

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDIONE GONÇALVES

**DA LITERATURA AO CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A
CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2022

EDIONE GONÇALVES

**DA LITERATURA AO CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A
CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM ÓRFÃOS DO ELDORADO**

**From literature to film: the adaptation process and the construction of memory
in *Órfãos do Eldorado***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci.

PATO BRANCO

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Pato Branco**



EDIONE GONCALVES

**DA LITERATURA AO CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM
ÓRFÃOS DO ELTORADO**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 28 de Junho de 2022

Dr. Wellington Ricardo Fioruci, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Acir Dias Da Silva, Doutorado - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Dra. Camila Paula Camilotti, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 28/06/2022.

Dedico este trabalho a minha família que sempre esteve ao meu lado e a todos que, de alguma forma, ajudaram-me no decorrer deste percurso.

AGRADECIMENTOS

Esta jornada não foi fácil, principalmente, pela pandemia que se iniciou em 2020, ano do meu ingresso no mestrado. Naquele momento, parecia que o sonho tinha se acabado, pois foram muitas as inquietações que se manifestaram em relação à conclusão do curso. Evidentemente, esse período foi assustador, tendo em vista que o futuro parecia incerto. Além disso, as preocupações eram gritantes, porque, todos os dias, as notícias eram desanimadoras tanto em relação ao retorno das atividades acadêmicas como sobre o fim da pandemia.

Não era só a preocupação com a possibilidade de um mestrado inacabado que assombrava os meus pensamentos, mas antes o medo pela vida, não só minha, como também dos membros da minha família, amigos, conhecidos e até mesmo das diversas vidas que corriam risco por causa da Covid-19. Infelizmente, esse foi um período de grandes dificuldades, tristezas e perdas, principalmente, familiares, pois nem todos conseguiram sobreviver a esse vírus, que acabou com a ordem e tirou tudo do lugar. Obviamente, eu não sou grata por essa pandemia que se instaurou a nível mundial, pois não acho justo, e muito menos humano, agradecer por algo que tirou a vida de milhões de pessoas. Mas, embora tenha perdido dois tios devido às complicações da Covid-19, agradeço por ainda ter a minha família junto comigo e por ela ter sobrevivido a esse momento tão complexo e desafiador. Agradeço também aos cientistas, pesquisadores, médicos e enfermeiros que estiveram à frente no combate a essa doença, pois, graças a eles, muitas vidas, inclusive a minha, puderam ser salvas.

Agradeço, especialmente, a Deus por ter sobrevivido e por minha família poder compartilhar dessa conquista tão importante para mim. Sou grata a Ele pela oportunidade de cursar o mestrado, pois sei que sem Deus eu nada seria e nada disso seria possível. Dou graças ao Senhor por ter me permitido passar por mais essa trajetória. Expresso, ainda, todo o meu agradecimento por Ele nunca ter me abandonado e por estar junto a mim até mesmo nos momentos mais difíceis e, principalmente, quando eu já havia perdido a fé e questioneei a sua própria existência. Eu sei que em todos os desafios, dias de angústia, dor e sofrimento, Deus estava presente para me dar o conforto e o consolo necessário para prosseguir. Agradeço, Pai, por me colocar em seu colo e ouvir minhas orações nos momentos de desespero. Obrigada por me dar forças e não me deixar desistir quando pensei que não seria

capaz e por me fazer perceber que, embora eu me culpasse, as complicações que surgiram não eram culpa minha, pois muitas situações fogem ao nosso controle. Obrigada, Deus, pela vida e pelo amor que sentes por mim.

Sou grata aos meus pais Jane e Valdecir que, em cada passo que dei, sempre estiveram ao meu lado, apoiando-me e aconselhando-me em todas as tomadas de decisões. Obrigada por uma vida inteira de cuidado, amor e carinho. Agradeço pelo exemplo de humildade, humanidade e honestidade. Também sou grata por me ensinarem e incentivarem a sempre correr atrás dos meus sonhos, metas e objetivos. Não importa o quanto eu escreva, eu nunca serei capaz de descrever tamanha gratidão que sinto por ter vocês em minha vida e por tudo que fizeram por mim. Pai e mãe, obrigada por tudo, porque eu sei que sem vocês, eu não seria quem sou hoje. Manifesto, aqui, todo o carinho e amor que sinto e serei eternamente grata pela vida de vocês. Além disso, agradeço aos meus irmãos Érita, Suelen e Leandro por sempre estarem comigo. Sou grata também aos meus sobrinhos Allan, Pyetro, Gustavo, Heloísa e Gabriele por sempre encherem a minha vida dos mais doces e alegres momentos, dando-me o ânimo necessário para continuar quando eu mais precisei.

