, veio para o Brasil em

busca de melhores oportunidades, e carrega consigo uma profunda nostalgia por sua terra natal, que é uma característica comum entre os imigrantes que mantêm uma conexão afetiva com seu país de origem.

Halim trabalha como comerciante em Manaus, um papel comum entre os imigrantes libaneses no Brasil. O comércio não só proporciona sustento, mas também uma ligação com a comunidade libanesa local, permitindo a Halim manter uma conexão com sua cultura de origem. “Ele passava o dia na loja, entretido com os fregueses e os vadios que perambulavam pelos arredores do porto, ensinando-os a jogar gamão, bebendo arak no gargalo, como nos tempos da conquista amorosa, da recitação dos gazais de Abbas” (página 52). O trabalho de Halim está intrinsecamente ligado à sua identidade como imigrante. O comércio de tecidos se torna uma metáfora para a forma como Halim lida com a saudade e mantém viva a memória de seu país natal.

Mas, assim como Manaus, a loja de Halim também passa por mudanças, que o afastam cada vez mais de suas origens:

Quando Halim se deu conta, já não vendia quase nada do que sempre vendera: redes, malhadeiras, caixas de fósforo, terçados, tabaco de corda, iscas para corricar, lanternas e lamparinas. Assim, ele se distanciava das pessoas do interior, que antes vinham à sua porta, entravam na loja, compravam, trocavam ou simplesmente proseavam, o que para Halim dava quase no mesmo. Agora a fachada da loja exibia vitrines, e pouca coisa restava que lembrasse o antigo armazém situado a menos de duzentos metros da praia do Negro. Restou, sim, o cheiro, que resistiu ao reboco, à pintura e aos novos tempos (HATOUM, 2006, p. 80).

Halim tenta transmitir a seus filhos, especialmente a Yaqub, os valores e tradições do Líbano. Contudo, a segunda geração, nascida no Brasil, enfrenta a difícil tarefa de equilibrar essas tradições com a cultura brasileira na qual estão imersos. Mas Nael, o narrador, acaba criando uma maior conexão com Halim, e uma admiração pela língua materna do homem.

Os gazais de Abbas na boca do Halim! Parecia um sufi em êxtase quando me recitava cada par de versos rimados. Contemplava a folhagem verde e umedecida, e falava com força, a voz vinda de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado. 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. Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: “É bonito, mas não sei o que o senhor está dizendo. Ele dava um tapinha na testa, murmurava: É a

velhice, a gente não escolhe a língua na velhice. Mas tu podes aprender umas palavrinhas, querido” (HATOUM, 2006, p. 31).

Halim mantém uma tristeza pela saudade do Líbano, que se mistura com todos os arrependimentos e memórias de sua vida. Essa lamentação simboliza a dificuldade dos imigrantes em preservar sua identidade cultural em um novo país e o inevitável distanciamento que ocorre com as gerações subsequentes.

3.9 DOMINGAS É DA TERRA

A personagem Domingas é profundamente ligada a Manaus, tanto em termos de origem quanto de seu papel na trama. Domingas é uma indígena que trabalha como empregada doméstica na casa da família libanesa e é uma figura central para o desenvolvimento da história e dos personagens. A relação entre Domingas e Manaus é rica em simbolismo e reflete as tensões sociais, culturais e raciais presentes na cidade.

Domingas é uma representante dos povos indígenas do Amazonas, o que a conecta diretamente com as raízes mais antigas da região de Manaus. Enquanto a família libanesa dos protagonistas representa os imigrantes que chegaram durante o ciclo da borracha, Domingas simboliza a presença ancestral dos povos indígenas na Amazônia, que já habitavam a região muito antes da chegada dos colonizadores e imigrantes.

Milton Hatoum descreve Domingas com uma simplicidade que esconde a profundidade de sua história: “Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras” (HATOUM, 2006, p. 40). Essa descrição vincula Domingas ao vasto interior amazônico, que circunda Manaus. Ela carrega consigo a memória de um passado pré-colonial, em contraste com a modernidade e a cultura estrangeira que a família para a qual trabalha representa, e foi alfabetizada por uma freira, que depois arrumou um lugar para ela no mundo como empregada.

A experiência de Domingas em Manaus é marcada pela exclusão social e racial. Embora viva e trabalhe na casa da família, ela nunca é totalmente aceita como parte dela, refletindo as hierarquias sociais e raciais da cidade. A condição de

Domingas como empregada indígena sublinha as tensões étnicas que permeiam a sociedade manauara, onde a cultura e os direitos dos povos indígenas são frequentemente marginalizados.

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuinho reles tivesse sido a causa da agressão. 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, Domingas (HATOUM, 2006, p. 48).

Esse trecho ilustra a invisibilidade social de Domingas, além de fortalecer a importância dela dentro da narrativa, e o laço que aproxima o narrador da personagem. O autor deixa claro o quanto a família dependia de Domingas, mesmo ela não sendo tratada dessa forma.

Domingas é, em muitos aspectos, uma representação das camadas mais profundas da identidade brasileira, que combina influências indígenas, africanas e europeias. A sua presença em Manaus, uma cidade marcada por influências estrangeiras e pela imigração, reflete o encontro e, muitas vezes, o conflito entre essas diferentes culturas e identidades.

A forma como ela interage com a natureza e seu conhecimento prático revelam essa proximidade com o mundo natural, e suas raízes, uma característica importante de sua cultura.

Quando chovia sem força de temporal, Domingas entrava no meu quarto e eu a ajudava a tirar a casca de um pedaço de tronco de muirapiranga, que depois ela esculpiria com habilidade e paciência. Ela, que tinha medo de trocar uma lâmpada, podia transformar um pau tosco num pequenino papa-açaí de peito encarnado (HATOUM, 2006, p. 87).

Domingas leva como herança do seu pai o jeito com a madeira, e transformar pedaços de toco em pássaros era uma forma dela se ver de volta ao lugar de origem.

No final, a personagem se torna uma figura materna e protetora, primeiro para a infância de Yaqub, enquanto Omar era paparicado pela mãe, depois para Nael, seu filho:

Domingas ficava com Yaqub, brincava com ele, diminuía, regredindo à infância que passara à margem de um rio, longe de Manaus. Ela o levava para outros lugares: praias formadas pela vazante, onde entravam nos barcos encalhados, abandonados na beira de um barranco. Passeavam

também pela cidade, indo de praça em praça até chegar à ilha de São Vicente, onde Yaqub contemplava o Forte, trepava nos canhões, imitava a pose das sentinelas. Quando chovia, os dois se escondiam nos barcos de bronze da praça São Sebastião, contava Domingas, depois iam ver os animais e peixes na praça das Acácias (HATOUM, 2006, p. 42).

Este trecho evoca a conexão profunda de Domingas com a terra e a natureza de Manaus, sugerindo que, apesar de tudo, é ela quem personifica a essência do lugar. Yaqub cresceu principalmente com Domingas, que o levava para o conhecer a parte de Manaus que mais lhe dizia respeito.

Conhecemos a história de Domingas através de Nael, que conta da única vez que viajou com a mãe, onde ela teve uma rara conexão com a vida ribeirinha de onde ela veio, em torno de Manaus:

Ainda estava escuro quando ela chacoalhou minha rede; já tinha preparado o café da manhã e cantava baixinho uma canção. Não queria acordar os outros, e estava ansiosa por partir. Caminhamos até o porto da Catraia e embarcamos num motor que ia levar uns músicos para uma festa de casamento à margem do Acajatuba, afluente do Negro. Durante a viagem, Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e do seu corpo. Sentada na proa, o rosto ao sol, parecia livre e dizia para mim: “Olha as batuínas e as jaçanãs”, apontando esses pássaros que triscavam a água escura ou chapinhavam sobre folhas de matupá; apontava as ciganas aninhadas nos galhos tortuosos dos aturiás e os jacamins, com uma gritaria estranha, cortando em bando o céu grandioso, pesado de nuvens. Minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava, ansiosa, o vasto horizonte rio acima, lembrando o lugar onde nascera, perto do povoado de São João, na margem do Jurubaxi, braço do Negro, muito longe dali. “O meu lugar”, lembrou Domingas (HATOUM, 2006, p. 18).

A morte de Domingas foi simples, de uma doença que já vinha lhe tomando os dias. Narrada por Nael com dor, ele ainda celebra uma última alegria, de ter conseguido que mãe fosse enterrada ao lado do avô.

Eu não conseguia sair de perto de Domingas. Um curumim do cortiço foi entregar um bilhete a Rânia. Escrevi: “Minha mãe acabou de morrer”. Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa, quando usou muito o lenço para enxugar o suor do calor e da raiva ao ver a esposa enredada ao filho caçula. Pedi a Rânia para que minha mãe fosse enterrada no jazigo da família, ao lado de Halim. Ela concordou, pagou tudo sem reclamar, e eu nunca soube quanta cumplicidade havia num ato tão generoso. Minha mãe e meu avô, lado a lado, debaixo da terra, haviam encontrado um destino comum. Eles que

vieram de tão longe para morrer aqui. Hoje, tanto tempo depois, ainda visito o túmulo dos dois (HATOUM, 2006, p. 146).

3.10 LÍVIA E RÂNIA

Lívia, mesmo sendo uma figura com extrema importância para a história, acaba sendo uma personagem com poucas aparições no livro de Hatoum. A jovem garota foi o motivo principal da briga entre os irmãos, que disputavam por sua atenção desde o primeiro baile de carnaval onde ela é apresentada na história.

Seria a primeira noite de Lívia na festa dos adultos, a primeira noite que ele, Yaqub, viu-a com os lábios pintados, os olhos contornados por linhas pretas, as tranças salpicadas de lantejoulas que brilhavam nos ombros bronzeados. Queria ficar para pular abraçado com ela, sentir-se quase adulto como ela. Já pensava em se aproximar de Lívia quando a voz de Zana ordenou: “Leva tua irmã para casa. Podes voltar depois”. Ele obedeceu. Acompanhou Rânia até o quarto, esperou-a dormir e voltou correndo ao casarão dos Benemou. A sala fervilhava de foliões, e no meio das tantas cores e das máscaras ele viu as tranças brilhantes e os lábios pintados, e logo ficou trêmulo ao reconhecer o cabelo e o rosto semelhantes ao dele, pertinho do rosto que admirava. Lívia e o irmão dançavam num canto da sala. Dançavam quietos, enroscados, movidos por um ritmo só deles, que não era carnavalesco. Quando os foliões esbarravam no par, os dois rostos se encontravam e, aí sim, davam gargalhadas de Carnaval. Yaqub ensombreceu (HATOUM, 2006, p. 12).

A rivalidade entre os irmãos se torna presente em todos momentos, até que Omar ataca Yaqub por ciúmes e amizade entre eles enfim termina.

Nesse momento em diante, Lívia só volta a pisar na casa mais uma vez, logo antes de Yaqub ir para São Paulo, ela vai se despedir dele, e Zana manda que Domingas fique de olho: “Lívia se afastou e saiu da sala, atraindo Yaqub para o quintal. Sussurraram com muitos risinhos e logo sumiram no matagal dos fundos. Demoraram o tempo da sobremesa, do café espesso e da sesta. Zana, inquieta, fez um sinal a Domingas, que os encontrou perto da cerca. Estavam espichados no mato, e Yaqub acariciava o ventre e os seios da mulher, adiando a despedida. Domingas ficou calada, ofegante; agachou-se, balançou as folhas e torceu com raiva os galhos da fruta-pão. Observou a cena, boquiaberta, e se retirou com a boca seca, com sede daquela água. Lívia não apareceu, deve ter saído pela ruela dos fundos. Depois Yaqub entrou sozinho na sala, o pescoço com arranhões e marcas de mordidas, a expressão ainda incendiada (HATOUM, 2006, p. 28).

Poucas passagens de Lívia complementam a vida dela depois. Nael, o narrador, acaba tendo algumas informações como “Só eu sabia que a Lívia, a primeira namorada do Yaqub, tinha viajado para São Paulo a pedido dele” (página 75), ou nessa outra passagem onde ele fala sobre Halim: “Gostava da Lívia, o velho.

Desafiava a mulher, comia as guloseimas que Livia lhe mandava de São Paulo, desprezava a comida de casa. Era um insulto para Zana, mas ele não se importava mais. Empanturrava-se com as amêndoas e as tâmaras da nora” (HATOUM, 2006, p. 126).

Assim, a linha narrativa de Livia se completa com sua ida para São Paulo, onde se casou com Yaqub, e também se manteve distante da família e da vida em Manaus.

Rânia é a irmã mais nova dos gêmeos, e assim como os outros moradores da casa, ela sente na pele a tensão da relação entre eles e o quanto isso desmorona a família. Nael, ao falar dos irmãos, mostra como funcionava a dinâmica da casa. “Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quatinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília (HATOUM, 2006, p. 19).

Rânia é fascinada pelos irmãos, e o livro trabalha a escolha dela de nunca ter um marido. Mesmo com as inúmeras tentativas da mãe, Rânia sempre encontra um problema: os pretendentes não são iguais aos gêmeos.

É que nenhum tinha o olhar do Caçula: um olhar de volúpia, devorador. Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe: Observa o meu irmão Omar; agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura os dois, e da mistura sairá o meu noivo. Ela nunca encontrou essa mistura. Contentou-se em idolatrar os gêmeos, sabendo que os laços sanguíneos não anulavam o que neles havia de irreconciliável. Mesmo assim, a admiração de Rânia por ambos foi por muito tempo visceral e quase simétrica. Ela conversava com a imagem de Yaqub, beijava-lhe o rosto no papel fosco, soprava-lhe uma sequência de murmúrios, palavras que punha numa carta (HATOUM, 2006, p. 59).

A relação de Rânia com os gêmeos, por vezes toma contornos de incesto.

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. Nos quatro dias da visita ela se empeteceu como nunca, e parecia que toda a sua sensualidade, represada por tanto tempo, jorrava de uma só vez sobre o irmão visitante. Rânia, não a mãe, ganhou os melhores presentes dele: um colar de pérolas e um bracelete de prata, que ela nunca usou na nossa frente (HATOUM, 2006, p. 70).

Assim, Rânia se entrega para os negócios, seguindo os passos do pai e cuidando da loja.

Rânia foi esse ser enclausurado, e aí de quem a molestasse depois das oito, quando ela se resguardava do mundo. Saía do quarto na noite do aniversário da mãe e nas ceias natalinas. Abandonou a universidade no primeiro semestre e pediu ao pai para trabalhar na loja. Halim consentiu. O que ele esperava de Omar, veio de Rânia, e da expectativa invertida nasceu uma águia nos negócios. Em pouco tempo, Rânia começou a vender, comprar e trocar mercadorias (HATOUM, 2006, p. 57).

A loja se torna um sucesso absoluto, mais moderna, e uma referência em Manaus, tudo por causa do trabalho de Rânia. E de longe, quem a observa, apaixonado, é Nael.

