

CELIA REGINA CELLI

***DOIS IRMÃOS: O ROMANCE E A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA SOB A  
PERSPECTIVA DO ESPAÇO E DA INTERTEXTUALIDADE***

CURITIBA

2019

CELIA REGINA CELLI

***DOIS IRMÃOS: O ROMANCE E A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA SOB A  
PERSPECTIVA DO ESPAÇO E DA INTERTEXTUALIDADE***

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade.  
Linha de Pesquisa: Literatura e  
intermedialidade.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel  
Kobs

CURITIBA

2019

## TERMO DE APROVAÇÃO

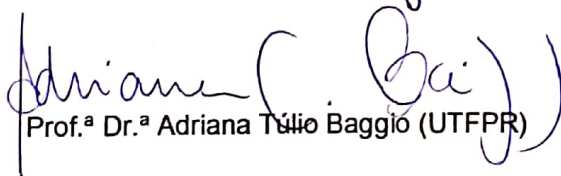
CELIA REGINA CELLI

### DOIS IRMÃOS: O ROMANCE E A ADAPTAÇÃO TELEVISIVA SOB A PERSPECTIVA DO ESPAÇO E DA INTERTEXTUALIDADE


Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Daniel Kobs (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Tullio Baggio (UTFPR)



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Curitiba, 25 de fevereiro de 2019.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Terezinha Celli, pelo amor incondicional, apoio, carinho, motivação e a presença constante em minha vida, sem a qual seria impossível concluir o mestrado.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Verônica Daniel Kobs, meu agradecimento por me apresentar tantos teóricos importantes, por me mostrar inúmeros caminhos no processo de pesquisa desta dissertação, pela seriedade, pela postura exemplar, enfim, por compartilhar seu saber, paciência e sua generosidade.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Brunilda Reichmann, por todas as oportunidades oferecidas, confiança e estímulo a que eu retomasse o caminho da pesquisa científica.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Greicy Pinto Bellin, que me incentivou à pesquisa literária, a ampliar meu conhecimento de mundo e a superar meus limites.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sigrid Renaux, pela dedicação e pela paciência, incentivando-me na confecção deste trabalho dissertativo.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Túlio Baggio, pelas críticas, sugestões e generosidade ao compartilhar seus conhecimentos, que foram essenciais para o aprimoramento da minha pesquisa.

À minha família, que compreendeu minha ausência em momentos importantes para que eu pudesse me dedicar ao mestrado, e em particular aos meus irmãos Sergio Celli Junior e Adalton Arthur Celli que estão sempre presentes nos melhores e piores momentos da minha vida.

À minha amiga de infância Ana Paula Nascimento, que me apoiou constantemente durante o processo de elaboração desta dissertação.

Aos amigos André Mauro Ávila, Alessandra Colussi Lima Ávila, Rafaela dos Santos Palma, Heloísa Milene Modtkoski, Jeniffer Vanelle dos Santos, Talita Cristiane Rugeri, Felipe Gabriel Branco de Souza, Dijean Oliveira Franco, Márcia Mattos da Silva, Marco Aurélio Yurk e Anacláudia de Oliveira pelo apoio e incentivo no ambiente de trabalho para que eu pudesse concluir o mestrado.

## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	iv
RESUMO .....	vii
ABSTRACT .....	viii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 A OBRA LITERÁRIA</b> .....	8
1.1 O ROMANCE DE MILTON HATOUM SOB A PERSPECTIVA DO NÚCLEO FAMILIAR.....	15
<b>2. INFLUÊNCIA DO ESPAÇO NO ENREDO</b> .....	25
2.1 INFLUÊNCIAS GEOGRÁFICAS E CULTURAIS.....	27
2.2 LIBANESES NO NORTE DO BRASIL.....	31
2.3 A PRESENÇA INDÍGENA NA OBRA.....	38
<b>3. AS PERSONAGENS E O ESPAÇO</b> .....	46
3.1 CARACTERIZAÇÕES DAS PERSONAGENS E DO ESPAÇO TRANSPOSTOS PARA A MINISSÉRIE.....	57
3.2 OS GÊMEOS E A MUDANÇA DO COMPORTAMENTO MEDIANTE O ESPAÇO.....	70
3.3 A REPRESENTATIVIDADE DA CIDADE.....	95
3.4 A REPRESENTATIVIDADE DA CASA.....	116
3.5 A REPRESENTATIVIDADE DO QUARTO.....	129
<b>4. INTERTEXTUALIDADES PRESENTES NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE</b> .....	143
4.1 MITOLOGIA GREGA E O CONFLITO ENTRE IRMÃOS.....	148
4.2 DIÁLOGO COM A NARRATIVA BÍBLICA DE CAIM E ABEL E ESAÚ E JACÓ.....	154
4.3 CONFLITO ENTRE OS IRMÃOS PEDRO E PAULO NO ROMANCE <i>ESAÚ E JACÓ</i> , DE MACHADO DE ASSIS.....	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	167

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Halim e a câmera subjetiva.....	51
Figura 2 – Lírios vermelhos e brancos.....	56
Figura 3 – Abertura da minissérie <i>Dois Irmãos</i> .....	62
Figura 4 – Cena da primeira sequência da minissérie <i>Dois Irmãos</i> .....	64
Figura 5 – Número de casos de estupro registrados no Brasil de 2010 a 2017.....	69
Figura 6 – A predileção de Zana por Omar, desde o nascimento dos gêmeos.....	70
Figura 7 – Extração do tucupi da mandioca.....	72
Figura 8 – Sangue do sacrifício do cordeiro.....	72
Figura 9 – Omar desafia o irmão a subir no alto da seringueira.....	73
Figura 10 – Omar é arrumado por Zana.....	74
Figura 11 – Yaqub é arrumado por Domingas.....	75
Figura 12 – Lívia entre os gêmeos, no porão da casa de Estelita Reinoso.....	75
Figura 13 – O olhar da boneca no porão de Estelita.....	76
Figura 14 – Yaqub e Omar no porto de Manaus, prestes a embarcar para o Líbano.....	77
Figura 15 – Yaqub retorna do Líbano.....	78
Figura 16 – Reinserção de Yaqub ao ambiente escolar.....	83
Figura 17 – Omar dorme em sua rede, enquanto o irmão vai cedo ao colégio.....	83
Figura 18 – Omar é castigado pelo professor Bolislau.....	84
Figura 19 – Yaqub visita o professor Bolislau no hospital.....	84
Figura 20 – Omar comemora a agressão ao professor Bolislau.....	85
Figura 21 – Omar bêbado, na sarjeta, sob forte temporal.....	85
Figura 22 – Omar e o professor Antenor Laval na noite de Manaus.....	86
Figura 23 – Yaqub fardado para o desfile da independência.....	86
Figura 24 – Omar no sofá de Halim.....	87
Figura 25 – Omar acorrentado à escada da casa.....	88
Figura 26 – Encontro de Yaqub e Lívia no quintal da casa.....	89
Figura 27 – Omar vive como um bicho, no quintal de casa.....	92
Figura 28 – Omar agride o pai morto. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.....	92
Figura 29 – Chuva no rosto de Yaqub, quando ele retorna do Líbano.....	96
Figura 30 – Halim e Nael navegam nas águas do rio Negro.....	96
Figura 31 – Reflexo da casa em uma poça de água.....	97
Figura 32 – Manaus antiga retratada em preto e branco nos quadrinhos de Fabio Moon e Gabriel.....	98
Figura 33 – Imagem com lentes da época para registrar a família de Halim.....	98
Figura 34 – Imagem aérea de Manaus na década de 1940, no fim da Segunda Guerra Mundial.....	100

Figura 35 – Retorno dos pracinhas da Segunda Guerra Mundial.....	101
Figura 36 – Manaus na década de 1940.....	101
Figura 37–Filmagens reais da população comemorando o fim da Segunda Guerra Mundial.....	102
Figura 38 – A construção de palafitas em Manaus representa o fim do Ciclo da Borracha.....	102
Figura 39 – Imagem da Cidade Flutuante de Manaus.....	103
Figura 40 – Domingas com Nael, em sua aldeia, em São João.....	104
Figura 41 – Bar flutuante Sereia do Rio.....	105
Figura 42 – Imagens em preto e branco de São Paulo, na década de 1950.....	106
Figura 43 – Imagem que retrata a grandiosidade de São Paulo em oposição a Manaus....	106
Figura 44 – Ocupação de Manaus pelo Exército, em 1964.....	108
Figura 45–Manchete ATO-5 com imagem do professor Adenor Laval em segundo plano..	108
Figura 46 – Manifestação de estudantes nas ruas de Manaus devido ao assassinato do professor Antenor Laval, durante a ditadura militar.....	108
Figura 47 – Aviso oficial de interdição colado na porta de um estabelecimento comercial..	110
Figura 48 – Posse do presidente Juscelino Kubitschek.....	113
Figura 49 – Construção de Brasília.....	113
Figura 50 – Mendigos nas esquinas das ruas de Manaus, na década de 1970.....	114
Figura 51 – Desmatamento na Amazônia.....	114
Figura 52 – Imagem aérea do encontro dos rios Negro e Solimões diante da cidade de Manaus.....	116
Figura 53 – Fachada da casa libanesa na década de 1940.....	117
Figura 54 – Zana jovem dançando no restaurante Biblos.....	119
Figura 55 – Cerimônia do casamento de Halim e Zana na Igreja Nossa Senhora dos Remédios.....	120
Figura 56 – Dança típica libanesa na festa de casamento de Halim e Zana.....	120
Figura 57 – Chegada de Domingas à casa libanesa.....	121
Figura 58 – Retratos de Yaqub na sala da casa.....	123
Figura 59 – Reflexo de Zana no espelho da sala da casa da família.....	124
Figura 60 – O reflexo no espelho mostra o excesso de zelo de Zana em relação a Omar..	124
Figura 61 – O reflexo de Omar no espelho, enciumado por causa do retorno de Yaqub do Líbano.....	125
Figura 62 – Reflexo de Yaqub como Oficial do Exército.....	125
Figura 63 – Reflexo de Omar bêbado, após passar a noite fora de casa.....	125
Figura 64 – Omar destrói o espelho de Zana.....	125
Figura 65 – Reflexo de Zana antes de deixar a casa em ruínas. Ela imagina o espelho intacto, no qual vê o reflexo de Galib.....	126
Figura 66 – Demolição da casa de Zana e Halim.....	128
Figura 67 – Inauguração da Casa Rochiram.....	129

Figura 68 – Zana abre a porta do quarto e diz ao pai que se casará com Halim.....	131
Figura 69 – Zana sozinha no quarto, no final da vida.....	132
Figura 70 – Yaqub prefere ficar estudando em seu quarto a passear com a família.....	132
Figura 71 – Imagem do quadro com a foto dos gêmeos no quarto de Yaqub.....	133
Figura 72 – Quarto de Yaqub quando ele retorna do Líbano: “Meu menino vai dormir com as minhas letras”.....	134
Figura 73 – Omar dorme entre os pais.....	135
Figura 74 – Quarto desorganizado de Omar.....	136
Figura 75 – Omar em sua rede vermelha.....	137
Figura 76 – Animais esculpidos por Domingas.....	140
Figura 77– Yaqub vai ao quartinho de Domingas, quando volta do Líbano.....	140
Figura 78 – Omar ataca Domingas em seu quartinho.....	140
Figura 79 – Domingas dá à luz Nael em seu quartinho.....	141
Figura 80 – Nael estuda no quartinho dos fundos.....	141
Figura 81–Nael lendo o livro <i>Boitempo: menino antigo</i> , de Carlos Drummond de Andrade.....	144
Figura 82 – A presença literária dos gazais árabes.....	145
Figura 83 – O narrador Nael com o livro <i>Memorial de Aires</i> , de Machado de Assis.....	146
Figura 84 – Narrador datilografando seu memorial no final da minissérie.....	146
Figura 85 – Cartaz de divulgação do filme <i>O Garoto</i> , que foi projetado no porão da casa de Estelita Reinoso.....	147
Figura 86 – Omar beija Zana.....	151
Figura 87 – Domínio de Omar sobre Zana.....	153



## RESUMO

Em *Dois Irmãos*, Milton Hatoum elege a Amazônia como cenário da coexistência de idiomas, de culturas e de tradições. Habitado por imigrantes libaneses, habitantes locais e demais estrangeiros, o universo ficcional do autor destaca-se pela apreensão de um espaço marcado pelo desequilíbrio e pela ruptura, elementos que são privilegiados em sua obra. Tanto o romance quanto a adaptação televisiva contemplam a intertextualidade com narrativas que destacam conflitos familiares, sobretudo entre irmãos. Yaqub e Omar dialogam com outros gêmeos rivais na literatura e, ao contar a história de dois irmãos que são inimigos um do outro, Hatoum faz a releitura de um dos temas mais clássicos da literatura mundial. Assim, ele faz referências aos conflitos entre irmãos observados em alguns mitos gregos, em histórias como a de Caim e Abel do Velho Testamento, e a de Pedro e Paulo do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Após um breve apanhado sobre a obra literária de Milton Hatoum em relação ao regionalismo presente no romance *Dois Irmãos*, com base em postulados teóricos de Antonio Candido e Stuart Hall, bem como a análise da narrativa sob a perspectiva do núcleo familiar, com base nas teorias de Pierre Félix Bourdieu, Tzvetan Todorov, esta dissertação promove uma reflexão sobre a influência do espaço, intermedialidade e intertextualidade na narrativa e na adaptação televisiva do romance de Milton Hatoum. Tal análise é realizada com base em teorias de influentes críticos como, Gaston Bachelard, Zygmunt Bauman, Oziris Borges Filho, Gérard Genette, Julia Kristeva, Robert Stam e Linda Hutcheon. Com tais pressupostos, discute-se o processo criativo, como as diversidades de orientações estéticas que norteiam o romance e a adaptação televisiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Milton Hatoum. Dois Irmãos. Espaço. Intermidialidade. Intertextualidade.

## **ABSTRACT**

In *Dois Irmãos*, Milton Hatoum selects the Amazon as a scenario for the coexistence of languages, cultures and traditions. Inhabited by Lebanese immigrants, local inhabitants and other foreigners, the author's fictional universe is distinguished by the apprehension of a space marked by imbalance and rupture, elements that are privileged in his novel. Both the novel and the television adaptation contemplate intertextuality with narratives that highlight family conflicts, especially among siblings. Yaqub and Omar dialogue with other rival twins in literature, and in telling the story of two brothers who are enemies of each other, Hatoum retells one of the most classic themes in world literature. Thus he makes references to the conflicts between siblings observed in some Greek myths, stories like Cain and Abel of the Old Testament, and Peter and Paul's novel *Esau and Jacob*, Machado de Assis. After a brief survey of the literary work of Milton Hatoum in relation to the regionalism present in the novel *Dois Irmãos*, based on theoretical postulates of Antonio Candido and Stuart Hall, as well as the analysis of the narrative from the perspective of the family nucleus, based on theories of Pierre Félix Bourdieu, Tzvetan Todorov, this dissertation promotes a reflection on the influence of space, intermediality and intertextuality in the narrative and in the television adaptation of Milton Hatoum's novel. This analysis is based on theories of influential critics such as Gaston Bachelard, Zygmunt Bauman, Oziris Borges Filho, Gérard Genette, Julia Kristeva, Robert Stam and Linda Hutcheon. With such assumptions, the creative process is discussed, such as the diversities of aesthetic orientations that guide the novel and the television adaptation.

**KEYWORDS:** Milton Hatoum. *Dois Irmãos*. Space. Intermediality. Intertextuality.

## INTRODUÇÃO

O romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, publicado em 2000, cuja adaptação televisiva foi realizada em 2017, ocupa posição de destaque na literatura contemporânea brasileira por contextualizar um romance que ao mesmo tempo trata da rivalidade entre os irmãos com verossimilhança e destaca o espaço no qual a narrativa ocorre.

A presente dissertação discorrerá sobre as relações intermidiáticas estabelecidas na minissérie *Dois Irmãos*, adaptação do texto literário de Milton Hatoum para a TV. Para tanto, parte-se da premissa que a adaptação televisiva renova a forma de articulação das duas linguagens artístico-midiáticas. A metodologia de pesquisa dá destaque à análise comparativa de cenas dos textos literário e televisivo e a fundamentação teórica privilegia autores fundamentais na área da Intermedialidade. Nesse aspecto, os trabalhos de Robert Stam e Linda Hutcheon, enfatizam as diferentes relações interartísticas estabelecidas em um determinado texto. A escolha do romance *Dois Irmãos* e da adaptação televisiva homônima deve-se ao fato de o lançamento da minissérie, em 2017, ter propiciado a análise intermidiática, pela base literária, ao mesmo tempo em que reconfigurou o produto televisivo, por meio de diversos recursos que serão analisados neste trabalho, com destaque à narração e à fotografia, que se relaciona intimamente à circunscrição do espaço.

Partindo da conceituação de intermedialidade, termo utilizado para denominar o fenômeno que trata das relações entre textos concebidos em sistemas semióticos distintos, a dissertação pretende explorar a inter-relação de representações verbais e imagéticas, nas mídias literária e televisiva. De início, os preceitos de Robert Stam,

definem a adaptação como um processo multidirecional, que exige uma análise baseada no que o autor denomina “dialogismo intertextual”, isto é, na ideia de que “todo texto constitui uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, fusões e inversões de outros textos” (STAM, 2006, p. 64). Esse tipo de dialogismo, segundo Robert Stam, refere-se às infinitas possibilidades abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. Para o autor, essas práticas alcançam o texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação. As adaptações estariam repletas de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos e geram um processo de reciclagem, transformação e transmutação. A esse entendimento de Stam, podemos agregar as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, defendidas por Gérard Genette, autor bastante utilizado atualmente, no estudo das adaptações.

Levando em consideração o caráter original da pesquisa sobre a adaptação televisiva de *Dois Irmãos*, não podemos desconsiderar as pesquisas realizadas anteriormente, sobre a obra de Milton Hatoum, as quais foram referenciadas nesta dissertação.

Pelo fato de a obra apresentar o cenário amazônico como um espaço de coexistência de várias culturas que problematizam as questões regionais e universais, por meio de dramas familiares vividos pelos seus personagens, foram analisados estudos de Tânia Pellegrini, em *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*; e de Humberto Hermenegildo de Araújo, em *A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva*.

Em relação ao espaço e às personagens, principalmente os conflitos familiares, são fundamentais críticos como Maria Rita Berto de Oliveira, em sua dissertação intitulada *Uma análise do espaço romanesco em Dois Irmãos, de Milton Hatoum*. No trabalho, Oliveira enfatiza o espaço físico, religioso, político-ideológico e cultural, a partir do projeto literário de Hatoum, baseando-se na formação social da população de Manaus.

Natália Chaves Pico também contemplou o estudo do espaço na obra de Milton Hatoum com a dissertação intitulada *(Des)construção dos espaços narrativos na obra Dois Irmãos, de Milton Hatoum*, enfatizando a presença da casa na narrativa e como o espaço reflete a degradação da família. Outro pesquisador extremamente relevante foi José Alonso Torres Freire, em sua tese *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*, que enfatiza a recuperação da memória nos espaços íntimos da casa familiar.

Em relação à intertextualidade, a pesquisadora Lidiana de Moraes, em seu artigo *A representação do Eros fraterno em três tempos: a problemática da disputa entre irmãos na literatura*, afirma que, mesmo durante o período do apogeu da tragédia grega, suas tramas eram reutilizadas e assim se perpetuaram, como observamos no romance *Dois Irmãos*. A análise da intertextualidade de *Dois Irmãos* com a narrativa bíblica de Caim e Abel dialogará com os estudos de Marcelo Schincariol, no artigo: *As reverberações do duplo no romance Dois irmãos, de Milton Hatoum: Caim e Abel transfigurados*, no qual o autor discute o ódio fraternal de origem bíblica.

Após o levantamento de estudos realizados sobre o romance *Dois Irmãos* de Milton Hatoum, abordaremos os conteúdos dos capítulos que compõem esta

dissertação. No primeiro capítulo, verificaremos que a escolha da obra de Milton Hatoum deve-se ao ambiente da narrativa, cujo pano de fundo é a história de imigrantes libaneses que se dedicam ao comércio, numa cidade que se aprofunda em uma grande decadência, após o período de grande desenvolvimento econômico e cultural vivido no início do século XX. A cidade de Manaus tem grande importância dentro da obra e sua história é contada pelo narrador juntamente com o desenrolar do enredo. As personagens estão intimamente ligadas ao meio em que vivem e a história de Manaus está intimamente ligada aos personagens. Outro aspecto importante, abordado no primeiro capítulo, é a análise da narrativa sob a perspectiva do núcleo familiar, a partir da qual Pierre Bourdieu descreve a relação simbólica entre os integrantes da família como um ato que oculta relações de poder que alcançam não apenas as relações entre os gêneros, mas toda a estrutura social, o que comprova que aqueles que a integram são tão manipulados quanto manipuladores.

No segundo capítulo, observaremos que Milton Hatoum elege a Amazônia como cenário da coexistência de idiomas, de culturas e de tradições. Habitado por imigrantes libaneses, o universo ficcional do autor destaca-se pela apreensão de um espaço marcado pelo desequilíbrio, pela ruptura, elementos que são privilegiados em sua obra. O espaço, como elemento das narrativas, algumas vezes foi negligenciado pela crítica literária e “em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por este motivo, sua importância torna-se secundária” (CANDIDO, 1972, p.8), porém o espaço na narrativa de Milton Hatoum é imprescindível para a compreensão da obra. Antonio Candido, em *Degradação do espaço*, analisa a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento, aspectos que serão primordiais para a análise do espaço e

conseqüentemente da mudança comportamental das personagens na narrativa, pois, quando o narrador descreve a cidade, a casa e o quarto, tem a função de caracterizar as personagens, revelando-as para o leitor. Para aprofundar a análise do espaço, Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, define-o “como um instrumento de análise para a alma humana” (2005, p. 20) e, com essas palavras, deixa claro que as imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura: casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto, são fundamentais para a compreensão da influência desse elemento na narrativa. Os estudos de Oziris Borges Filho também contribuirão para a topoi-análise de *Dois Irmãos*, visto que o autor defende que a primeira tarefa de uma topoi-análise é o levantamento dos espaços do texto, o que ele denomina de “topografia literária” (BORGES FILHO, 2008, p. 1). Em outras palavras, cumpre verificar se o texto pode ser dividido em macro e microespaços. O macroespaço é quando o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade; ou Manaus (cidade provinciana) e São Paulo (metrópole cosmopolita). Existe ainda a possibilidade de oposição entre países de diferentes continentes, como, por exemplo, Líbano e Brasil. A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços.

No terceiro capítulo, perceberemos que além da importância do ambiente na narrativa, a escolha da análise da adaptação televisiva recente da obra literária de Milton Hatoum, em forma de minissérie exibida na Rede Globo, apresentará um caráter inédito para a presente pesquisa e a escolha da linha de pesquisa Literatura e Intermidialidade, entre seus objetivos, destaca a análise crítica de obras literárias, constituídas de textos em diferentes mídias e pretende exaltar as representações verbais de textos compostos em signos não verbais por meio de transposições

intermediáticas, no caso, o objeto de estudo: a adaptação televisiva do romance de Milton Hatoum, sob a perspectiva do espaço no qual estava inserida a narrativa. O romance e a minissérie são dois processos de composição que apresentam pontos de aproximação e distanciamento estéticos quanto aos conceitos que envolvem o espaço das cidades de Manaus e São Paulo, do país de origem da família dos gêmeos, Líbano, e das residências onde as personagens vivem, principalmente dos quartos. A análise dos ambientes será um aspecto primordial para a análise do espaço e conseqüentemente da mudança comportamental das personagens na narrativa, pois, quando o narrador descreve as ações ocorridas no Líbano, em Manaus, em São Paulo, nas casas dos personagens, bem como o que ocorre em seus quartos, apresenta a função de caracterizar as personagens, revelando-as para o leitor. Mesmo que as duas mídias se distingam e se contrastem, o romance e a linguagem televisiva produzem representações sociais, conferindo significado aos lugares, e abordam temas da cultura, do espaço e os conflitos inerentes ao humano, como as relações familiares, também analisadas no primeiro capítulo desse trabalho, e o conflito entre os dois irmãos gêmeos. As diversidades de orientações estéticas que norteiam o romance e a adaptação televisiva conferem certa unidade entre os dois gêneros, devido à caracterização do espaço como forma de afirmar os valores locais e culturais.

No quarto capítulo, verificaremos que tanto o romance quanto a adaptação televisiva contemplam a intertextualidade com narrativas que destacam conflitos familiares, sobretudo entre irmãos. Yaqub e Omar dialogam com outros gêmeos rivais na literatura e, ao contar a história de dois irmãos que são inimigos um do outro, Hatoum faz a releitura de um dos temas mais clássicos da literatura mundial. Assim, ele faz referências aos conflitos entre irmãos observados em alguns mitos



gregos, em histórias como a de Caim e Abel do Velho Testamento, e a de Pedro e Paulo do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Tais elementos são referências importantes para as teorias de Bakhtin, Kristeva e Genette, as quais serão pilares fundamentais para possibilitar uma compreensão da intertextualidade como recurso utilizado na narrativa.

## 1 A OBRA LITERÁRIA

*Adeus para a cadeira,  
Onde coloquei minha roupa todas as noites,  
Enforcando todos os dias; e a cadeira,  
racha na minha insônia...  
Adeus ao verdadeiro espelho,  
Onde deixei minha máscara...  
Adeus ao céu pequeno da janela,  
Onde às vezes rosas se assomavam.*

Octavio Paz

A obra literária de Milton Hatoum é composta de quatro romances: *Relato de Um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005); *A Noite da Espera* (2017); de uma novela: *Órfãos do Eldorado* (2008); do livro de contos *A Cidade Ilhada* (2009); e de vários textos, como: contos, crônicas, ensaios e poemas. Em sua produção literária, Hatoum aborda o contexto da convivência de múltiplas culturas, sobretudo o encontro entre brancos, indígenas<sup>1</sup>, libaneses e caboclos no contexto amazônico. Os conflitos familiares são o cerne da obra ficcional de Hatoum, juntamente com uma cidade que fornece o cenário e o contexto histórico para o enredo. Os narradores de Hatoum buscam construir suas identidades a partir dos

---

<sup>1</sup> Índio costumava ser a designação genérica aplicada a qualquer indivíduo cujos ancestrais habitavam as Américas antes da chegada dos europeus, no século 16. O termo foi cunhado pelos navegadores da esquadra de Cristóvão Colombo, quando aportaram no continente em 1492, baseados na crença equivocada de que haviam chegado às Índias. Embora o termo seja até motivo de orgulho para muitos membros das comunidades indígenas do Brasil, a expressão é considerada inadequada, hoje em dia, por se referir a povos muito diferentes entre si e por desconsiderar a ampla diversidade étnica do país. Segundo os modernos estudos de etnografia e antropologia, quando a frota de Pedro Álvares Cabral desembarcou no sul da Bahia, em abril de 1500, o território que hoje conforma o Brasil estava ocupado por populações cujo número total foi calculado entre 1 milhão e 11,5 milhões de pessoas e que, provavelmente, falavam mais de mil línguas diferentes. Alguns desses povos fundaram grandes civilizações na bacia amazônica, com extensas povoações ribeirinhas e domínio de tecnologias sofisticadas de produção, transporte e comunicação. Essas populações chegaram a essas paragens há pelo menos 12 mil anos. Oriundas da Ásia, atravessaram o estreito de Bering, estabeleceram-se na América do Norte e depois migraram para a América do Sul. Outra hipótese, mais controversa, é que teriam vindo da Austrália, navegando pelas costas das Américas, em época anterior, recuada em até 50 mil anos. Após cinco séculos de guerras contra o domínio, a escravização e a colonização de portugueses e brasileiros, ainda existem no país 235 povos indígenas, que falam 180 línguas diferentes e ocupam 794 terras que perfazem 11% do território nacional. No último Censo Demográfico do IBGE (2000), mais de 734 mil pessoas se autodeclararam indígenas (QUEIROZ, 2004, p.10).

espaços, não só a partir do contexto doméstico, mas também a partir de outros locais, sobretudo da cidade de Manaus.

No romance *Dois Irmãos*, publicado em 2000, há uma descrição da pluralidade cultural presente na região Norte do Brasil, principalmente na cidade de Manaus. Dentre os elementos culturais, Hatoum exalta as características dos imigrantes que se estabeleceram na cidade e principalmente as peculiaridades de uma família libanesa, cujos integrantes são descritos conforme o relacionamento entre os indivíduos do grupo familiar, com destaque para os gêmeos Omar e Yaqub, e principalmente seu vínculo com os espaços nos quais interagem.

Ao considerarmos a cidade de Manaus como principal espaço da narrativa, percebemos que Hatoum descreve esse ambiente ao utilizar elementos locais, com destaque para a seringueira: “[...] revelou-me Halim, mirando a seringueira centenária” (HATOUM, 2000, p.46). Também há a presença da gastronomia amazonense: “Ele festejava a volta cozinhando acepipes amazônicos: o pirarucu seco com farofa, tortas de castanha” (HATOUM, 2000, p.42), bem como das influências culturais dos imigrantes libaneses, conforme observamos na primeira imagem oriental com a qual nos deparamos no início do romance e que resulta na caracterização da matriarca Zana, quando o narrador compara a cidade de Manaus com a sua cidade de origem, Biblos, no Líbano: “Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância” (HATOUM, 2000, p. 8). Tais elementos que integram a realidade manauara destacam um enfoque regional na obra literária de Milton Hatoum.

Para verificarmos a permanência do tema regional na literatura brasileira, destacamos a análise de Antonio Candido, em *Literatura e subdesenvolvimento*, na

qual o termo regionalismo “[...] abrange toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo” (CANDIDO, 1987, p. 157). Antonio Candido esclarece que o regionalismo permanece como uma força estimulante na literatura, já que a situação de retrocesso econômico e social invade o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, “propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar” (CANDIDO, 1987, p. 156). Assim, no período do Modernismo, sobretudo o que se seguiu após a revolução de 1930, o regionalismo funcionou como “preconsciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 1987, p. 158). Superado o regionalismo vinculado ao otimismo patriótico dos românticos, o tema regional se transformou; mas permaneceu, uma vez que o atraso básico do país se prolongava no século XX:

Na pré-consciência do subdesenvolvimento, pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de “romance social”, “indigenismo”, “romance do Nordeste”, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. Ele nos interessa mais, por ter sido um precursor da consciência de subdesenvolvimento [...]. (CANDIDO, 1987, p. 160, ênfase do original)

Ao estabelecer as relações entre a revolução de 1930 e a cultura, Antonio Candido observa que a cultura brasileira passou por um processo de unificação, “projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões” (CANDIDO, 1987, p. 181-182). No âmbito da literatura, ele distingue, entre outros traços, o alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional, num movimento que permitiria ao leitor “uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado, mas solidário” (CANDIDO, 1987, p. 187). O “romance do Nordeste” seria, pois, coextensivo à própria literatura brasileira:

A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não regionalista, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura. (CANDIDO, 1987, p. 187)

Segundo Candido, as tendências regionalistas reapareciam já sublimadas e transfiguradas pelo realismo social, atingindo o nível das obras significativas – fenômeno até então inédito, pois os melhores produtos da ficção brasileira foram, conforme Antonio Candido, sempre urbanos. Seguindo a linha geral do Modernismo (regionalista, folclórico, libertino, populista), os romancistas de 30 buscavam, com a humanidade particular dos protagonistas das suas narrativas, “construir uma literatura universalmente válida [...] por meio de uma intransigente fidelidade ao local” (CANDIDO, 1980, p. 126). Mas a década seguinte, quando o “local” seria visto como pitoresco e extraliterário, enfraqueceria as tendências regionalistas vinculadas ao Modernismo. Segundo Candido, o fim do regionalismo não impediu, porém, que a dimensão regional continuasse presente em muitas obras da maior importância, embora sem qualquer caráter de tendência impositiva. Nesse sentido, o regionalismo sobrevive como uma tendência que se nutre da tensão entre o local e o universal. O crítico apreende essa tensão quando verifica que o fim do regionalismo significou também o abandono do sentimentalismo, ao mesmo tempo em que na narrativa o aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Com raízes no campo extraliterário – as condições dramáticas peculiares do atraso –, as tendências regionalistas aparecem estilizadas, graças ao dado objetivo da realidade, que interfere “na seleção dos temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem” (CANDIDO, 1987, p. 162).

A trajetória do regionalismo nos permite afirmar que a obra de Milton Hatoum representa, na visão de Antonio Candido, um ponto de chegada das diversas tendências regionalistas, com a superação de uma tradição inserida no sistema literário nacional e sempre modificada pela dominante construtiva da tradição do romance urbano, a qual justifica que o regionalismo não reside apenas no âmbito do sistema literário, mas sim no processo social brasileiro:

[...] a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país. (CANDIDO, 1987, p. 116)

Na contemporaneidade, podemos considerar o regionalismo como uma temática não esgotada e principalmente composta por dois processos opostos, em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização: existem as forças dominantes que ameaçam subjugar todas as culturas que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante; e os processos que sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. Conforme preconiza Hall:

A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural, mas abarcar os processos mais amplos o jogo da semelhança e da diferença que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da diáspora, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. (HALL, 2009, p. 47)

Dessa forma, na obra *Dois Irmãos*, Hatoum descreve costumes do Norte do Brasil, hábitos da cultura local e elementos da flora e da fauna de Manaus, contemplando a perspectiva diaspórica da cultura, que pode ser vista como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação, conforme afirma Hall, “como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar” (HALL, 2009 p. 36).

Conforme a visão diaspórica de Hall, o seguinte trecho mostra a sensação de um narrador que descreve os pormenores da cidade para seu leitor:

Perto do Hotel Amazonas ele parou diante da banquinha de tacacá da Dona Deusa, tomou duas cuias, sorvendo com calma o tucupi fumegante, mastigando lentamente o jambu apimentado, como se quisesse recuperar um prazer da infância. Depois nós caminhamos pelo porto da escadaria, onde um canoeiro nos conduziu até o igarapé dos Educandos. A vazante do rio Negro formava praias enlameadas, onde havia pequenos motores encalhados e cascos de embarcação embocados. (HATOUM, 2000, p. 85)

Percebemos que, em determinados momentos, o narrador Nael é quase um guia turístico que leva o leitor por Manaus, o que enfatiza a diferença cultural local em oposição às formas contemporâneas de globalização. Com a chegada dos primeiros imigrantes, cria-se uma tradição local e, dessa maneira, a vida se modifica à medida que Manaus torna-se cada vez mais globalizada:

Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. Desse tumulto participava Halim, que vendia coisas antes de qualquer um. Vendia sem prosperar muito, mas atento à ameaça da decadência, que um dia ele me garantiu ser um abismo. Não caiu nesse abismo, nem exigiu de si grandes feitos. O abismo mais temível estava em casa, e esse Halim não pôde evitar. (HATOUM, 2000, p. 33)

Em contrapartida, Milton Hatoum, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, faz a seguinte afirmação em relação ao regionalismo em sua obra:

A literatura regionalista esgotou-se há muito tempo. O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia do lugar, da linguagem. É uma camisa de força que encerra valores locais. Minha ideia é penetrar em questões locais, em dramas familiares, e dar um alcance universal para eles. (HATOUM, 2018)

Segundo Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade*<sup>2</sup>, os problemas, tanto da excessiva europeização quanto do regionalismo utópico na literatura, devem-se à falta de uma “crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países” (ASSIS, 1973, p. 802). Com isso, Hatoum nos conduz a reflexões de níveis mais amplos, já que a narrativa memorialística e as personagens complexas não permitem que o romance esteja limitado ao aspecto regional, já que a imigração constitui um dos temas mais amplos da literatura universal, pois permite a projeção de vários conflitos interiores e exteriores, de personagens que sentem o peso da saudade de sua terra natal, bem como o peso das diferenças culturais. Dessa forma, Hatoum consegue ambientar a história em sua cidade natal, ao descrever o difícil relacionamento entre gêmeos<sup>3</sup>, tema já explorado em outras narrativas literárias. A história dos gêmeos Yaqub e Omar assemelha-se a muitos

---

<sup>2</sup> “Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. (ASSIS, 1973, p.801).