Agradeço, especialmente, ao meu orientador, professor Dr. Wellington Ricardo Fioruci, por todo o apoio e ajuda ao longo do mestrado e, sobretudo, durante a elaboração da dissertação. Obrigada por ser alguém tão paciente, compreensivo e por me entender quando necessitei da sua complacência. Sou grata por todas as orientações que, certamente, enriqueceram a minha trajetória acadêmica. Agradeço por ser alguém tão dedicado e competente e por ter me apresentado o caminho para os estudos sobre a relação entre a literatura e o cinema. Gostaria de externar, ainda, que durante essa caminhada, desenvolvi um carinho e uma admiração muito grande por ti e pelo seu modo de ser, principalmente, por ser alguém tão humano e tão coerente em suas atitudes. Obrigada por ter confiado em mim e por ter me escolhido para ser sua orientanda. Tê-lo como orientador, com certeza, foi um privilégio que a vida me proporcionou. Por isso, expresso toda a minha gratidão pelo respeito, pela disponibilidade em me atender sempre que o procurei e por tirar todas as minhas dúvidas. Enfim, agradeço-te por tudo e por tanto, pois ser sua orientanda foi uma grande honra para mim.

Gostaria de agradecer também aos professores que fizeram parte da minha banca examinadora do mestrado, Dra. Camila Paula Camilotti e Dr. Acir Dias da Silva. Manifesto minha gratidão por todos os apontamentos e sugestões que, com certeza,

foram de grande valia para finalização do meu trabalho. Ouvi-los foi um prazer. Muito obrigada pela disponibilidade, interesse e, essencialmente, por terem aceitado o convite para participar desse momento que é tão importante para mim.

Expresso minha gratidão aos professores do programa de mestrado em Letras da UTFPR-PB pelas aulas incríveis que, certamente, contribuíram para a minha formação e meu amadurecimento não só acadêmico como pessoal. Obrigada pela dedicação, competência e por fazerem a diferença na vida de seus alunos. Obrigada pelas aulas prazerosas e por sempre estarem dispostos a responder nossos questionamentos e esclarecer nossas dúvidas. Com isso, aproveito para agradecer à UTFPR-PB e ao PPGL por possibilitarem meu aprimoramento acadêmico e pela oportunidade de cursar o mestrado em uma instituição pública, gratuita e, principalmente, de qualidade.

Aproveito também para agradecer aos professores do curso de Letras do IFPR – Campus Palmas por darem início a minha jornada acadêmica, tanto durante a graduação como no decorrer da especialização. Obrigada por acreditarem em mim, quando nem eu mesma acreditava. Sou grata por serem profissionais extremamente qualificados, competentes e comprometidos com a educação. Obrigada pelo carinho, incentivo e por sempre estimularem os alunos a darem voos mais altos.

Expresso, ainda, o meu agradecimento à equipe da Escola São Francisco de Assis, local onde trabalho, pelo apoio e estímulo ao longo dessa jornada. Sou grata, especialmente, à Marilda de Fátima Fernandes, diretora da escola, pelo incentivo e por me liberar para assistir às aulas e participar das atividades propostas pelo mestrado. Enfim, agradeço a todos os meus colegas de trabalho, equipe pedagógica, professores e funcionários – cujos nomes eu não citarei para não correr o risco de esquecer alguém – que, de alguma forma, ajudaram-me no decorrer desse percurso.

Embora não tenha sido bolsista durante o programa, agradeço à CAPES pelo fomento à pesquisa e pela oportunidade de aperfeiçoamento em minha formação acadêmica e profissional. Por fim, obrigada aos amigos e colegas do mestrado por compartilharem dessa caminhada comigo, compartilhando dicas, links, referências e informações. Agradeço a todos que, de algum modo, ajudaram-me na concretização desse sonho.

Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. [...] Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas.

Milton Hatoum
Órfãos do Eldorado
2008

RESUMO

GONÇALVES, Edione. **Da literatura ao cinema: o processo de adaptação e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado***. 2022. -- f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2022.

Este estudo teve por objetivo analisar como se realiza a adaptação da linguagem literária para a fílmica, considerando como aspectos essenciais nesse processo a intertextualidade, o dialogismo e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado*. A obra foi escrita pelo autor amazonense Milton Hatoum e adaptada para o cinema no ano de 2015, sob a direção de Guilherme Coelho. Milton Hatoum é autor de grandes obras da literatura brasileira, sendo considerado um dos maiores e mais destacados escritores do país. Além disso, sua obra suscita temas como os conflitos familiares, memória, cultura e identidade, sendo, inclusive, alvo de diversos estudos acadêmico-científicos. Pensando nisso, com o intuito de compreender como é possível realizar a aproximação entre as linguagens literária e cinematográfica, firmando, desse modo, um diálogo entre essas artes distintas, esta pesquisa está fundamentada sobretudo nos autores Hutcheon (2013), Xavier (2003), Bakhtin (1992), Kristeva (1974), Carrière (2014), Stam (2006), Bazin (2018) e Avellar (2007). Em relação à construção da memória, foram utilizados, principalmente, os pressupostos teóricos dos autores Assmann (2011), Freitas (2017), Candau (2010) e Halbwachs (1990). Para tanto, este estudo dividiu-se em três grandes momentos: 1º) foram discutidos os conceitos das relações intermediárias e dos Estudos Interartes, assim como apresentou-se a intertextualidade, o dialogismo e os principais aspectos da relação entre Literatura e Cinema e da teoria da adaptação; 2º) foram debatidos os conceitos essenciais da teoria da memória, principalmente, os de memória individual e memória coletiva; 3º) analisou-se, tanto no escopo literário como no fílmico, como ocorre a intertextualidade, o dialogismo e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado*. Nesse sentido, salienta-se que a memória é o fio condutor das narrativas *Órfãos do Eldorado*, uma vez que por intermédio dela, a personagem principal relata eventos importantes e marcantes sobre o seu passado. Por isso, é possível perceber que existem correspondências e discrepâncias nas obras supracitadas. Ademais, foi possível encontrar diversas relações intertextuais e dialógicas entre os objetos estudados, sendo que ambos dialogam com os mitos da região amazônica. Além disso, destaca-se que, embora dialogue com o romance de Hatoum, a adaptação fílmica do livro *Órfãos do Eldorado* é uma obra autônoma e, por essa razão, tanto o escritor Milton Hatoum como o cineasta Guilherme Coelho são de grande importância para as produções artísticas e literárias no Brasil.

Palavras-chave: dialogismo e intertextualidade; adaptação; memória; *Órfãos do Eldorado*.

ABSTRACT

GONÇALVES, Edione. **Da literatura ao cinema: o processo de adaptação e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado***. 2022. -- I. Master Thesis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2022.