O livro trabalha um amor platônico e constante que Nael sente por Rânia desde muito novo. Ele observa a ruína da família, sempre disposto a ajudar e ser o parceiro de Rânia em tudo, admirando a beleza dela e esperando por uma chance que sabe ser impossível:

Eu sentia o cheiro de Rânia antes de escutar seus passos no corredor do andar de cima. Deixava-se admirar no alto da escada; depois, com movimentos meticulosos, descia, e aos poucos iam surgindo as pernas bem torneadas, os braços roliços e nus, o cabelo ondulado cobrindo-lhe os ombros, o decote do vestido que ampliava sua respiração. Víamos o corpo moreno e quase tão alto quanto o dos gêmeos, o rosto maquiado e os lábios pintados na única noite do ano, e os olhos, de incompreensão ou aturdimento, pareciam perguntar por que diabo ela ingressava naquela sala cheia de gente. Rânia causava arrepios no meu corpo quase adolescente. Eu tinha gana de beijar e morder aqueles braços. Esperava com ânsia o abraço apertado, o único do ano. A espera era uma tortura. Eu ficava quieto, mas um fogaréu me queimava por dentro. Então a sonsa se acercava de mim, me dava um acocho e eu sentia os peitos dela apertando meu nariz. Sentia o cheiro de jasmim e passava o resto da noite estonteado pelo odor. Quando ela se afastava, alisava meu queixo como se eu tivesse uma barbicha e me beijava os olhos com os lábios cheios de saliva, e eu saía correndo para o meu quarto (HATOUM, 2006 p. 58).

Já mais velhos, Rânia conta para Nael porque decidiu ficar sozinha para sempre.

Zana conhecia o meu namorado, o homem que eu amava... Eu queria viver com ele. Minha mãe implicou, se enfezou, dizia que a filha dela não ia conviver com um homem daquela laia... não ia permitir que ele fosse à minha festa. Me ameaçou, ia fazer um escândalo se me visse com ele... 'Com tantos advogados e médicos interessados em ti, e escolhes um pérapado...' Meu pai ainda tentou me ajudar, fez de tudo, implorou para que Zana cedesse, aceitasse, mas não adiantou. Ela era mais forte, enfeitiçou meu pai até o fim. Desprezei todos aqueles pretendentes... alguns até hoje aparecem aqui, fingem que querem comprar e acabam comprando as porcarias encalhadas... os restos... tudo o que eu não vendo durante o ano. Agora é esse o meu mundo... sou dona de tudo isso", ela disse, olhando as paredes da loja. Permanecemos em silêncio, na penumbra; com a luz fraca do depósito, mal dava para ver o rosto dela. Ela me pediu que fosse embora, queria ficar sozinha, talvez dormisse na loja (HATOUM, 2006, p. 124).

Rânia sofre as consequências das brigas dos irmãos. Ela é quem precisa lidar com os surtos do Omar, ela é quem cuida da mãe, quem vende a casa para quitar todas as dívidas, ela junta dinheiro para tirar Omar da cadeia, e manda cartas para Yaqub quando descobre que ele também é culpado pelo fim da família e de tudo que eles tinham.

No fim, morando sozinha em uma casa nova, sem falar nem mesmo com Nael e tendo cortado relações com Yaqub, Rânia se esforça para trazer Omar para sua casa: “Rânia fez de tudo para se aproximar dele, mas Omar se esquivava, fugia da irmã e de todos os vizinhos. Durante uns meses ainda foi visto aqui e ali, perambulando à noite pela cidade. Os malabarismos que Rânia fez para enviar-lhe dinheiro, tentando atraí-lo, reconquistá-lo. Sonhava com a presença do irmão em sua casa, o quarto onde a mãe dormira seria destinado a ele (HATOUM, 2006, p. 157).

Essa é a última passagem de Rânia pelo livro, onde ela continua direcionando sua vida a cuidar de Omar, presa pelo amor e pela devoção que sente pelo irmão, tomando o lugar de protetora que antes era de sua mãe.

Rânia sofre, assim como Yaqub, a negligência da mãe, que é extremamente protetora e emocionalmente ligada a Omar. Como resultado, a jovem cresce buscando encontrar seu lugar em meio às disputas e ressentimentos que marcam sua família. Com o tempo, Rânia demonstra uma força que contrasta com a fragilidade emocional dos adultos ao seu redor. Inteligente e independente, ela rejeita os padrões tradicionais impostos a ela. Sua trajetória reflete uma busca por liberdade e autonomia, em meio ao caos que permeia sua vida familiar.

4 O ROTEIRO DE DOIS IRMÃOS

Para esse capítulo, além do próprio roteiro de “Dois Irmãos”, escrito por Maria Camargo e publicado pela editora Cogobó, utilizaremos também as notas de rodapé da publicação, que são comentários feitos por Maria Camargo a respeito de suas escolhas para a história.

Em sua adaptação, a roteirista não apenas transporta os acontecimentos do livro para a tela, mas também acrescenta um olhar próprio, adaptando algumas cenas e diálogos, e explorando as especificidades da linguagem.

O próprio roteiro passou por um processo de readaptação, como dito pela própria Maria Camargo, o objetivo inicial, era escrever um roteiro de longa-metragem:

Quando o projeto ainda não era de uma série para TV, mas um filme longa-metragem, as três voltas de Yaqub a Manaus funcionam como pilares da história. Essa opção já previa uma mudança de estrutura em relação ao livro, e que foi a que prevaleceu na versão para a televisão. No romance, há quatro chegadas de Yaqub à cidade: 1 - a volta do Líbano; 2 - a primeira visita, quando ele já está morando em São Paulo no anos 50; 3 - a segunda visita, durante a ocupação militar; 4 - finalmente a última, próxima ao desfecho da história. A primeira e a última chegada foram mantidas, mas, em prol da concentração dramática, a segunda e a terceira visitas se transformaram numa só. Assim, alguns elementos da viagem dos anos 50 foram transferidos e adaptados (HATOUM, 2006, p. 247).

A estruturação da história ser feita na volta de Yaqub para casa, é algo que se torna muito forte imagetivamente, e que vai ser revisto nos próximos capítulos, mas que por hora, conversa diretamente com a estrutura narrativa do roteiro escrito.

Na introdução do livro, Maria Camargo escreve sobre suas conversas com o autor Milton Hatoum, e a postura acolhedora que ele teve no processo de adaptação: “Milton foi absolutamente generoso em relação às liberdades que eu teria - e tive - que tomar durante a escrita. Autor dos sonhos de qualquer roteirista, ele sempre soube que transportar um livro para outra linguagem é muito mais do que simplesmente ilustrar ou retirar às pressas do original o que em princípio funciona”.

Esse capítulo é um estudo das ‘liberdades’ que Maria Camargo teve ao escrever o roteiro, trazendo uma discussão sobre o processo de adaptação.

4.1 A ESTRUTURA NARRATIVA

Como visto no capítulo anterior, Hatoum utiliza a perspectiva de Nael, filho da empregada Domingas e, possivelmente, de um dos irmãos Omar ou Yaqub, para revelar os conflitos familiares. Essa escolha narrativa torna a obra uma espécie de quebra-cabeça emocional, pois o narrador, ao mesmo tempo que é personagem da trama, busca compreender sua própria origem enquanto reconta os episódios marcantes da vida da família libanesa em Manaus. A narrativa é não-linear, com saltos temporais que exploram as memórias dos personagens, criando uma atmosfera de mistério e melancolia. Esse formato fragmentado intensifica a

densidade emocional da obra, permitindo que o leitor se aprofunde na psicologia dos personagens e nos dilemas morais e culturais enfrentados por eles. O texto privilegia o não dito, os silêncios e as ambiguidades, desafiando o leitor a interpretar os eventos e as motivações ocultas.

O roteiro busca uma abordagem mais direta e cronológica, ainda que mantenha alguns elementos da fragmentação. A narrativa busca capturar a complexidade emocional dos personagens, mas precisa equilibrar isso com o ritmo necessário para prender a atenção do espectador em um formato audiovisual. Assim, os conflitos entre Omar e Yaqub são apresentados de forma mais explícita e dramatizada, com cenas que intensificam os momentos de tensão e enfatizam os choques de personalidade e as disputas familiares.

Enquanto Nael é a figura central na narrativa do romance, no roteiro, ele perde um pouco desse protagonismo como narrador e observador, pois o foco se desloca para os eventos e conflitos apresentados sem uma subjetividade mediadora, de modo a elidir a mediação narrativa para apresentar as cenas de modo a serem percebidas de modo direto, como é característico do modo dramático. Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno* (1956), baseia-se na ideia de que o drama é uma forma literária que se caracteriza por ser autossuficiente, imediata e dialógica, sem a necessidade de um narrador intermediário. Ele identifica que, no drama clássico, a ação se desenvolve dentro de uma estrutura fechada, em que os personagens interagem diretamente e as contradições são resolvidas dentro da própria história.

No entanto, Szondi também aponta que essa concepção tradicional do drama entra em crise a partir do final do século XIX. No drama moderno, os elementos clássicos se dissolvem, dando lugar a um texto fragmentado, introspectivo e mais próximo da prosa. Essa crise ocorre porque as condições históricas e filosóficas que sustentavam o drama clássico mudaram com a modernidade. A perda da estrutura aristotélica e a inserção de elementos narrativos marcam a transição para novas formas dramáticas, como o teatro épico de Brecht e o teatro do absurdo de Beckett.

Assim, para Szondi, o drama clássico é uma forma de representação fechada e autônoma, enquanto o drama moderno rompe com essa estrutura, incorporando reflexões, introspecção e um questionamento da própria teatralidade.

Enquanto o livro apresenta um drama moderno, onde a narração de Nael carrega memórias, reflexões, questionamentos e não fecha todas as lacunas, a adaptação de Maria Camargo encontra força no modelo de drama clássico, mesmo mantendo o personagem como narrador, a série se concentra em elementos diferentes para manter a narrativa, com foco no formato audiovisual.

Outro ponto que afeta a construção narrativa do roteiro, como dito por Maria Camargo, é o formato final da televisão:

O roteiro, portanto, sofreu modificações durante a produção e a edição da série. Inicialmente, por exemplo, havia a previsão de dois intervalos comerciais que depois, já durante a montagem, foram reduzidos apenas a um, gerando umas mudanças relevantes nos ganchos entre os blocos (CAMARGO, 2017, p. 5),

O próprio roteiro prevê esses dois intervalos, encaixando o gancho narrativo, para manter o interesse do espectador.

Em outra nota, falando da cena 12 do capítulo 5 da série, Camargo escreve: “Na terceira e última versão do roteiro, a pedido da direção, aqui foi inserida uma grande passagem de tempo onde se prevê a mudança de elenco. Em versões anteriores isso acontecia um pouco antes na história” (CAMARGO, 2017, p. 151).

A direção assim, mostra uma presença constante na construção do roteiro, já visando a produção e como funcionaria a versão final, algo que se torna fundamental para entendermos algumas das escolhas da roteirista.

4.2 NAEL E AS HISTÓRIAS CONTADAS NO BARCO

Maria Camargo abre o roteiro com um flashback da família, em um momento onde Zana e a empregada Domingas estão em um barco com as crianças Omar, Yaqub e Rânia.

Halim, 30 anos depois, está sentado em um barco contando a história da família para alguém. O roteiro diz que o interlocutor não deve ser apresentado ainda, mas uma VO (Voice Over) de Nael, entra como narrador da história.

Camargo escolhe por manter a concentração da narração da história em apenas uma conversa. Esse diálogo de Halim e Nael no barco, onde o patriarca conta desde o começo a história de sua família, se mantém até uma cena no episódio 7.

O narrador da série, como do livro, é Nael. Além de nos contar o que ele viu, ele fala também do ouviu de outros personagens ao longo da vida, sobretudo de Halim. De um modo diferente do que acontece no romance, porém, aqui as conversas entre Halim e Nael se concentram em tempo e espaço específicos: no rio, dentro de um barco, enquanto procuram por algo ou alguém. Mas por que estão navegando? O que buscam? Quem é o menino que acompanha Halim? Em que época isso se passa? Essas informações são introduzidas pouco a pouco - pois a situação que, no livro está concentrada no que corresponderia ao episódio 7 da série, no roteiro é propositalmente ampliada, estendida. Isso permitiu um mergulho mais profundo na memória de Halim e na intimidade dos dois personagens (Camargo, 2017, p. 15, nota de rodapé).

Desse momento, até o quarto episódio, quando Nael realmente se apresenta como filho de Domingas, a sua presença como narrador se torna mais pontual. Ele entrega mais detalhes ou complemento das cenas, ou até mesmo algumas de suas percepções e reflexões.

Na praia formada pela vazante, há uma fileira de pequenos barcos coloridos atracados. Yaqub se emociona ao ver crianças que correm na areia.

HALIM: Foi aqui que a canoa por pouco não emborcou naquele passeio até o Careiro. Eu, tu e teu irmão tivemos que tirar o barro com as mãos, lembra?

YAQUB: Sim, baba.

NAEL (VO): Sim... Por que ele não Omar?, Yaqub se perguntava e mais tarde me contou. Mas naquele dia não contou nada, a ninguém” (CAMARGO, 2017,p. 23).

A cena marca a chegada de Yaqub de volta à Manaus, depois de anos no Líbano. Enquanto a cena se desenha de uma forma feliz pelo ponto de vista dos pais que foram buscar o filho no aeroporto, Nael como narrador, em uma pequena frase, fala sobre o incômodo e rancor crescentes que ao longo da história vão tomar conta de Yaqub.

Assim, mesmo a figura de Nael como narrador perdendo força na trama, pois o foco da história se desloca para os acontecimentos e os personagens que protagonizam os dramas familiares, ele ainda se mantém presente, dividindo seus pensamentos e sentimentos particulares sobre a família.

Nael aparece como um observador ativo, mas sua voz narrativa não domina a trama da mesma forma. Enquanto no livro sua perspectiva guia a construção da história, na série ele é um personagem com presença reduzida, muitas vezes ofuscado pelas interações diretas entre Omar, Yaqub e Zana. A série escolhe

ênfatizar os eventos e os diálogos entre os personagens principais, deixando para momentos pontuais a camada interpretativa que Nael oferece no romance.

Nas notas de rodapé, Camargo fala também sobre a construção e comparação do livro com o roteiro, e em como ela optou por criar cenas que unam elementos importantes da história de Hatoum.

Nael caminha devagar com a bacia fumegante nas mãos. Conforme anda, vai derramando um pouco de água pelo chão - uma trilha involuntária.

Passa pelo quarto de Rânia, a porta entreaberta pela primeira vez. Ele espia a certa distância, percebe o movimento através da fresta. Se aproxima, e lá dentro está Rânia, seminua, se aprontando para dormir.

Ele se detém, não resiste. Fica olhando para ela, mas o encantamento faz com que derrame mais um pouco de água, dessa vez sobre a própria pele. A queimadura o devolve à vida real, e ele recua (CAMARGO, 2017, p. 188).

Essa cena é acompanhada por uma nota da roteirista:

A sequência de Nael carregando a bacia d'água une dois elementos importantes e bem explorados do livro: o trabalho doméstico a que ele é submetido e o desejo reprimido por Rânia, filha dos patrões. Foi preciso, porém, criar no roteiro uma ação concreta que explicitasse, ao mesmo tempo, imposição e desejo, tornando dramático o que era literário" (CAMARGO, 2017, p. 188).