<sup>3</sup> Conflitos entre irmãos é um tema recorrente na literatura, como em *O Velho Testamento*, no qual há o primeiro conflito fraternal da humanidade com a história de Caim e Abel. Ambos, entretanto, não eram gêmeos, como o foram Rômulo e Remo, que tiveram sua história retratada pelo poeta Virgílio (70 a 19 a.C) e pelo historiador Tito Lívio (64 a.C a 17 d.C.). Segundo a narrativa, eles decidiram fundar uma cidade, e, na luta pelo poder, Rômulo assassina o irmão e funda a cidade de Roma, que viria a se tornar a mais poderosa cidade da antiguidade clássica, berço da civilização ocidental. Gêmeos também famosos são Esaú e Jacó, cuja história é contada no livro do *Gênesis*, revelando intrigas, lutas pelo poder, inveja e traição. Baseando-se na narrativa bíblica, Machado de Assis escreveu Esaú e Jacó: a história de Pedro e Paulo, gêmeos idênticos que lutavam por causas distintas. Pedro, dissimulado e conservador, era um defensor da monarquia que governava o Brasil, Paulo, por sua vez, impetuoso e impulsivo, um republicano que defendia a República.



conflitos relatados entre irmãos, na literatura universal. As origens de suas desavenças também se manifestaram desde muito cedo, desde o nascimento. Yaqub veio ao mundo primeiro, mais forte, sem grandes necessidades, por isso foi destinado aos cuidados de Domingas, a empregada da família, que lhe ofereceu “o amor de mãe postiça, incompleto, talvez impossível” (HATOUM, 2000, p. 50). Omar, ao contrário, tendo nascido com uma saúde frágil, cresceu cercado do zelo excessivo da mãe.

Com isso, a história do conflito entre os dois irmãos é acompanhada pelo regionalismo, principalmente por causa dos costumes e das paisagens do Norte do país que são apresentados ao leitor. Milton Hatoum, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, fala sobre o regionalismo em *Dois Irmãos*, e novamente rechaça o título de escritor com características regionalistas:

Só o leitor pode dizer se um romance é regionalista ou não. O regionalismo está preso ao pitoresco, à cor local, ao determinismo geográfico. Acho que a literatura fala do particular para invocar o universal. No primeiro relato, tentei evitar, talvez com um temor exagerado, muitas referências ao Amazonas. Mas eu acho que, para falar sobre a Amazônia, não é necessário usar páginas e páginas para descrever a natureza. Posso falar do Amazonas dando ao leitor um drama humano, porque os dramas humanos não têm pátria. Agora, minha pátria pequena é Manaus. (HATOUM, 2018)

Embora Milton Hatoum negue o viés regional em sua obra, ele destacou o local e o regional, ao retratar elementos da cidade de Manaus e a história da família de imigrantes libaneses. Desse modo, a narrativa aproxima o leitor ao ambiente e à cultura amazonenses. Ao percebermos a utilização das características regionais em *Dois Irmãos*, é preciso verificar a sua importância no enfoque da temática universal dos problemas relativos ao convívio familiar, apresentando-se como objetivo principal do autor.

## 1.1 O ROMANCE DE MILTON HATOUM SOB A PERSPECTIVA DO NÚCLEO FAMILIAR

Na obra *Dois Irmãos* o grupo familiar ocupa papel de destaque, pois a narrativa trata das tradições e dos conflitos entre os irmãos gêmeos de uma família libanesa que vive em Manaus. Todo o romance gira em torno da família e o próprio autor comenta suas escolhas narrativas, em entrevista ao jornal *O Estado de S.*

*Paulo:*

Eu parti de um drama muito particular, que acontece numa casa que se situa em Manaus. Daí surgem todos os dramas particulares decorrentes disso: de Halim, um homem apaixonado que não quer ter filhos, a conquista amorosa de uma mulher, Zana, e das coisas que não dão certo para ele: os filhos que ele não queria ter e a relação conflituosa entre esses dois filhos, com a ressonância bíblica da história entre Esaú e Jacó, filhos de Rebeca e Isaac. Como na Bíblia e em muitas famílias, há um filho predileto, escolhido pela mãe. Tudo isso se passa numa cidade que eu conheço, em que eu tive uma convivência profunda. A arte fala do particular; mesmo para alegorizar, ela parte do fragmento, para transmitir certos valores humanos. (HATOUM, 2018)

Consideramos que é na família que ocorre o início do processo de socialização, educação e formação do indivíduo. As famílias se caracterizam por vínculos biológicos, mas sua constituição não se limitou apenas ao aspecto da procriação e preservação da espécie, mas tornou-se um fenômeno social. Dessa forma, é necessário considerar que, se a família é a base do processo de socialização dos indivíduos, é fundamental que ela seja estruturada de tal maneira que o relacionamento entre seus integrantes seja harmonioso, devido à influência que o grupo familiar exerce na vida de cada indivíduo. Com isso, devemos propor a reflexão quanto aos desdobramentos de sua constituição, uma vez que suas

características refletem a sociedade de seu tempo, o que faz da família um fenômeno social. Segundo Bourdieu:

A família é produto de um verdadeiro trabalho de instituição, ritual e técnico ao mesmo tempo, que visa instituir de maneira duradoura, em cada um dos membros da unidade instituída, sentimentos adequados a assegurar a integração que é a condição de existência e de persistência dessa unidade. Os ritos de instituição (palavra que vem de stare, “manter-se, ser estável” visam constituir a família como entidade unida, integrada, unitária, logo, estável, constante, indiferente às flutuações dos sentimentos individuais). Esses atos inaugurais de criação (imposição do nome de família, casamento, etc.) encontram seu prolongamento lógico nos inumeráveis atos de reafirmação e de reforço que visam produzir, por uma espécie de criação continuada, as afeições obrigatórias e as obrigações afetivas do sentimento familiar (amor conjugal, amor paterno e materno, amor filial, amor fraterno, etc.). (BOURDIEU, 1996, p.126, ênfase do original)

Segundo a ótica de Bourdieu, verifica-se que a unidade e afeição não são contempladas entre os membros da família descrita no romance *Dois Irmãos*, principalmente em se tratando do narrador do romance, o qual apresenta uma condição marginalizada dentro da família, por não ser reconhecido como integrante dela. As personagens são analisadas pela representação da voz do narrador, que é o filtro a partir do qual se desenvolverá a narrativa. Dessa forma, os atributos delas são apresentados de acordo com a maneira como o narrador as enxerga. Percebemos um exemplo de predileção na narrativa em relação aos irmãos, pois, no início do romance, Nael descreve o bom caráter de Yaqub, porém sabemos que Nael o idealizava e desejava que ele fosse seu pai: “[...] se for ele o meu pai, então sou filho de um homem quase perfeito” (HATOUM, 2000, p.83). Mas a descrição de Yaqub muda ao longo da narrativa e seu perfil de bondade torna-se frio e insensível.

Já o pai da família, Halim, é descrito como um homem simples e sem a autoridade de um chefe de família patriarcal, pois não se mostrava forte diante das decisões que envolviam a família. A mulher, Zana, mandava na casa, na empregada e nos filhos, enquanto Halim permanecia como um homem paciente e que fazia todas as vontades da esposa:

Ele me contava cenas de amor com a maior naturalidade, a voz pastosa, pausada, a expressão libidinosa no rosto estriado, molhado de suor, molhado pela lembrança das noites, tardes e manhãs em que os dois se enrolavam na rede, o leito preferido do amor, ali onde os poderes de Zana se desmanchavam em melopeia de gozo e riso. (HATOUM, 2000, p. 54)

A família do tipo patriarcal apresenta a autoridade centralizada no homem e que jamais poderia ser contestada. A mãe era respeitada, ouvida, mas tinha papel secundário e mantinha-se submissa ao marido, a quem cabia tomar as decisões na família. Conforme as premissas de Bourdieu, a força da ordem masculina se evidencia no fato de que essa força dispensa justificativas: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e sem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. Nas explicações do autor:

A ordem social funciona como uma máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou no interior desta, entre a parte masculina, com salão e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. O mundo social. (BOURDIEU, 2002, p. 9)

Para Bourdieu, a visão androcêntrica é continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina. Pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do preconceito contra a figura feminina, as mulheres, nesse contexto, não podem senão confirmar tal desfavorecimento. Em contrapartida, Zana aparece como uma mulher que não se deixar dominar. Além disso, aproveitando os comentários de Camilla Araújo Freire, pode-se afirmar que Zana reage à representação da mulher como objeto apoderado e anulado:

É que a narrativa traz a representação de uma mulher que foge aos paradigmas da mulher padrão na sociedade patriarcal. No romance, a personagem feminina não silencia, antes faz silenciar o marido, obrigando-o ao silenciamento, como se o apagamento de sua voz representasse a anulação de sua existência, já que ele na narrativa aparece destituído de poder, o que parece fruto de imposições e determinações, bem como demonstra como o exercício da fala está ligado ao exercício de apoderamento. (FREIRE, 2015, p. 8)

Segundo o prisma de Freire, Zana impõe seu poder sobre o marido, exercendo o papel dominador, contrariando o modelo instituído pela sociedade patriarcal. Dessa forma, invertem-se os papéis sociais, pois a matriarca da família evidencia a representação da mulher oriental, produzida pela civilização ocidental, e contrariando a ideia de submissão que se formou em torno das mulheres. Zana surge como uma mulher no controle de sua vida, e tenta dominar os acontecimentos que atingem sua família, pois ela manipula todos, transitando muito bem pelos dois sistemas, matriarcal e patriarcal:

Teve de ceder ao silêncio da esposa e ao tom imperativo da frase posterior ao silêncio. Ela sabia insistir, sem estardalhaço [...]. Halim deixou-se levar pelas noites de amor em que não faltavam frases dóceis e que sempre terminavam com a felicidade promissora de povoar o casarão de filhos. Yaqub e Omar nasceram dois anos depois. (HATOUM, 2000, p. 66)

Diferente do que se pode esperar, Hatoum estabelece um diálogo entre o patriarcalismo e o matriarcalismo, já que Zana gerencia a casa e influencia os integrantes da família.

Além de apresentar a transição de Zana pelo matriarcalismo e patriarcalismo, Milton Hatoum assume o desafio da temática da imigração vinculada às origens sírio-libanesas e a escolha, por parte dos personagens Halim e Zana, de se fixarem no Brasil e de aqui criarem seus filhos, insere-se no que Todorov denomina “transculturação”, algo peculiar ao indivíduo que projeta seu próprio desenraizamento cultural, quando se desloca ou é deslocado de sua pátria e, conseqüentemente, deixa-se absorver pela vivência cultural de outro país:

O homem desenraizado, arrancado de seu lugar, de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento [...]. Ele pode, entretanto, tirar proveito de sua experiência [...]. Talvez ele feche em ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade de seus hospedeiros. Mas, se ele conseguir superá-los, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. (TODOROV, 1999, p. 24)

A narrativa de *Dois Irmãos* constitui o desejo de união da identidade libanesa, brasileira, manauara, que vão se relacionando às personagens descritas por Nael. Em oposição à figura decidida de Zana, temos a figura de Domingas, que era uma indígena que foi criada em um orfanato, batizada e alfabetizada para trabalhar para a família libanesa para a qual a indígena foi vendida. Domingas, a criada indígena, é retratada pelo filho Nael como uma pessoa que passou a vida trabalhando para a família de Zana e Halim:

Louca para ser livre como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos

da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2000, p. 244)

A narrativa retoma a temática do indígena, bastante presente em obras literárias tradicionais brasileiras, mas desconstruindo a visão idealizada defendida pelo Romantismo. Dessa forma, a imagem da indígena contribui para a discussão acerca da presença dos indígenas em nossa literatura, relendo-a e mostrando a realidade do indígena como vítima da humilhação e subjugação do outro. Entendemos que as formas de silêncio impostas aos indígenas não são apenas uma questão étnica, mas de opressão, sustentada por fatores socioculturais e ideológicos, ligados à divisão de classe social. A presença de sujeitos excluídos no romance sugere um espaço de resistência cultural, mas também constitui um lugar de fala para os indígenas da Amazônia na literatura brasileira contemporânea. Conforme descreve Orlandi:

Esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes. [...]. São, desde o começo, o alvo de um apagamento, não constituem nada em si. Esse é o seu estatuto histórico, transparente não consta. Há uma ruptura histórica pela qual passam do índio para o brasileiro através de um salto. (ORLANDI, 1990, p. 56)

Outra personagem da família é Rânia, a filha mais nova de Halim e Zana, que recusava todos os pretendentes e vivia trancada em seu quarto. Embora fosse livre para sair de casa, evitava se relacionar com outros homens e preferia o amor impossível e incestuoso<sup>4</sup> que sentia por seu irmão Omar:

---

4 O tema incesto é universal e em muitas narrativas faz-se presente, como nos livros: *Os Maias*, de Eça de Queiroz; *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar; *O Eleito*, de Thomas Mann; *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues; *Invisível*, de Paul Aster; *Helena*, de Machado de Assis; *O Som e a Fúria*, de

Os vasos da sala amanheciam com flores e bilhetinhos amorosos do Caçula, flores e palavras que despertavam em Rânia uma paixão nunca vivida [...]. Via no gesto nobre do irmão o fantasma de um noivo sonhado. Ela o abraçava e beijava, mas afogos em fantasmas são passageiros, e Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cinicamente para a irmã. (HATOUM, 2000, p. 93)

Além da relação incestuosa entre Rânia e o irmão, Zana apresenta uma predileção pelo filho Omar, atitude que também se aproxima de uma relação incestuosa entre mãe e filho. Tal relação contribui para a decadência da família libanesa, pois a proximidade de Zana e Omar causa discórdias no casamento de Zana e Halim e no relacionamento da mãe com o outro filho, Yaqub. Sobre as relações incestuosas, Bourdieu discorre a utilização das trocas simbólicas:

É na lógica da economia das trocas simbólicas – e, mais, precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens -, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. O tabu do incesto, em que Lévi-Strauss vê o ato fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo de troca compreendido como igual comunicação entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de instrumentos simbólicos da política masculina: destinadas a circular como signos fiduciários e a instituir assim relações entre os homens, elas ficam reduzidas à condição de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social. (BOURDIEU, 2002, p. 49)

Bourdieu descreve a relação simbólica como um ato que oculta relações de poder que alcançam não apenas as relações entre os gêneros, mas toda a estrutura



social, o que comprova que aqueles que a integram são tão manipulados quanto manipuladores.

As personagens masculinas da família são descritas por Nael como dependentes das mulheres, porém, as mulheres na narrativa encontram-se envolvidas nos conflitos entre as personagens masculinas Omar e Yaqub. Omar, por quem Zana demonstra superproteção, é ousado, mulherengo e sem limites. Em oposição está Yaqub, sério, inteligente, esforçado nos estudos, o que o leva a mudar-se para São Paulo, na tentativa de afastar-se da família, principalmente do irmão. O princípio diaspórico preconizado por Hall é contemplado novamente, pois Yaqub não se reconhece junto à família. Já que havia passado um longo tempo no Líbano, sente-se melhor em São Paulo, distante do núcleo familiar conturbado. Todas as diferenças entre os gêmeos fazem surgir os conflitos que marcam as relações familiares do começo ao fim da narrativa.

O conflito entre os gêmeos do romance colabora para a decadência da família, o que nos leva a considerar a relevância dos conflitos familiares como temas recorrentes na literatura, principalmente a figura do filho rejeitado, que muitas das vezes, vem seguida de um final trágico. Isso ocorreu, na narrativa bíblica, com Abel, morto pelo irmão Caim.

Dessa maneira, com base no grupo familiar, Milton Hatoum descreve personagens complexas e, apesar de se tratar de um fenômeno social presente em todas as culturas, os grupos familiares não apresentam as mesmas regras e convenções, o que possibilita a manifestação de formas particulares em relação aos costumes de uma determinada cultura. Portanto, há uma expectativa de comportamento de cada indivíduo da família, que foi construída socialmente, ao longo do tempo. Percebemos um elemento presente na narrativa de *Dois Irmãos*, a

ruptura do padrão cultural, que vai determinar os conflitos e as relações de poder existentes entre os membros da família, com a inversão da figura autoritária patriarcal, tipicamente libanesa, para o modelo matriarcal, com a figura da mãe dominadora, excessivamente possessiva, autoritária, e a consequente rivalidade entre os irmãos gêmeos.

A relação entre gêmeos é estudada por vários psicólogos e Alessandra Oliveira Machado Vieira afirma, em sua pesquisa, que:

No caso de gêmeos, é notória a expectativa que o senso comum atribui ao seu desenvolvimento biológico, psíquico e social de gêmeos. Além disso, crenças construídas historicamente sugerem até mesmo que os gêmeos sejam um só, ou pessoas iguais. [...]. Partindo do pressuposto de cada ser humano é único com sua individualidade, a questão dos gêmeos gera curiosidade, inquietações e a necessidade de estudo e investigação, pois a qualidade dos processos de socialização de gêmeos em uma perspectiva coconstrutivista, que considera a dinâmica das relações afetivas e dialógicas de cada componente do par com os “outros sociais”, no contexto da escola e familiar. (VIEIRA, 2011, p. 16, ênfase do original)

Hatoum foge do senso comum e assume o desafio da análise da convivência de dois gêmeos antagonistas. Omar e Yaqub constituem o resultado do conflito cultural direto entre o *eu* e o *outro*, somado ao convívio familiar turbulento, com a predileção por um dos gêmeos por parte da mãe, estimulando um ambiente hostil e trágico entre os gêmeos.

## 2 INFLUÊNCIA DO ESPAÇO NO ENREDO

O espaço descrito no romance *Dois Irmãos* de Milton Hatoum, principalmente a cidade de Manaus e a casa da família libanesa, é onde o narrador Nael viveu toda sua vida e se faz necessária uma topoanálise de sua narrativa. Ao identificar na obra de Bachelard as contribuições para a análise do espaço na obra de Milton Hatoum, encontra-se a definição de topoanálise como análise auxiliar da psicanálise:

A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1993, p. 202, ênfase do original)

Para Bachelard, o escritor modifica o espaço presente na narrativa, assim como o homem altera o espaço que ocupa e cria interpretações das imagens repletas de significados. Para o autor, a alma humana tem explicações para entender a casa, o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, a concha, o canto, que abstrai a fenomenologia do homem por meio da relação que este tem com o mundo à sua volta. Refletir o mundo e o espaço da narrativa que é o espaço vivido, sentido e percebido pelas personagens. Essa criação do espaço dentro do texto literário serve a diversos objetivos, conforme Bachelard:

Porque ao problema preciso que tratamos está associado a um problema filosófico muito geral que equivale nem mais nem menos do que a estabelecer uma supremacia da representação sobre a realidade, uma supremacia do espaço representado sobre o espaço real, ou mais exatamente sobre o espaço que se

considera real, porque este espaço primitivo é uma organização de experiências primeiras. (BACHELARD, 1993 p. 43)

Com relação à supremacia do espaço da representação sobre o espaço real, temos em *Dois Irmãos* a cidade de Manaus como uma personagem, habitada pelos personagens que retratam a história e a geografia da cidade, juntamente com seus conflitos pessoais, como observamos no trecho: “[...] olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com seu passado” (HATOUM, 2000, p. 197).

Além da cidade de Manaus ser considerada um elemento fundamental para a análise do espaço no romance *Dois Irmãos*, muitos estudiosos têm se debruçado sobre as especificidades das obras de Milton Hatoum, em vista disso, temos uma vasta fortuna crítica a ser explorada. A pesquisadora Maria Rita Berto de Oliveira, por exemplo, em sua dissertação de mestrado intitulada *Uma análise do espaço romanesco em Dois Irmãos, de Milton Hatoum*, enfatiza o espaço físico, religioso, político-ideológico e cultural, a partir do projeto literário de Hatoum, baseando-se na formação social da população de Manaus por meio da imigração, da cultura do autóctone e dos mitos e lendas.

Tal como na pesquisa de Oliveira, não há como desvincular os aspectos geográficos, culturais, as influências libanesas e indígenas ao analisar a relação do espaço da narrativa com as personagens, e conseqüentemente, como esses aspectos foram adaptados à minissérie *Dois Irmãos*, objeto de estudo dessa dissertação.

## 2.1 INFLUÊNCIAS GEOGRÁFICAS E CULTURAIS

Bachelard considera que o espaço geográfico não se limite ao que vemos, mas vai muito além, vai aos espaços da mente e da percepção humanas, portanto está repleto de parcialidade e de subjetividade. As relações entre pessoas e espaços estão repletas de imagens e significados intrinsecamente ligadas à imaginação do indivíduo.

*A Poética do Espaço* demonstra o poder do pensamento fenomenológico na consideração da relação sensível com o espaço e na abordagem sensível da literatura para a compreensão dessa relação. Na obra de Milton Hatoum, percebemos essa relação por meio da paisagem manauara, que surge como espaço ficcional e também realista, o qual retrata tensões individuais, familiares e históricas. Hatoum, em entrevista à revista *Substantivo Plural*, evidencia uma crítica à cidade que ultrapassa o estereótipo de pertencimento a uma selva isolada das demais capitais brasileiras:

Embora tivesse se modernizado, estava destruída e decadente. Parte significativa do centro histórico não existia mais. Isso eu tentei narrar no *Dois Irmãos* e no *Cinzas do Norte*. Essa destruição da memória urbana. Nos anos 60, era uma cidade de 300 mil habitantes. Esbanjava um traçado arquitetônico muito europeu, praças interligadas com praças. Toda a infraestrutura urbana havia sido construída pelos ingleses entre 1885 e 1910: teatro, os monumentos, os ícones arquitetônicos, os grandes palacetes, a arquitetura neoclássica. E havia aquele sonho delirante de fazer uma Veneza do norte da Amazônia. Tinha uma praça linda, São Sebastião, com pedras portuguesas cujo desenho de ondas pretas e brancas inspirou Burle Marx para fazer o calçadão de Copacabana. Poucos cariocas sabem disso. Mas não reivindico nada para Manaus. Não sou bairrista. Acho que por isso é que morei em tantas cidades: para exorcizar todo tipo de bairrismo, talvez até de nacionalismo. O fato é que sobrou pouca coisa daquela Manaus. (HATOUM, 2011)

Os espaços destacados na obra são as cidades de Manaus, São Paulo e uma aldeia no Líbano, o contexto histórico data das décadas 1920 a 1980. O período histórico do romance, que vai do fim do Ciclo da Borracha, passando pela Segunda Guerra Mundial, pelo processo de modernização que o país vivenciou, especialmente em São Paulo, termina com a tomada da cidade de Manaus pela ditadura militar, com o Golpe de 1964, que contribuiu na criação da Zona Franca de Manaus, em 1967.

Sob a perspectiva de Nael, o leitor faz um recorrido pela região, há a descrição de locais da cidade de Manaus e seu entorno, seus rios e igarapés:

Atravessávamos o Paraná do Xiborena até a ilha Marchanteria. Depois, já no Solimões, entrávamos no paraná do Careiro, navegando em arco até o Amazonas. Perguntávamos aos ribeirinhos e pescadores se tinham visto o casal. Bastava avistar uma palafita, uma casinha isolada, uma maromba, para ele pedir que Pocu encostasse o motor. 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... Então Halim cismou em navegar no Madeira, quem sabe não estariam em Humaitá... Ou andariam na fronteira com a Colômbia, ou no Peru, em Iquitos... De repente, mudava de ideia, extenuado: não, talvez em Itacoatiara, ou em alguma ilha perto de Parintins. Mas havia centenas. Pensou em Santarém, onde o poeta Abbas era conhecido, e Abbas o ajudaria, conhecia o Médio e o Baixo Amazonas, andava num vaivém por ali. (HATOUM, 2000, p.120)

Além de dar ênfase aos igarapés, característicos da região amazônica, Nael narra todo seu trajeto pela cidade:

Zana me pedia para comprar miúdos de boi no porto da Catraia, eu folgava um pouco, passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada

esquálida que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava. Depois caminhava pelas praças do centro, ia passear pelos becos e ruelas do bairro da Aparecida e apreciar a travessia das canoas no porto da Catraia. O porto já estava animado àquela hora da manhã. Vendia-se tudo na beira do igarapé de São Raimundo: frutas, peixes, maxixe, quiabo, brinquedos de latão. Mas a visão das dezenas de catraias alinhadas impressionava mais. No meio da travessia já se sentia o cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas. Os catraieiros remavam lentamente, as canoas emparelhadas pareciam um réptil imenso que se aproximava da margem. Quando atracavam, os bucheiros descarregavam caixas e tabuleiros cheios de vísceras. Comprava os miúdos para Zana, e o cheiro forte, os milhares de moscas, tudo aquilo me enfastiava e eu me afastava da margem e caminhava até a ilha de São Vicente. Mirava o rio. A imensidão escura e levemente ondulada me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. Eu respirava só de olhar para o rio. (HATOUM, 2000, p. 59-60)

Há um destaque também para a arquitetura de Manaus com o imponente Teatro Amazonas, a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, o Mercado Adolpho Lisboa, o Porto Flutuante de Manaus, o Colégio Amazonense D. Pedro II, o Palácio Rio Negro, dentre outros, que se tornaram símbolos da modernização da cidade.

Percebemos na narrativa de Nael, além dos pormenores da cidade de Manaus, o contraste entre o norte e o sul existente no romance. O norte é representado por Manaus e o Sul, por São Paulo. Yaqub vai estudar engenharia em São Paulo, após a conclusão do ensino médio, em 1950. Ele envia cartas à mãe e conta sobre sua vida em São Paulo:

Yaqub pintava o ritmo de sua vida paulistana. A solidão e o frio não o incomodavam; comentava os estudos, a perturbação da metrópole, a seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho. De vez em quando, ao atravessar a praça da República, parava para contemplar a imensa seringueira. Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, mas nunca mais a mencionou. (HATOUM, 2000, p. 44)

Em contraste com a vida cosmopolita e moderna de São Paulo, narrada por Yaqub, Nael, frequentemente, faz alusão à vida provinciana de Manaus dos anos 1950 e 1960.

Todas essas descrições do espaço passam pela perspectiva do narrador, bem como os aspectos culturais presentes na narrativa. Nael faz uma apresentação do que é a vivência fora do país de origem e as diferentes línguas faladas pelos personagens, como árabe, francês e espanhol:

O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascates, comandantes de embarcação, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour. Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. 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. (HATOUM, 2000, p. 36)

Pode-se constatar a influência francesa em Manaus quando Halim conhece Zana e pensa em comprar-lhe um presente em uma loja de produtos franceses: “Halim queria comprar um chapéu de mulher, francês, que Marie Rouaix lhe venderia a prestação. Abbas se antecipou a madame Rouaix, cutucou o amigo, saíram da loja e foram ao Café Polar” (HATOUM, 2000, p. 37).

A cultura francesa está presente na cidade nos nomes dos comércios, no consumo de produtos importados, como o vinho francês servido no casamento de Zana e Halim. É possível perceber a influência portuguesa na descrição da casa de Zana e Halim: “No alto, bem no centro da fachada, um quadrado de azulejos



portugueses azuis e brancos com a imagem de Nossa Senhora da Conceição” (HATOUM, 2000, p. 31).

Dessa forma, Milton Hatoum destaca no contexto geográfico, histórico e cultural da Amazônia o relato das mudanças do espaço de acordo com as interferências humanas:

O cheiro forte, as milhares de moscas, tudo aquilo me enfastiava. Podíamos ver os barrancos dos Educandos, o imenso igarapé que separa o bairro anfíbio do centro de Manaus. 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. (HATOUM, 2000, p. 80)

Assim, temos Manaus como personagem descrita pelo narrador Nael, que ao relatar a dissolução da família de imigrantes libaneses, também destaca as transformações pelas quais a cidade passou, com um passado com belos momentos, para uma realidade na qual há um cheiro desagradável, sujeira que retrata as péssimas condições de vida da maioria dos moradores de Manaus.

## 2.2 LIBANESES NO NORTE DO BRASIL

A narrativa de *Dois Irmãos*, embora aborde a história de uma família libanesa que vivencia os desentendimentos entre os irmãos gêmeos, destaca questões inerentes ao tema da imigração, permitindo uma leitura da narrativa a partir de discussões recorrentes, como a da formação da identidade do povo brasileiro. Ao analisar a questão da identidade, Stuart Hall (2001) trata de uma crise decorrente do amplo processo de mudanças ocorridas nas sociedades modernas e tais mudanças

se caracterizam pelo deslocamento das estruturas dessas sociedades, representadas pelos imigrantes, modificando as referências que proporcionavam aos indivíduos uma estabilidade social. Tal estabilidade se dá, conforme afirma Oswaldo Truzzi, por laços que são construídos em três níveis:

Nas relações no interior da própria família, em seguida, no grupo de famílias originárias da mesma aldeia, cidade ou região, já que laços de conterraneidade constituem uma referência importante para o grupo, e, por último, na comunidade islâmica mais ampla. Nesse último sentido, é importante frisar a concepção de que ser muçulmano é pertencer a um tipo de família universal, compartilhar de uma unidade que depende de cooperações mútuas. (TRUZZI, 1992, p. 42)

Associados a esse processo de mudanças nas sociedades modernas estão os colonizadores ou imigrantes, que no Brasil são representados por portugueses, africanos, alemães, italianos, espanhóis, poloneses, japoneses, judeus, sírios e libaneses, os quais iniciaram uma troca cultural que deu continuidade ao processo ininterrupto de formação da identidade brasileira.

Na narrativa de Hatoum, a trajetória de Galib, pai de Zana, exemplifica claramente a condição do imigrante libanês que se encontra distante de sua terra natal, de sua identidade cultural e sonha com o retorno às suas origens, ao menos no final de sua vida. A influência cultural fica evidente, quando retorna ao Líbano, ocasião em que Galib leva a cultura gastronômica manauara consigo:

Ele preparou e serviu o último almoço: a festa de um homem que regressa à pátria. Já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas. Sonhava com os Cedros, seu lugar. Para lá voltou, reencontrou partes dispersas do clã, os que permaneceram, os que renunciaram a aventurar-se em busca de um outro lar. Zana recebeu duas cartas do pai: que estava morando em Biblos, na mesma casa em que ela, Zana, havia nascido. Ele festejava a volta cozinhando acepipes amazônicos: o pirarucu seco com farofa, tortas de castanha, coisas que levava do Amazonas. Duas

cartas, depois nada. Em Biblos, dormindo na casa perto do mar, ele morreu. (HATOUM, 2000, p.56)

Além da soma cultural entre imigrantes e brasileiros, há outros elementos a serem destacados, como o fato de que a maioria dos imigrantes esteve ligada às lavouras, porém os libaneses, desde o início, dedicaram-se a atividades predominantemente urbanas, como o comércio e a indústria. Eles começaram a chegar ao fim do século XIX, após uma viagem de Dom Pedro II ao Líbano.

Muitos estrangeiros de diversas procedências emigraram para a Amazônia em busca de riqueza, impulsionados pela campanha propagandista (difundida no exterior) sobre a borracha. A crescente demanda de borracha pela Europa e pelos Estados Unidos, face ao aproveitamento industrial, além de ocupar a população com a extração do látex, fez com que se intensificasse a imigração para a região, no período áureo do ciclo da borracha, entre 1880 e 1913, acarretando-lhe um incremento demográfico responsável pela alteração de padrões de vida da cultura local, bem como pela quebra do seu isolamento perante o mundo.

Em *Dois Irmãos*, Hatoum retrata o entrelaçamento da cultura libanesa com a manauara, ao destacar o cotidiano de Galib e Zana no sul do Líbano e posteriormente a confluência das culturas no Brasil, mas especificamente com a culinária de Manaus:

Deitados na rede, conversavam sobre Galib, a infância de Zana em Biblos, interrompida aos seis anos, quando ela e o pai embarcaram para o Brasil. O pai a levava para banhar-se no Mediterrâneo, depois caminhavam juntos pelas aldeias, eles e um médico formado em Atenas, o único doutor de Biblos; visitavam amigos e conhecidos, cristãos intimados e mesmo perseguidos pelos otomanos. Em cada casa visitada, o doutor atendia o enfermo e Galib preparava um prato de raro sabor. O homem que deixara a clientela do restaurante manauara com água na boca já era um exímio cozinheiro na sua Biblos natal. Cozinhava com o que havia nas casas de

pedra de Jabal al Qaraqif, Jabal Haous e Jabal Laqlouq, montanhas onde a neve brilhava sob a intensidade do azul. [...]. E quando visitava uma casa à beira-mar, Galib levava seu peixe preferido, o sultan ibrahim, que temperava com uma mistura de ervas cujo segredo nunca revelou. No restaurante manauara ele preparava temperos fortes com a pimenta-de-caiena e a murupi, misturava-as com tucupi e jambu e regava o peixe com esse molho. Havia outros condimentos, hortelã e zatar, talvez. (HATOUM, 2000, p.62-63)

Hatoum destaca a vinda dos libaneses para Manaus e, no trecho acima, enfatiza a junção das culturas por meio da culinária, da mistura do tucupi e jambu amazônicos com a hortelã e o zatar da culinária árabe. Porém, conforme dados compilados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no livro *Brasil, 500 anos de povoamento, imigração árabe: um certo oriente no Brasil*, a autora Maria Lúcia Mott afirma que os imigrantes árabes tinham origens diversas: vinham do Líbano, da Síria, da Turquia, do Iraque, do Egito ou da Palestina. Dessa forma, constituíam-se de povos diferentes, que, com suas respectivas organizações políticas, compartilhavam fundamentos comuns: religião, a língua, ou os dialetos derivados do árabe.