This study aimed to analyze how the adaptation from literary to filmic language is performed, considering as essential aspects in this process the intertextuality, dialogism and the construction of memory in *Órfãos do Eldorado*. The work was written by Amazonian author Milton Hatoum and adapted for cinema in 2015, under the Guilherme Coelho direction. Milton Hatoum is the author of great works of Brazilian literature, and is considered one of the greatest and most outstanding writers in the country. In addition, his work raises themes such as family conflicts, memory, culture and identity, being the target of several academic-scientific studies. With that in mind, with the purpose of understanding how it is possible to bring together literary and cinematographic languages, thus establishing a dialogue between these distinct arts, this research is based mainly on the authors Hutcheon (2013), Xavier (2003), Bakhtin (1992), Kristeva (1974), Carrière (2014), Stam (2006), Bazin (2018), and Avellar (2007). In relation to the construction of memory, the theoretical assumptions of the authors Assmann (2011), Freitas (2017), Candau (2010) and Halbwachs (1990) were mainly used. For this, this study was divided into three major moments: 1st) the concepts of intermedia relations and interarts Studies were discussed, as well as intertextuality, dialogism and the main aspects of the relationship between Literature and Cinema and the theory of adaptation were presented; 2nd) the essential concepts of the memory theory were discussed, especially those of individual memory and collective memory; 3rd) it was analyzed, both in the literary and filmic scope, how intertextuality, dialogism and the construction of memory occur in *Órfãos do Eldorado*. In this sense, it is noteworthy that memory is the connecting thread of the narratives *Órfãos do Eldorado*, since through it, the main character reports important and remarkable events about his past. Therefore, it is possible to notice that there are correspondences and discrepancies in the aforementioned works. Furthermore, it was possible to find several intertextual and dialogical relations between the objects studied, both of them dialoguing with the myths of the Amazon region. Moreover, it is remarkable that, although it dialogues with Hatoum's novel, the film adaptation of *Órfãos do Eldorado* is an autonomous work and, for this reason, both writer Milton Hatoum and filmmaker Guilherme Coelho are of great importance for artistic and literary productions in Brazil.

Keywords: dialogism and intertextuality; adaptation; memory; *Órfãos do Eldorado*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	100
Figura 2 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	101
Figura 3 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	103
Figura 4 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	103
Figura 5 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	109
Figura 6 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	110
Figura 7 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	112
Figura 8 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	112
Figura 9 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	114
Figura 10 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	114
Figura 11 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	115
Figura 12 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	118
Figura 13 – capa do livro <i>Órfãos do Eldorado</i>	119
Figura 14 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	119
Figura 15 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	125
Figura 16 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	126
Figura 17 – foto dos anos 80 de Luiz Braga.....	127
Figura 18 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	128
Figura 19 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	131
Figura 20 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	132
Figura 21 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	132
Figura 22 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	133
Figura 23 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	134
Figura 24 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	134
Figura 25 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	135
Figura 26 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	140
Figura 27 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	141
Figura 28 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	142
Figura 29 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	143
Figura 30 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	145
Figura 31 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	146
Figura 32 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	148

Figura 33 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	149
Figura 34 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	151
Figura 35 – cena do filme <i>Órfãos do Eldorado</i>	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. ENTRE MÍDIAS: AS POSSÍVEIS RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE CINEMA E LITERATURA	18
1.1 RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS E ESTUDOS INTERARTES	18
1.2 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO	27
1.3 DA LITERATURA AO CINEMA: A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO	36
1.4 LITERATURA E CINEMA CONTEMPORÂNEOS	54
2. ALGUMAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE A MEMÓRIA	63
2.1 MEMÓRIA E FICÇÃO: AUTORES DE <i>ÓRFÃOS DO ELDORADO</i>	63
2.2 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA	76
2.3 MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E O ESPAÇO COMO SEU ELEMENTO CONSTITUIDOR	85
3. O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM <i>ÓRFÃOS DO ELDORADO</i>	95
3.1 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO EM <i>ÓRFÃOS DO ELDORADO</i>	95
3.2 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NAS NARRATIVAS DE <i>ÓRFÃOS DO ELDORADO</i>	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	157
ANEXO A	163

INTRODUÇÃO

A presente dissertação objetivou analisar o processo de adaptação da linguagem literária para a fílmica, bem como a intertextualidade e o dialogismo e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado*. Desse modo, é possível afirmar que, desde seus primórdios, a humanidade sente a necessidade de se comunicar, interagir e, conseqüentemente, registrar suas ações cotidianas. Com isso, salienta-se que foi a partir da ideia de imagem em movimento que surgiram os primeiros vestígios de produções cinematográficas, as quais eram vistas como um meio de registrar a realidade. Portanto, isso possibilitou “[...] a contação de histórias, o que até então se fazia com palavras. Mesmo na era do cinema mudo, em que não havia ferramentas para a gravação simultânea de sons e imagens, relatavam-se histórias aproveitando recursos sobretudo literários” (MODRO, 2011, p. 35).