A linha narrativa, e os elementos que constroem a história de Nael, se mantém inalterados no roteiro. Mas, mesmo após seu nascimento, dentro da linha cronológica principal da história, no episódio 4, ainda assim sua participação se mantém pontual.

A cena que abre o roteiro, assim como outros flashbacks da infância, será repetida algumas vezes no roteiro, trazendo mais informações, pouco a pouco. Nesse primeiro momento, Camargo escreve no roteiro que ainda não é possível reconhecer nenhum dos personagens. Essa mesma cena retorna na última página de roteiro, onde Nael reflete sobre a história dos irmãos, em contraponto com a sua própria história.

Nael, já adulto, volta nesse mesmo rio, mas para ir embora de Manaus, aceitando o convite de Yaqub para conhecer o mar. O roteiro alterna a cena de abertura da história, junto com essa imagem final, da partida de Nael.

NAEL: Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. Nas últimas cartas que enviou, ele ainda me convidava para ver o mar, e só falava no futuro... O futuro, essa falácia

que persiste. Por mais de vinte anos adiei a visita. Não quis ver o mar tão prometido. Naquela época tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento.

Permanecem soterradas, petrificadas em estado latente, para depois, em lenta combustão, acendem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou.

E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras verdadeiras. Foi o que me disse o velho Halim” (CAMARGO, 2017, p.p 327, 328 e 329).

Assim, Nael também finaliza o seu arco, diferente do livro onde ele permanece na casa, o roteiro lhe permite coragem de ir embora, mostrando um final mais positivo do que a solidão de continuar em um lugar tão cheio de memórias.

4.3 HALIM PREFERE NÃO LEMBRAR

Assim como Nael, Halim se mantém como um fio condutor entre os episódios, trazendo pouco a pouco referências da cena do barco, onde ele conta a história de sua família e dos gêmeos como um desabafo doloroso.

A sua narração, e sofrimento, abre o roteiro, ao lado da cena em flashback com a imagem da família brincando no rio.

HALIM: Duelo? Melhor falar de rivalidade. Alguma coisa que não deu certo entre os dois meninos... Ou entre eles e nós. Parece que o diabo torce pra que a mãe escolha um filho, rapaz... Mas não quero falar sobre isso. Pra um velho como eu, o melhor é recordar o que foi bom... Lembrar só do que me faz viver mais um pouco, entendes?

Além do mais, tem certas coisas que a gente não deve contar a ninguém (CAMARGO, 2017, p. 15).

Esse diálogo finaliza com a cena do barco, onde Halim e Nael viajam juntos, que vai se resolver apenas no episódio 7.

O episódio abre com Halim se levantando cedo para procurar por Omar que está desaparecido. A narração de Nael explica: “Nos dias e meses de ausência de Omar; Halim começou a embicar, a voar baixinho, zozinho de dor. E agiu. Ele precisava fisgar, ou empurrá-lo com sua sereia para bem longe de casa” (CAMARGO, 2017, p. 214).

Camargo coloca uma nota diretamente no próprio roteiro, junto com a cena:

O barco de Halim e Nael navega, e os navegantes vão mudando durante a viagem: a pele cada vez mais curtida, a esperança e o ímpeto que aos poucos se perdem (CAMARGO, 2017, p. 222).

E ainda, complementando a importância dessa cena que liga toda a história, Camargo escreve uma nota de rodapé:

Chegamos aqui a um momento delicado de construção de roteiro - quando o 'tempo dos narradores', encontra o tempo dramático, o nosso 'presente'. Apesar das pistas anteriores, ficam claras agora tanto a linguagem quanto a ação dramática desenvolvida ao longo dos episódios. A busca por Omar, empreendida por Nael e Halim, tem como motivação, mais uma vez, o amor do patriarca por Zana. As cenas do barco deixam, portanto, de ser flash-forwards com alguma dose de enigma e, já contextualizadas no presente, logo se tornarão passado e deixarão de existir (CAMARGO, 2017, p. 222).

Assim, Halim assume o protagonismo narrativo do roteiro, sendo o fio condutor principal de uma grande parte da trama, fazendo a sua busca por Omar ligar praticamente todos os episódios.

Por fim, a morte de Halim é uma cena de destaque para a própria roteirista:

Talib cobre o corpo de Halim com um lençol, enquanto reza uma oração. Nahda e Zahia acompanham a reza; enquanto Rânia e Domingas choram abraçadas.

TALIB: Não toquem no corpo dele, nem chorem perto daqui.

Mas Zana não ouve, ou ignora o que ouve. Se aproxima do corpo e afasta o tecido que cobre o marido. Pega os braços dele, coloca-os em torno de si - como se, mesmo morto, ainda pudesse abraçá-la. Ninguém ousa interromper.

ZANA: Não podes sair dessa casa... Não podes sair de perto de mim...

E ela começa a recitar para os 15 dísticos em árabe, os gazais que ouviu durante toda sua vida, (CAMARGO, 2017, p. 282).

Aqui Camargo também resolveu por falar de suas escolhas:

Bastante fiel ao livro, a cena da morte de Halim não foi a mais difícil de adaptar no que diz respeito a sua construção dramática ou formal, mas o impacto emocional de escrevê-la foi imenso.

O patriarca é um personagem marcante - o preferido de muitos leitores. Um homem apaixonado e enternecedor, frágil e forte, demasiadamente humano em suas qualidades e defeitos. Matá-lo é como matar um pai, um avô ou um marido. É também admitir que não há saída - como nas verdadeiras tragédias (CAMARGO, 2017, p. 282).

Camargo termina essa nota de rodapé com uma informação que será melhor discutida no capítulo 5, onde o tema é a versão da série já finalizada: "A versão gravada foi além, ao acrescentar visões e memórias de Halim quando jovem à cena,

que em suas versões escritas, tanto no livro quanto aqui, são mais realistas” (CAMARGO, 2017, p. 282).

4.4 ZANA COMO PROTAGONISTA

O amor intenso de Zana e, por vezes, sufocante pelos filhos, especialmente por Omar, é o cerne de muitos dos conflitos que permeiam a narrativa. Zana é parcial, algo que fica evidente na sua preferência por Omar em detrimento de Yaqub, o que alimenta a rivalidade entre os irmãos e contribui para a escalada de tensões familiares. No entanto, no romance, essa preferência não é sempre explicitada em gestos ou diálogos diretos. Muitas vezes, ela é percebida de maneira sutil, através das memórias de Nael e dos comportamentos de Zana que revelam seu temperamento impulsivo e suas escolhas tendenciosas. O livro apresenta Zana como uma figura ambígua: ao mesmo tempo forte e resiliente, mas também cega para as consequências de suas decisões.

No roteiro, Zana ganha ainda mais destaque e sua personalidade é retratada de forma mais direta e dramática. Sua preferência por Omar é mostrada de maneira explícita em cenas que demonstram sua indulgência para com ele e sua postura mais severa com Yaqub. Essa preferência, que no livro é muitas vezes percebida através de olhares e gestos implícitos, na série é amplificada em diálogos e ações que deixam claro seu papel na rivalidade entre os irmãos.

A série também explora de forma mais visual a relação de Zana com Halim. Enquanto no livro os desentendimentos entre o casal são sugeridos através de interações tensas e das reflexões do narrador, no roteiro esses conflitos estão mais presentes. O temperamento dominante de Zana, em contraste com a postura mais passiva de Halim, é apresentado em cenas que ressaltam as diferenças de perspectiva entre os dois. Sua insistência em proteger Omar e sua relutância em discipliná-lo tornam-se fontes constantes de atrito no casamento, algo que a série explora para criar momentos de grande carga dramática. Isso reforça o papel de Zana como a força motriz da família, uma mulher que insiste em manter o controle mesmo quando tudo ao seu redor parece desmoronar.

Além disso, a série coloca maior ênfase na juventude de Zana e na forma como sua personalidade foi moldada ao longo do tempo. Flashbacks e diálogos com

outros personagens oferecem ao público uma visão mais ampla de sua trajetória, algo que no livro é deixado mais para a interpretação do leitor. Esse recurso ajuda a contextualizar as escolhas de Zana, revelando como sua relação com os filhos e sua posição como matriarca da família foram moldadas por suas experiências e expectativas culturais.

Sua determinação em proteger Omar e sua incapacidade de aceitar as diferenças entre os irmãos mostram o lado contraditório de seu amor maternal: ao mesmo tempo em que é uma expressão de cuidado, também é fonte de destruição. No entanto, enquanto o livro explora essa contradição de forma mais introspectiva e ambígua, na série ela é apresentada de maneira mais objetiva e emocional, com cenas que mostram Zana em momentos de dor, raiva e frustração.

Uma passagem impactante do roteiro, é a última tentativa de Zana em juntar os irmãos. Omar têm o projeto de fazer um hotel em Manaus, e Zana dita para Nael escrever uma carta a Yaqub:

ZANA: Omar consegue o terreno, tu fazes os cálculos... Os dois juntos num mesmo projeto, como estiveram juntos um dia... Não sou mãe de Caim e Abel. Não quero morrer vendo meus gêmeos se odiarem como inimigos...

A cera pinga, a vela já diminuta e Nael segue obedecendo o ritmo da voz de Zana.

ZANA: Ninguém conseguiu apaziguar vocês dois... Nem Halim, nem as orações, nem mesmo Deus... Então tu, que és instruído, cheio de sabedoria... Tu, Yaqub, que realizate grandes feitos na vida... Me perdoe.

Ela olha para Nael dolorida, Fala como se fosse Yaqub diante dela.

ZANA: Perdoe por ter te abandonado... Por ter te deixado ir sozinho para o Líbano... Naquele tempo era tudo tão distante, pensei que Omar ia morrer na travessia.

Mas ela faz uma pausa silenciosa. O encara.

ZANA: Achas que as palavras estão me traindo, Nael? (CAMARGO, 2017, p. 292).

Esse enfoque melodramático cria uma Zana mais intensa, em que o amor pelos filhos beira a obsessão, transformando-a em uma figura trágica. Ela se torna uma mãe que ama tanto que destrói, incapaz de aceitar que sua dedicação a um dos filhos pode ser a ruína do outro.

Maria Camargo também escreve uma nota sobre essa cena:

A carta aparece como um detonador: dela nasce o vento, que prenuncia o grande dilúvio. A imagem, que não está no livro, retoma a falha dramática de Zana: uma mulher que amou demais um dos filhos, que o escolheu, e

pagou caro por isso. Ao escrever a carta para Yaqub, em princípio um pedido de perdão, ela acaba, mais uma vez, detonando a tragédia - ou o seu desfecho. Por extensão, também provoca a fúria da natureza. Mais uma vez, a natureza e o destino dos homens estão intrinsecamente ligados (CAMARGO, 2017, p. 295).

Zana se torna uma personagem ainda mais marcante e central, com sua intensidade emocional e suas decisões carregadas de paixão sendo apresentadas de forma mais explícita e dramática. Enquanto no livro ela é uma figura complexa, moldada pelas ambiguidades de suas escolhas e por uma narrativa que sugere mais do que revela, na adaptação ela assume um papel mais dominante e melodramático, refletindo os aspectos operísticos encontrados na direção de Carvalho. Essa mudança dá a Zana um destaque ainda maior, tornando-a não apenas a matriarca da família, mas também o coração trágico da história.

4.5 OMAR COM CONTORNO MAIS VILANESCO

Assim como Zana se torna uma heroína trágica, o papel de Omar também recebe um peso a mais no roteiro, o tornando quase que inteiramente um vilão.

O romance permite uma leitura mais aberta de suas motivações: ele é um homem atormentado pela rejeição do pai, pelo rancor de Yaqub e pelas expectativas sufocantes de Zana. Omar no livro é, acima de tudo, uma representação das consequências da parcialidade familiar e dos conflitos não resolvidos.

Na série, Omar ganha um tratamento mais direto e dramatizado, com sua personalidade sendo amplificada. Seu comportamento rebelde e autodestrutivo é mostrado de forma mais explícita, com cenas que enfatizam suas explosões emocionais e seu descontrole. A adaptação faz de Omar um personagem que frequentemente ocupa o centro das cenas mais tensas e dramáticas, com suas ações e reações muitas vezes funcionando como gatilhos para os principais conflitos da trama. Sua relação com Zana, por exemplo, é mostrada de maneira ainda mais intensa e até simbiótica: ele depende do carinho e da proteção da mãe, enquanto ela parece incapaz de reconhecer que essa devoção excessiva só agrava os problemas do filho.

A rivalidade entre Omar e Yaqub também ganha contornos mais vívidos na série. Enquanto no livro essa rivalidade é construída de forma gradual, com o leitor sendo levado a perceber as diferenças entre os irmãos através das ações e

memórias narradas, na série os confrontos são mais frequentes e viscerais. As cenas de embates físicos e verbais entre Omar e Yaqub destacam o ódio e o ressentimento que crescem entre os dois, mas a série frequentemente inclina o espectador a simpatizar mais com Yaqub, enquanto Omar é retratado como o agente do caos.

Outro ponto que o roteiro intensifica é o caráter boêmio e irresponsável de Omar. Ele é mostrado frequentemente em ambientes de festa, cercado por bebidas e mulheres, como uma tentativa de preencher o vazio emocional que carrega. Essa faceta de Omar já está presente no livro, mas no roteiro ela é usada para reforçar a visão de um homem incapaz de amadurecer ou enfrentar as consequências de seus atos. A adaptação, ao fazer isso, torna Omar um personagem mais previsível, mas também mais impactante visualmente, com cenas que exploram sua decadência de forma quase teatral.

Uma das primeiras cenas de Omar já um adolescente, quase adulto, no roteiro, apresenta claramente o personagem:

Um raio de sol bate em cheio no rosto de Omar, banhado de suor. Ele acorda assustado com uma sacudida de Halim.

HALIM: Não queres nada da vida?

Ele abre os olhos ainda tonto, sonolento.

OMAR: Devagar papa! Está um calor de fritar os miolos!

HALIM: Pelo teu jeito já devem estar fritos, não servem pra nada.

OMAR: Por que não me esquece, hein? A essa hora da manhã!

HALIM: Por acaso sabes que horas são?

Zana entra, trazendo o uniforme. Omar se deixa vestir.

ZANA: Eu te ajudo, vem. Perdeste a hora.

HALIM: O pior é a cabeça que já perdeu há tempos.

ZANA: Não exagere, querido...

OMAR: Se já perdi, perdida está. A cabeça e também a escola.

Ele arranca a blusa e se acomoda na rede de novo. Mas Halim puxa-o pelo braço, agora com força.

HALIM: Anda, levanta! Se estás perdido, é só perguntar o caminho para o teu irmão!

OMAR: Meu irmão, 'babai'? Aquele que perdeu a língua?

HALIM: Achas graça, não é? Mas pra estudar não precisa língua, só cabeça. E isso teu irmão tem de sobra!

ZANA: Basta, Halim! Parecem dois meninos, por Deus... Vem, meu filho.

Zana insiste, veste de novo a farda em Omar. Halim observa a esposa vestindo o filho imenso como se fosse um bebê" (CAMARGO, 2017, p. 116).