Mott constata que muitos historiadores afirmam que os povos árabes emigraram, basicamente, por motivos religiosos, já que, no Império Otomano de fé islâmica, as comunidades cristãs da Síria, do Líbano e Egito foram não somente perseguidas pelos mulçumanos, como passaram por sofrimentos impostos pelos turcos. O maior contingente de imigrantes, portanto, é de cristãos, vindos em grande parte do Líbano e da Síria:

O cristianismo oriental divide-se em quatro grupos: os Maronitas, predominante no Líbano; a Igreja Ortodoxa, presente no Líbano e em maior número na Síria, porém com grande penetração no mundo eslavo; os Melquitas, na Síria, Palestina e Egito e os Coptas, no Egito. Em termos gerais, os Maronitas têm como chefe espiritual o Patriarca de Antíquia, leem a Bíblia em árabe e estão em união estreita com a Igreja

Católica Romana, pois o Patriarca é confirmado por Roma. Os Melquitas estão sujeitos ao Patriarca de Antíquia, estão vinculadas à Santa Sé, mas seguem o ritual bizantino. Os Ortodoxos creem conservar a doutrina e ritual dos Apóstolos, daí a denominação, não possuem um Papa nem outra autoridade suprema, mas uma federação de igrejas autônomas, que celebram o culto em sua própria língua e costumes. Os Coptas, por fim, acreditam somente na divindade do Cristo, recusando a sua humanidade. Sua linguagem litúrgica provém do egípcio antigo, mas escrito com maiúsculas gregas, sendo uma “língua morta” só usada em caráter religioso. O chefe espiritual é o Patriarca de Alexandria. (MOTT, 2018)

Segundo Mott, essas diferenças religiosas, presentes entre os imigrantes árabes, foram transplantadas para o Brasil e Milton Hatoum destaca essas questões religiosas em sua obra, quando trata da aproximação de Halim e Zana. Ao declarar-se à Zana, a moça impõe uma condição para que se casem: que Halim, que é muçulmano, casasse com ela na Igreja de Nossa Senhora do Líbano, pertencente à ordem Maronita, a qual possui uma estreita relação com a Igreja Católica Romana, além de utilizar a Bíblia escrita em árabe. A divergência religiosa fica evidente na narrativa com a reação das religiosas maronitas com relação ao casamento de Zana com Halim:

As cristãs maronitas de Manaus, velhas e moças, não aceitavam a ideia de ver Zana casar-se com um muçulmano. Ficavam de vigília na calçada do Biblos, encomendavam novenas para que ela não se casasse com Halim. Diziam a Deus e o mundo fuxicos assim: que ele era um mascate, um teque-teque qualquer, um rude, um maometano das montanhas do sul do Líbano que se vestia como um pé-rapado e matraqueava nas ruas e praças de Manaus. Galib reagiu, enxotou as beatas: que deixassem sua filha em paz, aquela ladainha prejudicava o movimento do Biblos. (HATOUM, 2000, p.52)

Assim fez. Solitária, reclusa entre quatro paredes, extasiada com os gazais de Abbas, Zana foi falar com o pai. Já havia decidido casar-se com Halim, mas tinham de morar em casa, nesta casa, e dormir no quarto dela. Fez a exigência ao Halim na frente do pai. E fez outra: tinham de casar diante do altar de Nossa Senhora do

Líbano, com a presença das maronitas e católicas de Manaus. (HATOUM, 2000, p. 53)

Halim, por amar Zana, concorda em casar-se na igreja católica e, paralelamente, há outro elemento histórico, ao lado do problema religioso enfrentado pelos imigrantes: a escassez de terras, que, aliás, foi um fator importante de estímulo à emigração. Diante disso, restava à população buscar, em outras terras, melhores condições de vida. Entre 1871 e 1900, o IBGE afirma que 5.400 árabes haviam aportado no Brasil:

Um fator importante para a saída de sírios e libaneses das regiões de origem, foi a estrutura agrária. A propriedade de pequenos lotes de terra arável, onde o trabalho era feito pelo núcleo familiar, começou a sofrer limites para a partilha entre os filhos, já que o parcelamento chegara ao ponto de não mais suprir o sustento das novas famílias formadas. Diante desta realidade, iniciou-se a emigração. A condição de pequenos proprietários nos seus países de origem também teve reflexos nas escolhas profissionais que faziam no Brasil. (MOTT, 2018)

Conforme Mott, muitos imigrantes, com o objetivo de chegar aos Estados Unidos, destino principal da imigração árabe, acabavam vindo para o Brasil ou para a Argentina. Além disso, como a autora afirmou, em citação transcrita neste estudo, anteriormente, entre os imigrantes árabes predominaram não os muçulmanos, mas os cristãos. No caso dos árabes, a imigração não se destinou para a região agrícola, como no caso germânico ou italiano, mas se dirigiu sobretudo para as cidades, onde trabalharam como mascates, comerciantes e depois empresários.

Na narrativa de Milton Hatoum há nitidamente a presença do perfil de comerciantes dos imigrantes árabes na figura de Galib, Halim e posteriormente de Rânia, que é quem assume a administração da loja da família. Galib, ao chegar a Manaus, inaugura o restaurante Biblos:

Por volta de 1914, Galib inaugurou o restaurante Biblos no térreo da casa. O almoço era servido às onze. Comida simples, mas com sabor raro. [...] desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios. (HATOUM, 2000, p. 47)

Antes de se casar com Zana, Halim exemplifica a figura do comerciante, do mascate:

Ele relia os gazais de Abbas no intervalo do trabalho. Às seis da manhã já estava vendendo seus badulaques nas ruas e praças de Manaus, nas estações e mesmo dentro dos bondes; só parava de mascatear por volta das oito da noite; depois passava no Café Polar, antes de voltar para o quarto da Pensão do Oriente. (HATOUM, 2000, p. 49)

Após a morte de Galib, Zana decide fechar o restaurante Biblos e abrir uma loja, que ficava próxima à casa da família, na qual vendiam vários utensílios domésticos. Depois de adulta, Rânia, diferentemente dos irmãos gêmeos, assume a administração da loja, embora tenha feito a reforma do estabelecimento e a compra de novos produtos com o dinheiro enviado por Yaqub, enquanto ele estava em São Paulo:

Rânia dirigiu a reforma da loja. Ela queria fazer tudo sozinha, e tudo era pouco para o empenho e a disposição dela. Era forçada como uma anta e paciente como o pai, que a observava perplexo, rodeado pelos amigos do gamão e dos tragos. Depois da reforma, Rânia tomou mais gosto pela loja. Mandava e desmandava, cuidava do caixa, do estoque e das dívidas dos caloteiros. [...]. Desconfiei da sanha empreendedora de Rânia e percebi que seu impulso era movido pelas mãos e as palavras de Yaqub. Em menos de seis meses a loja deu uma guinada, antecipando a euforia econômica que não iria tardar. (HATOUM, 2000, p. 131)

A condição histórica da vinda dos libaneses para o norte do Brasil faz com que Milton Hatoum explore um núcleo familiar libanês complexo e entrelaçado ao

contexto social de Manaus, em um enredo que destaca a passagem do tempo, permitindo que o leitor acompanhe o desenrolar da história da família de origem libanesa.

### 2.3 A PRESENÇA INDÍGENA NA OBRA

Alguns autores de romances indianistas do século XIX, como Gonçalves Dias, evidenciavam o indígena com idealização, com a imagem de um ser forte completamente à vontade, em um universo romantizado. Com isso, a figura do indígena não só passou a ser usada como símbolo da identidade brasileira, mas foi de modo geral idealizada, considerada o herói nacional. No entanto, a imagem idealizada do indígena criada no Romantismo não foi mantida, principalmente por não corresponder à realidade, já que muitas tribos indígenas sofreram um processo de aculturação, imposição da conversão religiosa e até o genocídio, como destaca Ronaldo Vainfas em seu artigo *História indígena: 500 anos de despovoamento*:

A história do povoamento indígena no Brasil é, antes de tudo, uma história de despovoamento, embora pouco se saiba, ao certo, quanto às cifras da população que habitava o atual território brasileiro em 1500. Se Ángel Rosenblat a estimou em cerca de 1 milhão de pessoas, houve quem calculasse em 6,8 milhões a população da Amazônia, Brasil central e costa nordeste. De todo modo, a população nativa, que se contava na casa dos milhões de pessoas no limiar do Século XVI, mal ultrapassa hoje os 300 mil indivíduos. De população, portanto, ou despovoamento, eis o primeiro grande traço da história indígena no Brasil, como de resto ocorreu nas Américas em proporções gigantescas. (VAINFAS, 2018)

Vainfas realiza em seu artigo um apanhado histórico sobre a condição do indígena em nossa sociedade, corroborando com a forma como Milton Hatoum descreve em *Dois Irmãos* a condição de Domingas como criada da família libanesa,



pois, como enfatiza Vainfas, os indígenas convertidos à “civilização” não encontraram, nem tiveram a vida facilitada. Em vez disso, eles foram tratados como mão-de-obra e empregados de segunda classe. O objetivo era transformar as comunidades indígenas em exército de trabalhadores e, com a implementação de diretrizes, acelerou-se o processo de perda de identidade cultural e de população. Além disso, boa parte dos indígenas foi dizimada pelas inúmeras epidemias que assolaram a Amazônia, entre fim do século XVIII e início do XIX:

Despovoamento, incompreensão, cumplicidades, massacres; resistências, lutas, recriação de identidades culturais: de tudo isto se compõe a história indígena nos 500 anos de contato. 500 anos de encontros e conflitos, entre a “indianização” de brancos e “ocidentalização” de índios, entre os caboclos da umbanda e o assassinato de índios. O “crescimento” de grupos indígenas no bojo da chamada etnogênese contrasta com o declínio demográfico dessas populações e com a ocidentalização inevitável da “consciência indígena” — paradoxal condição para a garantia de sua identidade e direitos. (VAINFAS, 2018, ênfase do original)

Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização*, destaca que uma “indissociabilidade” (BOSI, 1992, p. 26) entre homem e natureza seria um dos motivos pelos quais os indígenas foram tão facilmente dizimados, pois o indígena não tinha qualquer noção de posse e se via como um integrante do ambiente, não como o dono da terra.

A narrativa de Milton Hatoum retoma a temática indígena, no entanto desconstrói a visão idealizada defendida pelo Romantismo. Dessa forma, a imagem de Domingas caracteriza a realidade do indígena como vítima da humilhação e subjugação impostas pelo branco. A presença da indígena excluída socialmente, que vive na cidade e não mais em sua aldeia, insere a realidade indígena amazônica na literatura brasileira contemporânea.

A posição ocupada por Domingas na casa da família libanesa a insere no grupo dos agregados e sua relação com os donos da casa se baseia na total submissão e dependência. Domingas é retratada pelo filho Nael como uma pessoa que passou a vida trabalhando para a família libanesa: “Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou à casa, e, quem sabe, ao mundo” (HATOUM, 2000, p. 65).

O narrador Nael detalha a história de Domingas: os dois anos que viveu no orfanato de Manaus, a chegada na casa da família libanesa, sua relação com Zana e com os gêmeos e posteriormente sua origem na tribo indígena.

Em troca dos móveis antigos do Restaurante Biblos e de um envelope, supostamente com dinheiro, a freira Damasceno vende a pequena Domingas para servir Zana e sua família:

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, 2000, p.64)

Tudo isso pertencia ao restaurante do meu pai, disse Zana, mas agora a senhora pode levar para o orfanato. Irmã Damasceno agradeceu. Parecia esperar mais alguma coisa. Olhou para Domingas e disse: Dona Zana, a tua patroa, é muito generosa, vê se não faz besteira minha filha. Zana tirou um pequeno envelope do altar e entregou à religiosa. (HATOUM, 2000, p. 77)

Segundo Irene Rizzini e Irmã Rizzini, no artigo *A Institucionalização de Crianças no Brasil: percurso histórico e desafios do presente*, os colégios indígenas do período imperial resultaram de iniciativas pessoais de seus instituidores, não constituindo uma política social de assistência e educação desse grupo. Foi somente com o advento da República que os colégios indígenas surgiram em maior número,

porém todos eram vinculados a missões religiosas instituídas em áreas indígenas. Os capuchinhos da Ordem da Lombardia e os salesianos, instalados no Pará, Amazonas, Maranhão e em outros estados do Norte, criaram internatos femininos e masculinos nas aldeias indígenas, visando à catequese e à educação dos filhos dos indígenas. Os objetivos de afastá-los dos costumes tribais, ensinar o português e criar hábitos de trabalho articulavam-se às metas do Estado, de garantir a conquista sobre os territórios, proteger as fronteiras e colonizar as regiões norte e central do país.

Nael, ao relatar a vivência de Domingas no orfanato, retrata o momento histórico e o espaço no qual os indígenas eram educados, conforme os padrões da sociedade manauara, com a imposição do idioma português e sobretudo da religião católica. Ocorria a introdução dessas crianças, advindas de suas tribos, ao espaço urbano e conseqüentemente ao trabalho servil, nas casas das famílias mais ricas de Manaus:

Detestava o orfanato e nunca visitou as Irmãzinhas de Jesus [...]. As palmadas que levou da Damasceno! Não escolhia hora nem lugar para tacar a palmatória. Estava educando as índias, dizia. Na casa de Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... Rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela. (HATOUM, 2000, p.77)

Além de serva e companheira de orações de Zana, Domingas exercia a função de ama, na criação dos gêmeos, principalmente na criação de Yaqub, enquanto a atenção de Zana voltava-se quase que integralmente a Omar:

Zana não se despegava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro,

onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2000, p.67, ênfase do original)

Nael relata que sua mãe lhe disse certa vez que era “louca para ser livre”, assim como as outras criadas indígenas que viviam sob as mesmas condições de dependência de outras famílias de Manaus. Porém, seu envolvimento com a criação de Yaqub e posteriormente de Rânia fez com que Domingas se mantivesse na casa:

“Louca para ser livre” [...]. Mas ela não tinha coragem, quer dizer tinha e não tinha; na dúvida, preferiu capitular, deixou de agir, foi tomada pela inação. Pela inação e também pelo envolvimento com os gêmeos, sobretudo com a criança Yaqub, e, quatro anos depois, com Rânia. Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça. (HATOUM, 2000, p.67)

Domingas ficava com Yaqub, brincava com ele, diminuída, 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. (HATOUM, 2000, p.68)

Zana acreditava, mas de vez em quando as palavras das vizinhas a deixavam em pânico. Essas cunhantãs malinavam as crianças: não havia casos de estrangulamento, de vampirismo, de envenenamento de maldades ainda piores? Mas logo Zana lembrava que rezavam juntas, veneravam o mesmo deus, os mesmos santos e nisso elas se irmanavam. Nas horas de reza, em frente ao altar da sala, ficavam juntas, ajoelhadas, adorando a santa de gesso que Domingas espanava todas as manhãs. (HATOUM, 2000, p. 68)

Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade [...]. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes. (HATOUM, 2000, p.73)

Ao longo da narrativa de Nael, percebemos que o filho de Domingas tenta descobrir a identidade de seu pai, um dos gêmeos: “Eu não sabia nada de mim,

como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem” (HATOUM, 2000, p.73). Somente no final da história, gerando um mistério que prende o leitor, Domingas conta ao filho que foi violentada por Omar: “Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (HATOUM, 2000, p.241).

Além de ser servil, ama e companheira de orações de Zana, Domingas teve um filho de um homem que sequer pediu desculpas pelo ato bárbaro que cometeu, porém, Halim permitiu que o garoto, seu neto, ficasse juntamente com Domingas, em seu quartinho, nos fundos da casa, com a condição de ser criado da família, com direito a alimentação e uma rede para dormir. O filho de Omar era tratado da mesma forma que Domingas em relação aos serviços domésticos, contudo conseguiu estudar. Yaqub se preocupava com sua educação, dando-lhe livros e convidando-o para ir a São Paulo. Porém, o garoto preferiu ficar com a mãe e torna-se professor na escola local.

Nael procurava sua origem e, em um único dia, Domingas pede para se ausentar da casa. Ela resolve fazer um passeio com o filho, fora de Manaus. Nesse domingo, os dois partem em um barco e Domingas leva o filho para perto do povoado onde nasceu. Assim, a criada de Zana, ao relembrar suas origens, conta sua história de órfã: primeiramente perdeu a mãe; depois, o pai, motivo pelo qual foi encaminhada ao orfanato de Manaus:

Uma vez, na noite de um sábado, enervada, enfadada pela rotina, ela quis sair de casa, da cidade. Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe. 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”, 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, 2000, p.74)

Não queria sair de São João, não queria se afastar do pai e do irmão; ajudava as mulheres da vila a ralar mandioca e a fazer farinha, cuidava do irmão menor enquanto o pai trabalhava na roça. A mãe dela... Domingas não se lembrava, mas o pai dizia: sua mãe nasceu em Santa Isabel, era bonita, dava risadas alegres. (HATOUM, 2000, p.74)

O pai tinha sido encontrado morto num piaçabal. Ainda se lembrava do rosto dele, do enterro no pequeno cemitério, na outra margem do Jurubaxi. Não se esquecia da manhã que partiu para o orfanato de Manaus, acompanhada por uma freira das missões de Santa Isabel do rio Negro [...]. Uns dois anos ali, aprendendo a ler e a escrever, rezando de manhãzinha e ao anoitecer, limando banheiros e o refeitório, costurando e bordando para as quermesses das missões. (HATOUM, 2000, p.75)

Milton Hatoum aborda a condição indígena da forma mais verossímil possível, pois relatou em entrevista que pesquisou sobre o tema e que o orfanato que abrigava indígenas, mencionado na narrativa, ainda existe em Manaus:

O internato para meninas órfãs onde morou em Manaus, também existe. Ainda está lá, com suas religiosas que “educam” e transmitem os valores da “civilização” às caboclas e índias pobres ou miseráveis que são enviadas do interior do Amazonas para a capital. Domingas é uma delas. (HATOUM, 2005, p. 85, ênfase do original)

Percebe-se que, depois de tantos anos, Domingas ainda se lembra muito bem de sua infância, das suas relações familiares, da paisagem, de sua cultura, de seu idioma, enfim, de sua identidade. Mesmo contra sua vontade, ela teve que abandonar seu povo, sua origem e partir para o orfanato das freiras, no qual foi educada para servir seus futuros patrões. Domingas não teve a garantia de ficar próxima às suas raízes, porém não se esqueceu da sua origem. Conforme preconiza

Bauman, as memórias preservam a identidade e o sentimento de pertencer a outro lugar:

Tornamo-nos conscientes de que o pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha. Não são garantidas para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis. E de que as decisões que o próprio indivíduo toma, o caminho que percorre, a maneira como age – a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade. (BAUMAN, 2005, p. 20)

No capítulo 2, com relação à supremacia do espaço da representação sobre o espaço real, temos em *Dois Irmãos* a cidade de Manaus como uma personagem, habitada pelos personagens libaneses e indígenas que retratam a história e a geografia da cidade, juntamente com seus conflitos pessoais.

### 3 AS PERSONAGENS E O ESPAÇO

O espaço é um importante objeto de estudo em várias áreas do saber, por sua íntima relação com o pertencimento, a percepção e a representação. O propósito desta pesquisa é analisar como se deu a transposição do espaço como local de manifestação social, cultural e política, considerando o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, e a minissérie homônima, dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

A relação das personagens com o espaço em termos físicos, sociais e psicológicos pode, muitas vezes, ultrapassar o limite geográfico, o que caracteriza o termo “ambientação”, no qual as características psicológicas geram seus significados. Como foi visto anteriormente, Bachelard (1993) trata o espaço de maneira fenomenológica, em *Poética do Espaço*, obra que será a base para este capítulo, juntamente com os preceitos de Oziris Borges Filho em *Espaço e Literatura* e de Antonio Candido na obra *Literatura e Sociedade*.

Podemos observar que, no romance e na minissérie, os pontos de aproximação e distanciamento estéticos envolvem os espaços das cidades de Manaus e São Paulo, do país de origem da família dos gêmeos (Líbano), e das residências onde as personagens vivem, principalmente no que diz respeito aos quartos. A análise dos ambientes é um aspecto primordial para a análise do espaço e conseqüentemente da mudança comportamental das personagens na narrativa, pois, quando o narrador descreve as ações ocorridas no Líbano, em Manaus, em São Paulo, nas casas ou especificamente nos quartos, apresenta a função de caracterizar as personagens, revelando-as para o leitor. Mesmo que as duas mídias se distingam e se contrastem, o romance e a linguagem televisiva produzem



representações sociais, conferindo significados aos lugares, ao abordarem temas da cultura, do espaço e os conflitos inerentes ao humano, como as relações familiares e o conflito entre os irmãos gêmeos.

Os estudos de Oziris Borges Filho contribuirão para a toponálise de *Dois Irmãos*, visto que o autor acredita que a primeira tarefa de uma toponálise é o levantamento dos espaços do texto, o que ele denomina de topografia literária. Assim sendo, Borges Filho criou um critério de divisão para essa topografia. A primeira categoria é a segmentação do texto, pois, como estamos analisando um texto do ponto de vista do espaço, a segmentação que nos interessa é, obviamente, a espacial. Isto é, devemos verificar se no texto há grandes e/ou pequenas movimentações vinculadas ao espaço. Em outras palavras, cumpre verificar se o texto pode ser dividido em macro e microespaços. O macroespaço é quando o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade, a cidade e as serras, ou norte e sul. Existe ainda a possibilidade de oposição entre continentes, como, por exemplo, Europa e América. A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços.

Após ser detectada a presença do macroespaço na narrativa, cumpre verificar os microespaços que o compõem. Se não houver macroespaço, passa-se diretamente à verificação dos microespaços. Seguindo os preceitos de Oziris Borges Filho, temos, ligados a esses dois tipos de espaço, o cenário, a natureza, o ambiente, a paisagem e o território, como macroespaço. A casa, a sala e os quartos, como microespaço.

Há também o espaço de representação, abordado por Antonio Candido na obra *Literatura e Sociedade*, na qual o autor destaca a importância da representação do mundo na obra ficcional:

Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. E para deixar claro este aspecto de derivação e retorno em face da realidade, poderíamos investigar o significado que a obra adquire como elaboração estética de um problema fundamental, e para nós bastante prosaico: o do ajustamento ao meio físico, fenômeno básico em toda sociedade humana e sobretudo absorvente nas primitivas e menos evoluídas. (CANDIDO, 1985, p.65)

Além do estudo do espaço, é de fundamental importância analisarmos o processo e as técnicas utilizadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho para a adaptação televisiva do romance. O diretor, na verdade, ressalta seus métodos de trabalho em entrevista à revista *Bravo*:

Só ultrapassamos a mera construção técnica se formos capazes de gerar uma linguagem, espécie de sonho, com tamanha força de contaminar a narrativa como uma peste. Entrar no texto de *Dois Irmãos* exigiu remexer memórias, tempo, espaços. Um processo que passa até pela escolha do formato widescreen. (FREITAS, 2018)

Na mesma entrevista, o diretor explica a escolha do formato widescreen, muito utilizado entre as décadas de 1950 e 1970, período em que transcorre a maior parte da história de *Dois Irmãos*:

Assim como o romance atravessa vários períodos históricos, parti dessa premissa para, em paralelo, contar também a história da construção das imagens. A partir dos anos 50, com a invenção da televisão, o cinema criou o widescreen como forma de seduzir o público para ir aos cinemas. Neste período, que vai fortemente até os anos 70, o widescreen foi o formato mais usado como representação da vida nos filmes. E este é o período em que mais transcorre a história de *Dois Irmãos*. Então, decidi que a narrativa visual deveria ser representada pelo formato icônico do período. O paralelo com a história da construção das imagens não se deu apenas através do

formato. Lentes e refletores que acompanham cada período da história foram recuperados; ou seja, reformamos refletores da década de 40 até 80. O vocabulário da fotografia é todo conceituado a partir de técnicas, procedimentos e equipamentos usuais das décadas nas quais se passa a história: lâmpadas de filamento, (quase nunca usadas hoje em dia), até a chegada do neon, do hmi (refletor de cinema dos anos 80) e as lâmpadas de LED, nas últimas sequências da minissérie. Então, o que se vê nas entrelinhas dos acontecimentos da história é também uma história da representação das imagens, da “evolução” dessas visualidades. A câmera era uma HD 4K de última geração, porém sempre aliada a lentes dos anos 60 e 70, que foram reformadas, necessitando de adaptadores para serem acopladas ao HD. Essa ótica traz toda a textura da época. Não recorri a recursos de pós-produção, como efeitos especiais, para emular determinada atmosfera. Toda a imagem foi criada no set a partir da ótica e da luz. Não há praticamente efeito de computação na história. O que há é o resultado óptico de uma época. (FREITAS, 2018, ênfase do original)

Ao utilizar o formato widescreen, lâmpadas de filamento, lâmpadas de neon, até as lâmpadas de LED nas últimas sequências da minissérie, percebemos que o diretor se preocupou em manter a tecnologia da época em que se passava a história, retratando a evolução dos recursos técnicos, juntamente com os acontecimentos históricos. Tais escolhas do diretor possibilitam a representação do espaço, conforme afirma Maria Helena da Costa em seu artigo *Filme e Geografia: outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos*:

Ao cinema, o espaço é imposto como condição de existência. As cenas que compõem a narrativa se desenrolam em lugares fílmicos que muitas vezes se cruzam com lugares para além dos filmes, contaminando esses lugares com seus sentidos, seus ângulos, seus enquadramentos, redefinindo-os perante os espectadores. Esse é um processo de contaminação mútuo: no cinema proliferam alusões a lugares criados no que concebemos como a realidade concreta, seus discursos e práticas sociais. Da mesma maneira, nestes lugares “reais” e sociais proliferam alusões a lugares criados e projetados nas telas do cinema. (COSTA, 2011, p. 47)

O diretor também declara a dificuldade da adaptação do romance, já que se trata de um diálogo com a alta literatura<sup>5</sup> brasileira:

Não se trata de uma adaptação simples. Pouco acredito em adaptações. Adaptação é o mesmo que redução<sup>6</sup>, mais ainda quando se busca um diálogo com uma alta literatura. Neste ponto, a Maria Camargo, roteirista, que também é escritora, compreendeu o processo muito bem, criando um recorte sensível da dramaturgia do romance, dialogando com a tragédia familiar e a reflexão que o romance apresenta. Este foi um grande desafio, se relacionar com instâncias como tempo e memória, partindo da literatura sem ser totalmente reverente a ela e, por outro lado, sem cair nas armadilhas das adaptações convencionais. (FREITAS, 2018)

Um elemento interessante utilizado na minissérie foi colocar Halim, já mais velho, falando para a câmera. Ele narra como se estivesse olhando nos olhos do espectador. Trata-se de algo fundamental, pois no fim do episódio percebe-se que ele está, na verdade, narrando para Nael, que, assim como no romance, aparece muito pouco, apesar de ser o narrador da história. A câmera tem um papel fundamental na produção televisiva, uma vez que ela “torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama” (MARTIN, 2003,

---

<sup>5</sup> A “alta literatura” mencionada por Luiz Fernando Carvalho corresponde à nova perspectiva sobre a arte literária, vigente desde os anos 2000. Dessa forma, a expressão usada pelo diretor não retoma a concepção tradicional, “definida em meados do século XVIII, quando a palavra deixou de significar o conjunto da cultura letrada para designar uma atividade particular, uma prática de linguagem separada (e superior) das outras práticas verbais, uma arte e um meio de conhecimentos específicos”(PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 19). Ao contrário, a expressão “alta literatura”, no século XXI, serve para opor a arte literária à literatura que se prolifera cotidianamente, na internet, por escritores não profissionais. Dessa forma, Milton Hatoum, embora não integre o cânone literário, na visão dos mais tradicionalistas, faz parte da alta literatura do novo século, a qual se diferencia daquela produzida há 200 anos, porque resulta do que Leyla Perrone-Moisés denomina de “decadência” (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2016), experimentada hoje, segundo a autora, pela língua e pela arte literária. Em decorrência desse declínio apontado pela estudiosa, a mudança na produção e a revisão dos conceitos-chave foram necessárias. Leyla Perrone-Moisés cita Antoine Compagnon para demonstrar essa transformação: “Na alvorada do século XXI, a literatura, no sentido que ela teve durante dois séculos, não se identifica mais [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 127).

<sup>6</sup> A redução mencionada pelo diretor da minissérie refere-se apenas ao tamanho, e não à qualidade da adaptação televisiva do romance. Na verdade, ela poderia ser sinônimo de “condensação”. Para Stam, é uma condensação, já que, nas palavras do autor, adaptações fílmicas “tendem a sacrificar personagens extras das novelas literárias, às vezes acontecendo o contrário. Ignoram passagens-chave dos livros-fonte. Geralmente fazem adaptações temporais.”(STAM, 2006, p.71).

p. 31), isto é, a câmera estabelece um ponto de vista espacial: mais próximo, mais distante, acima, abaixo... Além de observar as características dos seres e das coisas, ela fornece ao espectador os dados necessários para a construção do sentido. O nosso olhar se confunde com o da câmera que nos apresenta objetos e fatos muito semelhantes com os quais convivemos em nosso dia a dia. Martin (2003) chama a atenção para o fato de nos lembrarmos mais das coisas vistas nas telas do que daquelas vistas fora delas. Sendo assim, podemos considerar que o espaço fílmico ou televisivo e suas paisagens atuam sobre o espaço considerado real. As cenas fílmicas ou veiculadas na TV representam o espaço geográfico para além do produto midiático, pois, se a linguagem dos audiovisuais se constrói com elementos da realidade, logo, apresenta o mundo em ângulos, cores, focos e enquadramentos.

Nael comenta que Halim não era íntimo dos gêmeos, que nunca lhes contou sua história. É a Nael que Halim faz muitas revelações (conforme o trecho abaixo) e, em alguns momentos, nos primeiros capítulos da minissérie, Halim conta sua história não apenas ao narrador, mas também ao telespectador, por meio da técnica da câmera subjetiva:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, como retalhos de um tecido. Ouvi esses retalhos, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. (HATOUM, 2000, p. 52)



Figura 1 – Halim e a câmera subjetiva. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A trilha sonora é minuciosa e passa por diversos ritmos, inclusive pelas músicas libanesas que permearam a vida do casal Halim e Zana. Parte do primeiro episódio, assim como nos capítulos iniciais do romance, contou como Halim se dedicou para conquistar o coração de Zana, cujo casamento feliz duraria apenas até o nascimento dos gêmeos. “Os filhos vão desarmar nossa rede” (HATOUM, 2000, p.45), diz ele em certo momento. Uma cena exemplifica bem no que se transforma a relação de Halim e Zana. Quando Yaqub volta do Líbano, Zana corre para encontrá-lo, ainda no avião. Ela corre e grita o nome do filho. Halim corre atrás dela, gritando o nome da esposa. A relação apaixonada dos dois foi sobrepujada por essa afeição desmedida de Zana pelos filhos, especialmente por Omar, que pouco aparece no primeiro episódio.

O auge do primeiro episódio é a cena em que Omar corta o rosto de Yaqub com uma garrafa. A sequência se dá na casa da vizinha Estelita Reinoso, que era uma espécie de antiquário cheio de objetos e que se transformou no palco de uma lembrança marcada na pele. O cinema improvisado na sala, junto às risadas histéricas, misturou-se a uma trilha sonora tensa, com imagens de bonecas e brinquedos sinistros. Isso tudo criou um clima vertiginoso da disputa entre os irmãos: se Omar havia ganhado o amor desmedido da mãe, não se conformou em perder o amor da vizinha Lívia para o irmão Yaqub. No clima quente de Manaus, o sonho das telas se transformou no pesadelo da família e causou a separação dos filhos por anos.

Em *Dois irmãos*, como em outros romances, tudo muda e todos se vão, conforme o conceito *devenir*, preconizado por vários filósofos, mas enfatizado por Platão, segundo o *Dicionário básico de filosofia*:

Platão tinha interesse em construir sua teoria sobre o "devir" de modo a não anular as perspectivas de imutabilidade do ser, tudo se passa como se o filósofo tivesse que conhecer duas posições extremas para poder ultrapassá-las: a de Heráclito para quem tudo o que existe é conduzido pelo fluxo do devir; e a posição antagônica de Parmênides para quem o ser não comporta nem o nascimento nem a morte, o devir só pode ser uma ilusão, o ser é imutável ou não é o ser. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1993, p. 72, ênfase do original)

A única coisa que permanece é a casa em ruínas, que posteriormente é transformada na Casa Rochiram. Não sabendo nada acerca de sua paternidade, Nael mergulha em suas memórias para reconstruir a sua própria história, que é também a história daquela família, da casa e de uma cidade decadente, descritas por Milton Hatoum e adaptadas à linguagem televisiva por Luiz Fernando Carvalho e Maria Camargo.

O diálogo da adaptação com o romance em relação ao espaço, tempo e memória foi um grande desafio para o diretor e para a roteirista, já que a narrativa sob a perspectiva da memória de Nael, somada às informações fornecidas pelas personagens Halim e Domingas, apresenta maior verossimilhança, se relacionada ao espaço, conforme afirma Bachelard:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. (BACHELARD, 1993, p. 28-29, ênfase do original)

Sob a perspectiva de Bachelard, a casa, na narrativa de Hatoum, está intimamente ligada às personagens e foi nela que os gêmeos nasceram, dois anos depois da chegada de Domingas. 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 despegava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama. (HATOUM, 2000, p. 67)

Halim não queria ter filhos e preferia viver um amor intenso com sua esposa: “Não queria ter filhos; aliás, se dependesse da vontade dele, não teria nenhum” (HATOUM, 2000, p. 66). Porém, Halim foi envolvido pelas noites de amor com Zana e ela, com sua insistência característica, conseguiu “povoar o casarão de filhos” (HATOUM, 2000, p. 66).

Diferentemente do romance, na minissérie os gêmeos nascem em uma noite de tempestade. A chuva é recorrente no romance, porém, na adaptação televisiva, ela ganha mais destaque. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*, tormenta, furacão ou tempestade têm a seguinte função, na narrativa:

Na Bíblia, a tormenta representa tradicionalmente uma intervenção divina e, em especial, a cólera de Deus. Mas pode significar ao mesmo tempo as calamidades vingadoras. [...]. É igualmente na tormenta que se desenrola a ação criadora. Os seres nascem do caos num indestrutível transtorno cósmico. É na tormenta que aparecem os grandes começos e os grandes fins das épocas históricas: revoluções, novos regimes, tempo escatológico, Apocalipse. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 887-888)



No momento em que Omar nasce, a tormenta fica mais forte e, segundo a definição acima, isso simboliza uma calamidade vingadora, segundo a interpretação bíblica; um grande começo ou um grande fim, segundo as épocas histórias. Nesse sentido, o momento pode até mesmo representar o Apocalipse. Além da tempestade, a ventania derruba e quebra um vaso com lírios que está próximo à janela do quarto onde está ocorrendo o parto dos gêmeos. Porém, no romance, as orquídeas brancas e outras flores são mencionadas como flores que ornamentam os cômodos da casa. Segundo o *Dicionário de símbolos* a orquídea pode ser assim explicada:

Na China antiga, as orquídeas eram associadas às festas da primavera, onde as utilizavam para a expulsão de influências perniciosas. A principal dessas era a esterilidade. A orquídea como seu nome indica, é um símbolo de fecundação. Aliás, também na China, a orquídea favorece a geração e é uma garantia de paternidade. Mas a morte de uma criança concebida sob sua influência, sobrevém depois do corte das flores. Flor turva, que retoma o que dá. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 664)

Porém, os lírios vermelhos e brancos, utilizados na minissérie, apresentam outro significado:

O lírio é o sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação diferente. Seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e evocaria, sob esse aspecto, amores proibidos; mas trata-se aqui do lírio martagão (o lírio-vermelho). Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 553-554)

A queda do vaso de flores no momento do nascimento de Omar, se estivesse com orquídeas, conforme o romance, não simbolizaria sua morte, mas sua saúde

debilitada nos primeiros meses de vida, por causa da pneumonia. Entretanto, a presença dos lírios brancos e vermelhos, na minissérie, simbolizam a diferença entre os gêmeos. Yaqub está associado aos lírios brancos, que representam a pureza e a inocência. No entanto, Omar está associado aos lírios vermelhos, que representam a tentação, os amores proibidos e o inferno. A predileção de Zana por Omar e a vida desregrada do filho, com noites fora de casa e com muitas mulheres, concretizam essa simbologia.