Assim, ao ter em vista que o romance *Órfãos do Eldorado* foi escrito por Milton Hatoum, salienta-se que o autor é um escritor brasileiro, nascido em Manaus no ano de 1952, e autor de grandes obras da Literatura Brasileira como, por exemplo, *Relato de Um Certo Oriente*, publicado em 1989, *Cinzas do Norte*, em 2005, *Dois Irmãos*, em 2000. Em 2008, o autor publicou o romance *Órfãos do Eldorado*, uma de suas obras adaptadas para o cinema, estreando no dia 12 de novembro de 2015 sob a direção de Guilherme Coelho. Atualmente, Hatoum é considerado um dos maiores e mais destacados escritores da literatura brasileira. Além disso, a obra do escritor amazonense suscita temas como os conflitos familiares, memória, cultura e identidade, sendo, ainda, alvo de diversos estudos acadêmico-científicos, os quais demonstram a relevância de Hatoum para a literatura nacional. Ademais, a crítica literária tem revelado, atualmente, “[...] grande apreço pela produção hatouniana. Entre os estudos universitários, ela tem servido de objeto para inúmeras pesquisas, como ensaios, resenhas, artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertação de mestrado e tese de doutorado” (SILVA; TRUSEN, 2018, p. 124-125).

As narrativas de Hatoum, geralmente, têm sob enfoque a região amazônica, especialmente a cidade de Manaus. No entanto, observa-se que as obras do autor rompem com os estereótipos formados sobre a região, uma vez que Hatoum evita sublinhar apenas os aspectos exóticos da Amazônia. Inclusive, de acordo com a reportagem “Quando o mito vira história e a história vira mito”, do site de notícias *Brasil de fato* (2010), a obra hatouniana é vista como uma arte que faz com que o leitor

perceba uma região amazônica desconhecida, desconstruindo, assim, os discursos estereotipados sobre o local. “Em *Órfãos do Eldorado*, esses ‘órfãos’ podem ser pensados como aqueles que muitas vezes são iludidos com uma ideia de país da abundância, uma promessa de desenvolvimento” (HATOUM, 2010, s/p).

Pensando nisso e observando o destaque que Hatoum e suas obras têm recebido atualmente, escolheram-se, para comporem o *corpus* desta pesquisa, o romance e o filme *Órfãos do Eldorado*, a fim de analisar como se realiza a adaptação da linguagem literária para o meio cinematográfico.

Dessa forma, ao considerar que a obra filmica também compõe o *corpus* desta pesquisa, cabe salientar que o diretor do filme *Órfãos do Eldorado*, Guilherme Coelho, nasceu no Rio de Janeiro, em 1979. O cineasta produziu e dirigiu o documentário de média-metragem *São João em Caruaru*, em 1999. Além disso, dirigiu o documentário de longa-metragem, lançado no Festival do Rio 2003, *Fala Tu* (2003), o qual ganhou os prêmios de melhor direção e melhor documentário pelo júri popular, além de ser selecionado para festivais internacionais como Berlim, Roterdã e Miami Internacional. Em 2005, dirigiu o documentário *Fernando Lemos, atrás da imagem*. No ano de 2015, Guilherme Coelho dirigiu, então, o filme *Órfãos do Eldorado*.

O romance e o filme *Órfãos do Eldorado* retratam a história de Arminto – filho de Amando Cordovil – que, com a morte do pai, herda a empresa de navegações e toda a fortuna da família Cordovil. No entanto, ao se apaixonar por Dinaura, o rapaz acaba perdendo tudo, pois seu único objetivo era concretizar o seu amor pela moça. Arminto passa uma vida inteira à procura da amada e tudo que lhe sobra é uma tapera velha. Com isso, o que lhe resta é narrar a sua história a um viajante desconhecido e relembrar, dessa maneira, os momentos vividos, tal como sua relação com Florita e os conflitos vivenciados com o pai.

Pensando nisso, esta dissertação apresenta os seguintes objetivos específicos:

1º) discutir os conceitos das relações intermidiáticas e dos Estudos Interartes, assim como apresentar a intertextualidade, o dialogismo e os principais aspectos da relação entre Literatura e Cinema e da teoria da adaptação;

2º) discutir conceitos essenciais da teoria da memória, principalmente, os de memória individual e memória coletiva;

3º) analisar, tanto no escopo literário como no fílmico, como ocorre a intertextualidade, o dialogismo e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado*.