Ao escrever que Halim observa o filho como um imenso bebê, Camargo dá pistas para a direção e para os atores, já que não é uma imagem que literalmente será transportada para a tela.

A relação de Omar com Halim e Domingas também ganha destaque no roteiro, muitas vezes para ressaltar sua arrogância e desprezo pelas figuras que ele considera inferiores ou que não atendem às suas expectativas. Essas relações se tornam instrumentos para mostrar o lado mais cruel de Omar, evidenciando seu egoísmo e sua incapacidade de enxergar além de si mesmo.

Apesar disso, o roteiro também se esforça para humanizar Omar em momentos-chave, especialmente em sua relação com Zana. Há cenas que revelam sua fragilidade emocional, seu medo de perder o afeto da mãe e seu ressentimento por nunca ter sido aceito plenamente pelo pai. Essa dualidade entre o homem arrogante e o filho inseguro é um dos elementos que a série herda do livro, mas ela é tratada de maneira mais explícita, com diálogos e gestos que sublinham a dor e o vazio que definem o personagem.

4.6 YAQUB E A LUTA POR RECONHECIMENTO

Yaqub é adaptado com maior destaque para seus conflitos externos e internos, mas seu perfil ganha um tom mais direto e dramático, reforçando sua luta por aceitação e autonomia em uma família dominada pela parcialidade materna e pelas tensões culturais.

A adaptação transforma Yaqub em uma figura ainda mais introspectiva, mas com momentos de explosão emocional que reforçam sua humanidade e seu sofrimento. A rejeição de Zana é amplificada em cenas de confronto direto, como momentos em que ela defende Omar enquanto critica ou desvaloriza Yaqub. Essa escolha dramatiza ainda mais a relação mãe-filho, evidenciando a ferida aberta que define grande parte das ações de Yaqub.

Outro aspecto que ganha destaque no roteiro de Camargo, é a luta de Yaqub por reconhecimento. Sua trajetória de estudos e trabalho árduo, que no livro é narrada de forma mais contida, na adaptação é usada para reforçar sua determinação em provar seu valor. Sua busca por independência é retratada em

cenar que o mostram enfrentando adversidades, muitas vezes em contraste direto com o comportamento acomodado e autodestrutivo de Omar. Ao mesmo tempo, a série não deixa de destacar o custo emocional dessa luta: Yaqub é mostrado como um homem que, apesar de alcançar sucesso profissional e estabilidade, permanece assombrado pela rejeição materna e pela ausência de laços familiares verdadeiramente sólidos.

A relação de Yaqub com Halim, o pai, também é tratada de forma mais evidente na série. No livro, Halim é uma figura distante, e sua relação com Yaqub é apenas sugerida como sendo mais equilibrada do que com Omar. Já na série, Halim é mostrado como alguém que, ainda que incapaz de se impor diante de Zana, reconhece o valor de Yaqub e tenta apoiá-lo de maneira sutil.

Mas, assim como no livro, o plano de Yaqub é implacável, como dito pelo próprio Nael em narração: “A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo, não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub” (CAMARGO, 2017, p. 327).

Assim, mesmo projetando um pouco mais a figura de herói em um dos irmãos, e de vilão no outro, o roteiro mantém a mesma força do final, ao mostrar que ambos foram destrutivos da mesma forma.

4.7 DOIS IRMÃOS E A GARRAFA ESTILHAÇADA

As brigas e os confrontos entre os irmãos, se tornam uma constante na história. A força e a raiva vão escalonando com o passar das páginas. Mas a primeira briga entre eles, é evidenciada com destaque dentro da história, tanto que a cicatriz se torna uma marca visual que assombra a família por todos os próximos anos.

A grande primeira briga entre os irmãos, e que ocasiona o movimento principal de toda a história, acaba sendo escrita com muito mais detalhes no roteiro. Camargo opta por direcionar os sentimentos dos personagens, ao invés de apenas ditar as ações.

Contextualizando, Yaqub e Omar, os gêmeos, ainda são crianças e vestem-se de forma idêntica, com ternos de linho e gravatinhas-borboleta, enquanto são

acompanhados por Domingas, que cuida dos meninos. É ela quem conta sobre esse dia para Nael. Durante uma festa na casa dos Reinoso, eles aguardam ansiosamente a exibição de um filme. Lívia, a filha dos Reinoso, que tem a mesma idade dos gêmeos, chama a atenção dos dois irmãos, especialmente de Omar, o Caçula, que fica enciumado quando ela dá mais atenção a Yaqub. É o dia de ver um filme no projetor, e Yaqub se senta ao lado de Lívia, enquanto de longe, Omar observa tudo. Assim, em sua versão original, escrita por Milton Hatoum:

Selos, soldados e canhões foram esquecidos. O chorinho da vitrola, apagado. Um relógio antigo bateu quatro vezes. Uma correria pela escada de madeira estremeceu a casa e em pouco tempo o porão foi povoado de gritos, as cadeiras da primeira fila foram disputadas. Yaqub reservou uma cadeira para Lívia e o Caçula desaprovou com o olhar esse gesto polido. Da escuridão surgiram cenas em preto e branco e o ruído monótono do projetor aumentava o silêncio da tarde. Nesse momento Domingas despediu-se dos Reinoso. A magia no porão escuro demorou uns vinte minutos. Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certeira, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. Os Reinoso desceram ao porão, a voz de Abelardo abafou o alvoroço. O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro escuro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensanguentado do irmão (CAMARGO, 2017, p. 9).

A mesma cena em questão, quando levada para o roteiro cinematográfico, é composta por muito mais detalhes e informações, começando por uma presença substancial de diálogos.

As crianças conversam antes da projeção começar, em uma interessante opção de Maria Camargo, onde Lívia e os dois irmãos trocam algumas palavras e deixa em aberto esse interesse e uma possível fagulha entre os gêmeos:

Fora, o som dos trovões. Dentro, o chorinho toca na vitrola. Os braços de Yaqub e Omar roçam em cada um dos braços de Lívia, que está entre os dois e é toda sorrisos – para ambos. Os três, mais Zahia e Nahda, se distraem olhando uma coleção de selos raros, ou fingem que se importam com isso.

Yaqub pega um deles, mostra para Lívia e, quando os dedos se tocam, deixam-se ficar mais um pouco.

YAQUB: Vês? Este é um cedro do Líbano.

LÍVIA: Verdade que lá tem neve e calor ao mesmo tempo?

YAQUB: É o que o meu pai diz. Que tem montanha, praia, floresta. E os cedros enormes com mais de mil anos.

Omar é mais ostensivo. Fala no ouvido dela:

OMAR: Estás mesmo interessada nisso?

Ela, por sua vez, fala alto, para todos ouvirem.

LÍVIA: Por que está chateado, Omar?

Irritado, ele tira a gravata, arregaça as mangas.

OMAR: Tá quente demais aqui. Vamos dar uma volta lá fora...

LÍVIA: Estás louco? Não vê que vai cair um toró?

E ela se volta novamente para os selos. Omar, ressentido, se afasta. O movimento dele é acompanhado, muito discretamente, por Yaqub, que logo volta aos selos e à Lívia (CAMARGO, 2017, p.p. 69 - 70).

Outro momento interessante da cena, é o corte no rosto com a garrafa. Enquanto o livro utiliza de poucas linhas e frases com ações diretas para pontuar a violência, a série trabalha com uma construção mais detalhada da cena, com as reações dos personagens:

Um beijo secreto fica visível. Os lábios de Lívia estão colados ao de Yaqub. Omar é o primeiro a notar o que acontece, antes que o casal afaste os lábios. Ele se levanta e avança em direção a eles, enfurecido. No caminho, derruba cadeiras, pega uma garrafa sobre uma bandeja e quebra-a na parede. Com o vidro pontiagudo em riste, ataca Yaqub sem lhe dar tempo de qualquer reação. Incrédulo, Yaqub leva a mão ao rosto ferido, que rapidamente vai sendo coberto de sangue. A mão de Omar, também ensanguentada, deixa marcas vermelhas na parede branca, onde ele se encosta, ofegante. Os gêmeos se encaram: vítima e agressor. Nenhum dos dois acredita no que acaba de acontecer (CAMARGO, 2017, p. 72).

As ações são mais claras. Com uma narração dos sentimentos, das trocas de olhares, e tudo que possa ser conduzido depois para as telas. Camargo mergulhou nas sensações dos personagens, em busca de motivos e de gatilhos que possam deixar claro, durante a série para o público, que tudo pode ser disparado a qualquer hora.

Interessante notar também, que ao invés de fazer um roteiro seco, apenas com marcações de cenas, Camargo opta por fazer um texto mais literário, que deixa em evidência as emoções dos personagens, como “enfurecido” ou “incrédulo”, e como é possível observar nas linhas finais: “os gêmeos se encaram: vítima e agressor. Nenhum dos dois acredita no que acaba de acontecer”.

A escritora indica reações emocionais dos personagens, colocando a tensão dentro da própria frase. Fazendo do roteiro algo tão emocional quanto o próprio livro, e dando pistas para a direção de Carvalho com detalhes e reações que são demarcadas dentro do roteiro.

A progressão narrativa aqui é construída a partir de um ponto de calma – o beijo entre Lívia e Yaqub – que logo é interrompido pela reação furiosa e

incontrolável de Omar. A cena começa com a descoberta de Omar ao ver Yaqub beijando Lívia. A descrição “Omar é o primeiro a notar o que acontece” marca o início da mudança de tom. O beijo, um ato íntimo e aparentemente inocente, se torna um catalisador para a explosão emocional de Omar. Sua fúria é imediata e física, mostrando como o equilíbrio familiar e emocional entre os gêmeos é quebrado nesse momento. A violência é anunciada pela “derrubada de cadeiras”, um primeiro sinal do caos iminente.

Ao pegar uma garrafa e quebrá-la, o texto indica que ele já está além de qualquer controle emocional. O gesto de “quebrar a garrafa na parede” é carregado de simbolismo: é o rompimento do vínculo entre os irmãos, a destruição de qualquer barreira que ainda pudesse existir entre o ciúme e a violência. A garrafa quebrada se torna uma arma, e a escolha de usar um caco de vidro pontiagudo para atacar seu irmão eleva a tensão ao máximo.

A narrativa atinge seu clímax quando Omar ataca Yaqub, ferindo-o no rosto. O momento é descrito de maneira direta e chocante: “Incrédulo, Yaqub leva a mão ao rosto ferido, que rapidamente vai sendo coberto de sangue”. A descrença de Yaqub ao ser atacado pelo próprio irmão demonstra a profundidade da traição e da violência.

Depois do ataque, o texto desacelera, mas mantém a tensão: “A mão de Omar, também ensanguentada, deixa marcas vermelhas na parede branca”. A imagem das marcas de sangue na parede branca é um forte símbolo visual, indicando que a violência não apenas atingiu Yaqub, mas também deixou uma marca visível e simbólica no ambiente familiar, algo que não pode ser ignorado ou apagado facilmente.

A última frase – “Os gêmeos se encaram: vítima e agressor. Nenhum dos dois acredita no que acaba de acontecer” – reforça a ruptura definitiva entre os dois irmãos. A relação gêmea, que deveria ser de cumplicidade e proximidade, se transformou em uma dinâmica de vítima e agressor. Ambos estão igualmente perplexos com a intensidade e o impacto da violência que acaba de ocorrer, o que sugere que este momento será um ponto de virada irreversível em suas vidas.

A cena é uma das mais impactantes e determinantes para a narrativa. Essa sequência mostra de forma visceral a profundidade da rivalidade e do ódio entre os irmãos gêmeos.

A agressão com a garrafa é um ponto de inflexão na história. Ela marca não apenas o físico de Yaqub, mas também o destino dos irmãos e da família como um todo. A cicatriz de Yaqub serve como um lembrete constante do ato brutal de Omar, perpetuando o ciclo de ressentimento e amargura entre eles.

4.8 UM ESTUDO PARA CHEGAR EM MANAUS E NO LÍBANO

Logo no primeiro episódio do roteiro, Camargo escreve uma nota sobre as cenas 14 até a 17, onde “na edição final da série, aqui - assim como em outros momentos estratégicos da história - foram inseridas imagens de arquivo, num diálogo bem-sucedido com a história do Brasil, não previsto anteriormente em roteiro” (CAMARGO, 2017, p. 23).

Essas cenas em questão falam sobre a chegada de Yaqub em Manaus, depois de viajar para o Líbano. Ao observar as mudanças da cidade, a direção optou por utilizar imagens de arquivo.

Mesmo assim, algumas cenas escritas são direcionadas diretamente pensando na estrutura física de Manaus. Como nessa passagem do roteiro, onde Nael anda pela cidade flutuante:

Carregando sacolas, Nael anda apressado sobre as passarelas que ligam uma palafita à outra. O ambiente, antes quase pitoresco, é agora visivelmente caótico. Há mais gente circulando nas passarelas, mais barcos, mais ambulantes, mais mercadorias esperando para serem compradas - isso inclui porcos e galinhas amarrados aos barcos ou confinados em gaiolas.

Cachorros magros circulam livremente e moscas esvoaçam sobre a carne que Nael compra de uma índia miserável. Ele segue apressado, com mais sacolas do que braços” (CAMARGO, 2017, p. 185).

Nessa pequena passagem, Camargo registra a mudança de como antes era Manaus, e de como a cidade e o mercado de peixes se tornaram caóticos. E no episódio seguinte, agora no sétimo, com a diferença de poucos anos dentro da história, uma nova passagem pela cidade flutuante, deixa em maior evidência a decadência do entorno dos personagens:

Halim e Nael percorrem a pé as passarelas entre palafitas flutuantes - tábuas estreitas, unidas precariamente. Cruzam com moradores que carregam crianças, botijões de gás ou sacos de mantimentos - verdadeiros equilibristas.

Em torno, na água, trânsito intenso de barcos e canoas.

NAEL: Eram tantos os terrenos de ninguém, por toda parte, na cidade e suas beiradas. Uma cidade que não vemos, ou não queremos ver.

Na rua, do bairro labiríntico, a precariedade está em tudo: lixo amontoado, cachorros fuçando, uma obra de asfalto parada pela metade” (CAMARGO, 2017, p. 215).

A cidade flutuante é uma metáfora da instabilidade e do deslocamento. Seus habitantes vivem em casas construídas sobre as águas, expostos às variações do rio e às incertezas da vida ribeirinha. A cena que liga toda a série, se passa no rio e na cidade flutuante, reflete a relação conturbada e instável da família, cuja existência é marcada por ressentimento, rivalidade e uma incapacidade de encontrar equilíbrio. Assim como a própria Manaus, que se encontra em um momento frágil, de mudanças e conflitos.

O roteiro também trabalha de forma mais sutil a relação de Halim com Manaus. Ele se entregou para a vida à beira do rio, e Camargo coloca pequenos momentos no roteiro, onde é possível identificar essa relação estreita com a cidade: “Halim e Nael circulam entre os fregueses e vendedores de frutas e temperos que montam suas barracas. Halim cumprimenta e é cumprimentado por muitos, é conhecido por ali” (CAMARGO, 2017, p. 214).