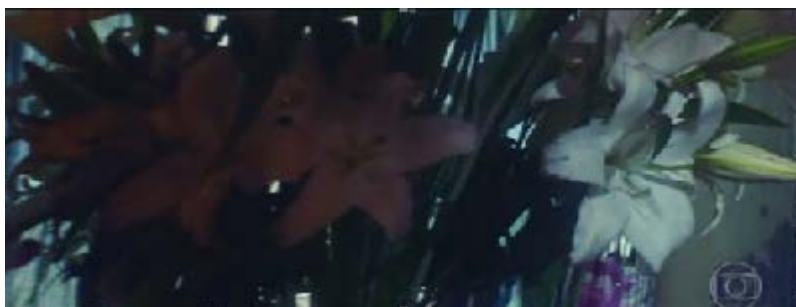


Figura 2 – Lírios vermelhos e brancos. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Todos os elementos da casa fazem parte do espaço e conseqüentemente estão interligados às identidades das personagens. Na minissérie, alguns elementos do romance foram acrescentados, como as flores, para simbolizar as características do núcleo familiar. Segundo Oziris Borges Filho, o conceito de espaço abarca tamanho, forma, objetos e suas relações:

Preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia “lugar”. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços. (BORGES FILHO, 2008, p.1, ênfase do original)

Para a análise da mudança das personagens e do espaço, será necessário seguir uma cronologia, para melhor compreensão das mudanças, lembrando que tanto o livro quanto a minissérie não são lineares, no aspecto temporal. Tal composição se dá porque a narrativa é feita a partir das memórias do narrador Nael, a fim de tentar recompor os resquícios da família que a desavença dos gêmeos dispersou no passado.

### 3.1 CARACTERIZAÇÕES DAS PERSONAGENS E DO ESPAÇO TRANSPOSTOS PARA A MINISSÉRIE

A adaptação do romance à minissérie pode ser esclarecida pela proposta de Gérard Genette, em *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*, pois parte do dialogismo de Bakhtin e da intertextualidade de Kristeva, para propor cinco categorias, sendo a última delas a hipertextualidade, que pode ser entendida como uma recriação de uma obra em outra, sendo particularmente produtiva no que diz respeito à adaptação.

Gérard Genette destaca, na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, que o objeto da poética não é o texto em si, mas a arquiteculturalidade, definida como o conjunto das categorias gerais ou transcendentais como, por exemplo: os tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. O teórico desenvolve sua análise sobre as relações textuais por meio da analogia entre os antigos pergaminhos de couro, cujas inscrições eram sobrepostas, após a raspagem do texto anterior, e a criação literária:

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

transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. (GENETTE, 2005, p.5)

Foram identificadas por Genette cinco classes textuais, ou cinco formas de “transtextualidade” (GENETTE, 2005), que foram elencadas em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. Uma dessas cinco classes é a intertextualidade, termo explorado por Julia Kristeva, em sua obra *Introdução à Semanálise*, e que é caracterizado por Gérard Genette pela copresença de dois ou vários textos, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro. Tais relações podem se estabelecer de três formas distintas: a citação, o plágio e a alusão. No entanto, a hipertextualidade é o tema que o autor analisa com maior profundidade na obra. É a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele se origina.

Além de aprofundar o seu estudo na hipertextualidade, o teórico alerta para a necessidade de não considerarmos cada uma das cinco relações transtextuais como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Outra preocupação teórica de Genette refere-se à classificação do hipertexto como uma classe textual e não como um aspecto do texto. Genette acredita que as diversas formas de transtextualidade e seus diferentes graus sejam simultaneamente aspectos e categorias do texto:

Todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação literária [...]. E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 2005, p.18)

A afirmação de que todo texto é um hipertexto aproxima a teoria de Genette à teoria bakhtiniana ao determinar a não existência de uma consciência enraizada dentro de um único indivíduo, pois, segundo o autor, o signo é um fenômeno do mundo e pertence à experiência exterior. “Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer obra anterior” (GENETTE, 2005, p. 06).

A análise desses “aspectos de textualidades” (GENETTE, 2005), como a recriação em outra mídia, é revista por Robert Stam, ao observar que a teoria pós-estruturalista ampliou o conceito de texto, colocando romance e adaptação televisiva no mesmo nível de importância, rompendo o preconceito de que as adaptações televisivas seriam “menos do que o romance por ser uma cópia, e menos do que um filme por não ser puro” (STAM, 2006, p. 21). Stam ainda acrescenta que:

Adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem. (STAM, 2009, p. 234)

Desse modo, se a adaptação televisiva pode ser vista como um tipo de texto, a minissérie é também uma hipertextualidade e, no caso específico da minissérie *Dois Irmãos*, temos elementos que aproximam o romance e da adaptação televisiva, feita pela roteirista Maria Camargo e pelo diretor Luiz Fernando Carvalho. Conforme entrevista para a colunista Natalia Castro intitulada *Milton Hatoum, autor do romance 'Dois irmãos', debate a adaptação para a TV*, Milton Hatoum e Maria Camargo comentam sobre o processo de adaptação do romance para a linguagem televisiva.

Na TV, a trajetória dos gêmeos Omar e Yaqub (vividos, em diferentes fases, pelos atores Lorenzo e Enrico Rocha, Matheus Abreu e Cauã Reymond) e a relação de cada um com a mãe, Zana (Gabriella Mustafá/ Juliana Paes/ Eliane Giardini) e

com o pai Halim (Bruno Anacleto/ Antonio Calloni/ Antonio Fagundes) são narradas por Nael (Theo Kalper/ Rian Cesar/ Irandhir Santos), filho de Domingas (Sandra Paramirim/ Zahy/ Silvia Nobre).

Segundo Natalia Castro, repórter do site O Globo Cultura, Miltom Hatoum e Maria Camargo trocaram impressões sobre o romance e sobre o processo de transposição da história para a televisão. As informações resultantes desse diálogo transformaram-se em um projeto que começou a nascer em 2010, foi gravado em 2014 e foi ao ar em 2017.

Na entrevista, Hatoum comentou sobre sua inspiração em Machado de Assis para escrever *Dois Irmãos* e analisou a adaptação televisiva. O autor afirmou que o roteiro de TV respeitou o texto do romance, porém algumas passagens foram extraídas e outras acrescentadas, processo natural de toda e qualquer adaptação:

Comecei a pensar no livro quando li “Esaú e Jacó”, que considero um dos grandes romances de Machado de Assis, mesmo sendo um dos menos lidos. Ali, havia um embate que, no fundo, era entre monarquia e república, com um fundo político machadiano. Pensei nessa ideia por mais de dez anos, até que um tempo depois, quando desisti de publicar um outro romance, me entreguei a esses irmãos. Já tinha na cabeça o confronto armado, o drama familiar, a paixão da mãe por um dos filhos, o Omar, a escolha, essa coisa de São Paulo, Amazonas, o Sudeste e o Norte. Antes, escrevi sobre os personagens, o que queria deles e a relação do narrador com cada um. E sou racionalista, então tenho que saber aonde vai dar. Por isso, o livro começa pela morte da Zana, o que não acontece na série. Mas a travessia é na escuridão. Acho que o roteiro de TV aproveitou bastante (material do livro), Luiz e Maria respeitaram o texto e não o mutilaram de forma alguma, ao contrário. Se algumas passagens foram extraídas, muitas outras foram acrescentadas. (CASTRO, 2018)

Na mesma entrevista, a roteirista Maria Camargo comenta sobre o processo de adaptação do romance. A minissérie possui dez episódios, diferentemente do

livro, que apresenta doze capítulos. Além disso, a adaptação não começa com a morte de Zana, a matriarca da família. Em relação a essas alterações, a roteirista afirma ter alterado a ordem cronológica da história, porque o próprio romance não apresenta uma sequência linear:

Depois de ler e estar com as sensações claras, desmembrei tudo o que era mencionado. Fiz fichas para cada situação e as coloquei em ordem cronológica, já que a história não é linear. E eu não queria ir contra a natureza do livro. Então criei uma espécie de prólogo e fiz outras fichas, com passagens que eu acrescentaria ao roteiro. Desembaralhei tudo e embaralhei novamente, peguei a história como um todo e desmembrei em dez capítulos. (CASTRO, 2018)

O projeto inicial apostou na adaptação fílmica do romance, porém ao analisar a sua complexidade, Maria Camargo e Luiz Fernando Carvalho optaram pelo formato de minissérie. O diretor e a roteirista não conseguiriam retratar em 120 minutos o envolvimento das personagens dentro de um contexto histórico de 60 anos, que engloba a história de Manaus e conseqüentemente do Brasil. Hatoum comenta sobre a valorização do contexto histórico e da crítica social mais evidente na minissérie:

Li o roteiro, que não é mais o meu romance, e acho que você e o Luiz Fernando aprofundaram o quadro histórico, com as questões sociais existentes. Acho que o romance servirá de reflexão sobre muitas coisas: o renascimento do fascismo, os nostálgicos da ditadura, essas pessoas que não têm qualquer discernimento sobre a História recente; vai servir para pensar nas nossas cidades, o desastre que foi essa modernidade manca, postiça, esse afã da modernidade nos anos da ditadura, com a construção de espigões... O Grande Hotel de Belém, no centro da capital, que foi derrubado até chegar no La Vue, o Lavuelania. (CASTRO, 2018)

Milton Hatoum concorda que a minissérie utiliza o romance como base, porém o autor realça que houve uma espécie de criação coletiva. Por essa razão, o escritor considera que a minissérie não é mais o seu romance.

A imersão da equipe que produziu a minissérie na cidade de Manaus, permitiu um maior diálogo com o romance, porque as influências culturais locais, a história, o clima, com destaque especial à chuva, elemento muito recorrente na região Amazônica, dialogam diretamente com as personagens do romance.

Antes da análise das caracterizações das personagens e do espaço transpostos para a linguagem televisiva, merece destaque a abertura da minissérie. Os diretores de arte da abertura, Alexandre Romano e Eduardo Benguele, explicam a narrativa desencadeada pelas imagens, produzidas pelo artista plástico Carlos Araújo:

A ideia era mostrar a mãe como o fio condutor da história, os filhos crescendo e o momento de tensão final. A gente sempre tentou priorizar essa relação visceral, as pinceladas fortes de Carlos Araújo, nas quais retrata a dualidade do homem. Na hora, a gente entendeu essa relação entre a intensidade do olhar e a intensidade das emoções (CASTRO, 2018)

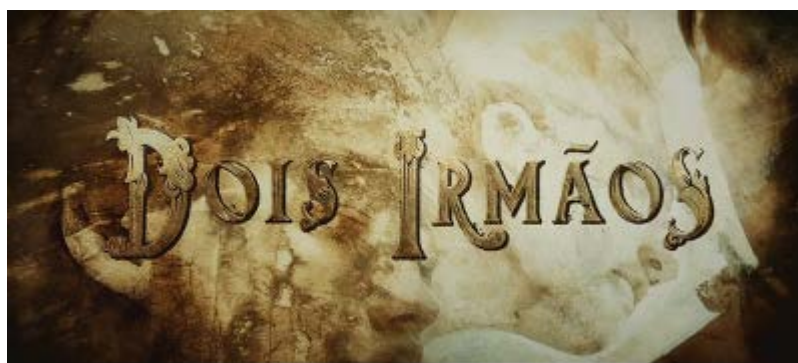


Figura 3 – Abertura da minissérie *Dois Irmãos*. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Conforme a figura 3 demonstra, há uma ênfase aos traços fortes e aos olhares marcantes dos retratos de uma mulher e de seus filhos gêmeos, na abertura da minissérie. O caráter intenso e dramático da imagem dialoga diretamente com o contexto do romance, preparando o telespectador para a tragédia que está por vir.

Além das imagens da abertura, a trilha sonora é outro elemento que se destaca na adaptação do romance. Ela ganha especial destaque com o tema de



abertura, a canção *Epílogo*, composição de Heitor Villa Lobos que faz parte do repertório de quatorze músicas do disco *A Floresta do Amazonas*. O álbum foi lançado em 2009, com participação da Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) e regência do maestro Isaac Karabtchevsky. Além da Orquestra e do Coral Masculino do Rio de Janeiro, as músicas árabes da minissérie tiveram acompanhamento de Toninho Ferraguti (acordeão), Sami Bordokan (alaúde), Angela Duarte (harpa) e Jether Garotti Junior (piano). As demais canções retrataram o período histórico (1920-1980) transpostos para a minissérie. Milton Hatoum comenta a importância da trilha sonora na adaptação televisiva de um romance e seu vínculo com as canções e os atores, tal como ocorreu na adaptação de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto:

A paixão é o desequilíbrio, o pathos para os gregos é a catástrofe. É a presença muito forte do conflito, que desemboca no trágico; o romance realista é isso, uma história de vida que não dá certo. É muito estranho ver tudo isso na tela. Lembro que o João Cabral de Melo Neto disse que não conseguia mais dissociar *Morte e vida Severina* da música do Chico Buarque. Isso é inexorável. Agora o romance estará ligado a esses rostos que veremos na tela. (CASTRO, 2018)

A metatextualidade preconizada por Genette é evidente na minissérie *Dois Irmãos*, pois, na cena inicial, há uma referência direta ao livro de Milton Hatoum, com a representação do ato de escrever, que foi simbolizado com a imagem das mãos do narrador usando uma máquina de escrever e somente sua voz declamando o poema *Liquidação*, de Carlos Drummond de Andrade, também presente no prefácio do livro:

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 [...]. (DRUMMOND, 2017, p. 140)

Segundo a figura 4, a metatextualidade confirma-se na primeira sequência da minissérie:



Figura 4 – Cena da primeira sequência da minissérie *Dois Irmãos*. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Após a apresentação do poema que dialoga diretamente com a venda da casa e com os sentimentos que representam a ruína da família que a habitava, temos a imagem da casa sem os móveis e Zana, já envelhecida, sozinha em seu quarto. Essa parte inicial da adaptação dialoga com o final do romance, pois o narrador Nael menciona, no prefácio do livro, que Zana havia morrido em uma clínica.

Com a deterioração da casa, sua venda e a solidão em que Zana se encontra, há a alternância com um tom memorialístico, de imagens em *flashback*, que retratam a memória de Zana dançando com Halim na sala da casa e Omar em sua rede vermelha. A impressão inicial não diminui a importância da história que está fadada ao fracasso. Por mais que a queda tenha sido anunciada, é também interessante ver como ela acontecerá.

Outro elemento significativo na sequência do primeiro episódio da minissérie é a forma como Halim conta sua história para o narrador. Halim, já envelhecido, está

dentro de um pequeno barco, no rio Negro, à procura de Omar, e olha diretamente para a câmera, como se relatasse a história para o telespectador, e não para o jovem Nael que está na outra extremidade do barco. O recurso da câmera subjetiva propicia uma aproximação com o telespectador, que se sente inserido naquele diálogo.

Tanto no romance quanto na minissérie, Nael afirma que o que ele não presenciou lhe foi contado por Halim ou por Domingas. A presença de Nael no romance e na minissérie é de um criado da casa que não tem voz, pois apresenta raros diálogos. No entanto, sua voz é constante como narrador e, na adaptação televisiva, a reprodução da narrativa é fiel ao romance, porque constata a passagem do tempo, além das mudanças do espaço e das personagens, como neste trecho, que se refere a Halim:

Ele padeceu. Ele e muitos imigrantes que chegaram com a roupa do corpo. Mas acreditava, bêbado de idealismo, no amor excessivo, extático, com suas metáforas lunares. Um romântico tardio, um tanto deslocado ou anacrônico, alheio às aparências poderosas que o ouro e o roubo propiciavam. Talvez pudesse ter sido poeta, um flâneur da província; não passou de um modesto negociante possuído de fervor passional. Assim viveu, assim o encontrei tantas vezes, pitando o bico do narguilé, pronto para revelar passagens de sua vida que nunca contaria aos filhos. (HATOUM, 2000, p. 52)

Em relação ao espaço, muitas imagens reais foram utilizadas na minissérie, como: fotos em preto e branco e coloridas, gravações de imagens da época e manchetes de jornais, o que dispensava em alguns momentos a descrição feita pelo narrador. Intercalada à interpretação dos atores, a direção artística inseriu imagens de época da cidade de Manaus, em 1920, com grande influência europeia na arquitetura, nos carros da época e na vestimenta das personagens. Posteriormente, a década de 1940 foi representada com as construções das palafitas na cidade

flutuante, depois da Segunda Guerra Mundial. Isso caracterizava a vinda dos seringueiros para a cidade, conseqüentemente retratando as más condições de vida dessas pessoas após o fim do período áureo do Ciclo da Borracha. Já na década de 1960, há imagens reais da presença do Exército nas ruas de Manaus, caracterizando a instauração da ditadura militar no país. Ao final da minissérie, há imagens da Zona Franca de Manaus e de imigrantes chineses e indianos, que intensificaram a indústria e o comércio na região. O destaque principal da adaptação televisiva foi dado às paisagens naturais, com ênfase aos rios amazônicos.

Além de Manaus, a adaptação destaca imagens reais, como fotos em preto e branco, de São Paulo na década de 1950, quando Yaqub foi estudar engenharia na Universidade de São Paulo. Na mesma época, houve a construção de Brasília, a qual teve seu destaque com imagens reais na minissérie, com fotos em preto e branco da construção de Brasília, com comparações em relação à Manaus provinciana, que não progredia na mesma época. Quando Omar rouba o passaporte de Yaqub e vai aos Estados Unidos, a produção artística insere imagens reais de várias cidades americanas na década de 1950, registrando o momento no qual Omar se diverte com o dinheiro do irmão no exterior.

Tanto a Biblos de Galib e Zana quanto a aldeia ao sul do Líbano de Halim, onde Yaqub passou cinco anos, não foram retratadas na minissérie. Somente foram mencionadas, com a descrição da neve e dos cedros de Biblos; e da pobreza da aldeia.

A adaptação do romance *Dois Irmãos* apresenta uma dialética entre as produções artísticas e a metamorfose com o contexto social, gerando novas possibilidades de criação, segundo preconiza Hutcheon (2011). O fenômeno da intertextualidade é perceptível com as marcas de um texto anterior em um novo

texto, no qual a abertura da minissérie prepara o telespectador para o drama familiar que será apresentado, bem como a inserção de imagens reais da época, na qual se passou a narrativa, as quais sugerem o espaço no qual o drama se passou.

Esse diálogo entre as diferentes linguagens artísticas, cuja complexidade se manifesta no fenômeno da adaptação, trata-se de uma entidade formal, cuja natureza é a de um palimpsesto, que, segundo Genette, caracteriza uma transposição de outra obra, realçando a interpretação e a recriação a partir de uma obra anterior. A partir dessa definição do conceito de adaptação, Hutcheon percebe a insuficiência de um aporte à questão, por meio do estudo de casos particulares de adaptações, ou ainda apenas pela análise contrastiva de gêneros e mídias. Dessa forma, ela opta por investigar a natureza intrínseca da adaptação, a adaptação como adaptação, como aquilo que Genette chamou de texto em segundo grau, em relação a um primeiro, de intertextualidade.

É evidente que a adaptação televisiva e o romance apresentem diferentes recursos e narrativas. Milton Hatoum dispõe de um único recurso, a linguagem verbal, que se relaciona com o pensamento, a descrição do espaço, aparência das personagens, cor e luz. Já o diretor Fernando Carvalho possui outros meios de expressão, além da linguagem escrita, como a música e a imagem. A descrição do espaço, a aparência das personagens, a cor e a luz se concretizam na linguagem televisiva, porém, em muitos momentos, e expressão de sentimentos permanece implícita, cabendo ao telespectador, ou somente ao leitor, interpretá-los.

Na adaptação, por exemplo, não é possível captar a vontade de Domingas de ser livre. Ela simplesmente vai com o filho até a aldeia de São João, onde observam de longe sua tribo indígena dançando. Ela conta sobre sua origem ao filho, rapidamente voltam ao barco e retornam a Manaus. Não há toda a angústia de

Domingas relatada no romance, muito menos o temporal pelo qual passam ao retornar a Manaus, o qual metaforicamente simboliza seus sentimentos:

Quando desembarcamos na vilinha à margem do Acajatuba, minha mãe mudou de feição. Não sei o que a fez tão sombria. Talvez uma cena do lugar, ou alguma coisa daquela vila, algo que lhe era penoso ver ou sentir. [...]. Minha mãe tinha medo de chegar tarde em Manaus. Ou, quem sabe, medo de ficar ali para sempre, sôfrega, enredada em suas lembranças. (HATOUM, 2000, p. 77-78)

O fim da viagem foi horrível. Começou a chover quando o motor passou perto do Tarumã. Uma tempestade com rajadas de chuva grossa. Tudo ficou escuro, céu e rio pareciam uma coisa só, e o barco balançava muito e soltava quando cortava as ondas. [...]. Mamãe, coitada, ofegava, já não tinha força. Soluçava, babava de cabeça baixa e apertava minhas mãos. Eu fraquejava com a trepidação do barco, as golfadas que vinham do rio e do céu golpeavam meu corpo, mas não larguei minha mãe. (HATOUM, 2000, p. 78-79)

A intensidade dos sentimentos de Domingas, ao retornar a sua terra natal, não foi contemplada na adaptação. Simplesmente por opção do diretor, ou pela dificuldade de traduzir os sentimentos de Domingas, pois sua angústia não foi representada na mesma proporção evidenciada no romance. Em contrapartida, a sequência na qual Domingas é violentada por Omar fica mais evidente na minissérie.

Tal ênfase, por parte do diretor da minissérie, à cena do estupro de Domingas ocorre possivelmente pela necessidade de abordar um crime tão recorrente na sociedade brasileira e também pela escolha de mostrar a impunidade de quem o pratica. Tanto no romance quanto na adaptação televisiva, Omar não responde pelo crime cometido, muito menos assume a paternidade, o que leva Domingas a criar o filho sozinha. Segundo a reportagem publicada no site Globo News, intitulada *Brasil registra 164 casos de estupro por dia em 2017*, o repórter Léo Arcoverde menciona

o 12º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, no qual constatamos que o Brasil registrou 60.018 casos de estupro em 2017, o que corresponde a uma média de 164 por dia, ou um a cada 10 minutos. O valor representa um aumento de 8,4% em relação a 2016, e 46% em relação a 2010, conforme gráfico abaixo:

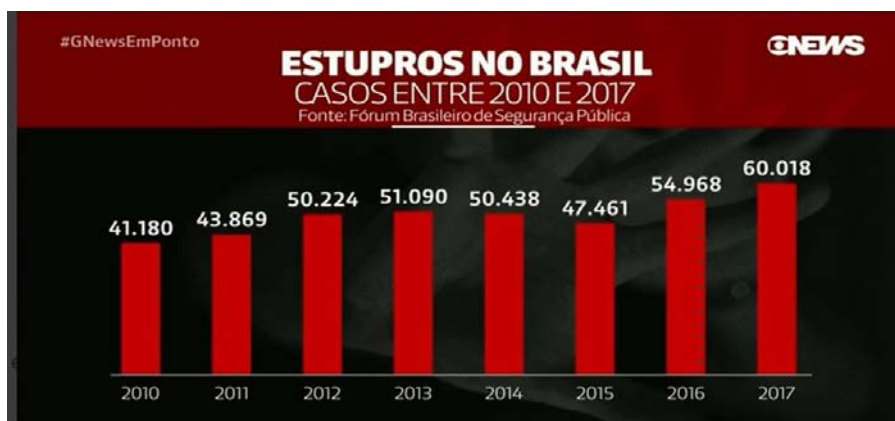


Figura 5 – Número de casos de estupro registrados no Brasil de 2010 a 2017.  
Fonte: Reprodução/Globo News

Na adaptação, Omar persegue Domingas na cozinha da casa e depois pelo quintal. Ela tenta se esconder no galinheiro, porém o Caçula a encontra e a violenta em meio aos excrementos das galinhas. A dúvida sobre quem é o pai de Nael permeia todo o romance, porém, na adaptação televisiva, com a cena do estupro de Domingas, fica evidente a paternidade de Omar.

Após a abordagem de alguns aspectos da adaptação do romance de Milton Hatoum para a linguagem televisiva, percebe-se que há entre a linguagem literária e a concepção da adaptação, uma naturalidade positiva, que não deve ser vista como motivo para que a obra audiovisual seja considerada inferior, mas atende a outros objetivos e conta uma outra história. O que existe na verdade é um diálogo. A palavra diálogo pressupõe uma troca, ou seja, uma influência mútua que uma exerce sobre a outra, fazendo com que exista uma colaboração de experiências entre autores: escritor, roteirista e diretor. A análise da adaptação televisiva do romance

*Dois Irmãos* será aprofundada no item subsequente, com ênfase aos personagens e o espaço, bem como a representatividade da cidade, da casa e do quarto no romance e na minissérie.

### 3.2 OS GÊMEOS E A MUDANÇA DO COMPORTAMENTO MEDIANTE O ESPAÇO

A adaptação televisiva também retrata a predileção e o excesso de zelo da mãe por Omar, bem como o distanciamento do casal, que fica evidenciado na imagem abaixo:



Figura 6 – A predileção de Zana por Omar, desde o nascimento dos gêmeos.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Omar sempre estava entre o casal, impunha-se como filho único e Zana permitia. Há muitas comparações entre os gêmeos na narrativa, nas quais Nael procura semelhanças entre eles. Na aparência, eram absolutamente iguais:

Yaqub estava de volta: um rapaz tão vistoso e alto quanto o outro filho, o Caçula. Tinham o mesmo rosto anguloso, os mesmos olhos castanhos e graúdos, o mesmo cabelo ondulado e preto, a mesmíssima altura. (HATOUM, 2006, p. 13)

A primeira cena dos gêmeos na minissérie é durante a infância, quando estão no colo de Zana, no rio Negro, e disputam os braços da mãe com chutes um no outro, embaixo d'água. A voz do narrador comenta como se dá a relação dos gêmeos: “[...] duelo, melhor chamar de rivalidade” (HATOUM, 2000, p. 23). Por mais



que o narrador tenha deixado claro que se trata de uma rivalidade, inicialmente o romance utiliza-se da figura do duplo para encontrar as semelhanças dos gêmeos, principalmente aquela que se refere ao aspecto físico:

Alguém disse que ele era mais altivo que o irmão. Zana discordou: “Nada disso, são iguais, são gêmeos, têm o mesmo corpo e o mesmo coração”. (HATOUM, 2000, p.23, ênfase do original)

Na literatura, o duplo é retratado por meio de algum conflito entre personagens rivais ou por um conflito interno em que se desdobra a personagem.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello:

[...] a literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade. O imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angustias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano. Enfim, é na alteridade, revelada nas diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo. (MELLO, 2000, p. 123)

A autora esclarece que o duplo pode encarnar o bem ou o mal, o complemento ou o avesso, pode ser representado por um rival ou ser projetado no pai ou em um irmão (MELLO, 2007, p. 229). Mello afirma ainda que o duplo pode surgir como o resultado de um fenômeno em que a visão está em jogo. Nesse caso, o duplo pode ser uma imagem refletida, a projeção de uma sombra, ou alucinações.

Na minissérie, o duplo é retratado por meio do conflito entre os gêmeos rivais. Desde as primeiras sequências da adaptação televisiva, há simbolicamente imagens antagônicas, que se associam ao maniqueísmo, como a brancura da água da mandioca, o tucupi, em oposição ao sangue do cordeiro morto por Halim, o qual retoma o tema bíblico do sacrifício, que será visto no Capítulo 4 deste trabalho:



Figura 7 - Extração do tucupi da mandioca. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 8- Sangue do sacrifício do cordeiro. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Com a evidenciação de imagens maniqueístas ao longo da narrativa, as diferenças entre os gêmeos são apresentadas e Yaqub e Omar são revelados como adversários um do outro:

Os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. A voz de Omar, o Caçula: “Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe.” Yaqub não se mexia, nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão, sempre o esperava, não gostava de ser repreendido sozinho. (HATOUM, 2006, p. 14)

A seringueira na qual Omar subia está no quintal da casa da família, e a simbologia de estar no alto, acima do outro irmão, faz com que um elemento que está presente no espaço de convívio comum da casa externalize as características das personagens. O Caçula está no alto da árvore, mostra ousadia e mais coragem que Yaqub, porém está perto das folhas, que simbolicamente são temporárias. Já Yaqub está próximo à raiz da árvore, a qual é perene. A verticalidade da casa

analisada por Bachelard pode ser constatada na disposição invertida dos gêmeos na seringueira:

A casa tem a verticalidade da torre elevando-se das mais terrestres e aquáticas profundezas até a morada de uma alma crente no céu. Tal casa, construída por um escritor, ilustra a verticalidade do humano. E é oniricamente completa. Dramatiza os dois polos dos sonhos da casa. (BACHELARD, 1993, p.213)



Figura 9 - Omar desafia o irmão a subir no alto da seringueira. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A verticalidade prevista por Bachelard também é verificada quando Halim prefere permanecer no sótão da loja da família a presenciar as desavenças em casa, pois o distanciamento espacial proporciona o isolamento, as orações e as reflexões do pai da família libanesa:

A sobreloja, espaço exíguo onde Halim às vezes rezava ou se refugiava com a mulher, não havia sido reformada. Ali ele empilhou os seus badulaques e ali ele se entocava, agora sem Zana, sozinho. (HATOUM, 2000, p.132)

Ele se deixava entorpecer pelo mormaço, as leves lufadas de ar morno que penetravam na janela do depósito. E quando olhava para o tabuleiro, logo desviava o rosto para a baía do Negro, procurando serenidade nas águas que espelhavam nuvens brancas e intensas. Nos últimos anos de vida. Halim conviveu com essa paisagem sozinho no pequeno depósito de coisas velhas, entregue aos meandros da memória, porque sorria e gesticulava, ficava sério e tornava a sorrir, afirmando ou negando algo indecifrável ou tentando reter uma lembrança que estalava na mente, uma cena qualquer que se desdobrava em muitas outras, como um filme que começa na metade da história e cujas cenas embaralhadas e confusas pinoteiam no tempo e no espaço. (HATOUM, 2000, p.182-183)

Outro exemplo de verticalidade pode ser constatado durante a infância dos meninos, período em que Zana oferecia privilégios ao seu Caçula e Halim tentava impor a igualdade entre os gêmeos, aconteceu o ataque de Omar contra Yaqub. Tal episódio ocorreu no porão da casa de Estelita Reinoso, onde aos sábados, ocorria uma projeção de filmes para as crianças da vizinhança. O porão é definido por Bachelard como um lugar obscuro, no qual pode aflorar a potencial irracionalidade humana:

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. (BACHELARD, 1993, p.208-209)

Os gêmeos se arrumam para a sessão de cinema. Observa-se a diferença de tratamento entre os gêmeos: enquanto Omar é arrumado pela mãe, Yaqub é arrumado por Domingas. Os dois usam roupas iguais e o mesmo aroma de essências do Pará. Na minissérie, outra diferença entre a aparência dos dois é o penteado:



Figura 10 - Omar é arrumado por Zana. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 11 - Yaqub é arrumado por Domingas. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Quando chegam ao porão da casa de Estelita, Livia demonstra interesse pelos gêmeos e alterna sua atenção entre os dois. Essa falta de exclusividade de Livia incomoda Omar, que se afasta do irmão e da moça:

A menina loira apreciava um selo raro, e seus braços roçavam os dos gêmeos. [...] e ela parecia atraída pelo aroma que exalava os gêmeos. Livia sorria para um, depois para o outro, e dessa vez foi o Caçula quem ficou enciumado, disse Domingas. O Caçula fez cara feia, tirou a gravatinha-borboleta, desabotoou a gola e arregaçou as mangas da camisa. Bufou, se esforçou para ser dócil. Balbuciou: “Vamos dar uma volta no quintal?”, e ela, olhando o selo: “Mas vai chover, Omar. Escuta só as trovoadas”. Então ela tirou um selo do álbum e ofereceu-o a Yaqub. O Caçula detestou isso. (HATOUM, 2000, p.26)



Figura 12 - Livia entre os gêmeos, no porão da casa de Estelita Reinoso. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Conforme a figura 12, na minissérie, o porão na casa de Estelita é revelado de maneira mais obscura, pois nele a anfitriã guarda muitos objetos, quadros, lustres, móveis e uma coleção de bonecas em uma vitrine. Uma cabeça de boneca recebe um grande destaque na sequência, ao mover seus olhos, enquanto Omar a observa. A cena traz um tom de suspense e mostra Omar incomodado com o que

vê: a proximidade de Livia e Yaqub. Com isso, constata-se a metáfora do olhar enigmático da boneca, que simboliza uma revelação, nesse caso: o amor de Yaqub por Livia. Segundo o *Dicionário de Símbolos*:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 653)



Figura 13 - O olhar da boneca no porão de Estelita. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Yaqub reservou uma cadeira para Livia e o Caçula desaprovou com o olhar esse gesto polido [...] 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 Livia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. (HATOUM, 2000, p.27-28)

Diferentemente do romance, na minissérie Livia beija Yaqub na boca, o que desperta ainda mais a ira de Omar, que fere o irmão com uma garrafa. A irracionalidade descrita por Bachelard é evidenciada, quando Omar, cego de ciúmes, golpeia o irmão. Confirma-se então a potencialização da discórdia entre os gêmeos:

A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse. Não tornaram a falar um com o outro. Zana culpava Halim pela falta de mão firme na educação dos gêmeos. Ele discordava: “Nada disso, tu trata o Omar como se ele fosse nosso único filho. (HATOUM, 2000, p.28)

Após esse acontecimento, com a intenção de resolver o conflito entre os gêmeos e acabar com a desavença, Halim decide mandar os filhos para sua aldeia natal, no sul do Líbano:

Os pais tiveram de conviver com um filho silencioso. Temiam a reação de Yaqub, temiam o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou. (HATOUM, 2000, p.28)

Aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando os gêmeos completaram treze anos de idade. Halim queria mandar os dois para o sul do Líbano. Zana relutou, e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub. Durante anos Omar foi tratado como filho único, o único menino. (HATOUM, 2000, p.15)



Figura 14 - Yaqub e Omar no porto de Manaus, prestes a embarcar para o Líbano.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Foi assim que, aos treze anos, os gêmeos foram separados por cinco anos e Yaqub foi exilado da família no sul do Líbano. Ao retornar ao Brasil, a relação de Zana com Yaqub é distante, pois Omar exige atenção e carinho exclusivos da mãe, agindo como se fosse o único filho:

Omar se dirigiu à mãe, abriu os braços para ela, como se fosse ele o filho ausente, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúmes em Yaqub e inquietação em Halim. (HATOUM, 2000, p. 19)

Assim que Yaqub retornou do Líbano, as comparações entre os irmãos eram inevitáveis: “[...] o andar era o mesmo: passos rápidos e firmes que davam ao corpo um senso de equilíbrio e uma rigidez impensável no andar do outro filho, o Caçula” (HATOUM, 2000, p. 11).