Em relação à fortuna crítica de Milton Hatoum, foi possível encontrar uma vastidão de estudos acadêmicos que tratam das obras do autor, o que contribuiu significativamente para a construção desta dissertação. Dentre os estudos sobre o romance *Órfãos do Eldorado*, encontraram-se teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos acadêmicos. Desse modo, cabe salientar que foram significativas para a elaboração deste estudo, por exemplo, a tese de doutorado intitulada “Nas águas da memória: o rio como metáfora em *Dois Irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum”, de Marcos Vinicius Medeiros da Silva. Também se encontrou a dissertação “Um estudo memorialístico em ‘Órfãos do Eldorado’, de Milton Hatoum”, de Maria Madalena da Silva Dias e a dissertação “Mito, história e memória em *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum”, de Vivian de Assis Lemos. Além disso, vale a pena ressaltar os artigos “Os labirintos da memória em *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, de Vivian de Assis Lemos e Diana Junkes Martha Toneto e “Órfãos do Eldorado: mito, história e orfandade”, de Helena Friedrich.

Quanto ao filme dirigido por Guilherme Coelho, foram encontrados poucos estudos que tratam a seu respeito, como, por exemplo, a tese de doutorado intitulada “A memória no filme *Órfãos do Eldorado*: uma construção através dos personagens e dos espaços”, de Eliana Auxiliadora Pereira. Nesse sentido, pode-se compreender que este estudo contribuirá significativamente para a fortuna crítica tanto da obra hatoumniana como da adaptação fílmica. Dessa maneira, compreende-se que esta pesquisa também trará contribuições para o campo dos estudos da Intermidialidade e das relações Interartes, assim como contribuirá para os estudos das relações entre a literatura e o cinema. Além disso, justifica-se a importância de estudar o romance do autor Milton Hatoum e o filme do cineasta Guilherme Coelho, com intuito de dar visibilidade aos escritores e diretores brasileiros da contemporaneidade que muito têm a contribuir para a arte, de um modo geral.

Assim, como aporte teórico, serão utilizados os autores Claus Clüver (2011) e Irina Rajewsky (2012), para discutir e conceituar os termos “relações intermediáticas” e “estudos interartes”. Além disso, tendo em vista que são campos de interesse da intermidialidade e dos Estudos Interartes, considerou-se pertinente discutir os termos intertextualidade, baseando-se em Claus Clüver (2006) e Julia Kristeva (1974) e tradução intersemiótica, com base em Julio Plaza (2013) e Raquel Queiroz e Aguiar (2010). Além disso, para compreender os termos intertextualidade e dialogismo, este estudo se baseou nos autores Koch e Elias (2015), Stam (2013), Bakhtin (1992) e

Corsi (2014). Desse modo, salienta-se que, na atualidade, esses termos têm recebido grande notoriedade no meio acadêmico-científico e são inúmeras as produções realizadas no âmbito das relações intermediáticas e dos Estudos Interartes e, por isso, justifica-se a relevância de trabalhos acadêmicos nesta área do conhecimento.

Para apresentar os principais aspectos sobre a teoria da adaptação, fundamentou-se nos autores André Bazin (2018), Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) e Ismail Xavier (2003). Ademais, a intenção foi compreender, ainda, como é possível realizar a aproximação entre as linguagens literária e cinematográfica, firmando um diálogo entre essas artes distintas, com base nos autores Jean-Claude Carrière (2014), Olga Arantes Pereira (2009) e José Carlos Avellar (2007). Realizaram-se, também, algumas discussões sobre a literatura e o cinema contemporâneos, com base nos autores Karl Erik Schøllhammer (2009), Leyla Perrone-Moisés (2016), Landim (2008) e Nogueira e Santos (2012).