A relação entre Halim e Manaus é quase simbiótica, ele se deslumbra com a cidade e ela lhe oferece um refúgio onde pode viver momentos de prazer e esquecimento. No entanto, com o tempo, Manaus também se transforma, e o próprio Halim envelhece, tornando-se mais resignado, mas sem nunca perder completamente o encanto pela cidade que o acolheu.

Em outro momento, Camargo comenta:

Mesmo antes da primorosa pesquisa que levou à inserção de imagens de arquivo na edição final da série e ampliou assim a sua dimensão histórica, já havia a percepção de que o drama da família deveria se estender para além das quatro paredes do sobrado. A intenção está no livro e, a isso, a adaptação deveria ser fiel: a tragédia de uma família como reflexo da tragédia de uma cidade, de um país, de um projeto de modernidade (CAMARGO, 2017, p. 310).

Assim, Manaus faz parte das construções das cenas, e da vida dos personagens. Mas, mais do que visualmente, Manaus também deveria estar nos diálogos e nos personagens:

Escrever diálogos nunca é simples, e se o autor do roteiro é de uma região diferente daquela onde se passa a história, torna-se um desafio a mais. Pois ainda que os personagens possam ser universais, e ainda que cada um fale de um jeito particular e intransferível, personagens, como pessoas de verdade, são parte do lugar onde vivem - ainda que possa ser um lugar inventado. Felizmente, Milton Hatoum, além de autor do livro, também foi um leitor atento da versão audiovisual, alertando para palavras intrusas e sugerindo as mais adequadas. Por exemplo, me advertiu que ao invés de 'garoto' seria mais usual que os personagens usassem a palavra 'menino' (CAMARGO, 2017, p. 223).

Esse cuidado com os diálogos acaba sendo fundamental também pelos personagens terem origem libanesa, e logo, uma relação diferente com a fala e o português.

Quanto mais distante dos domínios do roteirista for o universo em que ele vai mergulhar, maior a demanda por pesquisa. Em *Dois Irmãos*, esse processo continuou em curso até a versão final do roteiro. Os temas de pesquisa foram desde os mais gerais - cultura indígena, imigração árabe, Amazônia, relação entre irmãos gêmeos à luz da mitologia e da psicanálise - até os mais específicos, como pássaros, palavras do vocabulário local ou as cheias e vazantes do Rio Negro (CAMARGO, 2017, p. 352).

A construção de Manaus e as passagens sobre Líbano, ganham ainda mais força nas imagens, na arte e em algumas das opções da direção, que serão discutidas e mostradas no capítulo a seguir.

4.9 DOMINGAS QUER SER LIVRE

Em uma tocante cena, Maria Camargo escreve sobre Domingas e Yaqub. Yaqub ainda é um jovem menino, triste pelo baile de carnaval, e Domingas o leva para passear na beira do rio.

O sol brilha forte no céu. Domingas e Yaqub caminham na terra seca à beira do rio. Em torno deles, a natureza bruta: a água negra, a floresta, os pássaros. Eles ouvem o assovio de um deles.

DOMINGAS: Ariramba.

Alguns passos, outro pássaro pia por perto.

DOMINGAS: Mutum.

E outro ao longe.

DOMINGAS: Japiim.

Outro mais longe ainda.

DOMINGAS: Mauari.

Ela nota que ele está sério, mal reage.

DOMINGAS: Está triste, Yaqub?

Ele faz que não.

DOMINGAS: Pensas que me engana!

Ele faz que não de novo.

DOMINGAS: Não gostaste da festa? Parecia tão animado para o carnaval!

YAQUB: Odiei o bailei, as músicas, odiei tudo.

DOMINGAS: Também não gosto de carnaval, sabes? Nem eu, nem os macacos do Reinoso, coitados... Gritaram a noite toda!

Yaqub ri, ela o afaga, doce. Um outro pássaro pia por perto, e desta vez é ele quem reconhece.

YAQUB: Capitão-do-mato (CAMARGO, 2017, p. 67).

O roteiro da série abre mais espaço para que os conhecimentos de Domingas sejam passados adiante. Seja na proximidade do pequeno Yaqub, ou na educação e no crescimento de Nael, a forma doce e a sabedoria de Domingas são evidenciadas em pequenos momentos.

Inclusive, aqui, neste momento do roteiro, onde Yaqub ainda é um menino, ela já mostra entender mais dele do que a própria Zana, que já direciona toda atenção a Omar.

Esse amor pelos pássaros, é um assunto que o roteiro aproveita para trabalhar com Domingas, principalmente em algumas cenas chave, como um diálogo com Nael:

Gotas d'água pingam num balde - uma goteira que traz um pouco da chuva que cai lá fora para dentro do cubículo. Nael está deitado na rede, na penumbra. Sentada na cama, Domingas amola uma pequena faca, o rosto espelhando a exaustão que sente.

NAEL: Nunca vais me dizer?

DOMINGAS: Porque não esqueces disso, Nael?

NAEL: Todo mundo tem um pai.

Ela silencia, desvia os olhos dos dele. Volta a esculpir um pássaro no pedaço de madeira. Nael percebe que foi longe demais. Depois de um tempo quebra o silêncio.

NAEL: Qual é esse?

DOMINGAS: Uirapuru. O que canta mais bonito. Os outros pássaros até se calam para ouvir.

NAEL: Nunca vi um.

DOMINGAS: Ninguém vê. Até ouvir é difícil, ele só canta de vez em quando.

NAEL: Já ouviu?

DOMINGAS: Uma vez só.

NAEL: E ele apareceu?

Ela faz que não, resignada.

DOMINGAS: Vive escondido. Desde o dia que um pajé quis botar um uirapuru na gaiola. O danado fugiu pra nunca mais.

NAEL: Eu queria ser que nem ele.

Ela olha pra ele, intrigada.

NAEL: Pra voar por aí.

Domingas demora a responder. Mas os olhos dela, mortiços, negam as próprias palavras.

DOMINGAS: Um dia a gente vai” (CAMARGO, 2017. p.p 189, 190 e 191).

Nesta cena também, Camargo escreve uma nota de rodapé, sobre a criação da personagem para o roteiro:

A intenção da cena é manter a essência do original literário: a revelação do conflito de Domingas e do olhar de Nael, que começa a compreender a mãe, seus medos e sonhos. Para tal, era preciso recriar a situação dramaticamente, agregando outros elementos. Ao trecho narrado no livro, por exemplo, juntaram-se os pássaros que Domingas esculpe e o mito do Uirapuru. Foram também recriados os diálogos: no livro, a mãe diz a Nael que é “louca para ser livre” mas, ao transformar a frase em diálogo dramático, a cena soava artificial. Era preciso que ela dissesse essencialmente o mesmo, mas de outra forma (CAMARGO, 2017, p. 190).

A escolha das palavras e da construção do diálogo se mostra fundamental para a criação da personagem. Domingas queria ser livre, mas não sabia como dizer, o que torna a cena ainda mais impactante, pois ela depende não apenas da percepção de Nael, mas do próprio espectador.

E essa liberdade que Domingas queria, só é dada anos depois ao Nael, como visto no capítulo sobre ele, quando finalmente vai embora de barco, deixando as memórias e a casa para trás.

5 A SÉRIE “DOIS IRMÃOS”

Este capítulo apresenta uma discussão sobre o produto final apresentado na televisão e posteriormente colocado na íntegra no Globoplay. Tendo em vista os assuntos já levantados anteriormente sobre o livro e o roteiro, agora o assunto é principalmente as características da direção de Carvalho e a qualidade técnica da série.

Abordando os mesmos temas dos capítulos anteriores, a questão central volta a se mostrar extremamente pertinente, de quais são os princípios de composição que estruturam o romance, e como eles se relacionam com os utilizados na adaptação para a televisão?

5.1 A SEQUÊNCIA DE ABERTURA

A série abre o seu primeiro episódio com uma narração de Nael. Ainda não está claro que o personagem é propriamente o narrador, mas a sua voz inicia a série revelando que o final da família é trágico, com a casa sendo vendida, e a Zana sozinha chamando pelo filho.

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. Antes de abandonar a casa, Zana viu o vulto do pai. Imaginava o sofá cinzento da sala onde o seu amado Halim largava o narguilé para abraçá-la. E ali no alpendre, lembrava a rede vermelha do filho caçula. O cheiro dele, o corpo que ela mesmo despia na rede onde ele terminava suas noitadas. 'Sei que um dia meu filho vai voltar'. O rosto que fora tão belo, agora sombrio, abatido. 'Sei que um dia ele vai voltar'. A mesma frase eu ouvi como uma oração murmurada no dia em que ela desapareceu na casa deserta. Duelo? melhor chamar de rivalidade. Alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos. Ou entre eles: o pai e a mãe. (EPISÓDIO 1, 00:03 min).

A abertura é marcada por essa narração poderosa e evocativa que estabelece o tom e o contexto da história que será explorada. Algo importante para situar o público dentro do complexo universo da família de Halim e Zana e da cidade de Manaus, enquanto também introduz os temas centrais da série.

Trazendo Nael como narrador, e mantendo a característica do personagem de também ser o escritor da história, a primeira imagem da série é uma máquina de escrever, onde o texto narrado está sendo datilografado.



Figura 1 - Abertura da série: a casa. Episódio 1 - 00:03

Logo depois, já é apresentado o outro narrador, Halim. Dessa vez, a direção opta por mostrar o personagem, quebrando a quarta parede, o colocando de frente para a câmera - dando também a pista que na verdade ele conversa com outro personagem, que no caso é o Nael, como será revelado mais adiante.



Figura 2 - O velho Halim contando histórias para Nael. Episódio 1 - 03:17

O texto de Halim é curto, e brevemente já é possível notar que ele foi afetado por tudo que passou:

Parece que o diabo torce para a mãe escolher um filho, rapaz. Mas eu não quero falar sobre isso. Para um velho como eu, é bom recordar o que foi bom. Lembrar só do que me faz viver mais um pouco, entende? Depois, tem

certas coisas que a gente não deve contar pra ninguém (Episódio 1 – 03:17 min).

Com esta frase dramática e misteriosa, a música emoldura a memória de Halim, e a série volta ao passado, com Zana jovem correndo pela casa, cores mais claras e vivas, e a alegria ao ouvir o barulho de um avião que se aproxima: é o filho que estava longe e agora volta para os seus braços. Carvalho utiliza a música para dar o tom emocional da cena, é a paixão do personagem por Zana, que se recorda com alegria daquele dia em que Yaqub finalmente estaria de volta.

Outro ponto relevante da sequência de abertura da série, é que a única personagem que é mostrada claramente em duas épocas diferentes é a Zana. A matriarca da família ganha destaque na série, tendo seu sofrimento como um grande ponto dramático.



Figura 3 - Zana toda de preto esperando pela volta de Omar. Episódio 1 - 00:31

Em um primeiro momento, em uma cena escura, carregada pela trilha mais dramática, e vestindo apenas roupas pretas que remetem ao luto da personagem, é apresentada a Zana mais velha. Que já viveu e sofreu uma vida toda pelos filhos, enquanto o narrador fala sobre a esperança de que um dia o filho volte.

Em seguida, enquanto o narrador fala sobre o rosto que era tão mais belo, a série apresenta a sua versão mais jovem, o sol iluminando o rosto da personagem, que se vê no espelho com um sorriso, vestindo cores quentes e alegres.



Figura 4 - Zana mais jovem se admirando no espelho. Episódio 1 - 01:24

Pequenos e rápidos flashes dos outros personagens finalizam a sequência, que então começa a história na volta de Yaqub do Líbano.

Nesta cena de abertura, apresentando os dois narradores da história, Carvalho já entrega parte do que vai ser a trama, além de dar o tom da série. A cena define o ritmo da minissérie como um todo: uma narrativa que oscila entre momentos de contemplação e explosões dramáticas. O uso da câmera lenta em alguns momentos amplifica a intensidade emocional, enquanto cortes rápidos durante momentos de tensão sugerem a iminência dos conflitos que virão. O tom saudosista permeia toda a abertura, assim como Carvalho faz uma ligação direta, usando o rio como símbolo condutor.

O mesmo rio onde Halim, agora mais velho, se lembra e conta suas memórias para Nael, é o rio onde os jovens Yaqub e Omar, brincam quando jovens. As crianças disputam rapidamente os braços da mãe na água, e ela chama por Domingas, entregando um deles para a empregada. Nesse momento ainda não foi revelado ao público, mas ela ficou com Omar, aquele que sempre foi o seu protegido.



Figura 5 - A família brincando na água. Episódio 1 - 02:02

A água, presente desde a abertura, carrega forte simbolismo, representando tanto a fluidez da vida familiar quanto as divisões profundas entre os personagens. Manaus, cercada por rios e natureza, é apresentada como um espaço de belezas e contradições, um reflexo do próprio enredo.

5.2 NAEL, HALIM E A ÁGUA

Assim como no roteiro, Nael perde um pouco de espaço na série em relação ao livro. Aqui ele tem os seus momentos chave, onde a trama e a busca pela resposta de quem é o seu pai se mantêm por toda a série, além da narração e alguns comentários que acompanham os acontecimentos.

A primeira vez que ele é visto em cena, é no começo do segundo episódio. Mais uma vez em um diálogo com Halim, onde a direção coloca um plano para o ponto de vista de cada um, e o patriarca continua a contar as histórias dos gêmeos.



Figura 6 - Halim de costas, na busca por Omar, sob o ponto de vista de Nael. Episódio 2 - 00:49



Figura 7 - Nael observando Halim. Episódio 2 - 00:53

Nael ainda não se apresenta como filho de Domingas, algo que só aconteceria mesmo no terceiro episódio, em sua cena de batizado, onde Halim escolhe o nome do menino. Mas essa cena do barco, uma ligação da água com a história, continua por praticamente toda a série.

A água tem um papel fundamental tanto no contexto geográfico quanto no simbólico, e na série, a água se torna um forte elemento visual. A história se passa em Manaus, uma cidade situada às margens do rio Negro, e a presença das águas amazônicas é constante ao longo da narrativa. O rio não é apenas um elemento da paisagem, mas um símbolo de transformação, separação e conexão entre os personagens e seus destinos.

O rio representa, antes de tudo, a própria identidade amazônica. Manaus se desenvolveu às margens do rio, e sua economia e cultura são fortemente influenciadas pelas águas que a circundam. Para os personagens da história, o Rio Negro não é apenas um cenário de fundo, mas um elemento ativo em suas vidas. Ele está presente nas travessias, nos banhos refrescantes, nas atividades comerciais e no fluxo contínuo da cidade. É também um símbolo do tempo e da inevitabilidade das mudanças, já que as águas nunca são as mesmas e fluem sem cessar.

Além disso, a água desempenha um papel crucial na caracterização dos conflitos da narrativa. O embate entre os irmãos Yaqub e Omar pode ser metaforicamente associado ao próprio fluxo do rio: enquanto Yaqub busca um caminho disciplinado e retilíneo, Omar é errático como as correntezas imprevisíveis. O rio também pode ser visto como uma fronteira invisível entre os dois irmãos, uma barreira que os separa e ao mesmo tempo os liga, assim como os laços familiares que, apesar das desavenças, nunca se rompem completamente. Por isso temos na abertura uma primeira briga entre os irmãos, que acontece em um rio. E Zana, nesse mesmo rio, escolhe um dos irmãos para dar atenção.