Figura 15 - Yaqub retorna do Líbano. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Ao contrário do que ocorre no romance, Halim não foi buscar Yaqub no Rio de Janeiro. Na minissérie, Zana e o marido foram buscá-lo no aeroporto de Manaus e se surpreenderam com a forma como o filho retornou. Yaqub estava com as roupas esfarrapadas, com atitudes grosseiras e mal sabia falar a língua portuguesa:

O filho falou da viagem e o pai lamentou a penúria em Manaus, a penúria e a fome durante os anos de guerra. Na Cinelândia sentaram-se à mesa de um bar, e no meio, e no meio do burburinho Yaqub abriu o farnel e tirou um embrulho, e o pai viu pães embolorados e uma caixa de figos secos. Só isso trouxera do Líbano? Nenhuma carta? Nenhum presente? Não, não havia mais nada mais nada no farnel, nem roupa, nem presente, nada! Então Yaqub explicou em árabe que o tio, o irmão do pai, não queria que ele voltasse para o Brasil. (HATOUM, 2000, p.14)

[...] viu o rosto crispado de Yaqub, viu o filho levantar-se, aperreado, arriar a calça e mijar de frente para a parede do bar em plena Cinelândia. [...] indiferente às gargalhadas dos que passavam por ali. Halim ainda gritou, “Não, tu não deves fazer isso...”, mas o filho não entendeu ou fingiu não entender o pedido do pai. (HATOUM, 2000, p.14)

Ele teve que engolir o vexame. Esse e outros, de Yaqub e também do outro filho, Omar, o Caçula, o gêmeo que nascera poucos minutos depois. O que mais



preocupava Halim era a separação dos gêmeos, “porque nunca se sabe como vão reagir depois...” (HATOUM, 2000, p.15)

Nos trechos anteriores, são perceptíveis as mudanças pelas quais Yaqub passou enquanto esteve no Líbano. Porém, o afastamento de Yakub, durante cinco anos, foi positivo para ele, pois o tirou do ambiente nocivo da família. Diante da predileção de Zana por Omar, Yaqub almeja o amor de Zana, ao conquistar atributos e bens que ele acredita serem essenciais para que esse desejo se realize. Nessa busca pelo amor materno, é importante superar Omar, mostrando-se superior, com o objetivo de atrair a atenção de Zana. Dessa forma, Yaqub luta pela obtenção do sucesso profissional e financeiro, obtendo com isso ascensão e prestígio social.

Era de fundamental importância para Yaqub demonstrar que, ao voltar do Líbano, com roupas esfarrapadas, com atitudes rudes e sem o domínio do idioma materno, com muito esforço, ele seria capaz de mudar sua trajetória. Primeiramente ele se firma como militar em Manaus; e, depois, como um excepcional engenheiro em São Paulo. Além da disciplina e do estudo, o poder financeiro de Yaqub confirma sua superioridade perante Omar: Yaqub ajudava a família, ao passo que Omar não contribuía com as despesas da casa. Considerando as diferentes trajetórias dos irmãos, pode-se afirmar que Yaqub se transformou devido ao sistema cultural que o rodeava. Conforme Hall:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente. (HALL, 2001, p. 12, ênfase do original)

Após retornar do Líbano, Halim tenta fazer com que o filho restabeleça o vínculo com a família, para adequar-se ao espaço em que se encontra e ao sistema

cultural brasileiro. Para tanto, ele compra roupas novas ao filho e lhe explica quais são as regras de educação:

No centro do Rio, Halim comprou roupas e um par de sapatos para Yaqub. Na viagem de volta a Manaus fez um longo sermão sobre educação doméstica: que não se deve mijar na rua, nem comer como uma anta, nem cuspir no chão, e Yaqub, sim, Baba, a cabeça baixa [...]. (HATOUM, 2000, p.15)

A retomada dos laços afetivos continua quando Yaqub entra no carro e percorre as ruas de Manaus em direção à casa da família. Ele relembra sua infância ao ver a paisagem, os vizinhos, ao sentir o cheiro do ambiente e ao retornar à casa onde nasceu:

Agora o Land Rover contornava a praça Nossa Senhora dos Remédios, aproximava-se da casa e ele não queria se lembrar do dia da partida. Sozinho aos cuidados de uma família de amigos que ia viajar para o Líbano. Sim, por que ele e não o Caçula, perguntava a si mesmo [...] o cheiro da rua da infância, dos quintais, da umidade amazônica, a visão dos vizinhos debruçados nas janelas e a mãe acariciando-lhe a nuca, a voz dócil dizendo-lhe: “Chegamos querido, a nossa casa...”. (HATOUM, 2000, p.20)

Tanto no romance, quanto na minissérie, Yaqub não fica entusiasmado ao ver Zana, porém, ao chegar à casa, faz questão de procurar Domingas, sua mãe postiça. Ao entrar no quatinho dos fundos do terreno da casa, descobre que Domingas guardou seus desenhos, fotos e seu caderno:

Entraram no quatinho, onde Domingas e Yaqub haviam brincado. Ele observou os desenhos de sua infância colados na parede: as casas, os edifícios e as pontes coloridas, e viu o lápis de sua primeira caligrafia e o caderno amarelado que Domingas guardara e agora lhe entregava como se ela fosse sua mãe e não a empregada. (HATOUM, 2000, p.21)

Yaqub, ao reconhecer os espaços de sua infância e ao rever objetos e fotos, revela ainda mais diferença em relação ao irmão:

Yaqub demorou no quintal, depois visitou cada aposento, reconheceu os móveis e objetos, se emocionou ao entrar sozinho no quarto onde dormira. Na parede viu uma fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras. (HATOUM, 2000, p.21)

No jantar de sua recepção, Yaqub, embora calado e muito tímido, fica feliz por entender o que estão conversando. Observa-se a importância do idioma como elemento identitário e de inclusão àquele ambiente, o que é fundamental para a reinserção do gêmeo:

Yaqub, calado, prestava atenção, tamborilava na madeira, assentindo com a cabeça, feliz por entender as palavras, as frases, as histórias contadas pela mãe, pelo pai, uma e outra observação de Rânia. Yaqub entendia. As palavras, a sintaxe, a melodia da língua, tudo parecia ressurgir. Ele bebia, comia e escutava atento; entregava-se à reconciliação com a família, mas certas palavras em português lhe faltavam. (HATOUM, 2000, p.23)

Zana expõe o filho aos convidados, ao descrever a forma precária como ele retornou do Líbano:

Coitado! Ya haram ash-shum, lamentou Zana. Meu filho foi maltratado naquela aldeia. [...] Imagino como ele desembarcou no Rio. Querem ver a bagagem que trouxe? Uma trouxa velha e fedorenta! Não é um absurdo? (HATOUM, 2000, p.23)

Em contrapartida, Zana recebe Omar de forma muito mais efusiva. O Caçula age de forma cínica, como se a recepção fosse para ele:

Era quase meia-noite quando o Caçula entrou na sala. Vestia calça branca de linho e camisa azul, manchada de suor no peito e nas axilas. Omar se dirigiu à mãe, abriu

os braços para ela, como se fosse ele o filho ausente, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim. “Obrigado pela festa”, disse ele, com um quê de cinismo na voz. “Sobrou comida para mim?” (HATOUM, 2000, p.24)

Os dois se olharam. Yaqub tomou a iniciativa: levantou, sorriu sem vontade e na face esquerda a cicatriz alterou-lhe a expressão. Não se abraçaram. Do cabelo cacheado de Yaqub despontava uma pequena mecha cinzenta, marca de nascença, mas o que realmente os distinguia era a cicatriz pálida e em meia-lua na face esquerda de Yaqub. Yaqub apenas estendeu a mão direita e cumprimentou o irmão. Pouco falaram, e isso era tanto mais estranho porque, juntos, pareciam a mesma pessoa. (HATOUM, 2000, p.24-25)

O encontro dos gêmeos suscita novas comparações e a ideia de identidade passa a ser caracterizada como algo que preenche o espaço entre o mundo pessoal e o mundo público. Segundo Hall (2001), o sujeito pós-moderno é um sujeito fragmentado, composto não só de uma identidade, mas de várias, que muitas vezes se contradizem. Ainda segundo as reflexões apontadas por Hall, esse sujeito passa a não ter mais uma identidade fixa, essencial e permanente. É nessa concepção de identidade do sujeito pós-moderno, apontada por Stuart Hall, que podemos analisar as mudanças dos gêmeos em relação ao espaço, após o retorno de Yaqub a Manaus.

Um espaço importante na narrativa de Dois Irmãos é o ambiente escolar, pois, em se tratando da formação dos gêmeos, estudavam no mesmo colégio, porém o reconhecimento dos dois por parte dos professores era muito distinto. Por mais que Yaqub tivesse ficado sem estudar durante os cinco anos que permaneceu na aldeia no Líbano, rapidamente se destacou nos estudos:

Yaqub, que perdera alguns anos de escola no Líbano, era um varapau numa sala de baixotes. Zana temia que ele mijasse no pátio do colégio, comesse com as mãos no

refeitório ou matasse um cabrito e o trouxesse para casa. Nada disso aconteceu. Era um tímido, e talvez por isso passasse por covarde. [...] surpreendia os professores: a chave da mais complexa equação se armava na cabeça de Yaqub, para quem o giz e o quadro-negro eram inúteis. (HATOUM, 2000, p.30)

Enquanto Yaqub se destacava, Omar não se dedicava minimamente aos estudos, além de desrespeitar os professores durante as aulas. Na minissérie, essa dualidade fica evidente com a alternância das sequências de cenas entre um gêmeo e outro. Yaqub se arruma e sai cedo para ir ao colégio, enquanto Omar continua dormindo em sua rede vermelha, no alpendre da casa. O Caçula foi repreendido por Halim e comparado ao irmão, que apresentava responsabilidade e dedicação aos estudos: “[...] não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro” (HATOUM, 2000, p. 31).



Figura 16- Reinserção de Yaqub ao ambiente escolar. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

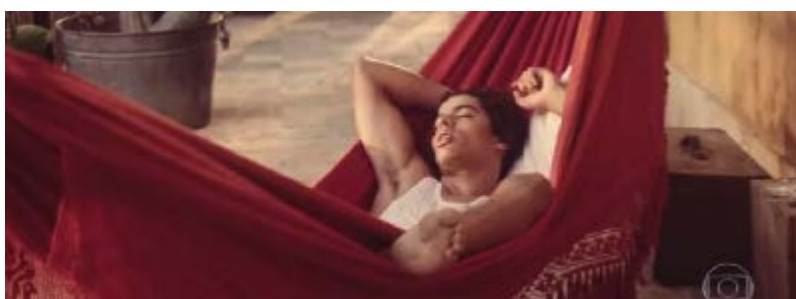


Figura 17- Omar dorme em sua rede, enquanto o irmão vai cedo ao colégio.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Devido à sua indisciplina nas aulas de matemática, Omar é punido pelo professor Bolislau, o mesmo que reconheceu o potencial de Yaqub com os cálculos. O castigo de Omar foi ficar de joelhos no pátio do colégio, até anoitecer. Porém,

quando o professor Bolislau foi retirá-lo do castigo, comparou o Caçula ao irmão, da mesma forma que Halim o fez. Omar fica furioso ao ser comparado com Yaqub. Portanto, agrediu o professor a ponto de este ser hospitalizado.



Figura 18 - Omar é castigado pelo professor Bolislau. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O Caçula não esquecera a humilhação de um antigo castigo: ajoelhado ao pé de uma castanheira, desde o meio-dia até enxergar a primeira estrela no céu [...] enquanto a figura do Bolislau avultava na visão do castigado, deformada, odiada. (HATOUM, 2000, p. 37)



Figura 19- Yaqub visita o professor Bolislau no hospital. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A sequência das cenas retrata a diferença de atitude dos gêmeos em relação ao professor Bolislau e o que esse fato significou na vida dos irmãos. Para Yaqub foi a motivação para que ele saísse de Manaus e fosse estudar em São Paulo, conforme o conselho que o professor de matemática lhe deu no hospital: “Vá embora de Manaus”, dissera o professor de matemática. ‘Se ficares aqui, serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão’” (HATOUM, 2000, p. 41). Em contrapartida, a agressão ao professor e a conseqüente expulsão de Omar do colégio de padres foram a motivação para que ele afirmasse sua vida desregrada nas noites de Manaus:



Figura 20 - Omar comemora a agressão ao professor Bolislau. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Na sequência da adaptação televisiva, surge Omar, após comemorar a agressão ao professor Bolislau, caído e bêbado na rua de casa, enquanto sua mãe faz o parto do filho de Domingas, no quarto dos fundos. Após realizar o parto, Zana vai acudir o filho, que, sob um forte temporal, gritava por ela, igual a um recém-nascido. Há um diálogo entre a figura do filho de Domingas, que chora por ter acabado de nascer, e a figura de Omar, que se mostra imaturo, mimado e dependente dos cuidados da mãe:



Figura 21 - Omar bêbado, na sarjeta, sob forte temporal. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Com a expulsão de Omar do Instituto de Educação, ele vai estudar no Liceu Rui Barbosa, conhecido como Galinheiro dos Vândalos, devido ao comportamento transgressor de seus alunos. No Liceu, Omar fica amigo do professor Antenor Laval, com quem sai para beber e andar sem rumo, pelas madrugadas, atrás de mulheres. “Foi esse mestre, Antenor Laval, o primeiro a saudar o recém-chegado expulso do colégio dos padres” (HATOUM, 2000, p. 33-34):



Figura 22- Omar e o professor Antenor Laval na noite de Manaus.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Em paralelo, Yaqub continua seus estudos no colégio dos padres. Concomitantemente, ele ingressa nas fileiras do Exército e, diferentemente do irmão, no dia do aniversário dos dois, em vez de pedir dinheiro para comprar uma bicicleta, como fez Omar, pediu uma farda de gala para usar no desfile em comemoração à independência do Brasil:

Numa manhã de agosto de 1949, dia do aniversário dos gêmeos, o Caçula pediu dinheiro e uma bicicleta nova [...] Yaqub recusou o dinheiro e a bicicleta. Pediu uma farda de gala para desfilarmos no dia da Independência. Era seu último ano no colégio dos padres e agora ia desfilarmos como espadachim. (HATOUM, 2000, p. 39)



Figura 23 - Yaqub fardado para o desfile da independência. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O desfile com farda de gala fora a despedida de Yaqub: um pequeno espetáculo para a família e a cidade. No colégio dos padres prestaram-lhe uma homenagem. Ganhou duas medalhas e dez minutos de elogios, e ainda foi louvado por latinistas e matemáticos. (HATOUM, 2000, p. 41)

Quem não brilhou foi o Caçula, este, sim, um ser opaco para padres e leigos, um lunático, alheio, inebriado com a atmosfera libertina do Galinheiro dos Vândalos e da cidade. (HATOUM, 2000, p. 41-42)



No mesmo desfile, Omar passeava com sua bicicleta, alheio à presença imponente do irmão que desfilava fardado. No mesmo momento, Omar conhece uma moça que estava assistindo ao desfile e a leva para casa, mais especificamente para a sala, onde os dois mantêm relação no sofá cinzento de Halim:



Figura 24 - Omar no sofá de Halim. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Halim sente-se extremamente afrontado com a audácia de Omar ao levar uma mulher para casa e desrespeitar o ambiente familiar. Sua atitude foi expulsar a moça e acorrentar Omar ao pé da escada. Novamente, a verticalidade da casa, com a oposição do que está no alto (sótão) em relação ao que está abaixo (porão), prevista por Bachelard, fica evidente, primeiramente com a figura 23, na qual vemos Halim no alto da escada, observando Omar na sala com a moça. Já na figura 24, vemos Omar acorrentado ao pé da escada e Yaqub descendo os degraus, vindo do alto, mostrando sua superioridade em relação ao irmão, uniformizado, pronto para ir ao colégio. Metaforicamente, temos a oposição do nível do solo, pé da escada, a um lugar mais próximo a um porão, onde se encontra Omar, em relação a Yaqub, que está no alto da escada, próximo ao sótão. A oposição espacial é preconizada por Bachelard:

O sentido comum reside no nível do solo, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes

corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. (BACHELARD, 1993, p. 293)



Figura 25 - Omar acorrentado à escada da casa. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A proximidade de Omar ao chão, ao pé da escada, também é explicada por Martin:

Tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade. (MARTIN, 2003, p. 41)

Para demonstrar a passagem do tempo, e a vida desregrada de Omar, a adaptação televisiva mostra uma sequência na qual o Caçula chega bêbado em casa, em noites consecutivas. A cena se repete: ele, sempre bêbado, vê seu reflexo no espelho, olha a foto do irmão fardado no quadro e sobe as escadas. Porém, um dia, ele cai da escada, Zana vai socorrê-lo e eles aparecem envelhecidos, ao pé da escada.

Naquele mesmo ano, na noite de Natal, Yaqub comunica à família que irá para São Paulo. No dia seguinte, Lívia aparece para se despedir de Yaqub:

Ninguém ouvira falar dela desde aquela tarde em que o Caçula rasgara o rosto do irmão no porão da casa dos Reinoso. Zana atribuía a cicatriz no rosto do Yaqub ao demônio da sedução daquela menina albirada. (HATOUM, 2000, p.43-44)

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 expresso e da sesta [...] Livia 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, 2000, p. 44)



Figura 26 - Encontro de Yaqub e Livia no quintal da casa. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Diferentemente de Omar, Yaqub, sempre discreto e respeitoso, teve seu encontro romântico fora da casa, e com isso deixou registrados dois momentos, antes de ir embora para São Paulo:

Viajou calado, deixando a casa que ele ocupara com parcimônia e discrição. Era pouco mais que uma sombra habitando um lugar. Deixou na casa a lembrança forte de duas cenas ousadas: o desfile com farda de gala e o encontro com a mulher que ele amava. (HATOUM, 2000, p. 44-45)

Com a análise anterior, percebemos que os irmãos estão envoltos em um antagonismo nas lembranças do narrador, ainda que a distinção das personalidades seja feita de maneira definida, com a alternância de cenas protagonizadas pelos gêmeos. Ao final, essa oposição se resolve e o narrador consegue diferenciá-los, pois Yaqub é descrito como detentor de boas qualidades, sem qualquer defeito, forma-se engenheiro em São Paulo, prospera juntamente com a metrópole e casa-se com Livia, a mulher que sempre amou. Enquanto Omar é retratado como um homem fraco e sem caráter, que não estuda, não trabalha e se envolve com várias mulheres, entre elas a Mulher Prateada e a Pau-Mulato; em suma, ele simboliza a estagnação da província. Yaqub é melhor em tudo, além de ser o preferido de Nael,

enquanto Omar é o preferido de Zana. Sendo assim, a partir de um maniqueísmo extremo, o conflito entre os irmãos é retratado na narrativa de Nael:

Era o mais silencioso da casa e da rua, reticente ao extremo. Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números. O matemático, e também o rapaz altivo e circunspecto que não dava bola para ninguém; o enxadrista que no sexto lance decidia a partida. Que noites, que nada! Yaqub desprezava, altivo em sua solidão, os bailes carnavalescos. [...]. Trancava-se no quarto, o egoísta radical, e vivia o mundo dele, e de ninguém mais. (HATOUM, 2000, p. 25)

O outro, o Caçula, exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando os salões da Maloca dos Barés, do Acapulco, do Cheik Clube, do Shangri-Lá. (HATOUM, 2000, p. 26)

Omar era presente demais: seu corpo estava ali, dormindo no alpendre. O corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna. Durante a manhã, ele se esquecia do mundo, era um ser imóvel, embrulhado na rede. No começo da tarde, rugia, faminto, bon-vivant em tempo de penúria. (HATOUM, 2000, p. 46)

O narrador deixa clara sua preferência por Yaqub: “Durante anos, essa imagem do galã fardado me impressionou” (HATOUM, 2000, p. 45). Em sua busca por descobrir quem é seu pai, Nael revela sua predileção por Yaqub:

A imagem que faziam dele era de um ser perfeito, ou de alguém que buscava a perfeição. Pensei nisso: se for ele o meu pai, então sou filho de um homem quase perfeito. Eu o considerava um homem tenaz, respeitado em casa, a ponto de ser elogiado pelo pai, que não sabia até onde o filho queria chegar. Certa vez, Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo. Omar, ao contrário, se expunha até as entranhas. (HATOUM, 2000, p. 83)

Ao longo da narrativa, as diferenças entre os irmãos se intensificam nos espaços que ocupam. Enquanto Yaqub prospera em São Paulo, ao lado de Lívia, Omar vive feito um bicho no quintal de casa, por ter ficado extremamente abalado com a morte de seu professor e amigo Antenor Laval. Ele foi assassinado pelos militares, na Praça das Acácias, após uma manifestação contra a imposição da ditadura militar. Em forma de protesto, Omar escreve um manifesto contra os militares, mas o lê em casa e só o narrador fica sabendo o conteúdo do texto, o qual nunca seria lido em público, porque Omar, devido ao seu perfil covarde, não desafiaria o regime imposto na época. Omar expõe seu sofrimento, ao ficar vivendo no quintal, de forma extremamente precária. O que Yaqub tem de comedido e equilibrado, Omar tem de exagerado e exibicionista:

Yaqub havia prosperado, aspirando talvez a um lugar no vértice. Ele mudara de endereço e o novo bairro paulistano onde morava dizia muito. O bairro e o apartamento, porque agora as fotografias enviadas por Yaqub revelavam interiores tão imponentes que os corpos diminuía, tendiam a desaparecer. Rânia reclamava disso: “Querem mostrar a decoração e se esquecem de mostrar o rosto”, dizia. (HATOUM, 2000, p.126-127)

Antenor Laval fora amigo do Caçula. Uma amizade meio clandestina, como acontecera com os dois amores de Omar ou com tudo o que lhe dava prazer, desejo e confiança. Ele foi um prisioneiro desses prazeres proibidos. Havia sinceridade em sua reclusão. Escreveu um “Manifesto contra os golpistas” e o leu em voz alta. Foi um ato corajoso, e deu pena desperdiçar tanta coragem numa sala vazia, porque só eu ouvi as frases ousadas, com tantas palavras duras. (HATOUM, 2000, p. 203)

Então ele deu de catar frutas podres no quintal, frutas e folhas que depois varria, amontoava e ensacava. Domingas queria ajuda-lo, mas ele repelia com gestos bruscos, raivoso. [...]. Era estranho vê-lo assim, tão perto do nosso canto, descalço e sujo. Ele mal sabia manusear um ancinho, ficava agoniado, as mãos e os pés inchados, vermelhos, o corpo queimado e ferido de tanta mordida das formigas devoradoras. (HATOUM, 2000, p. 204)



Figura 27 – Omar vive como um bicho, no quintal de casa. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Após a morte de Halim, Zana vai ao quintal e exige que Omar mude suas atitudes e procure um emprego. A mãe nunca havia sido tão ríspida com o filho e tal atitude de Zana se justifica pela forma desrespeitosa como Omar se referiu ao pai morto:

“Chega de bancar o coitadinho, chega de esfolar as mãos e os braços com esse trabalho de péssimo jardineiro”, ela increpou com uma voz ríspida. “Agora tu não tens pai... deves procurar um emprego e parar com essa mania de desocupado.” (HATOUM, 2000, p. 221)

Depois da morte de Halim, a casa começou a desmoronar. Omar foi ao enterro, mas permaneceu distante, tão distante que o irmão, mesmo ausente, parecia mais próximo da despedida do pai. Yaqub mandara entregar no cemitério uma coroa de flores e um epitáfio, que Talib traduziu e elu em voz alta: *Saudades do meu pai, que mesmo à distância sempre esteve presente.* (HATOUM, 2000, p. 220, ênfase do original)



Figura 28 – Omar agrade o pai morto. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Ele tinha exagerado no trato com o pai morto, isso Zana não admitia. Na madrugada em que Halim morreu, ela escutava calada o monólogo absurdo do Caçula e não se

esquecera do dedo em riste na cara do finado, nem da voz insolente, das palavras infames contra alguém que não podia responder nem com um gesto, nem com um olhar. (HATOUM, 2000, p. 221)

Após Zana exigir que o filho parasse de viver como um bicho no quintal, Omar volta às noites manauaras, envolve-se com contrabandistas e posteriormente conhece o indiano Rochiram, com o qual começa a procurar um terreno para construir um hotel em Manaus. Quando Zana percebeu a possibilidade de unir os irmãos, já que um procurava o terreno para fazer a construção e outro era engenheiro civil, manda uma carta a Yaqub, datilografada por Nael, sugerindo a parceria e conseqüentemente a paz entre os irmãos:

Zana me pediu que datilografasse uma carta para Yaqub. Falou do amigo de Omar, um magnata indiano que pretendia construir um hotel em Manaus. Os dois filhos poderiam 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. [...]. Duvidava do conteúdo da carta, se o filho ia entender o que ela mais havia lhe pedido: perdão. (HATOUM, 2000, p. 228)

Depois de um mês, Yaqub responde à carta da mãe de forma sucinta: não aceitou, nem recusou o pedido de perdão, por ter enviado o filho sozinho para o Líbano, quando era criança. Respondeu que o atrito entre ele e Omar era assunto dos dois. Desconsiderando a participação do irmão na construção do hotel, demonstrou interesse na parceria com Rochiram. Dessa forma, o embate final entre os irmãos estava instaurado: ao saber que foi traído pelo irmão, Omar ataca Yaqub violentamente em sua rede vermelha:

Quando gritei, Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo. Ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor, de covarde. [...] Yaqub se contorcia na rede, não conseguia levantar. O sonho de

Zana desfeito: ver os filhos juntos, numa harmonia impossível. Ela lembrava o seu plano, minuciosamente sagaz. “Meus filhos iam abrir uma construtora, o Caçula ia ter uma ocupação, um trabalho, eu tinha certeza...”. (HATOUM, 2000, p. 234)

Poucos dias depois da briga, Rochiram foi à loja de Rânia e exigia uma grande quantia em dinheiro, em troca do que havia pagado a Yaqub, pela execução do projeto do hotel e pela comissão que deu a Omar pela compra do terreno. Além das exigências de Rochiram, Yaqub havia instaurado um processo contra Omar, devido às agressões sofridas por ele. A solução para a dívida com Rochiram seria dar a casa da família como forma de pagamento: “Rânia ouviu as palavras que esperava: a dívida dos dois irmãos em troca da casa de Zana. [...]. “Seu irmão, o engenheiro, está plenamente de acordo”. (HATOUM, 2000, p. 252).

Com tal decisão, em consequência da briga dos irmãos, a casa, que já estava em ruínas, simbolizando a desarmonia familiar, foi dada a Rochiram, em troca da dívida dos gêmeos. Rânia comprou um bangalô para viver com a mãe, que, na sequência, faleceu em uma clínica. Nael recebeu de herança de Yaqub o quartinho dos fundos da casa, Omar foi preso por ter agredido o irmão, e Yaqub falece (cena que não foi transposta para a minissérie).

A rivalidade, também é decorrente da semelhança física dos dois, pois fisicamente Yaqub e Omar são os mesmos e, na tentativa de estabelecer suas diferenças, surgem as identidades próprias e desvinculadas da imagem do outro. Então, ao mesmo tempo em que é difícil lidar com as diferenças, é necessário enfrentá-las, para delimitar as fronteiras entre o Eu e o Outro e construir identidades individuais relacionadas diretamente ao espaço no qual cada irmão está inserido.



### 3.3 A REPRESENTATIVIDADE DA CIDADE

Conforme visto no capítulo 2, o leitor testemunha a formação e o desmoronamento da família de origem libanesa, por meio das transformações ocorridas em Manaus, entre as décadas de 1920 e 1980. O crescimento populacional desordenado, o surgimento e a extinção da cidade flutuante de Manaus, a presença do Exército durante o regime militar, o empobrecimento e a modernização repentina trazida pela Zona Franca estão na narrativa de *Dois Irmãos*. Segundo Milton Hatoum, em entrevista à repórter Luciana Barros, da BBC Brasil, em Londres: "Meus livros também falam sobre o desastre urbanístico brasileiro" (BARROS, 2018).

Segundo Ilana Feldman, em seu artigo *Dois Irmãos: arqueologia da memória, alegoria da destruição*, a adaptação televisiva intensifica os aspectos históricos presentes no romance de Hatoum. Os fatos são transpostos para a linguagem visual, por meio das imagens de arquivo, em preto e branco, intercalando as cenas com os dados históricos. Essas inserções históricas, sobretudo das cidades de Manaus, São Paulo e Brasília, foram exploradas por Luiz Fernando Carvalho, que constrói com imagens e trilha sonora uma tragédia, tornando mais visível o diálogo entre a decadência das personagens e a história do Brasil. Por isso, Feldman (2017) afirma que, além de uma arqueologia da memória, *Dois Irmãos* é também uma alegoria da destruição, entendendo a alegoria como uma forma de compreensão por meio da qual se revelam elementos culturais que determinam as diferentes realidades do país. Conforme afirmou Luiz Fernando Carvalho, em entrevista a Ubiratan Brasil, em *O Estado de São Paulo*:

*Dois Irmãos* é como um épico familiar, um álbum de família que espelha a própria história do Brasil, suas alegrias e seus retrocessos. É uma obra com camadas

sociológicas, antropológicas e históricas, tudo isso rebatido na mesa de jantar de uma família de imigrantes libaneses, no odor dos quartos, na sensualidade de uma mãe, no afeto desmedido por um de seus filhos, nos ciúmes dos outros membros da família e nas perdas que o tempo nos revela. É um Brasil em formação, composto pelos sonhos, mas também pela força de trabalho dos imigrantes. (BRASIL, 2018)

Na minissérie, Manaus apresenta a água como elemento constante, seja na chuva lavando o rosto de Yaqub, quando ele volta do Líbano, depois de cinco anos de um exílio forçado; quando o barco cruza o rio Negro levando Halim e Nael; ou ainda nas lágrimas de Zana, sofrendo pela morte do pai e pela saudade do filho. As ruas de Manaus, os bondes e os mascates são refletidos nas poças de água tremidas, pelas falhas da memória de Nael. Em uma das cenas, a câmera se agita debaixo d'água, com os dois irmãos no colo de Zana, como se a rivalidade entre eles existisse desde o ventre.



Figura 29- Chuva no rosto de Yaqub, quando ele retorna do Líbano.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 30 - Halim e Nael navegam nas águas do rio Negro. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 31 - Reflexo da casa em uma poça de água. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Assim, conforme afirma Borges Filho, em determinadas cenas, como na figura 27, a qual retrata o retorno de Yaqub, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, teremos uma cena de nostalgia que se passa sob a chuva, com um céu carregado de nuvens e com o som da chuva caindo fortemente. Parece que, como a personagem, a natureza está triste, consolidando uma relação de homologia entre personagem e espaço.

Além da água, elemento abundante na região amazônica, outro elemento que ganhou destaque na minissérie foi a trajetória familiar longa, que começa especificamente em 1914, com a inauguração do restaurante Biblos, e segue até meados da década de 1980. A minissérie não está dividida em fases, por conta da própria estrutura do romance em *flashbacks*, que foi respeitada no roteiro. Essa mescla de passado, presente e futuro dá complexidade à trama e rompe a noção cronológica habitual dos fatos. No primeiro episódio, é possível visualizar praticamente todas as temporalidades presentes na história. Além disso, trata-se de um romance de memória conduzido na minissérie pela voz do narrador Nael (Irandhir Santos). Na adaptação de *Dois Irmãos* feita para os quadrinhos em 2015, por Fabio Moon e Gabriel Bá, a alternativa foi o uso do preto e branco para reforçar o caráter memorialístico. Já Luiz Fernando Carvalho optou pelo uso de lentes da

época para ressaltar a coloração amarelada como referência ao passado resgatado pela memória, como se a tela fosse um papel fotográfico:



Figura 32 - Manaus antiga retratada em preto e branco nos quadrinhos de Fábio Moon e Gabriel Bá. (MOON; BÁ, 2015, p. 02).



Figura 33 - Imagem com lentes da época para registrar a família de Halim.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Segundo Borges Filho, o estudo do cenário reflete a cultura do espaço no qual as personagens estão inseridas e a toponálise deve levar em conta todos os elementos que compõem esse espaço:

No âmbito da toponálise, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. Ao toponalista cumpre fazer o levantamento, o inventário mesmo desses espaços bem como os temas e valores presentes nele. Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral, etc. (BORGES FILHO, 2008)

Considerando o cenário da cidade de Manaus, percebemos que ela é quase uma protagonista da história e é recriada com riqueza de detalhes na minissérie. A

montagem, que funde imagens da cidade antiga com os cenários, nos estúdios da Rede Globo, leva o espectador a uma viagem no tempo e no espaço. Para analisarmos os momentos de mudança do espaço, que são apresentados tanto no romance, quanto na minissérie, serão enfatizados alguns pontos específicos do enredo que ilustram as mudanças enfrentadas pela cidade de Manaus e que eram testemunhadas pela família que também vivenciava um processo de mudança.

O tom memorialístico do narrador de *Dois Irmãos* retrata a mudança da cidade ao longo da história. Inicialmente, temos a descrição dos imigrantes libaneses que vieram para Manaus em busca de melhores condições de vida, principalmente por causa do progresso da cidade devido ao ciclo da borracha. A primeira mudança retratada no ambiente em relação ao período próspero, vivido anteriormente, deve-se à Segunda Guerra Mundial:

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. Zana e Domingas acordavam de madrugada, a empregada esperava o carvoeiro, a patroa ia ao Mercado Adolpho Lisboa e depois as duas passavam a ferro, preparavam a massa do pão, cozinhavam. Quando tinha sorte, Halim comprava carne enlatada e farinha de trigo que os aviões norte-americanos traziam para a Amazônia. Às vezes trocava víveres por tecido encalhado: morim ou algodão esgarçado, renda encardida, essas coisas. (HATOUM, 2000, p. 23)

Percebemos a mudança no período da guerra, quando Yaqub regressa do Líbano, ao observar a cidade e as pessoas no trajeto do aeroporto até a casa da família. Esse momento de recordação das paisagens e das pessoas que passavam pela rua da casa apresenta o modo de vida dos manauaras no pós-guerra. Os moradores de Manaus estavam acostumados aos constantes racionamentos de

mantimentos e de energia ocorridos devido à Segunda Guerra Mundial. Ao terminar a guerra, Halim consegue reestabelecer sua situação econômica ao vender seus produtos para os ex-seringueiros que se mudaram da floresta para Manaus:

Halim havia melhorado de vida nos anos do pós-guerra. Vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. (HATOUM, 2000, p.41)

Com o fim do ciclo da borracha, Manaus não estava pronta para receber uma população de pessoas desempregadas, e isso fez com que os trabalhadores tivessem de estabelecer suas casas à beira dos rios e igarapés, modificando significativamente a paisagem da cidade, que acaba crescendo de forma desordenada, conforme relata Nael: “Conversavam em volta da mesa sobre isso: os anos da guerra, os acampamentos miseráveis nos subúrbios de Manaus, onde se amontoavam ex-seringueiros.” (HATOUM, 2000, p.23).

Na minissérie, o momento histórico é retratado com imagens reais da época. Temos a perspectiva da visão de Yaqub do avião, quando chega a Manaus, na década de 1940. A imagem em preto e branco da cidade, com a cúpula do teatro Amazonas em evidência, caracteriza o retorno do gêmeo à cidade, ao final da Segunda Guerra Mundial:



Figura 34 - Imagem aérea de Manaus na década de 1940, no fim da Segunda Guerra Mundial. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Abaixo temos a chegada de Yaqub ao aeroporto e em destaque o avião da Força Aérea Brasileira, que trazia os pracinhas que lutaram na Segunda Guerra:



Figura 35 - Retorno dos pracinhas da Segunda Guerra Mundial.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A figura 36 mostra novamente uma filmagem real de Manaus na década de 1940, simulando a visão de Yaqub de sua cidade natal:



Figura 36 - Manaus na década de 1940. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Na minissérie, ao retornar do aeroporto, Halim liga o rádio, no qual toca a *Canção do Expedicionário*, hino dos militares brasileiros que lutaram na Segunda Guerra Mundial. Nesse momento, com a música ao fundo, há a inserção de filmagens em preto e branco da população manauara comemorando o fim do conflito bélico:



Figura 37 - Filmagens reais da população comemorando o fim da Segunda Guerra Mundial.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Em consequência do fim da guerra e da diminuição da extração do látex no norte do país, temos a formação da Cidade Flutuante, com suas palafitas precárias às margens dos rios e igarapés. É diante da necessidade de encontrar um local que sirva de moradia que surge uma importante construção representada na narrativa. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o local serve como solução para o problema da moradia, expõe algumas dificuldades enfrentadas por essa população marginalizada pertencente a Manaus:

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 alvoreço. 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. (HATOUM, 2000, p.46)



Figura 38 - A construção de palafitas em Manaus representa o fim do Ciclo da Borracha.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.





Figura 39 - Imagem da Cidade Flutuante de Manaus. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Somada à situação dos seringueiros vindos do interior, para viver em péssimas condições na capital, devemos considerar também a situação de Domingas. Como visto no capítulo anterior, a narrativa de Milton Hatoum retoma a temática indígena, no entanto desconstrói a visão idealizada defendida pelo Romantismo. Dessa forma, a imagem de Domingas caracteriza a realidade do indígena como vítima da humilhação e subjugação impostas pelo branco. A presença da indígena excluída socialmente, que vive na cidade e não mais em sua aldeia, insere a realidade indígena amazônica na narrativa de *Dois Irmãos*.

Domingas é retratada pelo filho Nael como uma pessoa que passou a vida trabalhando para a família libanesa. A indígena, juntamente com os ex-seringueiros vindos do interior, também representa a desigualdade presente em Manaus, ao exemplificar outro tipo de mudança, que é o da retirada do convívio com sua família indígena e a subordinação a que se vê exposta quando, depois de ficar órfã, foi encaminhada a um orfanato. Ela não possuía boas perspectivas para sua vida, a não ser a de servir a família de Zana, como que em uma espécie de troca de favores eterna, segundo Schwartz:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários seu acesso à vida e a

seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. (SCHWARZ, 1992, p. 4, ênfase do original)

A figura do agregado é confirmada pelo narrador com a situação de Domingas, retratada como algo comum para a época, na cidade de Manaus, já que os vizinhos também mantinham indígenas como criados. Na minissérie, a busca por sua identidade não fica tão evidente quanto no romance, porém Domingas vai com o filho Nael até a sua aldeia natal, em São João:



Figura 40 - Domingas com Nael, em sua aldeia, em São João. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Já a Cidade Flutuante, tanto no romance quanto na minissérie, é uma representação que enfatiza a devastação do lugar e suas consequências. As casinhas, erguidas sob condições precárias, expunham a miséria na qual as pessoas se encontravam. É nesse local que a personagem Halim encontrava seu entretenimento, o bar flutuante Sereia do Rio, local para onde levava Nael:



Figura 41 - Bar flutuante Sereia do Rio. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Ao observar a descrição que o narrador faz sobre a população da Cidade Flutuante, é inevitável perceber as comparações com os animais, como o enxame de canoas, a teia de circulação dos barcos, e o nome do bairro anfíbio. Ao mesmo tempo em que a Cidade Flutuante representava a própria decadência de Manaus, será justamente o seu fim que irá configurar um dos momentos mais representativos no romance, já que Halim estava muito ligado ao bar Sereia do Rio. A destruição do espaço afetará Halim diretamente, sendo uma grande decepção na sua vida, já bastante atribulada com a discórdia familiar:

Ele ficou engasgado e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. (HATOUM, 2000, p. 211)

Entre o surgimento da Cidade Flutuante e a sua destruição, temos a ida de Yaqub a São Paulo. Essa mudança de espaço retrata a diferença entre Manaus e São Paulo. O irmão estudioso, aplicado desde os tempos do colégio, forma-se engenheiro em São Paulo. E, para demonstrar o quanto havia prosperado, manda fotos de sua casa e da esposa para a família:

Halim arrumava no meu quarto os manuais que o Caçula desprezava e os muitos livros que Yaqub deixou ao viajar para São Paulo, em janeiro de 1950. Inflexível foi o

próprio Yaqub, que enfrentou a resistência da mãe quando informou, no Natal de 1949, que ia embora de Manaus. (HATOUM, 2000, p. 37-38)

Yaqub vinha ruminando a mudança para São Paulo. Foi o padre Bolislau quem o aconselhou a partir. “Vá embora de Manaus”, dissera o professor de matemática. “Se ficares aqui, serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão”. (HATOUM, 2000, p. 40-41)

Só depois soubemos que Yaqub havia prosperado, aspirando, talvez, a um lugar no vértice. Ele mandara o endereço, e o novo bairro paulistano onde morava dizia muito. O bairro e o apartamento, porque agora as fotografias enviadas por Yaqub revelavam interiores tão imponentes que os corpos diminuía, tendiam a desaparecer. (HATOUM, 2000, p. 95.)

Na minissérie, também ocorre a inserção de imagens reais da cidade de São

Paulo:



Figura 42- Imagens em preto e branco de São Paulo, na década de 1950.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 43 - Imagem que retrata a grandiosidade de São Paulo em oposição a Manaus.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Segundo Ortiz, observamos a polarização entre o Nordeste e consequentemente o Norte do país, com o Sudeste representado pela modernização de São Paulo:

É sugestivo o contraste que se constrói entre São Paulo e o Nordeste. São Paulo é “locomotiva”, “cidade”, e o paulista é “burguês”, “industrial”, tem gosto pelo trabalho e pelas realizações técnicas e econômicas. O Nordeste é “terra”, “campo”, seus habitantes são telúricos e tradicionais e por isso representam o tipo brasileiro por excelência. (ORTIZ, 1999, p. 36-37, ênfase do original)

Quando ocorre o golpe militar em 1964, Yaqub já residia há anos em São Paulo, de onde constantemente enviava notícias sobre a sua rotina, que contrastava com a realidade de Manaus, que havia deixado quando era mais jovem: “Os acenos intermitentes da metrópole: o dia a dia na Pensão Veneza, os cinemas da São João, os passeios de bonde, o burburinho do viaduto do Chá e os sisudos mestres-engravatados, venerados por Yaqub.” (HATOUM, 2000, p.45).

Em uma das visitas de Yaqub a Manaus, fica evidente o descontentamento de Halim em relação à decadência da cidade e de como o regime militar o incomodava. Porém, Yaqub, influenciado pela dinâmica da cidade de São Paulo, apresenta uma visão diferente de Halim sobre a ocupação militar, demonstrando as possibilidades quanto às mudanças em Manaus:

O pai reclamava que a cidade estava inundada, que havia correria e confusão no centro, que a Cidade Flutuante estava cercada por militares. “Eles estão por toda parte”, disse, abraçando o filho. “Até nas árvores dos terrenos baldios a gente vê uma penca de soldados...” “É que os terrenos do centro pedem para ser ocupados”, sorriu Yaqub. “Manaus está pronta para crescer.” (HATOUM, 2006, p.147)

A minissérie também retrata a ditadura militar com a alternância de imagens reais e ficcionais, como os blindados e os militares nas ruas de Manaus, a instituição

no ATO-5 publicada na capa de um jornal da época, e a morte do professor Antenor Laval, militante de esquerda que protestava contra as imposições do governo militar:

Laval foi arrastado por um veículo do exército, e logo depois as portas do Café Mocombo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois sabemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril. (HATOUM, 2000, p.142)



Figura 44 - Ocupação de Manaus pelo Exército, em 1964. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 45- Manchete ATO-5 com imagem do professor Adenor Laval em segundo plano. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 46 - Manifestação de estudantes nas ruas de Manaus devido ao assassinato do professor Antenor Laval, durante a ditadura militar. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O romance apresenta como pano de fundo a ditadura. Diferentemente do romance, a minissérie ecoa com força o período em que se instaurou o regime

ditatorial no Brasil. Em entrevista à revista *Veja*, Milton Hatoum comenta os motivos que levaram o diretor Fernando Carvalho a enfatizar o período da ditadura na adaptação televisiva do romance:

O romance é um drama familiar muito forte, que termina no trágico, e ele tem como pano de fundo a ditadura. Por isso ela ecoa no presente, é uma radiografia das relações humanas, um mergulho, uma sondagem, que é a base do romance. Um dos sofrimentos do pai dos gêmeos é ver a família e a cidade serem destruídas, uma espécie de despedida desse mundo. Manaus é uma metáfora para muitas cidades brasileiras arrasadas durante a ditadura. O romance, enquanto gênero, tem muito a ver com a passagem do tempo. O poeta Manuel Bandeira dizia: o passado só interessa quando repercute no presente, quando agita as águas do presente. O passado é um problema, não é um tempo pacificado, conformado com ele mesmo. A literatura é esse álbum de família que começa a se mover e se agitar de forma inquieta. Luiz Fernando ampliou o quadro histórico da ditadura, que no romance é simbolizado pelo assassinato do professor e poeta Laval pelos militares – ele é arrastado, é uma cena bem lenta. O diretor incluiu canções de protesto, como a de Geraldo Vandré, discursos e passeatas e fez uma fusão de imagens atuais com as de arquivo, causando um belo efeito visual. Aparece uma passeata em preto e branco e então os estudantes empunham cartazes do professor Laval, como se 1970 dialogasse com o nosso tempo. (LAZZERI, 2018)

A presença da ditadura militar no romance é fundamental para a compreensão da construção narrativa de Nael, pois o episódio da prisão e morte do professor Antenor Laval pelo regime militar foi representativo não apenas para demonstrar os efeitos da ditadura em Manaus, mas também para realçar uma mudança na perspectiva de Nael, já que os eventos em torno da ditadura militar reforçam, de certa forma, a distância que separava Yaqub de Omar. Enquanto o irmão bem-sucedido era indiferente aos blindados e militares, Omar sofria com a morte do professor Laval. As posições políticas de ambos são evidenciadas: de um lado está o conservadorismo de Yaqub diante das imposições da ditadura militar; do outro, a militância de Omar, ao escrever um manifesto contra o regime, em

homenagem ao professor Laval. Nesse aspecto, Nael, que via Omar como alguém que só causava decepções, muda sua opinião e chega a sentir orgulho do caçula, ao perceber o sofrimento dele diante da morte do professor.

Em oposição à democracia, os comentários de Yaqub em relação ao regime militar parecem anunciar as mudanças que serão impostas na cidade, representadas a partir da morte do professor Laval:

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. Rânia teve de fechar a loja porque a greve dos portuários terminara num confronto com a polícia do Exército. Halim me aconselhou a não mencionar o nome de Laval fora de casa. Outros nomes foram emudecidos. (HATOUM, 2000, p.149)

As interdições são evidenciadas na minissérie, ao serem fechadas as portas dos estabelecimentos comerciais, como escolas e cinemas, com avisos do governo:



Figura 47 - Aviso oficial de interdição colado na porta de um estabelecimento comercial.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

As proibições impostas pelo regime militar simbolizam a retirada de elementos que marcam a identidade das personagens. Assim como a extinção da Cidade Flutuante atinge Halim, o fechamento dos bares atinge Omar. Em outro contexto, pode-se afirmar que a mudança de Yaqub para o Líbano, quando era criança, também o atingiu. Yaqub foi retirado do convívio da família e distanciado da cultura



de seu país, sendo obrigado a abandonar espaços, pessoas e situações fundamentais na construção e manutenção de sua identidade. Com isso, Yaqub que sai da terra natal, globaliza-se, torna-se híbrido e cosmopolita<sup>7</sup>. Segundo Hall:

Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sitio obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. A palavra "tradução", observa Salman Rushdie, "vem, etimologicamente, do latim, significando "transferir"; "transportar entre fronteiras". Escritores migrantes, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, "tendo sido transportados através do mundo..., são homens traduzidos" (Rushdie, 1991). Eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. (HALL, 2001, p. 88-89, ênfase do original).

---

<sup>7</sup> "Cosmopolita

[Do gr. kosmopolítes.]

S. 2 g.

1. Indivíduo que vive ora num país, ora noutra, adotando-lhes com facilidade os usos e costumes.

2. Pessoa que se julga cidadão do mundo inteiro, ou para quem a pátria é o mundo: &

Adj. 2 g.

3. Que passa a vida a viajar em diversos países. [...].

5. Que apresenta aspectos comuns a vários países: 2

6. Que sofre influência do estrangeiro: 2 [...].” (FERREIRA, 1999, p. 267).

Além do fechamento de locais importantes na cidade, outra alteração evidente é a circulação de estrangeiros, como indianos, coreanos e chineses que poderia representar progresso e mais uma modificação do espaço. Essa modificação cultural na cidade é mencionada por Omar:

O Café Mocambo fechara, a praça das Acácias estava virando um bazar. Sozinho à mesa, ele ia contando suas andanças pela cidade. A novidade mais triste de todas: o Verônica, lupanás lilás, também fora fechado. “Manaus está cheia de estrangeiros, mama. Indianos, coreanos, chineses... O centro virou um formigueiro de gente do interior... Tudo está mudado em Manaus”. (HATOUM, 2000, p.167)

Na narrativa, além da vinda de estrangeiros a Manaus, houve também a chegada de produtos importados, que simbolizam as mudanças causadas pelo progresso, segundo relata Nael:

Chocolate suíço, roupas e caramelos ingleses, máquinas fotográficas japonesas, canetas, tênis americanos. Tudo o que naquela época não se via em nenhuma cidade brasileira: a forma, a cor, a etiqueta, a embalagem e o cheiro estrangeiros. (HATOUM, 2000, p.105)

Porém, a estagnação do progresso em Manaus faz com que a população comece a perceber o desenvolvimento de outras regiões do país, o que se torna evidente quando Nael menciona as restrições pelas quais Manaus passava durante o período da inauguração de Brasília:

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. (HATOUM, 2006, p.96)

Na minissérie, alternam-se as mudanças em Manaus com as imagens reais da posse do presidente Juscelino Kubitschek e a construção da cidade de Brasília, que inevitavelmente são comparadas pelo narrador:



Figura 48 - Posse do presidente Juscelino Kubitschek. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 49 - Construção de Brasília. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A euforia de um Brasil tão distante que progride, segundo relata o narrador, o investimento na construção de Brasília e o conseqüente corte de fornecimento de energia para a cidade de Manaus representam o esquecimento da região norte, que destoava do êxito que outras regiões apresentavam. Embora a implantação da Zona Franca de Manaus, que teve início no fim da década de 1950 e se efetivou nos anos 1960, com a ditadura militar, tenha culminado no desenvolvimento da capital amazonense, também contribuiu para aumentar as disparidades socioeconômicas que afetavam a população local.

A minissérie retrata com ênfase esse momento, no qual destaca com imagens reais a instauração da Zona Franca de Manaus, a vinda de estrangeiros para a

região, bem como a pobreza e marginalização das pessoas vindas do interior, que migraram para a capital, em busca de trabalho:



Figura 50 - Mendigos nas esquinas das ruas de Manaus, na década de 1970.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Além do esquecimento de Manaus por parte dos governantes, a minissérie retrata os problemas das queimadas e o desmatamento desenfreado da floresta amazônica em consequência da implantação da Zona Franca de Manaus, o que altera significativamente o espaço:



Figura 51 - Desmatamento na Amazônia. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A representatividade da cidade é um elemento importante nas obras de Hatoum, pois as relações sociais e familiares perpassam essa ideia de modo amplo no âmbito de toda a obra do autor. A respeito da influência do espaço na sua narrativa, Milton Hatoum diz, em entrevista à revista *Cult*:

[...] um romancista não é obrigado a evocar seu país, embora isso ocorra por meio da alegoria. E às vezes, mesmo quando o país não é matéria do enredo, ou não é tratado explicitamente, tem alguma coisa da vida do escritor que é latente. [...] um

território, mínimo que seja, pode ser um mundo de muitas culturas, é um lugar que tem uma história, com suas relações de identidade. (SCRAMIM, 2000, p. 4)

Percebemos na narrativa que o espaço sofre mudanças de acordo com as interferências do homem como resultante de um processo histórico, social e cultural. Desse modo, Manaus, como personagem viva na memória do narrador Nael, é mostrada ao leitor com as transformações iniciadas na transição da cidade de um passado idealizado e glamoroso, no auge do ciclo da borracha. Depois, veio a decadência, durante a Segunda Guerra Mundial, e a conseqüente instauração da Cidade Flutuante e por último a implantação da Zona Franca de Manaus durante a ditadura militar. Tais mudanças transformaram a cidade em uma realidade na qual há uma vida de miséria da maioria da população local.

Dessa forma, Hatoum problematiza as transformações ocorridas em Manaus. Além de retratar, o autor também denuncia a falta de cuidado do governo com o desenvolvimento desenfreado, com a cultura das populações tradicionais, e com a preservação da fauna e flora. Nesse crescimento tumultuado, a cidade não foi preparada para acomodar o trabalhador industrial nem os povos ribeirinhos que migraram. Manaus acumulou problemas comuns a toda metrópole que não teve um planejamento adequado e que marginalizou pessoas que estavam dispostas a trabalhar e construir suas vidas na cidade.

A minissérie, ao utilizar-se muito da água, para simbolizar Manaus e as lágrimas de sofrimento de suas personagens, encerra a última sequência com uma emblemática imagem inserida por Luiz Fernando Carvalho: o Encontro das Águas, que está localizado na frente da cidade de Manaus, entre os rios Negro e Solimões. As águas dos rios que não se misturam refletem uma simbologia do espaço e todos os antagonismos presentes na narrativa, como: a diferença de Manaus, se

comparada a outros centros urbanos desenvolvidos; e a relação de rivalidade entre Omar e Yaqub, sendo que também pode simbolizar a resposta para a última pergunta de Zana antes de morrer: “Meus filhos já fizeram as pazes?” (HATOUM, 2000, p.12):



Figura 52 - Imagem aérea do encontro dos rios Negro e Solimões diante da cidade de Manaus. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A adaptação televisiva retrata a condição da cidade junto ao amazonense, ao imigrante, sobre a mulher indígena relegada às tarefas do lar dos patrões. O diretor mostra um período de intolerância instaurado pelo regime militar e focaliza as pessoas que ajudaram a construir não só Manaus, mas o país.

### 3.4 A REPRESENTATIVIDADE DA CASA

Para a análise da casa no romance *Dois Irmãos* e em sua adaptação televisiva, serão utilizados os preceitos de Gaston Bachelard, Oziris Borges Filho, Júlia Kristeva e Stuart Hall.

A casa é um elemento muito importante no romance, por estar diretamente relacionada às personagens. Dessa forma, é fundamental destacar os estudos de Bachelard sobre o tema. O autor compara a alma humana a uma casa antiga em *A Poética do Espaço*, no primeiro capítulo: “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, no qual faz um apanhado das noções gerais vinculadas à moradia, tais como proteção, sossego, estabilidade ou o seu contrário:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] a casa é uma das maiores [forças] de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem [...]. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é a alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p. 24)

Se a casa simboliza a proteção, o nosso primeiro universo, o corpo e a alma, não se poderia esperar outro desfecho no romance, à medida que o lar é desfeito e se transforma em ruínas, retratando a decadência familiar. Tanto no romance, quanto na adaptação televisiva, é evidente o impacto do ambiente interno e externo a casa nas personagens.



Figura 53 - Fachada da casa libanesa na década de 1940. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O narrador Nael tem uma perspectiva privilegiada, pois, na condição de agregado da família, tinha livre acesso a casa e observava tudo o que acontecia ao seu redor. Na minissérie, Nael parece uma sombra pelos cantos da casa, quieto, observador e atento a tudo que sua mãe Domingas e Halim lhe contavam sobre a história da família. Para construir sua narrativa, Nael vai somando todas as informações e, desse modo, vamos conhecendo a casa e a família, na medida em que o narrador vai articulando seus relatos de forma não linear.

Para melhor compreensão das mudanças na casa, seguiremos a ordem cronológica dos fatos, analisando primeiramente o local como restaurante Biblos, depois como casa da família libanesa e por último como Casa Rochiram.

Quando o narrador relata como Halim conheceu Zana, quando o “tecido ainda era vistoso e forte” (HATOUM, 2000, p. 52), voltamos aos anos 1920, ao restaurante Biblos. A casa, além de exercer sua função de morada de Galib e Zana, no térreo funcionava como restaurante. As descrições feitas sobre a casa no romance foram adaptadas para a minissérie: a fachada de azulejos portugueses azuis; o ponto de encontro dos imigrantes libaneses, sírios, judeus marroquinos, dos mascates, comandantes de embarcações, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour; a mistura da culinária libanesa com a manauara, o guaraná, o vinho e o *arak*, bebida típica libanesa. A leveza presente no ambiente e a alegria de Galib e Zana contagiavam a casa:

Por volta de 1914, Galib inaugurou o restaurante Biblos no térreo da casa. O almoço era servido às onze, comida simples, mas com sabor raro. Ele mesmo, o viúvo Galib, cozinhava, ajudava a servir e cultivava a horta, cobrindo-a com um véu de tule para evitar o sol abrasador. No Mercado Municipal, escolhia uma pescada, um tucunaré ou um matrinxã, recheava-o com farofa e azeitonas, assava-o no forno de lenha e servia-o com molho de gergelim. Entrava na sala do restaurante com a bandeja na palma da mão esquerda; a outra mão entrelaçava na cintura de sua filha Zana. Iam de mesa em mesa e Zana oferecia guaraná, água gasosa, vinho. O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascates, comandantes de embarcações, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour. Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos [...]. 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 [...]. (HATOUM, 2000, p. 47-48)

Quem indicou o restaurante ao jovem Halim foi um amigo que se dizia poeta, um certo Abbas. Halim passou a frequentar o Biblos aos sábados, depois ia todas as manhãs, beliscava uma posta de peixe, uma berinjela recheada, um pedaço de macaxeira frita; tirava do bolso a garrafinha de arak, bebia e se fartava de tanto olhar para Zana. (HATOUM, 2000, p. 48)





Figura 54 - Zana jovem dançando no restaurante Biblos. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Na adaptação televisiva, no primeiro episódio, há uma ênfase a esse momento do encontro de Halim e Zana no restaurante Biblos. O telespectador, após a apresentação inicial da casa, com o poema *Liquidação* de Drummond e a imagem de Zana sozinha e envelhecida, em uma casa em ruínas, volta aos anos 1920 e observa o detalhamento da casa, da sala, da horta e de Galib e Zana felizes com seus ofícios no restaurante. A música e a dança estão muito presentes na adaptação televisiva, nesse momento da narrativa. A dança árabe de Zana, sozinha ou com o pai, ao som do alaúde e do acordeom, fazia parte da sua rotina, enquanto servia os clientes. A dança e a música retratavam a felicidade naquele ambiente.

A definição feita por Bachelard, de que a casa é a integração de seus habitantes e traz o aconchego, fica evidente na primeira fase de Zana, no romance e na minissérie, por retratar um ambiente harmonioso, junto a seu pai Galib.

Embora as irmãs maronitas tivessem sido contra o casamento de Zana com um muçulmano, Halim aceitou a condição de Zana de se casar na igreja Nossa Senhora dos Remédios, outro espaço importante na narrativa, que estará intimamente relacionado com a sala da casa, na qual o espaço religioso está presente, pois há um altar e uma santa. A outra condição é que Halim viva na casa dela, no quarto dela. Zana impõe suas vontades, pois é “dona de si” (HATOUM, 2000, p.53):

Foi assim desde os quinze anos. Era possuída por uma teimosia silenciosa, matutada, uma insistência em fogo brando; depois, armada por uma convicção poderosa, golpeava ferinamente e decidia tudo, deixando o outro estatelado. Assim fez. Solitária, reclusa entre quatro paredes, extasiada com os gazais de Abbas, Zana foi falar com o pai. Já havia decidido casar-se com Halim, mas tinham de morar em casa, nesta casa, e dormir no quarto dela. Fez a exigência ao Halim na frente do pai. E fez outra: tinham de casar diante do altar de Nossa Senhora do Líbano, com a presença das maronitas católicas de Manaus. (HATOUM, 2000, p. 53)



Figura 55 – Cerimônia do casamento de Halim e Zana na Igreja Nossa Senhora dos Remédios. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

No romance, a comemoração do casamento foi descrita com um jantar no restaurante Biblos (casa), seguido de uma festa com comidas e com o vinho francês presenteado por Cid Tannus, amigo de Halim. Porém, na minissérie, a festa foi mostrada com mais detalhes. A cultura libanesa se destacou com as comidas típicas, a música e a dança coreografada, com participação dos noivos, do pai da noiva e dos convidados, na sala da casa:



Figura 56 – Dança típica libanesa na festa de casamento de Halim e Zana. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O ambiente festivo era uma constante na casa, até a lua-de-mel dos noivos. Após o casamento de Halim e Zana, Galib viaja ao Líbano e sua morte na terra natal

propicia a primeira desavença entre Zana e Halim, pois, para suprir a falta dos pais, ela queria ter filhos:

Em Biblos, no Líbano, dormindo na casa perto do mar, Galib morreu. Mas a notícia tardou a chegar, e, quando Zana soube, se trancou no quarto do pai por duas semanas, como se ele ainda estivesse por ali. Depois balbuciou para o esposo: “Agora sou órfã de pai e mãe. Quero filhos, pelo menos três”. (HATOUM, 2000, p. 56)

Além do desejo de ter filhos, Zana fecha o restaurante para não se lembrar do pai e o casal abre a Loja Halim, que fica próxima a casa. Assim, após o nascimento dos gêmeos, a casa torna-se o palco da rivalidade entre Yaqub e Omar, à medida que a relação familiar se torna cada vez mais conturbada.

Dois anos antes do nascimento dos gêmeos, Domingas chega à casa da família libanesa, porém seu lugar de descanso ficava distante. Tratava-se de um quarto, em um anexo, no mesmo terreno da casa, mas próximo ao muro. Halim assim descreve a relação de Domingas com Zana:

Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs, lembrou Halim. “Andava descalça e tomava bênção da gente. Parecia uma menina de boas maneiras e bom humor: nem melancólica, nem apresentada. Durante um tempinho, ela nos deu um trabalho danado, mas Zana gostou dela. As duas rezavam juntas as orações que uma aprendeu em Biblos e a outra no orfanato das freiras, aqui em Manaus.” Halim sorriu ao comentar a aproximação da esposa com a índia. “O que a religião é capaz de fazer”, ele disse. “Pode aproximar os opostos, o céu e a terra, a empregada e a patroa.” (HATOUM, 2000, p. 65)



Figura 57 – Chegada de Domingas à casa libanesa. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A minissérie retrata a chegada de Domingas com todos os detalhes do romance, principalmente em se tratando do aspecto religioso. A criada acompanha Zana às missas, na igreja de Nossa Senhora dos Remédios, e reza com ela, no altar que está na sala da casa.

A sala da casa, por ser um espaço coletivo, é frequentada por todos os integrantes da família e se trata de um ambiente onde ocorrem importantes ações do romance. Sua mobília é simples, há um sofá cinzento, algumas cadeiras de palha, um lustre, um tapete e um altar com a estátua da santa. Por se tratar de um espaço coletivo, é na sala que ocorrem momentos de violência, instigados por Omar, e momentos de amor entre Zana e Halim: “[...] com a alma pura e o gosto da hóstia no céu da boca, Halim a erguia na soleira da porta” (HATOUM, 2000 p.65).

Apesar de a sala ser o espaço das orações de Zana e Domingas, Omar não respeitava o ambiente e afrontou o pai, ao passar uma noite lá, com uma jovem:

Gandaiava como nunca, e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do altar da escada, Halim sentiu o cheiro de pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, caroços e casca de frutas sobre a Bíblia aberta no tapete em frente do altar, e viu o filho e a moça, nus, dormindo no sofá cinzento. (HATOUM, 2000, p.91)

Na mesma sala onde amou Zana e diante do altar onde rezavam, Halim golpeou sem piedade o filho, por ver em sua atitude um insulto, um enfrentamento a ele e ao que havia de mais sagrado, a crença da mãe. A mesma sala, em que tantas vezes Zana havia rezado pela volta do filho, também presencia o Caçula ser espancado e acorrentado pelo pai. Tal episódio foi reproduzido com proximidade ao romance, conforme foi visto no item 3.1 deste trabalho.

A casa encontra-se dividida pelas disputas travadas pelos dois irmãos pelo amor da mãe, pela atenção do pai e pela constituição de suas identidades. Toda ação está centrada no conflito dos irmãos que divide a família. O próprio espaço físico expressa essa divisão que cada irmão pretende demarcar. A demarcação espacial de Yaqub se dá pela presença de suas fotos na sala. Omar sabe que o irmão não voltará mais a morar ali, mas as fotografias o atormentam, por preservar a imagem de Yaqub. As fotografias do irmão são uma espécie de projeção de seu sucesso, pois sua ausência é motivada pelo seu êxito na capital paulista, de que o pai sente tanto orgulho. Com isso, o ódio do Caçula pelo irmão e pelo pai é nutrido:



Figura 58 – Retratos de Yaqub na sala da casa. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Um elemento importante na sala é o espelho de Zana, que, na minissérie, ganha muito destaque, ao refletir a imagem de todas as personagens que frequentam a casa libanesa. Há maior ênfase nos reflexos de Zana, Omar e Yaqub. O espelho, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, reflete: “[...] a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 393). Dessa forma, a concepção de enxergar ou não o reflexo no espelho estaria ligada aos conteúdos internos do indivíduo, como a mudança da identidade da personagem por diferentes fatores. O reflexo no espelho representa o que Hall define como a questão da tradução da identidade:

O conceito descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. [...]. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias pelas quais foram marcadas. (HALL, 2001, p. 88-89)

Ao considerarmos a projeção do reflexo no espelho como o “outro”, Júlia Kristeva afirma que: “[...] na relação estabelecida com o “outro” manifesta-se a maneira secreta que temos de encarar o mundo, de nos desfigurarmos todos, até comunidades mais familiares, mais fechadas.” (KRISTEVA, 1994, p.11).

O dialogismo entre reflexo especular e a identidade nos faz analisar alguns exemplos de projeções de imagens de algumas personagens, na adaptação televisiva do romance. Verifica-se que o espelho registrou as mudanças das personagens, bem como a degradação da família, que fica nitidamente expressa quando Omar destrói vários elementos da sala da casa, inclusive o espelho de Zana.



Figura 59 - Reflexo de Zana no espelho da sala da casa da família.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 60 – O reflexo no espelho mostra o excesso de zelo de Zana em relação a Omar.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

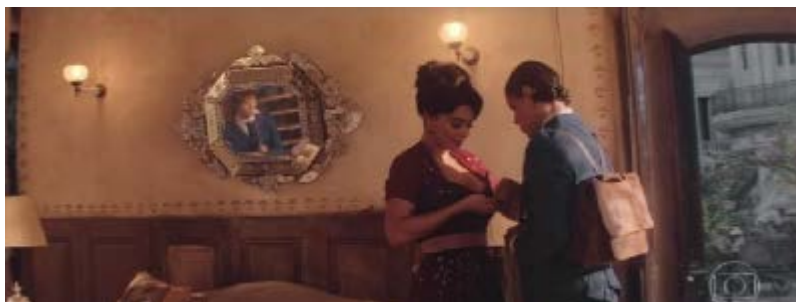


Figura 61 – O reflexo de Omar no espelho, enciumado por causa do retorno de Yaqub do Líbano. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 62 – Reflexo de Yaqub como Oficial do Exército. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 63 – Reflexo de Omar bêbado, após passar a noite fora de casa. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

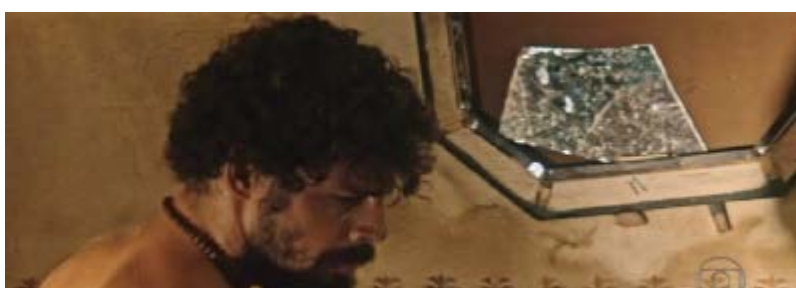


Figura 64 – Omar destrói o espelho de Zana. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

As personalidades diferentes dos gêmeos também são refletidas no espelho da sala. Conforme visto nas imagens anteriores, as características de cada gêmeo ficam estampadas no reflexo do espelho e, segundo o *Dicionário de Símbolos*: “[...] o

reflexo da luz ou da realidade certamente não transforma a natureza, mas comporta um certo aspecto de ilusão”. Ao tratar do mito de Narciso, os autores afirmam que “a água serve de espelho, mas um espelho aberto sobre as profundezas do eu: o reflexo do eu que aí se mira, trai uma tendência à idealização” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.394).