Outro aspecto relevante é a relação do rio com a memória e a ancestralidade. A memória, assim como o rio, é mutável e fragmentada, e as histórias que se constroem ao longo da narrativa refletem essa natureza dinâmica. Como visto no capítulo anterior, a própria forma como Halim se relaciona com Manaus, sua relação com o rio, a vida ribeirinha e a cidade flutuante, trazem outra visão do papel da água na série. Para Halim representa também uma vida boa, seus amigos, a época em que ele pescava e vendia peixes para o pai de Zana, até conquistar o coração dela. Os relatos de Nael sobre a cidade e sua transformação ao longo dos anos evocam a fluidez da história, assim como as águas do rio carregam sedimentos e lembranças do passado.

Fazendo esse paralelo, a água é uma presença constante em diversas das cenas-chaves de Nael. Seu nascimento foi numa noite chuvosa, a viagem de Nael e Halim em busca de Omar se dilui por toda a série, com grandes planos de viagens pelo Rio Negro. Já nos dias finais de Halim, em seu último passeio sozinho pelas ruas de Manaus, Nael sai em sua busca embaixo de uma forte chuva, e a última cena de Halim vivo na série, também é embaixo de chuva, onde ele vê com

decepção o seu filho que já é um homem adulto sendo cuidado como um bebê pela mãe.



Figura 8 - O nascimento de Nael em uma noite de chuva. Episódio 3: 18:38



Figura 9 - A busca por Omar pelos rios de Manaus. Episódio 6: 16:35



Figura 10 - Nael procurando por um velho e debilitado Halim, pelas ruas de Manaus embaixo de uma forte chuva. Episódio 8: 44:57



Figura 11 - A última cena de Halim, onde ele vê, embaixo da chuva, Omar sendo tratado como uma criança por Zana. Episódio 9: 06:28

A primeira volta de Yaqub para Manaus também é pontuada pela chuva. Ele finalmente volta para casa, depois de anos no Líbano longe de tudo. Enquanto Halim diz para o filho que tudo mudou em Manaus, menos a casa e a chuva. A chuva de Manaus não existe em mais lugar nenhum.

Yaqub sente a chuva, que agora se torna também um símbolo direto das memórias que ele tinha de casa. Halim fica ao lado do filho, observando enquanto ele pela primeira vez sorri por estar de volta.

Os dois se abraçam emocionados, enquanto a voz de Zana grita para que eles saiam logo da chuva. Mas os três estão felizes. A chuva lembra Yaqub do que Manaus tinha de tão bom.



Figura 12 - A primeira volta de Yaqub para Manaus, quando ele sente a chuva no rosto. Episódio 1 - 17:23



Figura 13 - Halim emocionado abraçando o filho embaixo da chuva. Episódio 1 - 18:13

O episódio final abre com uma chuva alagando Manaus. A água entra pelos cômodos da casa, e a família está perdendo tudo. O narrador diz “que ninguém poderia esquecer aquela noite de quinta-feira. Do teto escorria fios grossos de água suja”.

A água marca a curva final da narrativa da família, tão claramente quanto anuncia o estrago que fez na cidade naqueles dias.

Nael finaliza a série em três cenas muito marcantes. Na primeira, ele caminha pela cidade, que agora tem a água tomando conta das ruas. Não é mais a mesma Manaus cheia de festa que ele conheceu com Halim.



Figura 14 - Último episódio, marcado por uma chuva forte que alaga Manaus. Episódio 10 - 55:20



Figura 15 - Nael andando pelas ruas alagadas. Episódio 10 - 57:50

A segunda cena, é a última vez que ele vê Omar. Uma noite chuvosa, onde ele mora sozinho no quartinho dos fundos na casa que já não pertence mais à família. Eles se encaram na chuva, e Omar não diz nada. Nael também não diz nada.

Nael estende a mão, para que Omar possa sair da chuva, mas ele não aceita e apenas começa a chorar. Omar vai embora uma última vez e Nael se encontra sozinho.



Figura 16 - O último encontro entre Nael e Omar, também marcado por uma chuva forte. Episódio 10 - 57:50

E então, a cena final da série. Um plano de Nael viajando de barco, indo embora de Manaus, pelo rio onde fez tantas viagens com Halim em busca de Omar. Mas dessa vez ele está sozinho, e pela primeira vez também, ele sorri pela viagem.



Figura 17 - Nael indo embora de Manaus, para conhecer o mar. Episódio 10 - 01:01:03

Nesta cena final, Nael aceita o convite de Yaqub e vai para São Paulo, com planos de conhecer o mar. A direção sobrepõe os planos da água espirrando pela

passagem do barco, com o plano de Nael. A água também está ligada à noção de purificação e renascimento. Em diversas culturas, a água é um elemento de renovação, e na obra de Hatoum, esse simbolismo pode ser percebido em momentos de recomeço e passagem. Personagens buscam no rio uma forma de se libertar de suas dores e angústias, seja através da imersão, da contemplação ou da partida em direção a novos horizontes.

5.3 A DIREÇÃO DE CARVALHO, ZANA E A CASA

Para uma melhor compreensão do trabalho de Carvalho na direção, primeiro é preciso destacar as diferenças e semelhanças entre tragédia, melodrama e ópera. As três são formas distintas de expressão teatral que compartilham elementos dramáticos, mas diferem em suas origens, estrutura e impacto emocional. Segundo Peter Brooks (1976), o melodrama é um gênero que se caracteriza pelo exagero emocional, pelo maniqueísmo moral e pela utilização de música para intensificar a dramaticidade. Ele emergiu no final do século XVIII e se consolidou no século XIX, muitas vezes explorando temas de injustiça social e heroísmo, apresentando personagens estereotipados e tramas com soluções moralizantes.

Por outro lado, a tragédia remonta ao teatro grego clássico, com autores como Aristóteles, que, em sua obra *Poética* (séc. IV a.C.), define a tragédia como uma imitação de ações nobres, provocando catarse através da compaixão e do medo. O protagonista trágico, frequentemente um herói de elevada posição social, enfrenta um destino inexorável, muitas vezes determinado por sua *hamartia* (falha trágica). Segundo Raymond Williams (1966), a tragédia, ao contrário do melodrama, não apresenta um objetivo moral e se distingue pela profundidade filosófica e pela exploração das complexidades do destino humano.

Já a ópera é uma forma de arte que combina música, teatro e canto, surgindo na Itália no final do século XVI. Conforme Carolyn Abbate e Roger Parker (2012), em *A History of Opera*, a ópera se diferencia por seu uso da música como meio principal de expressão dramática, contando com árias, recitativos e coros para desenvolver as emoções e a narrativa. Enquanto a tragédia se baseia no texto e na performance, e o melodrama usa a música como um recurso de apoio, na ópera a música é

fundamental para a construção do drama, intensificando sua carga emocional e permitindo uma experiência estética única.

Dessa forma, ainda que melodrama, tragédia e ópera compartilhem o objetivo de provocar uma resposta emocional no público, eles se diferenciam por suas estruturas narrativas e por seus meios expressivos, variando entre a ênfase moralista do melodrama, a complexidade filosófica da tragédia e a fusão única entre teatro e música presente na ópera.

Assim, a direção de Luiz Fernando Carvalho se destaca por sua abordagem profundamente estética e sensorial, mergulhando em uma atmosfera densa e carregada de emoção. O melodrama se manifesta na intensidade dos sentimentos explorados, na exacerbação das dores e paixões dos personagens, enquanto o aspecto operístico se evidencia no uso requintado da encenação, na grandiosidade visual e na expressividade dos gestos e olhares, e a tragédia se desenha no formato da história, que desde a abertura do primeiro episódio, já deixa claro que o final da família é a destruição. Carvalho constrói um universo onde os dramas individuais se tornam quase míticos, ampliados por uma mise-en-scène que beira o onírico, evocando uma teatralidade estilizada.

A construção visual é marcada por uma fotografia pictórica, que se vale de jogos de luz e sombra para intensificar o conflito. A paleta de cores e a composição dos planos remetem a grandes telas da pintura barroca, reforçando o caráter trágico e grandioso da narrativa. Além disso, o uso do tempo narrativo não-linear potencializa o impacto dramático, permitindo que memórias e eventos se sobreponham, criando um fluxo de imagens que se entrelaçam como fragmentos de uma ópera visual.

A direção de Carvalho não se limita à exacerbação das emoções, mas também se faz presente na forma como os personagens são apresentados e desenvolvidos. O embate entre os irmãos Omar e Yaqub é amplificado por atuações intensas, gestos largos e diálogos carregados de significados. A relação com a mãe, Zana, assume contornos de devoção e possessividade, em que o amor materno se converte em um destino inexorável para os filhos.

A centralidade concedida a Zana é um pilar do emocionalismo familiar que conduz a narrativa. Mais do que no roteiro, a montagem e os ganchos dos episódios são formados também pelos dramas de Zana.

Sua presença domina a narrativa, irradiando um misto de amor obsessivo e catastrófica devoção materna. A direção de Luiz Fernando Carvalho acentua o drama da personagem através de uma encenação carregada de simbolismos e a estética que amplifica suas emoções e dilemas, como visto na cena de abertura por exemplo, onde a série abre com o seu sofrimento questionando se Omar já voltou.

Zana é retratada como uma figura materna ao mesmo tempo magnânima e sufocante, cujo amor incondicional pelos filhos, especialmente por Omar, molda a trajetória da família e intensifica os conflitos entre os irmãos. A câmera frequentemente se detém em sua expressão, capturando os gestos e olhares carregados de emoção, transformando cada cena em uma espécie de rito dramático. A fotografia acentua sua dualidade, ora iluminada de maneira celestial, ora envolta em sombras densas, evidenciando seu papel ambíguo na dinâmica familiar, e também retratando a forma amorosa como Halim lembra da esposa.

A construção de Zana se revela na intensidade de seus sentimentos, nos extremos de sua dedicação, e colore o destino trágico da família, com a intensidade de melodrama. Sua relação com Omar assume contornos possessivos, enquanto sua tentativa de equilíbrio entre os irmãos se desmorona diante das inevitáveis escolhas emocionais que faz. A trilha sonora reforça a grandiosidade de suas cenas, acompanhando sua jornada com melodias que evocam um lirismo operístico.

O ritmo narrativo alterna entre momentos de silêncio profundo e explosões de sentimento, criando um efeito que remete à intensidade das óperas dramáticas. Cada interação sua carrega um peso simbólico, como se cada palavra dita fosse parte de um destino inevitável e já traçado. A direção de Carvalho amplifica a personagem, transformando-a em uma figura quase arquetípica de mãe devoradora, cuja presença ressoa ao longo de toda a minissérie. Sua trajetória, marcada por amor incondicional e escolhas dolorosas, reforça o tom solene e trágico da narrativa, consolidando sua importância na construção do drama familiar.

Outro elemento que cresce na direção de Carvalho, é a figura da casa. Mesmo presente o tempo todo durante o livro, é apenas na série onde a casa ganha

uma imagem e se torna uma referência constante, não apenas para a passagem do tempo, mas para que seja acompanhado a curva da desgraça da família.

A casa se torna um autêntico espaço de memória. É possível fazer uma análise sobre a simbologia da casa e a sua íntima ligação com os seus ocupantes, bem como os conflitos e o espaço demarcado de cada uma das personagens. Pois, sem esse espaço, seus moradores se sentem à deriva e perdem a própria identidade.

Logo no início da série, a epígrafe extraída do poema “Liquidação”, de Carlos Drummond de Andrade, que também abre o romance, não só ratifica a importância da casa para (re)construção das memórias de Nael, como também prenuncia a derrocada da família libanesa:

“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”. Os versos do poema drummondiano remetem à casa como uma autêntica guardiã das vivências ocorridas no seio familiar, visto que nela estão conservadas todas as lembranças, todos os pesadelos; ocultam-se pecados e segredos, bem como manifestam-se fatos inexplicáveis.

No flashback em que Halim conta a história de como conquistou Zana, a casa é apresentada como um restaurante, o Biblos, onde o pai de Zana compra os peixes do jovem Halim. Assim que eles se casam, a casa se torna a moradia e o futuro da família. Em uma das paredes do restaurante, é possível ver o mesmo espelho, em que Zana se olha tantas vezes ao longo da série.

A casa também é um símbolo poderoso que se entrelaça com a história de Manaus, refletindo as transformações culturais, sociais e econômicas da cidade. A casa não é apenas o cenário central da trama, mas também um microcosmo que espelha as mudanças e tensões de Manaus ao longo do século XX.

Construída em um estilo que remete à arquitetura de tempos passados, a casa representa a herança colonial e a presença de imigrantes em Manaus. Assim como muitos libaneses que chegaram à cidade em busca de novas oportunidades, a casa simboliza a tentativa de criar raízes em uma terra estrangeira. Ela também reflete a prosperidade trazida pelos ciclos econômicos da borracha, que fizeram de

Manaus um polo de riqueza e comércio. Grandes festas aconteciam na casa, com convidados de toda a cidade, que dançavam e tocavam música, refletindo a alegria e o momento de prosperidade.

À medida que a narrativa avança, a casa começa a mostrar sinais de decadência, paralelamente ao declínio econômico de Manaus após o fim do ciclo da borracha. As tensões e conflitos dentro da casa, especialmente entre os irmãos Yaqub e Omar, espelham as dificuldades sociais e as transformações econômicas que Manaus enfrenta. A deterioração da casa simboliza a perda de status e a mudança do contexto socioeconômico da cidade, até o momento em que ela é vendida e toda a memória se perde, para se adequar a modernidade. Outro momento de extrema importância que se passa dentro da casa, na mesma sala onde tantas alegrias e tristezas já aconteceram, é a morte de Halim. Zana o encontra no sofá, em uma tarde qualquer.

Assim como Manaus, que passa por um período de declínio, a casa também sofre com o tempo e as mudanças econômicas, perdendo sua antiga glória, e se tornando parte do crescimento da cidade. Por fim, a casa sofre com a grande chuva que causa destruição na cidade, por causa das dívidas causadas por Omar e Yaqub, a casa é vendida, mas Zana se nega a sair, não querendo deixar para trás todas as suas memórias.

Só resta Nael, andando pelos escombros de quando a casa é demolida. Caminhando pelo o que restou da família.