O espelho quebrado por Omar, que não mais refletirá a imagem dos integrantes da família, nem suas idealizações, simboliza a desestruturação da família e as desavenças entre os irmãos. Chevalier e Gheerbrant afirmam que o espelho quebrado é signo da separação, o fim da harmonia. Tal acesso de cólera, que o fez quebrar os objetos da sala e principalmente o espelho, ocorreu depois de Omar ter sumido durante meses com a cigana Pau-Mulato. Zana fez o possível para trazer o seu Caçula de volta a casa:

A mãe apareceu na sala e ainda viu o filho arremessar a corrente no espelho. Foi um estrondo, não sobrou nada. [...]. Ela franziu a testa ao ver sua própria imagem distorcida em mil fragmentos no espelho estilhaçado. Perdeu o espelho precioso, mas ainda assim suspirava de felicidade porque o filho estava ali queimado por dentro, mas agora só dela. (HATOUM, 2000, p. 172-173)



Figura 65 – Reflexo de Zana antes de deixar a casa em ruínas. Ela imagina o espelho intacto, no qual vê o reflexo de Galib. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Antes de Zana abandonar a casa, “o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância” (HATOUM, 2000 p. 11), ela teve visões e delírios.



Na minissérie, ela vê o espelho que Omar havia destruído intacto e nele visualiza o reflexo do pai Galib, trabalhando na sala do então restaurante Biblos:

Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar...eles estão nesta casa”, e aí de quem duvidasse disso com uma palavra, um gesto, um olhar. Ela imaginava o sofá cinzento na sala onde Halim largava o narguilé para abraçá-la. [...]. (HATOUM, 2000, p. 11-12)

Outro elemento relevante é o sofá cinzento da sala, o lugar preferido de Halim e também onde ele termina sua trajetória:

[...] de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. Zana deu um passo na direção dele, perguntou-lhe por que dormira no sofá. Depois, menos trêmula, conseguiu iluminar seu corpo e ainda teve coragem de fazer mais uma pergunta: por que tinha chegado tão tarde? Então com o sotaque árabe, ajoelhada, gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos. Halim não respondeu. Estava quieto como nunca. Calado, para sempre. (HATOUM, 2000, p.213)

Ao ver o pai morto na sala, em seu sofá cinzento, Omar o ataca como forma de revanche, por ter sido acorrentado ao pé da escada por Halim:

Omar não entendeu, não queria entender o que acabara de acontecer. Viu no sofá cinzento o único homem que o desonrou com um bofete. Começou a gritar, criança incendiada de ódio ou de algum sentimento parecido com o ódio. Gritava fora de si: “Ele não vai acorrentar o filho dele? Não vai passar a mão no rosto suado? Por que ele não se mexe e fala comigo? Vai ficar aí, com esse olhar de peixe morto?” [...]. O Caçula reagiu, esperneando, gritando, e eu não suportei vê-lo tão corajoso diante do finado Halim. (HATOUM, 2000, p. 217- 218)

A ruína da casa representa o fim de Zana, pois ela não consegue dissociar sua vida da casa e, ao perdê-la, seu único destino é a morte, que não tardou a

chegar. A perda da casa para Zana não denota apenas uma perda material, mas uma vida desmoronada, cujas lembranças constituíam parte significativa de sua identidade. A casa significa para ela a presença da família, sua juventude feliz ao lado pai, no restaurante Biblos, a festa de casamento com Halim, o nascimento dos filhos, que conseqüentemente trouxe a discórdia e transformou a família em estilhaços, da mesma forma que o seu espelho preferido se transformou.

O poema *Liquidação*, de Drummond, que é declamado no início e no final da minissérie, retrata com propriedade o espaço da casa, com suas lembranças, pesadelos e pecados. Cada móvel, cada canto ou bater de portas traz à tona a memória da família com suas alegrias e tristezas, as quais marcam a casa com o conflito, a rivalidade entre os irmãos e o sofrimento que essa discórdia causou. O espaço da casa recupera a memória de um tempo perdido e para Bachelard (1993, p.202): “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso”. Perder a casa significa perder uma vida inteira, que já tinha sido marcada pela perda dos pais, dos filhos, do marido e agora da casa.

Tanto no romance de Hatoum, quanto na adaptação televisiva, a casa é destruída. A destruição do espaço, e do passado, confirma-se com a demolição da casa de Zana e a construção do ponto comercial Casa Rochiram.



Figura 66 - Demolição da casa de Zana e Halim. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 67 – Inauguração da Casa Rochiram. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Ao presenciar a demolição da casa, Nael comenta: “[...] a fachada que era razoável tornou-se uma nota de horror” (HATOUM, 2000, p.189). A casa representava a proteção, mas não se poderia esperar outro desfecho no romance, na medida em que o lar é desfeito e se transforma em ruínas, retratando um verdadeiro abismo familiar. Tanto no romance quanto na adaptação televisiva é evidente o impacto do ambiente interno e externo a casa sobre as personagens.

### 3.5 A REPRESENTATIVIDADE DO QUARTO

Conforme afirma Bachelard (1993), o homem modifica o espaço que ocupa e tece interpretações das imagens cheias de significação entranhadas no indivíduo. Para ele, a alma humana tem explicações para entender a casa, o quarto, o porão, o sótão, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho, a concha, o canto, etc. Nesse processo, abstrai-se a fenomenologia do homem, por meio da relação que este tem com o mundo à sua volta:

A casa da lembrança se torna psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas. (BACHELARD, 1993, p. 212)

A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. (BACHELARD, 1993, p. 207)

O quarto circular e em abóbada está isolado nas alturas. Guarda o passado assim como domina o espaço. (BACHELARD, 1993, p. 213)

Percebemos, na narrativa *Dois Irmãos*, a importância do quarto e da rede vermelha, no caso de Omar, pois são os refúgios das personagens e onde suas personalidades são evidenciadas, porque, além de serem espaços destinados ao descanso, são lugares de reflexão, amor, nascimento, estudo, fúria e morte. Assim, o quarto e a rede são microespaços que refletem a trajetória e os sentimentos mais íntimos das personagens. Segundo Oziris Borges Filho: “ao topógrafo cumpre fazer o levantamento, o inventário desses espaços bem como os temas e valores presentes nele. Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos [...]” (BORGES FILHO, 2008, p. 05).

A disposição dos quartos na casa da família libanesa é a seguinte: o quarto do casal Halim e Zana, um quarto para cada irmão gêmeo, um quarto para Rânia e fora da casa, no quintal, há o quarto para Domingas e Nael. Percebemos na narrativa que há diferenças entre os quartos, como se eles refletissem as personalidades das personagens. É o que Borges Filho denomina como uma relação de homologia entre personagem e espaço, no qual as características das personagens estão expressas no ambiente:

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; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. Era um privilégio; era também um transtorno. (HATOUM, 2000, p.30)

O quarto do casal Halim e Zana é muito representativo ao longo da narrativa. Quando Zana morava com seu pai Galib, foi nesse quarto que ela ficou trancada durante dias para refletir sobre a proposta de casamento de Halim:

Galib reagiu, enxotou as beatas: que deixassem sua filha em paz, aquela ladainha prejudicava o movimento do Biblos. Zana se recolheu ao quarto. Os clientes queriam vê-la, e o assunto do almoço era só este: a reclusão da moça, o amor louco do “maometano”. (HATOUM, 2000, p. 52, ênfase do original)



Figura 68 – Zana abre a porta do quarto e diz ao pai que se casará com Halim.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

No mesmo quarto, Zana viveu momentos de amor com o marido, foi onde se trancou durante o período de luto, quando perdeu o pai, e futuramente, quando perdeu o marido. No mesmo quarto, ela deu à luz seus filhos e também foi lá que a disputa pelo amor da mãe entre Omar e Halim começou, já que o filho dormia entre os pais. O espaço, inicialmente de harmonia e muito amor, transforma-se em lugar de solidão e desespero, no qual Zana fica sozinha no final da narrativa, antes de ser obrigada a sair da casa e ser internada em uma clínica, na qual falece:

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 ela ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária 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 a mãe aflita encontra na hora da morte. (HATOUM, 2000, p. 12)



Figura 69 – Zana sozinha no quarto, no final da vida. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Ao analisarmos as características dos quartos dos gêmeos, percebemos as diferenças entre os dois. O quarto de Omar possui garrafas, cinzeiros, uma pele de onça e roupas íntimas que pertenciam às mulheres que ele conquistou. No entanto, o quarto de Yaqub é mais simples, sem adornos, o que mostra um temperamento calmo e silencioso. Yaqub passa a maior parte do tempo em seu quarto calado, estudando. Essa relação com o espaço mostra as características psicológicas do gêmeo. Fechado em seu quarto, onde se sente protegido, como se estivesse em uma toca, ele evita o contato com o irmão Omar:

Dias e noites no quarto, sem dar um mergulho nos igarapés, nem mesmo aos domingos, quando os manauaras saem ao sol e a cidade se concilia com o Rio Negro. Zana preocupava-se com esse bicho escondido. Por que não ia aos bailes? “Olha só, Halim, esse teu filho vive enfurnado na toca. Parece um amarelão mofando na vida”. (HATOUM, 2000, p. 30)



Figura 70 - Yaqub prefere ficar estudando em seu quarto a passear com a família. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Quando Yaqub voltou do Líbano, entrou em seu quarto e observou um quadro no qual havia uma fotografia dele com o irmão. O narrador descreve a diferença entre os dois: um inseguro e calado; e o outro, arrogante e aventureiro:

Yaqub demorou no quintal, depois visitou cada aposento, reconheceu os móveis e objetos, se emocionou ao entrar sozinho no quarto onde dormira. Na parede viu uma fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras. De quando era aquela foto? Tinha sido tirada um pouco antes ou talvez um pouco depois do último baile de Carnaval no casarão dos Benemou. (HATOUM, 2000, p. 21)



Figura 71 – Imagem do quadro com a foto dos gêmeos no quarto de Yaqub.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Yaqub observou a fotografia e relembrou a infância. As feições e o olhar do irmão na foto retratavam uma época anterior ao momento da agressão que Yaqub sofreu por causa de Lívia. Zana entrou no quarto para mostrar-lhe a fronha bordada com seu nome e a atitude da mãe reflete que aquele quarto tem um dono, porque tem seu nome bordado nos lençóis e fronhas:

Zana queria mostrar-lhe o lençol e as fronhas em que bordara o nome dele. Desde que soubera de sua volta, Zana repetia todos os dias: “Meu menino vai dormir com as minhas letras, com a minha caligrafia”. (HATOUM, 2000, p. 22)



Figura 72 - Quarto de Yaqub quando ele retorna do Líbano: “Meu menino vai dormir com as minhas letras [...]”. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O narrador fornece mais informações sobre o quarto de Yaqub, e conseqüentemente sobre sua personalidade. A presença de livros denota a inclinação do gêmeo aos estudos:

Ela havia mobiliado o quarto de Yaqub com uma cadeira austríaca, um guarda-roupa de aguano e uma estante com os dezoito volumes de uma enciclopédia que Halim comprara de um magistrado aposentado. Um vaso com tajãs enfeitava um canto do quarto perto da janela aberta para a rua. (HATOUM, 2000, p. 22)

Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa [...] até que os sons dos nossos peixes, plantas e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca [...]. Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. [...] Trancava-se no quarto, o egoísta radical, e vivia o mundo dele, e de ninguém mais. O pastor, o aldeão apavorado na cidade? Talvez isso, ou pouco mais: o montanhês rústico que urdia um futuro triunfante. (HATOUM, 2000, p.31-32)

Se Yaqub é discreto, estudioso e prefere ficar em seu quarto, Omar é o oposto do irmão e sua presença na casa é perceptível a todo o momento. Ele faz o que bem entende na casa, motivado pela superproteção da mãe, o que potencializa sua personalidade rebelde. Porém, ele se contém na presença do pai, que não aceita as atitudes mimadas do filho. Omar marca tanto sua presença no espaço do quarto do casal que, desde a infância, atrapalha os momentos de intimidade entre Halim e Zana:



Numa noite Halim acordou com tosse e falta de ar. Acendeu o candeeiro, viu refletida no espelho do quarto uma teia de aranha amarela, sentiu cheiro de fumaça e pensou que o mosquito ardia lentamente ao lado dele. Saltou da cama e viu o Caçula aninhado ao corpo de Zana. Expulsou-o do quarto aos gritos, acordando todo mundo, acusando Omar de incendiário, enquanto Zana repetia: “Foi um pesadelo, nosso filho nunca faria isso”. Discutiram no meio da noite, até que ele saiu de casa batendo a porta com fúria. [...]. Dormia duas noites no depósito da loja, não suportava a presença do filho na cama, não suportava uma intromissão no leito conjugal. [...]. Os filhos haviam se intrometido na vida de Halim, e ele nunca se conformou com isso. (HATOUM, 2000, p. 70-71)



Figura 73 – Omar dorme entre os pais. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Conforme o excerto abaixo, Domingas está no quarto de Omar e podemos perceber que nos objetos, no espaço privado é perceptível o caráter rebelde do Caçula, totalmente diferente do quarto de Yaqub:

No quarto bagunçado, o colchão velho e o lençol foram trocados. Mas, antes de viajar, o Caçula pedira a Domingas que deixasse os objetos nas prateleiras da estante; ela cobriu com um lençol a coleção de cinzeiros, copos, garrafas cheias de areia, calcinhas, sutiãs, sementes vermelhas, tocos de batom e baganas manchadas. Domingas, ao vasculhar o guarda-roupa, descobriu um remo indígena, lustrado e escuro. Na pá do remo, nomes femininos gravados a ponta de faca. Domingas alisava a pá escura, pronunciava um e outro nome e se sentava na cama do Caçula, meio aérea, não sei se saudosa. Agora ela podia entrar no quarto dele, conviver com as coisas que ele deixara, abrir a janela e se deparar com o horizonte que ele avistava no fim de cada tarde, antes de sair para os balneários noturnos. Ela rastreava todos os móveis do quarto, não parava de encontrar objetos. Fotografias,

brinquedos, a velha farda de guerra do Galinheiro dos Vândalos. (HATOUM, 2000, p. 106-107)



Figura 74 - Quarto desorganizado de Omar. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

O narrador compara a atitude de Domingas em relação à limpeza que faz nos quartos dos gêmeos, porque cada um reflete a personalidade de seus donos:

Era diferente do quarto de Yaqub, vazio, sem marcas ou entulho: abrigo de um corpo, nada mais. Não sei qual dos dois minha mãe preferia limpar. O fato é que todos os dias, de bom ou mau humor ela entrava em cada quarto e se demorava antes de começar a limpeza. E se o remo e as tralhas do Caçula lhe exaltavam o ânimo, o despojamento do espaço de Yaqub lhe esfriava a cabeça. Talvez minha mãe gostasse desse contraste. (HATOUM, 2000, p. 107)

No romance, o narrador também analisa a relação dos gêmeos com a irmã Rânia. Nael sugere que a irmã se sente mais feminina na presença dos irmãos, o que denuncia uma possível relação incestuosa, que não é retratada na minissérie. O narrador sugere tal relação porque ele não sabe o que acontece quando os irmãos se trancam nos quartos, porém suas atitudes revelam as verdadeiras intenções:

Enlaçava-a, carregava-a no colo, olhando para ela como um conquistador cheio de desejo. As palavras que adoraria ouvir de um homem ela ouviu de Omar, “o irmão que nunca ficou longe de ti, que nunca te abandonou, mana”, ele sussurrava. Rânia se derretia, sensual e manhosa. (HATOUM, 2000, p. 177)

O quarto de Rânia é simples, tal qual sua personalidade, e ela prefere ficar solitária em seu quarto durante a noite. A moça recusou vários pretendentes,

possivelmente por causa da suposta relação incestuosa com os irmãos, e preferiu dedicar-se aos negócios da família:

Desde aquele dia Rânia só tocou em dois homens: os gêmeos. Não foi mais aos salões dançantes da cidade; parou de passear pelas praças onde encontrava veteranos do Ginásio Amazonense para ir às matinês do Odeon, do Guarany, do Polytheana, aderiu à reclusão, à solidão noturna do quarto fechado. Ninguém soube o que fazia entre quatro paredes. 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. (HATOUM, 2000, p. 92)

Outro elemento importante para a análise do espaço em relação ao comportamento de Omar é a utilização da rede vermelha que fica no alpendre da casa, em substituição à cama que está no quarto. Embora existam outras redes pela casa, a rede de Omar, pela sua cor vermelha, já simboliza a ousadia do Caçula. Quando ele voltava bêbado de madrugada, normalmente dormia na rede até o meio-dia:

O Caçula exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando os salões da Maloca dos Barés, do Acapulco, do Cheik Clube, do Shangri-Lá. De madrugada, na hora do último sereno, voltava para casa. E lá estava Zana, impávida na rede vermelha [...]. Então ela saía da rede, arrastava o corpo do filho até o alpendre e acordava Domingas: as duas o desnudavam, passavam-lhe álcool no corpo e o acomodavam na rede. Omar dormia até meio-dia [...]. (HATOUM, 2000, p. 33)



Figura 75 – Omar em sua rede vermelha. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Luis da Câmara Cascudo afirma que há uma relação do corpo com a rede, diferente da relação existente com a cama:

O leito obriga-nos a tomar seu costume, ajeitando-nos nele, numa sucessão de posições. A rede toma o nosso feitio, contamina-se com os nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma de nosso corpo. A cama é hirta, parada, definitiva. A rede é acolhedora, compreensiva, coleante, acompanhando tépida e brandamente, todos os caprichos de nossa fadiga. Desloca-se, incessantemente renovada, à solicitação física do cansaço. Entre ela e a cama há a distância da solidariedade à resignação. (CASCUDO, 1983, p. 13)

Percebemos que a rede se molda a Omar e é um objeto que o representa, pois é onde Omar passa boa parte do seu tempo, quando volta das noites de excessos. Ao mesmo tempo, a rede é o espaço de refúgio de Omar na casa, em substituição ao seu quarto. É na rede vermelha de Omar que ocorre o conflito final entre os irmãos, por mais que Domingas tenha tentado evitar. Na ocasião, Omar ataca Yaqub devido à exclusão de Omar da sociedade com o indiano Rochiram:

Domingas não disfarçou a apreensão: disse que ele devia ir embora. Yaqub franziu a testa: “Estou na minha casa, não vou fugir...”. Minha mãe implorou: que saíssem juntos, dessem uma volta. Ele sentou na rede, chamou-a para junto dele, ela não quis. Agora parecia aflita, não tirava os olhos da sala, do corredor. Não falaram mais nada. As vozes e os lamentos do cortiço cortavam o silêncio no fim da manhã abafada. Então eu o avistei: mais alto que a cerca, o corpo crescendo, se agigantando, a mão direita fechada que nem martelo, o olhar alucinado no rosto irado. Arfava, apressando o passo. Quando gritei, Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo. Corri para cima do Caçula, tentando segurá-lo. Ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor, de covarde. (HATOUM, 2000, p. 233)

A rede de Omar é muito importante na narrativa de *Dois Irmãos* e ao final da história ela está desbotada, simbolizando a decadência da família ao longo do tempo, por causa da discórdia dos gêmeos. Domingas também termina seus dias na

rede vermelha de quem a violentou. O narrador descreve como encontrou a mãe morta na rede de Omar, em seu quartinho dos fundos e, ao descrever a alteração do cheiro do ambiente, revela a mudança da personagem, que agora, após sua morte, está livre da vida de servidão:

Eu a encontrei enrolada na rede de Omar, que ela armara em seu quartinho. A rede perdera a cor original e o vermelho, sem vibração, tornara-se apenas um hábito antigo do olhar. Vi os lábios dela ressequidos, o olho direito fechado, o outro coberto por uma mecha grisalha. Afastei a mecha, vi o outro olho fechado. Balancei a rede, minha mãe não se mexeu. Ela não dormia. Vi o corpo que oscilava lentamente, já comecei a chorar. Sentei no chão ao lado dela e fiquei ali, aturdido, sufocado. Durante o tempo que a contemplei, no vaivém da rede, rememorei as noites que dormimos abraçados no mesmo quartinho que fedia a barata. Agora, outro cheiro, de madeira e resina de jatobá, era mais forte. (HATOUM, 2000, p.242)

Convém ressaltar que o único lugar que pertencia a Domingas e posteriormente ao seu filho Nael era o quartinho dos fundos da casa, próximo à cerca. É um espaço muito importante na narrativa, pois a identidade de Domingas está em seu quartinho, quando ela entalha em madeira os animais da floresta, relembando suas origens indígenas. Além disso, é lá que ela faz suas rezas em tupi. Nesse espaço, ela também guardava os desenhos, as fotos e o caderno de Yaqub, enquanto ele estava no Líbano. Já que foi sua mãe postiça, ela guardava as recordações do gêmeo, enquanto ele estava distante.

Na minissérie, Domingas começou a ser violentada por Omar em seu quartinho. Ela conseguiu fugir pelo quintal, porém ele a atacou no galinheiro, onde ela tentou se esconder do agressor. Meses depois, Domingas dá à luz seu filho Nael, no mesmo quartinho e com a ajuda de Zana.

Quando Nael cresce, estuda em uma situação precária, no mesmo quarto que divide com sua mãe. É assim que, mesmo com todas as adversidades, ele torna-se

professor, quando adulto. Conforme já foi mencionado, foi no quartinho dos fundos que Nael encontrou Domingas morta, na rede de Omar. Depois da venda e demolição da casa, o quartinho dos fundos foi a única estrutura que restou das dependências da casa da família libanesa. Essa foi a herança deixada para Nael. Abaixo seguem as imagens do quartinho de Domingas na adaptação televisiva:



Figura 76 – Animais esculpidos por Domingas. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

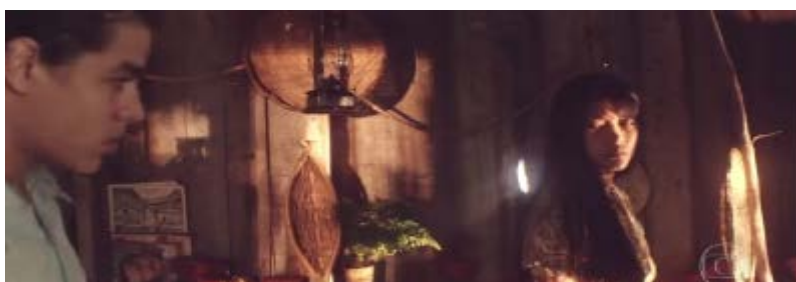


Figura 77– Yaqub vai ao quartinho de Domingas, quando volta do Líbano.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 78 – Omar ataca Domingas em seu quartinho. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 79 – Domingas dá à luz Nael em seu quartinho. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.



Figura 80 – Nael estuda no quartinho dos fundos. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A última sequência da minissérie, nas dependências da casa, é no quartinho de Nael, único personagem que conseguiu manter a relação de identidade com o seu microespaço. Em uma noite de temporal, à luz de velas, com o corredor diante do quarto alagado, Nael está datilografando o título do romance *Dois Irmãos*, quando Omar joga uma pedra pela janela. Nesse instante, a vela cai e queima a máquina e os papéis de Nael. O Caçula havia saído do presídio, graças à irmã Rânia, e voltou para a casa da família. Porém, ele não encontrou mais a casa, e muito menos sua rede vermelha. Ao perceber que o espaço no qual viveu a vida inteira não existe mais, Omar ficou mudo, com um olhar à deriva, de quem não tem para onde ir. Diferentemente de Nael, Omar não tem seu microespaço onde possa se refugiar:

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. 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. Um muro alto e sólido separava o meu canto da Casa Rochiram. Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aquaçal. 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, 2000, p. 265-266)

Com a decadência da família e a perda da casa, as personagens perderam seus quartos, seus microespaços, nos quais suas identidades e suas personalidades estavam muito presentes. Segundo Borges Filho:

O espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira. Diferentes espaços engendram diferentes atitudes [...] outras vezes, não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características (BORGES FILHO, 2007, p. 37-39)

Ao considerarmos o espaço, percebemos que é na casa que ocorre a representação da decadência da família, pois a reconciliação entre os gêmeos não acontece, e o seu fim é anunciado concomitantemente ao dos que nela viviam e, simultaneamente, acompanha as alterações da cidade de Manaus, que passa por transformações ao longo de sessenta anos. Com isso, verificamos que os espaços da cidade de Manaus, São Paulo, Líbano e da casa são reflexos da memória e das identidades, cujas projeções estão relacionadas diretamente aos personagens. Tais espaços se mostram interligados e se transformam, ao longo da narrativa, demonstrando que não são apenas cenários, mas elementos que se relacionam com as personagens.



#### 4 INTERTEXTUALIDADES PRESENTES NO ROMANCE E NA MINISSÉRIE

Tanto o romance quanto a adaptação televisiva contemplam a intertextualidade com narrativas que destacam conflitos familiares, sobretudo entre irmãos. Yaqub e Omar dialogam com outros gêmeos rivais na literatura e, ao contar a história de dois irmãos que são inimigos um do outro, Hatoum faz a releitura de um dos temas mais clássicos da literatura mundial. Assim, ele faz referências aos conflitos entre irmãos observados em alguns mitos gregos, em histórias como a de Caim e Abel, do *Velho Testamento*, e a de Pedro e Paulo do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis.

Júlia Kristeva afirma que “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969, p.23) e que a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras no espaço dialógico do texto.

Em 1969, a autora cunhou o termo “intertextualidade” e a partir dessa definição passamos por períodos pelos quais há limites ainda bastante discutidos. Nesse percurso, a contribuição de Gerard Genette foi preponderante, como vimos no Capítulo 2 deste trabalho. Ele criou categorias de fundamental importância para o estudo da intertextualidade, o que nos permite o enquadramento dos intertextos, possibilitando, uma tipologia que pode variar entre citação, plágio, alusão, paródia, pastiche.

Além da análise das intertextualidades presentes no romance *Dois Irmãos*, é necessário verificar como esses conceitos foram adaptados à produção televisiva da obra literária.

O diálogo com a literatura está muito presente na adaptação televisiva e a metatextualidade preconizada por Genette é evidente na minissérie *Dois Irmãos*,

pois, na cena inicial, há uma referência direta ao livro de Milton Hatoum, com a representação do ato de escrever, que foi simbolizado com a imagem das mãos do narrador usando uma máquina de escrever e somente sua voz declamando o poema *Liquidação*, de Carlos Drummond de Andrade, também presente no prefácio do livro.

A minissérie começa e termina com o narrador Nael declamando o poema *Liquidação*. Porém, nas últimas cenas, Nael aparece lendo o livro de Drummond, onde foi publicado o poema citado acima. A intertextualidade está presente no perfil memorialístico dos dois livros, pois *Boitempo: menino antigo* traz as recordações da infância, um momento em que o menino faz a passagem do mundo rural para o colégio interno. A roça está representada pelo boi, um animal calmo, que ruma indefinidamente os alimentos, simbolizando também a condição memorialística do eu-lírico, que não para de digerir suas recordações.

A presença de Nael lendo determinados livros é justificada pelo fato de ele ter se tornado professor de Literatura no Liceu Rui Barbosa, sob forte influência do professor Antenor Laval.



Figura 81 – Nael lendo o livro *Boitempo: menino antigo*, de Carlos Drummond de Andrade.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Outro diálogo presente na narrativa é a presença dos gazais, poemas árabes escritos por Abbas, amigo de Halim, os quais foram entregues a Zana como demonstração de seu amor pela moça. Os poemas foram determinantes para que Halim a conquistasse e ao longo da narrativa ele declama os gazais como código

para se aproximar da mulher intimamente. Na minissérie, esse perfil romântico de Halim é muito destacado:

Ele deu três passos na direção de Zana, apurou o corpo e começou a declamar os gazais, um por um, a voz firme, grave e melodiosa, as mãos em gesto de enlevo. Não parou, não pode parar de declamar, a timidez vencida pela torrente da paixão, pelo ardor que irrompe subitamente [...]. Então ele se retirou do Biblos. E dois meses depois voltou como esposo de Zana. (HATOUM, 2000, p.51)



Figura 82 – A presença literária dos gazais árabes. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Ainda em relação ao diálogo com a literatura, temos, no final da minissérie, a cena na qual o narrador Nael lê o livro *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. A intertextualidade evoca o caráter memorialístico do romance de Machado, que coincide com o modo como Nael narra a trajetória da família libanesa. Temos, na *Advertência* do livro de Machado:

Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”. [...]. Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia. (ASSIS, 1996, p. 05)



Figura 83 – O narrador Nael com o livro *Memorial de Aires*, de Machado de Assis.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017

Quando Nael está em seu quartinho dos fundos da casa e avista Omar pela última vez, percebemos que o narrador estava datilografando o título do livro: *Dois Irmãos*. Isso nos remete diretamente ao Conselheiro Aires, que também escreveu seu memorial:



Figura 84 – Narrador datilografando seu memorial no final da minissérie.  
Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Outra metatextualidade observada na minissérie é a projeção do filme *O Garoto* (1921), de Charles Chaplin, no porão da casa de Estelita Reinoso, no dia em que Omar agride Yaqub. Com o nascimento da discórdia entre os irmãos, Yaqub é mandado ao Líbano, onde fica durante cinco anos exilado da família. Podemos comparar Yaqub ao garoto do filme de Chaplin, pois ele foi abandonado pela mãe, que, depois arrependida, pede perdão ao filho. Zana faz o mesmo, ao final da narrativa, porém Yaqub não aceita o seu pedido de perdão, por ela ter optado por Omar durante toda sua vida:

Então que Yaqub refletisse, ele que era instruído, cheio de sabedoria. Ele que tinha realizado grandes feitos na vida. Que a perdoasse por tê-lo deixado viajar sozinho para o Líbano. Ela não deixou Omar ir embora, pensava que longe dela ele morreria. (HATOUM, 2000, p. 228)

Sobre o filme *O Garoto*, César Paladini tece seus comentários em relação ao personagem abandonado pela mãe:

Com “**um filme de sorrisos – e talvez uma lágrima**”, indicado logo nas primeiras legendas do filme, *O Garoto* é talvez o casamento perfeito entre a comédia e a emoção, e conta a história de um recém-nascido, abandonado por sua mãe (Edna Purviance), que logo é encontrado pelo Vagabundo (Charlie Chaplin), tornando-se assim uma figura paterna para a criança. Cinco anos depois, o pequeno John (Jackie Coogan) torna-se seu parceiro no crime, quebrando vidraças nas ruas para logo depois o Vagabundo consertá-las. Entre as confusões e perseguições, a mãe do garoto se torna uma atriz bem-sucedida e acaba por se arrepender da decisão de abandonar o garoto, onde os dois até se encontram – sem reconhecerem um ao outro – durante uma de suas caridades. E quando o garoto adoece e um médico vem lhe ajudar, este percebe que o Vagabundo não é seu pai e os entrega para as autoridades, onde os assistentes sociais decidem levar o garoto para o orfanato. Nas cenas subsequentes, o Vagabundo exhibe em um espetáculo sem fala, uma de suas cenas mais marcantes, onde persegue pelos telhados da cidade a viatura que leva o pequeno John. Após brigar com os assistentes, consegue finalmente estar junto do garoto, que com lágrimas nos olhos suplica que possa ficar com ele e evitar a tão dolorida separação, que possivelmente reflete a vida tão sofrida de Charlie Chaplin ao se separar de sua mãe, Hanna Chaplin. (PALADINI, 2018, ênfase do original)



Figura 85 – Cartaz de divulgação do filme *O Garoto*, que foi projetado no porão da casa de Estelita Reinoso. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

Além das inserções metalinguísticas feitas na minissérie, serão analisadas, nos itens subsequentes, algumas referências aos conflitos entre irmãos presentes na literatura universal.

#### 4.1 MITOLOGIA GREGA E O CONFLITO ENTRE IRMÃOS

As histórias mais antigas que tratam sobre vínculos familiares e que são reproduzidas até hoje surgiram com a mitologia grega e sobretudo com a tradição da tragédia grega, principalmente com as obras de Sófocles, como a *Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*<sup>8</sup>.

Segundo Lidiana de Moraes, em seu artigo *A representação do Eros fraterno em três tempos: a problemática da disputa entre irmãos na literatura*, mesmo durante o período do apogeu da tragédia grega, suas tramas eram reutilizadas e assim se perpetuaram. A autora exemplifica a rivalidade entre irmãos com a *Trilogia Tebana* de Sófocles, pois, após Édipo se dar conta de que havia casado com a própria mãe, Jocasta, fura os próprios olhos e sai de Tebas. Seus dois filhos homens, Etéocles e Polinices, rechaçam a figura do pai e por isso acabam sendo amaldiçoados por ele, que deseja que os filhos briguem até a morte pelo trono que era seu. Em uma tentativa de mudar o destino, os irmãos gêmeos concordam em se revezar como reis, já que nenhum deles pode ser considerado o primogênito. No entanto, quando chega ao fim o primeiro ano de reinado, de Etéocles, ele se recusa a passar o poder para o irmão. Polinices acaba se refugiando na cidade de Argos, onde desposa a filha do rei Adastro, que o ajuda na vingança contra Etéocles e na tentativa de recuperar o trono. É após esses acontecimentos que se situa a trama de

---

<sup>8</sup> O autor Ésquilo deu continuidade à obra *Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona* em *Os sete contra Tebas*.

*Os sete contra Tebas*, texto que reconta a formação da guerra entre os irmãos, sob a perspectiva do atual governante tebano.

Lidiana de Moraes segue sua análise e afirma que, apesar de não mostrar o campo de batalha, Ésquilo reconstrói o combate a partir da expectativa gerada quanto à possibilidade de tomada da cidade. Etéocles é avisado de que a sétima porta de Tebas está sendo invadida por seu irmão e, assim, o ciclo até a maldição lançada por Édipo é concluído. A trama se fecha com um mensageiro avisando que a praga se cumpriu e agora os dois irmãos estão mortos, seguindo o princípio de que nada poderia mudar esse desfecho porque os irmãos Etéocles e Polinices estavam destinados à morte.

Dialogando diretamente com a literatura Clássica, temos no romance *Dois Irmãos* a retomada da temática grega da rivalidade entre irmãos gêmeos. Os irmãos Etéocles e Polinices disputam o trono de Tebas e essa rivalidade os leva à morte. Em *Dois Irmãos*, os gêmeos Omar e Yaqub não morrem devido à disputa pelo amor da mãe e de Lívia, porém os embates entre eles geram muitas discórdias, que desestruturam a família libanesa.

A intertextualidade com a tragédia grega sobre a discórdia entre irmãos é extremamente relevante, porém há outro elemento com o qual o romance *Dois Irmãos* dialoga. Trata-se do Complexo de Édipo, que a partir da relação de Édipo com sua mãe Jocasta, foi objeto de estudo do psicanalista Sigmund Freud. Tal leitura é possível no romance de Milton Hatoum, pois a estreita relação entre Omar e Zana encontram amparo na teoria psicanalítica. Segundo o *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*, o Complexo de Édipo é definido, segundo a visão freudiana como:

Inspirada pela história grega de Édipo Rei, a expressão designa o conjunto de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta com relação a seus pais. Freud situou esse complexo por volta dos três anos, postulando que o complexo de Édipo comporta duas formas: uma positiva e outra negativa. A positiva genericamente consiste num desejo sexual pelo genitor do sexo oposto, bem como de um desejo de morte do mesmo sexo. Na forma negativa, há um desejo amoroso pelo genitor do mesmo sexo e um ciúme ou desejo de desaparecimento do outro. (ZIMERMAN, 2008, p. 73)

Além da rivalidade entre os gêmeos, no romance *Dois irmãos*, o relato de Nael sobre Rânia, irmã mais nova dos gêmeos, insinua uma relação incestuosa com os irmãos, conforme foi visto no Capítulo 3. Tal análise também nos remete à temática grega do incesto, realizado inconscientemente por Édipo, em *Édipo Rei*, de Sófocles. No trecho abaixo, percebemos a relação próxima, entre os irmãos Omar e Rânia, que, diferentemente de Édipo, agem de forma consciente:

No aniversário de Zana, os vasos da sala amanheciam com flores e bilhetinhos amorosos do Caçula, flores e palavras que despertam em Rânia uma paixão nunca vivida. Por um momento, Rânia esquecia o farrista cheio de escárnio e via no gesto do irmão o fantasma de um noivo sonhado. Ela o abraçava e beijava, mas afagos em fantasmas são passageiros, e Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cinicamente para a irmã. Sorria, fazia-lhe cócegas nos quadris, nas nádegas, uma das mãos tateava-lhe o vão das pernas. Rânia suave, se eriçava e se afastava do irmão, chispando para o quarto. (HATOUM, 2000, p. 69)

A relação incestuosa entre os irmãos é mais evidente no romance, porém tanto na minissérie quanto no romance, a intertextualidade com o Complexo de Édipo é constatada, pois a disputa de Omar com o pai pela atenção da mãe gera grandes confrontos. Halim via no Caçula um concorrente, já que Omar impedia que Zana se dedicasse integralmente ao marido, como acontecia antes do nascimento das crianças:



Omar era mais ousado: entrava no quarto dos pais durante a sesta e dava cambalhotas na cama até expulsar Halim. Só aquietava quando Zana saía do quarto para brincar com ele no quintal. Os dois sentavam à sombra da seringueira, enquanto Halim, irritado, tinha vontade de trancar o Caçula no galinheiro. (HATOUM, 2000, p.52)

As relações incestuosas entre Omar e Zana e entre Omar e Rânia são mais evidentes no romance. Já que se trata de um tabu religioso, Fernando Carvalho não explorou o tema na adaptação, porém em algumas cenas da minissérie, Omar se despede da mãe beijando-a na boca e a abraça com muita intimidade, conforme a cena abaixo:



Figura 86- Omar beija Zana. Fonte: DOIS IRMÃOS,2017.

Conforme foi mencionado no capítulo 1 deste trabalho, Bourdieu trata especificamente da dominação do masculino sobre o feminino, tratando-a como um fato que está presente no processo evolutivo histórico do ser humano. Para o autor, a dominação do homem sobre a mulher é exercida por meio de uma violência simbólica, compartilhada inconscientemente entre dominador e dominado, conforme o trecho a seguir:

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos do “habitus” e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim a lógica

paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõem. (BOURDIEU, 2002, p. 49-50, ênfase no original)

Bourdieu também discorre sobre o tabu do incesto como exemplo das trocas simbólicas nas relações:

É na lógica da economia das trocas simbólicas – e, mais, precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens -, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. O tabu do incesto, em que Lévi-Strauss vê o ato fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo de troca compreendido como igual comunicação entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de instrumentos simbólicos da política masculina: destinadas a circular como signos fiduciários e a instituir assim relações entre os homens, elas ficam reduzidas à condição de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social. (BOURDIEU, 2002, p. 49)

A partir dos postulados estabelecidos por Bourdieu, podemos compreender por que a adaptação de Fernando Carvalho não contempla o incesto. O sociólogo descreve a violência simbólica como um ato sutil, que oculta relações de poder que alcançam não apenas as relações entre os gêneros, mas toda a estrutura social.

Ao longo da narrativa, percebemos que a relação incestuosa faz com que Omar tenha uma postura autoritária e uma demonstração de domínio sobre a casa e a mãe. Dessa forma, reduz a autoridade do pai, exercendo um poder que caberia à

Halim desempenhar, além de sempre ser considerado o preferido de Zana, conforme podemos observar nos trechos abaixo:

Omar se dirigiu à mãe, abriu os braços para ela, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim. (HATOUM, 2000, p.19)

O domínio sobre a mãe e conseqüentemente sobre o espaço fica claro com a cumplicidade entre Zana e Omar, o que gera ciúme em Halim e Yaqub. A relação de poder de Omar sobre a mãe e a casa fica evidente na cena abaixo, pois, ao envolver a mãe em seus braços, Omar olha para os outros homens da família, mostrando sua preponderância sobre a mãe:



Figura 87 – Domínio de Omar sobre Zana. Fonte: DOIS IRMÃOS, 2017.

A partir de uma análise psicanalítica, percebemos que a relação entre os gêmeos Omar e Yaqub se mostra muito complicada, pois além de disputarem a atenção de Zana com o pai, ainda competem entre si, pelo amor e a atenção da mãe. Isso nos permite verificar que a conturbada convivência em família na qual Yaqub e Omar estavam inseridos, acarretou conseqüências desastrosas à vida dessas personagens, culminando com o rompimento do vínculo afetivo entre eles e à brutal rivalidade entre os mesmos, a qual propiciou a destruição da família libanesa.

A intertextualidade com as narrativas gregas e a psicanálise é evidente no romance de Hatoum. Conforme preconiza Gérard Genette, as questões hipertextuais explicitam que o hipertexto é todo texto derivado de um texto anterior e na narrativa de Nael é clara a “alusão” (GENETTE, 2005) ao Complexo de Édipo e aos vínculos familiares, principalmente a rivalidade entre irmãos. A intertextualidade sempre é possível entre obras que abordam a família contemporânea, juntamente com seus problemas e desajustes. A literatura grega confirma isso, já que os temas não são novos, mas são renovados na produção literária contemporânea, garantindo a continuidade da temática das relações entre os integrantes da família como fonte inesgotável de inspiração.

#### 4.2 DIÁLOGO COM A NARRATIVA BÍBLICA DE CAIM E ABEL E ESAÚ E JACÓ

A intertextualidade em relação à narrativa bíblica de Caim e Abel é feita por meio da citação do impasse fraternal no romance *Dois Irmãos*, depois que Zana escreve uma carta a Yaqub, sugerindo uma parceria entre os dois filhos na construção de um hotel em Manaus:

Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel. Ninguém havia conseguido apaziguá-los, nem Halim, nem as orações, nem mesmo Deus. (HATOUM, 2000, p. 228)

A análise da intertextualidade de *Dois Irmãos* com a narrativa bíblica de Caim e Abel dialogará com os estudos de Marcelo Schincariol, nos quais o autor discute o ódio fraternal de origem bíblica:

É possível acreditar, sem grande risco, que a história de Caim e Abel, relatada no capítulo quatro do livro de Gênesis, é uma das passagens mais conhecidas da Bíblia,

fazendo mesmo parte do imaginário coletivo ocidental, independente de crença ou religião. Nesse sentido, é praticamente inevitável ler o romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, sem que consciente ou inconscientemente o enquadremos na imagem exemplar de ódio fraternal em que narrativa bíblica ao longo dos tempos se converteu. Ao fazê-lo, no entanto, corremos um duplo risco: o de destituir o texto bíblico de sua complexidade, transformando-o em um simples conto moralizante, como também o de imprimir ao romance de Hatoum uma dimensão religiosa ou teológica que este não sustenta, que lhe é alheia. Em ambos os casos, desvia-se o olhar do modo como a imagem do duplo, centrada nos gêmeos Yaqub e Omar, reverbera na narrativa hatouniana em diferentes níveis, muito além da questão temática da rivalidade entre os irmãos e da intertextualidade possível com o texto bíblico, compondo um complexo jogo entre ser o mesmo e ser o outro. (SCHINCARIOL, 2015, p. 02)

Uma questão central da narrativa de Caim e Abel é justamente aquela para a qual o texto bíblico não apresenta uma explicação evidente: a rejeição da oferta de Caim a Deus, gerando a desavença entre os irmãos. Para melhor compreensão, é importante retomar a passagem bíblica, começando pela origem de Caim e Abel. Adão e Eva tiveram filhos após serem expulsos do jardim do Éden. Primeiramente, Eva concebeu Caim; e depois, Abel. O filho mais novo se dedicava a cuidar de ovelhas e Caim era agricultor. Certo dia, Caim ofereceu a Deus alguns produtos de sua agricultura e Abel ofereceu o seu melhor cordeiro. Deus se agradou da oferta de Abel, mas rejeitou a de Caim. Com isso, Caim ficou furioso e teve inveja de seu irmão. Deus tentou conversar com Caim:

Por que você está com raiva? Por que anda carrancudo? Se tivesse feito o que é certo, você estaria sorrindo; mas você agiu mal, e por isso o pecado está na porta, à sua espera. Ele quer dominá-lo, mas você precisa vencê-lo. (Gênesis, 4:7)

Posteriormente, Caim convidou o seu irmão para ir até o campo e lá o matou. Deus o encontrou:

– Por que você fez isso Caim? O seu irmão da terra clama a mim por vingança. De agora em diante você não colherá mais nada da terra. Você irá andar errante pelo mundo.

– Não vou poder suportar esse castigo, porque quem me encontrar vai me matar, com certeza!

– Isso não vai acontecer. Pois, se alguém matar você, serão mortas sete pessoas da família dele, como vingança. (Gênesis, 4:15)

Em seguida, Deus lhe colocou um sinal para que, se alguém o encontrasse, não o matasse. Caim saiu da presença do Senhor e foi morar em Node, região localizada a leste do jardim do Éden.

No diálogo com a narrativa bíblica, além da predileção por um dos irmãos, outro tema abordado no romance *Dois Irmãos* é o distanciamento espacial das personagens, tal como ocorreu com Caim. Desde o nascimento dos gêmeos, Zana apresenta um zelo excessivo por Omar, mas foi a discórdia por causa de Lívia que fez com que Yaqub fosse mandado para o Líbano. Se comparado ao desfecho de Caim e Abel, há uma inversão em relação ao que ocorreu com o afastamento de Yaqub e Omar, pois quem foi afastado foi o agredido e não o agressor.

Percebemos que há uma aproximação entre o texto bíblico e o romance de Hatoum, pois, ao se confirmar o antagonismo entre Caim e Abel, entre atitudes boas e más, alimenta-se o caráter exemplar de Abel, modelo de virtude, enquanto Caim é tido como símbolo da maldade humana. Essa relação de oposição foi transportada à questão dos gêmeos no romance de Milton Hatoum, conforme foi analisado no capítulo 3 deste trabalho: Yaqub é virtuoso e exemplar, enquanto Omar é irresponsável e agressivo.

Em relação a Esaú e Jacó temos a seguinte passagem bíblica: “E Esaú odiou a Jacó por causa daquela bênção, com que seu pai o tinha abençoado; e Esaú disse

no seu coração: Chegar-se-ão os dias de luto de meu pai; e matarei a Jacó meu irmão” (Gênesis, 27:41).

Esaú e Jacó foram filhos de Isaque e netos de Abraão. A história deles está relatada em *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia. Antes mesmo de nascerem, o Senhor havia dito que o mais velho serviria o mais novo, e que duas nações estavam sendo geradas no ventre de Rebeca, esposa de Isaque e mãe dos meninos. “Rebeca dá à luz Esaú e Jacó, gêmeos que diferem não apenas física, mas moralmente” (Gênesis, 27:22). Isaque se identificava mais com Esaú, que era caçador, e Rebeca com Jacó, que era pacato e habitava em tendas.

Naquele tempo havia um costume a respeito da bênção paterna. E aconteceu que, como Isaque já estava idoso, havia ficado cego com a idade e sentia que estava próximo o tempo da sua partida. Então, ele chamou Esaú, seu filho mais velho, e pediu a ele que saísse à caça, a fim de fazer depois um guisado saboroso. A intenção do pai era abençoar o filho primogênito, após comer o alimento conquistado e preparado por ele.

Rebeca, ouvindo a conversa, chamou Jacó e contou-lhe o que estava acontecendo. Além disso, a mãe pediu a ele que trouxesse do rebanho dois bons cabritos, para que ela, após preparar um guisado do jeito que o pai gostava, também colocasse a pele deles sobre o corpo de Jacó (que era liso, enquanto o irmão tinha muitos pelos pelo corpo) e vestindo-o com alguma roupa de Esaú. Dessa maneira, ele poderia ser abençoado pelo pai, no lugar do irmão. Apesar de, a princípio, ter questionado a mãe, Jacó procedeu como ela orientou.

De acordo com as escrituras, Isaque estranhou o fato de ter chegado o cozido tão depressa, e de a voz ser de Jacó, mas acabou sendo convencido de que era Esaú. Isaque comeu o cozido e em seguida o abençoou dizendo:

Assim, pois, te dê Deus do orvalho dos céus, e das gorduras da terra, e abundância de trigo e de mosto. Sirvam-te povos, e nações se encurvem a ti; sê senhor de teus irmãos, e os filhos da tua mãe se encurvem a ti; malditos sejam os que te amaldiçoarem, e benditos sejam os que te abençoarem. (Gênesis, 27:28)

Esaú voltou da caça, preparou o cozido e descobriu que havia perdido sua bênção. Furioso, Esaú pediu a seu pai que o abençoasse também, e chorou. Lembrou-se de que tinha vendido o direito de primogenitura ao irmão tempos antes, em troca de um prato de cozido, e agora perdera também a bênção de seu pai. Nesse momento, disse-lhe Isaque: “Eis que a tua habitação será nas gorduras da terra e no orvalho dos altos céus. E pela tua espada viverás, e ao teu irmão servirás. Acontecerá, porém, que quando te assenhoreares, então sacudirás o seu jugo do teu pescoço.” (Gênesis, 27:30).

A fim de não ser morto pelo irmão, que a essa altura o odiava, Jacó fugiu para uma terra chamada Harã, onde habitava um tio chamado Labão. Anos mais tarde, já casado e com filhos, Jacó, que havia tido um encontro com Deus, e mudado de nome para Israel, foi ao encontro do irmão. Contudo, antes, ele enviou presentes e se humilhou. Os irmãos se reconciliam, porém se separam imediatamente: “E ele mesmo (Israel) passou adiante deles e inclinou-se à terra sete vezes, até que chegou a seu irmão. Então Esaú correu-lhe ao encontro, e abraçou-o, e lançou-se sobre o seu pescoço, e beijou-o; e choraram.” (Gênesis, 33:3).

Diferentemente de Caim e Abel, as personagens bíblicas Esaú e Jacó se digladiam no ambiente familiar, contudo, apesar dos conflitos, eles têm a relação fraternal restabelecida. Percebemos que a característica comum entre os irmãos bíblicos são as desavenças em busca do amor de Deus. Todos eles tentam integrar-se ao divino e ao humano. No contexto do romance de Hatoum, a busca pelo divino não existe por parte dos irmãos. Além disso, eles não se agridem a ponto de um



matar o outro, como fez Caim em relação a Abel. Por fim, eles não restabelecem a relação fraternal harmoniosa, como Esaú e Jacó (e conforme Zana tanto desejava).

#### 4.3 CONFLITO ENTRE OS IRMÃOS PEDRO E PAULO NO ROMANCE *ESAÚ E JACÓ*, DE MACHADO DE ASSIS

A narrativa do romance machadiano *Esaú e Jacó* (1904) trata da história dos gêmeos Pedro e Paulo, irmãos de características diferentes e irreconciliáveis. O narrador personagem, Conselheiro Aires, é uma peça-chave na compreensão da trama, pois a dúvida sobre qual título dará ao romance evoca as figuras de Esaú e Jacó pelo fato de que, como o par bíblico, os filhos de Natividade também brigaram no ventre materno. Suas personalidades são opostas: Pedro é ousado e agressivo; Paulo é mais discreto e cuidadoso. E, no posicionamento político, também são opostos: Paulo é republicano; e Pedro, monarquista. As diferenças continuam, inclusive na formação acadêmica dos irmãos: Paulo cursou Direito em São Paulo; Pedro cursou Medicina no Rio de Janeiro. A única semelhança que os dois possuem é o amor pela mesma mulher, Flora.

Dessa forma, Milton Hatoum e Machado de Assis debatem temas sociais distintos. A obra de Machado de Assis aborda uma variedade de temas do universo urbano da cidade do Rio de Janeiro, como adultério, sociedade patriarcal, relações de favor, liberalismo econômico e político, casamento por interesse, ambição e poder. A obra de Milton Hatoum aborda os temas do universo de Manaus, com ênfase à desorganização das relações familiares, e adota um tom crítico na esfera política, principalmente no que se refere à ditadura militar imposta no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Porém, há um tema comum entre os dois autores: um conflito familiar. Pedro e Paulo, bem como Omar e Yaqub, dialogam com as

personagens bíblicas Esaú e Jacó, pois a discórdia está sempre no embate entre a agressividade e a sagacidade. Esaú é um caçador e mais rude que o irmão, razão pela qual se assemelha a Pedro, monarquista, e a Omar, vândalo e briguento. Jacó é o irmão inteligente, que mantém suas disputas no plano da racionalidade, como ocorre com Paulo, republicano e advogado, que sabe contornar as situações sem partir para a agressividade. Semelhante a eles é Yaqub, engenheiro e sagaz.

Ao verificarmos os títulos dos romances, *Esaú e Jacó* e *Dois Irmãos*, percebemos que há uma semelhança, por ambos tratarem de duas pessoas unidas por laços fraternais. Dessa forma, no diálogo com o texto bíblico de Esaú e Jacó, que também trata da história de irmãos gêmeos, encontramos o que Genette classifica como relação de copresença entre dois ou vários textos:

O seu paradigma terminológico para os tipos de transtextualidade e o entende como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, que pode ser explícita, como a citação, menos explícita, o plágio, e menos explícita ainda, a da alusão. (GENETTE, 2005, p. 8)

Os dois romances não apresentam o mesmo ambiente, ou contexto histórico, muito menos personagens iguais, porém apresentam a mesma perspectiva de desavença entre irmãos.

Os irmãos gêmeos descritos por Hatoum crescem iguais em aparência, mas com personalidades também diferentes, assim como na obra de Machado e como na história bíblica. Yaqub, depois que volta do Líbano, passa um tempo com a família e, em seguida, viaja para São Paulo, em busca de aprimoramento em seus estudos:

Omar ouvia essa frase e tornou a ouvi-la anos depois, quando Yaqub, em São Paulo, comunicou à família que havia ingressado na Escola Politécnica (em primeiro lugar, babai, escreveu ele, brincando). Zana sorriu triunfante, enquanto Halim repetia: Eu

não disse? Só cabeça, só inteligência, e isso o nosso Yaqub tem de sobra. (HATOUM, 2000, p.25)

Pedro e Paulo e Yaqub e Omar, apesar de serem gêmeos que viviam em discórdia, apresentavam algo em comum. Na obra de Machado, os irmãos se apaixonam pela mesma mulher (Flora) e, em *Dois Irmãos*, temos também uma mulher, Lívia, que mexe com os dois personagens. Em ambos os casos, é justamente esse sentimento mantido por essas mulheres o responsável por gerar grandes conflitos. Em *Esaú e Jacó* a personagem Flora morre. Espera-se então que os irmãos fizessem as pazes e parassem de brigar, mas os dois se enfrentavam na vida política como deputados, em lados opostos no parlamento. Com a morte da mãe, atendendo a seu último pedido, os gêmeos cessam os desentendimentos. A paz dura pouco, pois logo os irmãos voltam a trocar provocações e, no desfecho da narrativa, terminam separados. Já em *Dois Irmãos*, Yaqub se casa com Lívia, estopim da briga entre os irmãos, e, no desfecho do romance, Yaqub morre sem ter se reconciliado com o irmão Omar, que estava preso devido a sua vida cheia de transgressões, mas principalmente por ter agredido o irmão.

Verificamos que o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, contempla a intertextualidade com os gazais da literatura árabe, com o poema de Carlos Drummond de Andrade e com as narrativas aqui analisadas, que destacam conflitos familiares, sobretudo entre irmãos inimigos, elementos fundamentais para uma história trágica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das análises apresentadas, verificou-se que Nael busca construir sua identidade a partir do espaço, não só a partir do contexto doméstico, mas também a partir de outros locais, sobretudo da cidade de Manaus. O espaço narrativo exerce papel fundamental tanto no romance, quanto em sua adaptação televisiva, uma vez que não se configura apenas como ambiente físico onde a história se desenvolve, mas como um elo entre a memória e a identidade das personagens, demonstrado por meio de vários lugares, como: o Líbano, a cidade de Manaus, São Paulo, a casa, a sala, os quartos e até a rede vermelha de Omar. Essa demarcação do espaço dentro do texto literário serve a diversos objetivos, conforme afirma Bachelard:

Porque ao problema preciso que tratamos está associado a um problema filosófico muito geral que equivale nem mais nem menos do que a estabelecer uma supremacia da representação sobre a realidade, uma supremacia do espaço representado sobre o espaço real, ou mais exatamente sobre o espaço que se considera real, porque este espaço primitivo é uma organização de experiências primeiras. (BACHELARD, 1993 p. 43)

O ambiente é uma representação de todos esses cenários, sobretudo o amazônico, que revela um multiculturalismo, recuperando não apenas o aspecto cultural, como também o político, o histórico, e características regionais. Porém, ao percebermos a utilização das características locais em *Dois Irmãos*, é preciso verificar a sua importância no enfoque da temática universal dos problemas relativos ao convívio familiar que a obra apresenta. Hatoum foge do senso comum e assume o desafio da análise da convivência de dois gêmeos antagonistas. Omar e Yaqub constituem o resultado do conflito cultural direto entre o *eu* e o *outro*, somado ao

convívio familiar turbulento, com a predileção por um dos gêmeos por parte da mãe, estimulando um ambiente hostil e trágico para os gêmeos. A condição histórica da vinda dos libaneses para o norte do Brasil faz com que Milton Hatoum explore um núcleo familiar libanês complexo e entrelaçado ao contexto social de Manaus, em um enredo que destaca a passagem do tempo, permitindo que o leitor acompanhe o desenrolar da história da família de origem libanesa.

Com relação à supremacia do espaço da representação sobre o espaço real, temos em *Dois Irmãos* a cidade de Manaus, macroespaço, como uma personagem, habitada pelos personagens libaneses e indígenas que retratam a história e a geografia da cidade, juntamente com seus conflitos pessoais. Com o distanciamento das lembranças do narrador, o macroespaço e o microespaço, evocados pela memória, têm o papel de resgatar a história dessa família e também de juntar os pedaços daquilo que restou, uma vez que tudo foi modificado ou desapareceu. Após ser detectada a presença do macroespaço na narrativa, cumpre verificar os microespaços que o compõem. Seguindo os preceitos de Oziris Borges Filho, temos, ligados a esses dois tipos de espaço, o cenário, a natureza, o ambiente, a paisagem e o território como macroespaços. A casa, a sala e os quartos, como microespaços. Por isso, essa recordação configura-se como um espaço plural, não se limitando apenas ao narrador, mas também aos relatos em que este se ampara para narrar, mostrando que a função da memória, dentro da obra, é a de fazer com que o espaço não seja esquecido. Segundo Borges Filho:

O espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira. Diferentes espaços engendram diferentes atitudes, outras vezes, não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características (BORGES FILHO, 2008, p. 37)

Já a casa, um microespaço, torna-se de extrema importância para a configuração da representação da ruína da família. Está intimamente ligada às personagens e foi nela que os gêmeos nasceram. Além disso, a casa é apresentada pelas identidades das personagens, embate que resultou na degradação da família, anunciada por meio do conflito entre os irmãos. Percebemos também que esse espaço não tem o mesmo significado para os gêmeos, já que Omar sempre se reconheceu na casa, ao passo que Yaqub via na casa um ambiente de estadia temporária e não se identificava com os familiares. Desse modo, a casa é o espaço que representa o conflito familiar, de modo que seu fim coincide com o dos integrantes da família que a habitavam. Concomitantemente, a casa acompanha as alterações da cidade de Manaus, que passa por transformações com a implantação da Zona Franca e conseqüentemente com a chegada da modernidade.

Já a adaptação do romance *Dois Irmãos* apresenta uma dialética entre as produções artísticas do romance e da linguagem televisiva e as mudanças do contexto social, gerando novas possibilidades de criação. O fenômeno da intertextualidade é perceptível com as marcas de um texto anterior em um novo produto. Esse diálogo entre as diferentes linguagens artísticas, cuja complexidade se manifesta no fenômeno da adaptação, trata-se de uma entidade formal, cuja natureza é a de um palimpsesto, que, segundo Genette, caracteriza uma transposição de outra obra, realçando a interpretação e a recriação a partir de uma obra anterior. É evidente que a adaptação televisiva e o romance apresentam diferentes recursos e narrativas. Milton Hatoum dispõe de um único recurso, a linguagem verbal. Já o diretor Fernando Carvalho possui outros meios de expressão, além da linguagem escrita, como a música e a imagem. A descrição do espaço, a aparência das personagens, a cor e a luz se concretizam na linguagem televisiva,

porém, em muitos momentos, e expressão de sentimentos permanece implícita, cabendo ao telespectador, ou somente ao leitor, interpretá-los. Os espaços, tanto no romance quanto na adaptação, vão resgatar a memória das personagens, fazendo um diálogo entre o passado e o presente, mostrando que aquilo que aconteceu é trazido para o presente com a intenção de questioná-lo. Segundo Régis Bonvicino, em cartas trocadas com Paulo Leminski, a arte além de “inspiração é transpiração também” (LEMINSKI, 1992, p. 207). Dessa forma, aliando o trabalho técnico ao aspecto social da obra, constatamos que a arte pode desempenhar a função de criticar, resgatar histórias e mudar perspectivas. Com a linguagem audiovisual, Fernando Carvalho demonstrou na minissérie, com maior ênfase, a violência de Omar contra Domingas, bem como os impropérios da ditadura militar, trazendo uma reflexão de problemáticas sociais que não podem ser esquecidas.

Em relação à intertextualidade presente na narrativa de *Dois Irmãos*, percebemos a repetição de um texto em outro, narrativas que mostram aspectos semelhantes em suas estruturas, mas com contextos diferentes. A verossimilhança que permeia a ação da narrativa de *Dois Irmãos*, pois o romance corresponde à trajetória de muitas famílias. Essa universalidade é comprovada pela análise do diálogo realizado com a obra ficcional machadiana, com o incesto presente em *Édipo Rei* e o episódio bíblico de *Gênesis*. O enredo das obras demonstra a história da deterioração do pilar social, retratando a família em um ambiente de intrigas, incesto e rivalidade entre irmãos, com a disputa pelo amor da mãe e a paixão por uma mesma mulher.

Por fim, ao analisar a obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, bem como a sua adaptação televisiva e a intertextualidade presente na narrativa, podemos concluir que os espaços narrativos são reflexos da memória e das identidades, cujas

projeções estão refletidas nas personagens, uma vez que tais espaços se transformam ao longo da narrativa, demonstrando que não são apenas cenários das ações, mas elementos que se relacionam e permitem o desenvolvimento do enredo.

Quanto ao diálogo da adaptação televisiva e do romance em relação ao espaço, ao tempo e à memória, pode-se afirmar que esse cruzamento foi um grande desafio para o diretor e para a roteirista, já que a narrativa parte da memória de Nael, somada às informações fornecidas pelas personagens Halim e Domingas. Evidentemente, a história apresenta maior verossimilhança, se relacionada ao espaço. Em relação à intertextualidade, além das narrativas analisadas, verificamos que tanto o romance quanto a adaptação televisiva contemplam a intertextualidade com os gazais da literatura árabe e com o poema de Carlos Drummond de Andrade. No caso específico da minissérie, citamos o filme *O Garoto*, cujo enredo apresenta semelhanças com a trajetória de Yaqub.

O fio condutor para a análise do romance *Dois Irmãos* abordou o espaço na literatura e os postulados teóricos da intermedialidade e da intertextualidade, nos quais encontrou elementos que propiciaram uma extensa reflexão sobre a adaptação televisiva do romance. Observamos, ao longo da leitura da espacialidade na narrativa de Hatoum, que o a importância dada a diversos espaços revela o quanto a obra dialoga com os espaços culturais de Manaus, Líbano e São Paulo, expondo um drama familiar repleto de conflitos, marcados pela identidade existencial e territorial. Dessa forma, espera-se que as contribuições desta pesquisa auxiliem outras abordagens a respeito do espaço narrativo, da intertextualidade, da adaptação televisiva e que colaborem com os estudos literários e a fortuna crítica da obra do autor Milton Hatoum.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Boitempo**: menino antigo, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAUJO, H. H. **A tradição do Regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva**. Revista Letras, Curitiba, n. 74, p. 119-132, jan./abr. 2008. Editora UFPR.

ARCOVERDE, L. **Brasil registra 164 casos de estupro por dia em 2017**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/08/10/brasil-registra-164-casos-de-estupro-por-dia-em-2017.ghtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

ASSIS, M. de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801- 809.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, L. **É preciso ter paciência com o Brasil, diz autor de Dois Irmãos**. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-38300100>>. Acesso em: 20 de jul. 2018.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitiniana do Brasil, 1994.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à toponálise. Franca: Ribeirão, 2008.

BOSI, A. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, P. **A dominação Masculina**. Rio de Janeiro 2ª ed. Bertrand Brasil. 2002.

\_\_\_\_\_. **O espírito de família**. Razões práticas: sobre a teoria de ação. Campinas: Papyrus, 1996.

BRASIL, U. **Milton Hatoum descreve seu espanto com a minissérie Dois Irmãos, que estreia em janeiro**. [O Estado de S. Paulo]. Disponível em:

<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,milton-hatoum-descreve-seu-espanto-com-a-minissérie-dois-irmaos-que-estreia-em-janeiro,10000092724>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CANDIDO, A. **A formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

\_\_\_\_\_. **Degradação do espaço** (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir). **Revista de Letras**. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, n. 14, São Paulo, 1972, p.7-36.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. **Literatura e subdesenvolvimento**. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

CASCUDO, L.C. **Rede de dormir**: uma pesquisa etnográfica. Rio de Janeiro: Funarte; INF; Achiamé; UFRN, 1983.

CASTRO, N. **Milton Hatoum, autor do romance 'Dois irmãos', debate a adaptação para a TV**. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/milton-hatoum-autor-do-romance-dois-irmaos-debate-adaptacao-para-tv-20612610#ixzz5NQDqDG5G>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CECCARELLO, V. **Em adaptação de 'Dois irmãos' para TV, Luiz Fernando Carvalho transforma prosa de Milton Hatoum em poesia**. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/samuel/46161/em-adaptacao-de-dois-irmaos-para-tv-luiz-fernando-carvalho-transforma-prosa-de-milton-hatoum-em-poesia>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

COSTA, T. **Milton Hatoum**. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/%E2%80%9Co-amazonas-preservou-a-floresta-e-destruiu-a-cidade%E2%80%9D/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

COSTA, M. H. da. Filme e Geografia: outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos. **Espaço e Cultura**, n. 29, Rio de Janeiro, jan./jun. 2011, p.43-54.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. [s/l]: FALE, 2005.

DOIS IRMÃOS. Texto de Maria Camargo. Direção de Luiz Fernando Carvalho. BRA: Rede Globo, 2017, Minissérie (10 capítulos); son.

ÉSQUILO. **Os sete contra Tebas**. Porto Alegre: L & PM, 2007.

ESTADÃO. **Livro Dois Irmãos é sobre gêmeos idênticos**. Entrevista concedida ao Jornal O Estado de S. Paulo, 2000. Disponível em:

<<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2000/not20000526p2345.htm>>. Acesso em: 15 de abr. 2018.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FREIRE, C. A. **A mulher não silenciada: uma leitura da representação da mulher no romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum**. Disponível em: <<http://www.editorarealize.com.br/revistaspdf>>. Acesso em: 01 fev. 2019.

FURTADO, J. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

HALL, S. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HENRIQUES, C. **Dois Irmãos: mais um conjunto de belas imagens para a conta de Luiz Fernando Carvalho**. [Revista Cineset]. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/dois-irmãos-mais-um-conjunto-de-belas-imagens-para-conta-de-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAPIASSÚ, H & MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Zahar; 1993, p. 72.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Debates, 1969.

\_\_\_\_\_. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAZZERI, T. **Milton Hatoum: Nossa miséria política é resultado da ditadura.** Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/milton-hatoum-nossa-miseria-politica-e-resultado-da-ditadura/>>.

Acesso em: 20 dez. 2018.

LEMINSKI, P. **Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino (1976 – 1981).** Seleção, introdução e notas Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, A. M. L. de. **Duplo.** Dicionários de figuras e Mitos Literários das Américas. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007.

\_\_\_\_\_. **As faces do duplo na literatura.** Discurso, Memória, Identidade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MOON, F.; BÁ, G. **Dois Irmãos.** São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2015.

MORAES, L. de. **A representação do Eros fraterno em três tempos: A problemática da disputa entre irmãos na literatura.** Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/53.pdf>>.

Acesso em: 02 ago. 2018.

MOTT, M. L. **Imigração árabe: um certo oriente no Brasil.** Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territoriobrasileiro-e-povoamento/arabes>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ORLANDI, P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 2.ed. – Campinas, SP: UNICAMP, 1993.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

PALADINI, C. **O Garoto,** filme de Charlie Chaplin, 1921. Disponível em: <<http://pipocamusical.com.br/2013/04/29/o-garoto-1921-filme-de-charlie-chaplin/>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

PAZ, O. **Condicional.** México: Ed. Tezontle, 1949.

PELLEGRINI, T. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado.** Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum, Manaus: Valer; Oficina das Artes, 2007.

- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PICOLO, N. C. **(Des) construção dos espaços narrativos na obra Dois Irmãos, de Milton Hatoum**. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.
- QUEIROZ, A. C. **Politicamente correto e direitos humanos**. Brasília: SEDH, 2004.
- RIZZINI, I; RIZZINI, I. **A Institucionalização de Crianças no Brasil: percurso histórico e desafios do presente**. Rio de Janeiro:PUC-Rio, 2004.
- ROSSET, C. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SCHINCARIOL, M. **As reverberações do duplo no romance Dois irmãos, de Milton Hatoum: Caim e Abel transfigurados**. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view>> Acesso em: 30 ago. 2018.
- SCHWARZ, R. **Ao Vencedor As Batatas**, 4.ª ed, São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCRAMIM, S. Entrevista com Milton Hatoum. **Cult**, São Paulo, jul. 2000, p. 04-09.
- SÓFOCLES. **Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona**. São Paulo: Zahar, 1990.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.
- TODOROV, T. **O homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- TRUZZI, O. **De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo**. São Paulo: Sumaré, 1992
- VAINFAS, R. **História indígena: 500 anos de despovoamento**. Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/territoriobrasileiro-e-povoamento/arabes>>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- VIEIRA, A. O. M. **Idênticos e diferentes: crenças, práticas e interações na socialização de crianças gêmeas**, 2011. 236 p. Tese (Doutorado em Psicologia) Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