Figura 18 - A narrativa da casa: um restaurante familiar do pai de Zana. Episódio 1 - 30:49



Figura 19 - A narrativa da casa: as festas dadas pela família. Episódio 4: 33:01



Figura 20 - A narrativa da casa: a modernização, com a chegada da televisão e novos móveis. Episódio 5 - 31:11



Figura 21 - A narrativa da casa: a morte de Halim no sofá. Episódio 9 - 19:05



Figura 22 - A narrativa da casa: a casa alagada pela chuva. Episódio 10 - 00:16



Figura 23 - A narrativa da casa: o sofrimento de Zana ao ter que ser retirada da casa. Episódio 10 - 43:51



Figura 24 - A narrativa da casa: Nael andando por uma casa já deteriorada. Episódio 10: 49:37



Figura 25 - A narrativa da casa: a casa destruída. Marcando também o que sobrou da família. Episódio 10: 59:03

5.4 OLHANDO PARA OS DOIS IRMÃOS

Os irmãos Yaqub e Omar são interpretados por Cauã Reymond, que assume a difícil tarefa de dar vida a dois personagens tão distintos e ao mesmo tempo conectados por um laço indissolúvel de amor e rivalidade. A atuação do ator se destaca pela sutileza na diferenciação entre os irmãos, explorando nuances físicas e emocionais que tornam cada um deles uma entidade única dentro da trama. A direção de Luiz Fernando Carvalho amplifica essa dualidade, conferindo à narrativa uma estética que ressalta os contrastes entre os irmãos e suas respectivas trajetórias.

Yaqub é retratado como o irmão contido, racional e disciplinado, características que Cauã Reymond incorpora através de um gestual contido, olhares frios e uma postura reservada. Sua atuação transmite a dor silenciosa de alguém constantemente preterido pela mãe, Zana, e a carga emocional de sua jornada é intensificada pela mise-en-scène que o coloca frequentemente em espaços mais fechados e sombreados, refletindo sua introspecção e sua busca por um lugar no mundo.

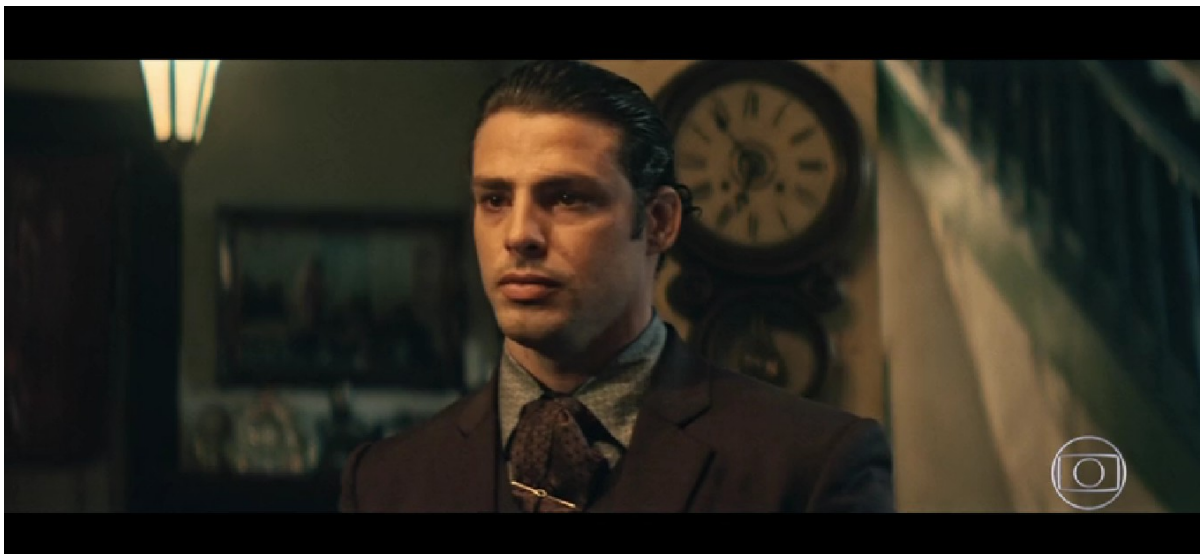


Figura 26 - Yaqub de Cauã Reymond. Episódio 7 - 24:47

Já Omar, em contrapartida, é o oposto de Yaqub. Impulsivo, passional e intempestivo, o personagem ganha uma interpretação explosiva por parte de Reymond, que utiliza movimentos bruscos, expressões carregadas e uma voz que frequentemente assume tons agressivos e emocionais. A fisicalidade da atuação destaca a violência latente que permeia o personagem, e a direção reforça esse aspecto com planos mais dinâmicos e uma fotografia que privilegia cores quentes e contrastes fortes, dando a Omar uma presença sempre vibrante e ameaçadora.



Figura 27 - Omar de Cauã Reymond. Episódio 6 - 37:09

A dualidade entre os irmãos se torna ainda mais evidente nas cenas em que compartilham o mesmo espaço, nas quais Cauã Reymond alterna entre os dois papéis com precisão. O jogo de olhares, as diferenças sutis na dicção e a maneira como ocupa a cena demonstram a profundidade com que o ator constrói ambos os personagens.

A tensão entre os irmãos atinge seu ápice na briga final, quando Omar, consumido pelo rancor e pela ira acumulada ao longo dos anos, desfere uma surra brutal em Yaqub, que estava deitado tranquilamente na rede da casa. Mesma rede onde tantas vezes Omar curou a ressaca. Carvalho veste cada personagem com uma cor de roupa diferente, Omar de branco e Yaqub de preto, também numa artimanha que ajudasse no reconhecimento. E a montagem pouco mostra o rosto deles ao mesmo tempo, e mesmo assim mantém a tensão constante na cena, por meio da trilha, das reações de Zana que ouve do seu quarto que algo está errado, e das expressões de Nael, que assiste a tudo de longe.



Figura 28 - A briga final entre os gêmeos. Episódio 10 - 17:53

5.5 CONTANDO HISTÓRIAS PELAS IMAGENS DE ARQUIVO

Como visto no capítulo anterior, Maria Camargo fala sobre a decisão de Carvalho de colocar imagens de arquivo ao longo da série. Essas imagens estão presentes em quase todos os episódios, e trabalham o contexto histórico e cultural da história.

A primeira vez que esse artifício é utilizado, é na chegada de Yaqub em Manaus. As imagens de arquivo são colocadas dentro da narrativa, como se fosse o que Yaqub observa pela janela enquanto passeia de carro com os pais.

A diferença estética das imagens, trabalha também a questão da memória de Yaqub, de como as coisas eram quando ele partiu, e como estão agora, tantos anos depois, como se suas memórias também não fossem tão nítidas.



Figura 29 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 1 - 14:36



Figura 30 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 1 - 14:59

Nesse momento, o som e a narração acompanham as imagens. Nael narra que as memórias de Yaqub eram tão diferentes do que é agora, e logo depois, um personagem grita fora do carro que está vendendo peixe, e entram mais imagens de arquivo, mostrando os pescadores.



Figura 31 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 1 - 15:43

Imagens de arquivo também são utilizadas na série para contextualizar o ano e os acontecimentos políticos em questão. No terceiro episódio, Nael, como narrador, explica que com o final da guerra, soldados foram para Manaus, e ergueram palafitas nas beiras dos igarapés. Que Manaus cresceu assim, no tumulto e foi chegando.



Figura 32 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 3 - 27:05



Figura 33 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 3 - 27:08

A mudança de Yaqub para São Paulo, também é acompanhada por uma série de imagens de arquivo. Aqui, Carvalho sente a importância de contextualizar o novo lar do personagem, que era tão diferente de Manaus. Restaurantes, clubes, grandes lojas, avenidas apinhadas de carros. Algo tão distante dos barcos, pescadores e as palafitas de Manaus.



Figura 34 - Imagens de arquivo de São Paulo. Episódio 4 - 22:14



Figura 35 - Imagens de arquivo de São Paulo. Episódio 4 - 22:23

Por mais de uma vez, quando o narrador fala de Yaqub, a direção opta por trazer uma imagem de São Paulo, seja cheia de carros, alguns prédios, ou apenas algum plano que identifique a modernidade.

O quarto episódio finaliza com um surto de Omar, bêbado na sala de casa, onde a montagem faz uma transição rápida com diferentes imagens de São Paulo, que deixam subentendido a inveja que ele tinha da vida do irmão.



Figura 36 - Imagens de arquivo de São Paulo. Episódio 4 - 49:10

Carvalho utiliza ainda as imagens de arquivo de mais um modo. No episódio 7 é apresentado de forma mais aprofundada o professor de Omar, Antenor Laval, um poeta e filósofo revolucionário.

Quando a ditadura se aproxima de Manaus, é pelo ponto de vista de Laval, que ouve no rádio, ao mesmo tempo em que toca a canção 'Pra Não Dizer que Não Falei das Flores', de Geraldo Vandré.

O horror da ditadura está no rosto do personagem, e a direção se utiliza outra vez de imagens sobrepostas para enfatizar o drama.



Figura 37 - Imagens de arquivo da ditadura militar. Episódio 7 - 06:11



Figura 38 - Imagens de arquivo da ditadura militar. Episódio 7 – 06:22



Figura 39 - Imagens de arquivo da ditadura militar. Episódio 7 - 06:35

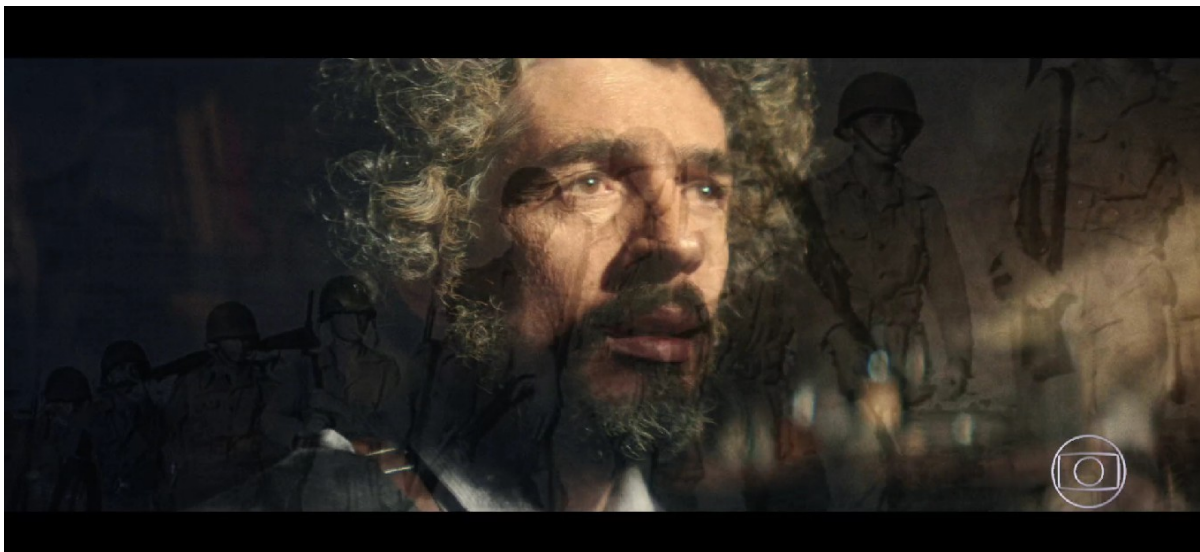


Figura 40 - Imagens de arquivo sobrepostas com o personagem Antenor Laval. Episódio 7 - 07:45

Por fim, quando Manaus se moderniza, e a primeira televisão é ligada na casa de Zana, Carvalho utiliza outra vez imagens de arquivo. Agora, mostrando uma nova Manaus, um centro cheio de carros, e lojas cheias de aparatos eletrônicos.



Figura 41 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 8 - 41:38



Figura 42 - Imagens de arquivo de Manaus. Episódio 8 - 41:40

As imagens de arquivo ajudam a reforçar o clima nostálgico e a autenticidade da narrativa. Elas permitem que o público mergulhe na atmosfera da época, destacando aspectos como a urbanização da cidade, as mudanças políticas e as influências culturais que impactam os personagens. Esse recurso visual confere uma dimensão de referência histórica à minissérie, aproximando a ficção da realidade e enriquecendo a experiência do espectador.

Além disso, as imagens históricas ressaltam a passagem do tempo na trama, acompanhando as diferentes fases da vida dos personagens e evidenciando as marcas que os anos deixam em suas histórias.

5.6 A MANAUS DE DOMINGAS

No início do sétimo episódio, o narrador fala sobre a história de sua mãe Domingas. Carvalho abre a cena com um sonho de Domingas, que também pode ser uma memória, de uma indígena em um ritual, onde ela canta e faz gestos. O que faz Domingas querer ver o lugar de onde ela veio.



Figura 43 - Domingas fazendo um ritual. Episódio 7 - 03:49

Domingas é uma indígena de Manaus, foi tirada de sua família ainda criança, entregue para o orfanato e depois entregue para Zana, para ajudar nas tarefas. A casa se tornou o mundo de Domingas. Esse é o único momento da série onde ela se afasta da casa e da família de Zana.

Ao chegar com o pequeno Nael, de longe, Domingas apenas observa uma espécie de dança que acontece entre os moradores da aldeia. A câmera também não se aproxima, ficando no mesmo distanciamento. Mesmo tendo nascido ali, aquele não é mais o mundo de Domingas.



Figura 44 - Domingas visitando a aldeia onde nasceu. Episódio 7 - 04:20

Assim, no mesmo plano, Domingas tira o lenço da cabeça, e se vira para trás, olhando para o Nael, mas, em uma câmera subjetiva, quebra a quarta parede, com um olhar carregado de pesar.

Domingas chora, e o narrador diz que aquela foi a última vez que ele e sua mãe saíram da cidade de Manaus, foi a última viagem que fizeram juntos, e a última vez que ela quis ver a sua antiga vida.



Figura 45 - Domingas desiste, olha para Nael, e nunca mais volta para a aldeia. Episódio 7 - 04:37

A morte de Domingas não é apenas um acontecimento trágico dentro da narrativa, mas um desfecho carregado de significado, refletindo tanto as relações de poder que permeiam a história quanto as cicatrizes do passado que a acompanham até o fim. Domingas escolhe morrer sozinha e, como diz o narrador, “morreu sonhando com uma liberdade sempre adiada”.



Figura 46 - Domingas chamando o barco, já doente e sabendo que lhe falta pouco tempo. Episódio 10 - 32:09

Domingas viaja de barco para morrer sozinha, deitada na rede. Mas, fazendo um paralelo com a busca de Nael sobre quem é o seu pai, o narrador diz que a mãe lhe contou uma vez de quando ela foi violentada por Omar, também numa rede.

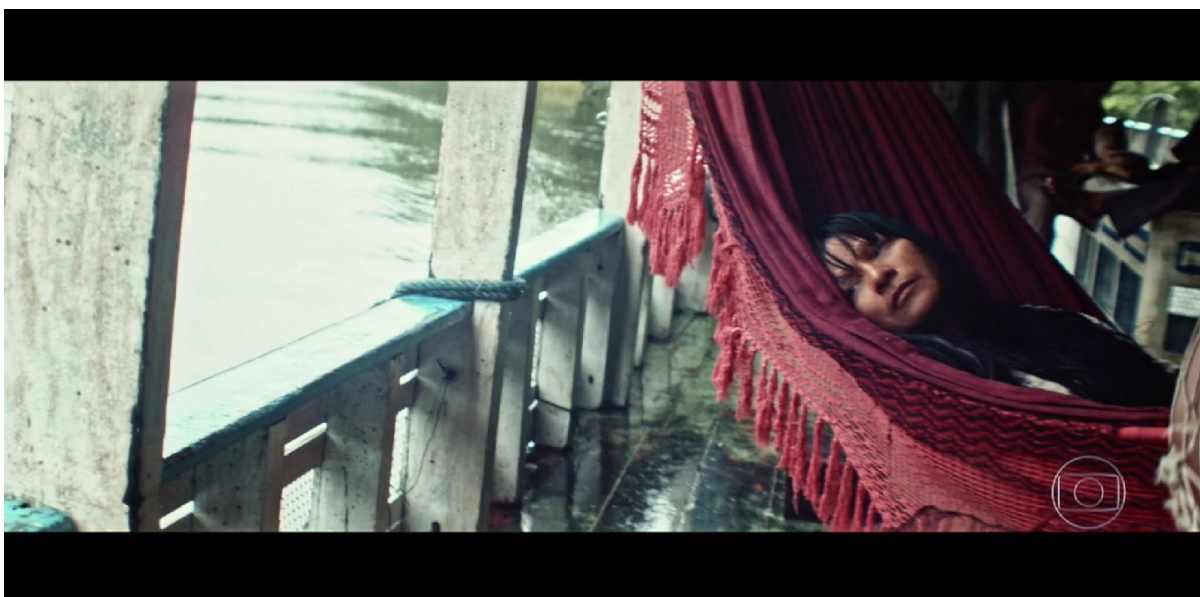


Figura 47 - Domingas morre na rede. Episódio 10 - 32:26



Figura 48 - Domingas na rede, sendo abusada por Omar. Episódio 10 - 32:36

Sua origem e condição a tornam uma figura de servidão que nunca consegue escapar do lugar social a ela imposto, mesmo quando tenta, ela vira as costas preocupada com a hora de chegar na casa para fazer os trabalhos domésticos. Apesar de sua força e resiliência, Domingas vive à margem, sendo silenciada e explorada ao longo da vida. Seu relacionamento com Omar é permeado por violência e dominação. Ele se aproveita de sua posição para subjugar Domingas, tornando-a vítima de abusos constantes, tanto físicos quanto psicológicos. No entanto, sua relação com Yaqub, o outro irmão, é marcada pela ausência e indiferença, reforçando o quanto sua presença é vista apenas como um detalhe dentro daquela família.

O peso do passado e das dores acumuladas se reflete em sua solidão e na forma como sua morte acontece. Sua morte não recebe o devido luto ou a devida importância pelos personagens que a cercam. A falta de um desfecho digno para sua história escancara a perpetuação das desigualdades, deixando ao espectador um sentimento de impotência e revolta.

Além do impacto emocional, a escolha da série de colocar a morte de Domingas no meio do último episódio possui um peso narrativo significativo. Ela escancara a degradação moral de Omar e evidencia a falência dos valores daquela família, que, apesar de sua ascensão social e financeira, se fragmenta e se destrói a partir de dentro.

A relação de Domingas com Manaus também simboliza o choque entre tradição e progresso. A cidade, que se expande economicamente, não inclui de maneira justa os povos originários, que são deslocados e subjugados. Domingas é um reflexo dessa contradição, vivendo à margem da sociedade, sem oportunidades reais de ascensão e carregando consigo as marcas de uma identidade que a cidade insiste em apagar. Sua trajetória evidencia a brutalidade das relações sociais que permeiam a região e como a urbanização da Amazônia impacta diretamente a vida das populações indígenas.

A única cena colocada na série com os povos indígenas é vista neste capítulo. Uma cena distante, que assim como se torna inalcançável para Domingas, pouco a pouco se apaga dentro da própria memória cultural do país.

O destino trágico de Domingas não é apenas um evento ficcional, mas um reflexo de um contexto social e histórico real. Assim, sua despedida não é apenas a conclusão de um arco narrativo, mas um ponto de reflexão sobre as injustiças que permanecem enraizadas na sociedade.

5.7 A MANAUS DE OMAR E HALIM

Diferente de Domingas, que nasceu parte de uma comunidade indígena de Manaus, Omar e Halim conheceram e vivenciaram uma outra Manaus. Halim vê a cidade como uma terra de oportunidades, um local onde pode prosperar financeiramente e construir uma nova vida. Ao longo dos anos, ele se estabelece como comerciante, se divertindo com as longas conversas na porta de sua loja, frequentando os botecos com os amigos, e conhecendo todos da cidade como se fossem de casa. Mas toda noite, ele é devoto à Zana, por quem faz tudo.

A Manaus de Halim é hospitaleira, sempre uma de roda conversa, risadas e música ao fundo, independente da situação da cidade, da modernidade batendo a porta, ou da passagem dos anos. A única coisa que perturba a paz de Halim, é fixação de Zana por Omar.

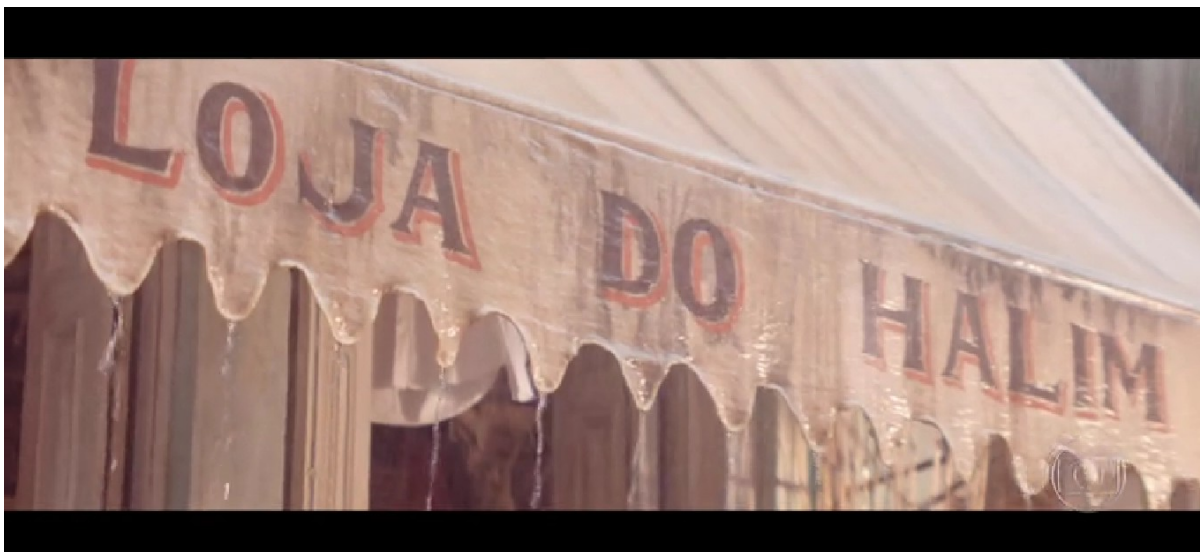


Figura 49 - Manaus de Halim: a loja. Episódio 3 - 28:25



Figura 50 - Manaus de Halim: o restaurante do pai de Zana, onde ele a conheceu. Episódio 3 - 29:39



Figura 51 - Manaus de Halim: os bares com os amigos. Episódio 6 - 40:33

Por outro lado, Omar se entrega aos excessos e à decadência que o ambiente urbano oferece. Sua Manaus é noturna, enfatizada pela série, com luz recortada em alguma festa, ou quase uma escuridão quando ele está com alguma moça. Ele se envolve em brigas, jogos e vícios, tornando-se uma figura instável e incapaz de encontrar um propósito. Sua relação com a cidade é simbólica da degradação moral que permeia sua trajetória, refletindo sua incapacidade de se encaixar tanto na família quanto no mundo ao seu redor.

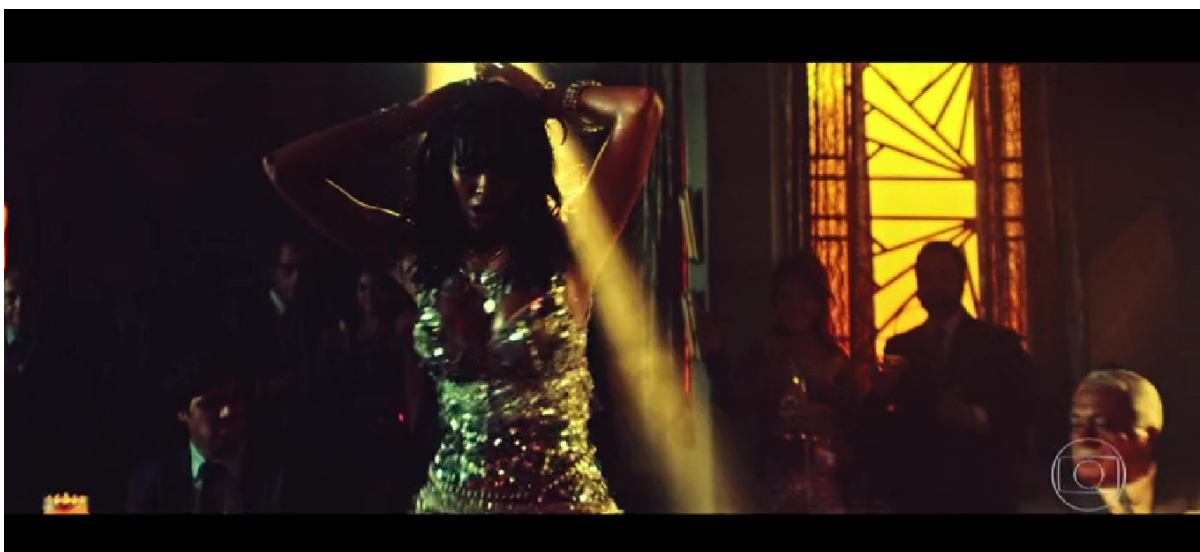


Figura 52 - Manaus de Omar: a Manaus noturna. Episódio 4 - 42:52



Figura 53 - Manaus de Omar: a Manaus noturna. Episódio 5 - 39:43

Manaus, como pano de fundo da série, assume um papel essencial no desenvolvimento dos personagens, representando tanto a promessa de um futuro melhor quanto a armadilha de um passado do qual eles não conseguem escapar. Para Domingas é uma liberdade prometida que nunca chega. Para Halim é um espaço de bons amigos, bares e jogos, onde tudo que ele busca é uma vida tranquila com Zana. E para Omar, é a cidade que lhe dá tudo, mas que também tudo lhe consome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação de "Dois Irmãos" de Milton Hatoum para a televisão transcende a mera transposição narrativa, evidenciando um processo de reinterpretação que desafia as fronteiras entre literatura e audiovisual. A análise da minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho sob a ótica da teoria da adaptação e da intermedialidade revela que a obra televisiva não apenas recria os eventos do romance, mas também os reformula para uma linguagem que dialoga com diferentes formas de experiência estética e perceptiva.

A transição do romance para a televisão envolve um deslocamento da forma literária fragmentada para uma estrutura narrativa mais linear, com um foco ampliado no melodrama e na visualidade. A escolha por uma abordagem mais clássica no desenvolvimento dos conflitos entre os gêmeos Omar e Yaqub demonstra uma tentativa de dar maior clareza às tensões subjacentes, enquanto a construção visual da série reforça a subjetividade da memória e a evocação da atmosfera emocional do romance. Esse deslocamento evidencia que a adaptação não pode ser avaliada por critérios de fidelidade estrita, mas sim pela maneira como traduz o espírito da obra original para um novo meio.

A questão do narrador é um dos aspectos mais complexos da adaptação. No romance, a presença de Nael como narrador autodiegético imprime um caráter subjetivo à história, realçando a fragmentação da memória e a incerteza quanto à verdade dos eventos narrados. Na minissérie, a introdução de Halim como um narrador adicional ressignifica a narrativa, aproximando-a da tradição oral e estabelecendo um contraponto entre a memória pessoal e a memória coletiva. Esse duplo registro narrativo na adaptação reforça a perspectiva de Walter Benjamin sobre a transição do narrador tradicional para o moderno, demonstrando como a adaptação reconfigura os modos de contar histórias em diferentes meios.

Outro ponto crucial é o papel da ambientação e da visualidade na adaptação. Enquanto o romance constrói um cenário vívido através da prosa detalhada de Hatoum, a minissérie emprega a fotografia, a direção de arte e a montagem como elementos narrativos fundamentais. O uso das paisagens de Manaus, a composição das cenas e o jogo de luzes e sombras traduzem para o espectador as nuances

emocionais e psicológicas da trama. O trabalho estético de Carvalho não apenas reforça a ambientação da história, mas também adiciona camadas interpretativas que extrapolam o texto original.

Além disso, a adaptação abre espaço para uma discussão entre o drama clássico e o drama moderno. Enquanto Hatoum constrói sua narrativa dentro de uma lógica emocional da personagem e ausência de resoluções definitivas, a minissérie organiza os eventos de forma mais convencional, enfatizando a oposição entre os irmãos de maneira mais clara. Esse deslocamento se justifica pela necessidade de atender às exigências do formato televisivo, que demanda um certo grau de coerência e continuidade narrativa. No entanto, esse processo também acarreta perdas, como a redução da ambiguidade dos personagens e a simplificação de certas dinâmicas familiares e psicológicas.

A performance dos atores na minissérie é outro elemento determinante na adaptação. A expressividade dos intérpretes, a forma como seus corpos ocupam o espaço e os diálogos que foram reestruturados para a televisão contribuem para uma experiência distinta da leitura do romance. Se na obra de Hatoum a interioridade dos personagens é explorada através da prosa densa e introspectiva, na minissérie essa interioridade é sugerida pela encenação, pelo ritmo das cenas e pela trilha sonora.

A análise da adaptação de "Dois Irmãos" demonstra que o processo de transposição de um romance para a televisão não pode ser reduzido à ideia de fidelidade ao original. Em vez disso, trata-se de um exercício de recriação que explora as possibilidades específicas de cada meio, oferecendo novas formas de vivenciar a história. A minissérie de Luiz Fernando Carvalho reafirma que a adaptação é, antes de tudo, uma interpretação, e que essa interpretação pode ressignificar a obra original, ampliando suas camadas de sentido e inserindo-a em novos contextos culturais e estéticos.

REFERÊNCIAS

A linguagem como um sonho: entrevista à Luiz Fernando Carvalho. 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-linguagem-como-sonho-17e89674f18>. Acesso em: 12/09/2024.

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *A History of Opera*. New York. Norton e Company. 2012

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Bazin, André. *O que é o cinema?* Trad. Eduardo Georgetti. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Bazin, André. *Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation*. In: *Escritos sobre Cinema*. Trad. Ivonete Pinto. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221

CAMARGO, Maria. *Dois Irmãos: Roteiro da Série*. 1ª edição. Cobogó, 2017.

DOIS IRMÃOS, 2017, ep.1 cena1. 00:03 min

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. 2ª edição, Companhia das Letras, 2006.

Hutcheon, Linda. "On the Art of Adaptation." *Daedalus*, vol. 133, no. 2, 2004, pp. 108-111.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

Rajewsky, Irina O. "Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade." *Eco-Pós*, vol. 18, no. 1, 2015, pp. 15-34.

Szondi, Peter. "Teoria do Drama Moderno - 1880-1950". Cosacnaify, 2011.

Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatto e Windus, 1966.