Para compreender a relação entre memória e ficção, fundamentou-se em Ramos (2011) e Pereira (2014). E, em seguida, foram tecidas algumas considerações sobre Milton Hatoum e Guilherme Coelho, por meio dos pressupostos de Schøllhammer (2009), Tânia Pellegrini (2004), Gonçalves e Gama (2020) e Stefania Chiarelli (2004). Além disso, as discussões em relação a como ocorre a construção da memória foram baseadas, sobretudo, nos pressupostos teóricos dos autores Assmann (2011), Le Goff (1990), Freitas (2017), Candau (2011), Halbwachs (1990) e Bosi (1994).

Desse modo, esta pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado “O diálogo entre literatura e cinema”, objetivou-se discutir as relações intermediáticas e os estudos Interartes, assim como apresentar alguns aspectos da intertextualidade e do dialogismo. Discutiu-se, ainda, alguns aspectos da teoria da adaptação, da relação entre Literatura e cinema e da literatura e cinema contemporâneos; no segundo, “Algumas perspectivas teóricas sobre a memória”, visou-se discutir alguns conceitos sobre a construção da memória, com ênfase nas memórias individual e coletivas, objetivando também apresentar os autores de *Órfãos do Eldorado*; por fim, o terceiro e último capítulo, “O processo de adaptação e a construção da memória em *Órfãos do Eldorado*”, analisou como ocorre o processo de adaptação, a intertextualidade e o dialogismo e a construção da memória no romance e no filme *Órfãos do Eldorado*.

1. ENTRE MÍDIAS: AS POSSÍVEIS RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE CINEMA E LITERATURA

A aproximação entre literatura e cinema pode se nortear por meio dos conceitos de intermedialidade e intertextualidade, os quais podem se complementar ao se pensar nas possíveis relações entre diferentes expressões artísticas. Pensando nisso, este capítulo se divide em quatro partes e objetiva, primeiramente, compreender e discutir os conceitos das relações intermediáticas e dos Estudos Interartes. Depois, serão discutidas as relações entre intertextualidade e dialogismo, assim como serão apresentados os principais aspectos da relação entre Literatura e Cinema e da teoria da adaptação. Por fim, serão tecidas algumas considerações sobre literatura e cinema contemporâneos. Salienta-se, assim, que tais discussões e apontamentos teóricos nortearão a análise do romance e do filme *Órfãos do Eldorado*.

1.1 RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS E ESTUDOS INTERARTES

A necessidade de interação entre os sujeitos tem ampliado os meios de comunicação. Entre eles, encontram-se os jornais, os programas televisivos, as redes sociais etc. Com isso, é possível observar que essas mídias se tornaram recorrentes na sociedade atual e podem, inclusive, propagar novas modalidades textuais, verbais e/ou audiovisuais. “É esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 9). Desse modo, os grupos podem estabelecer novas relações e formas de interação social, cujas práticas culturais e sociais podem se atrelar à variedade de mídias inseridas na contemporaneidade.

Pensando nisso, entende-se o termo “mídia” como um suporte que pode estabelecer a comunicação entre os sujeitos. Isto é, por meio dela é possível transmitir uma mensagem, seja através de imagens, textos, áudios ou pela mistura desses elementos. Para Clüver (2011, p. 09), o termo pode ser definido como “[...] aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”. Para o autor, essa transmissão se efetua como “um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores” (CLÜVER, 2011, p. 9). Por ser característica da contemporaneidade, as

relações entre as mídias implicam grande importância em torno das discussões acerca do sentido e do alcance da intermídia. “São os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida – o texto” (CLÜVER, 2011, p. 10). No entanto, observa-se que “o conceito de mídia é muito mais amplo”, sendo possível afirmar, ainda, que “a determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto” (CLÜVER, 2011, p. 10).

Com efeito, observa-se que há muitos anos tem se falado de Intermidialidade, “em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes” (CLÜVER, 2006, p. 11). Dessa maneira, destaca-se que as discussões sobre as relações intermidiáticas são muito amplas, justamente por sua característica heterogênea. Além disso, a expressão “estudos intermidiáticos”, na atualidade, é adotada para as pesquisas acadêmicas e “reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados ‘arte’ são unanimemente reconhecidos como tal” (DINIZ, 2018 p. 43). Por isso, entende-se que a intermidialidade pode ser definida como a relação e a interação entre várias mídias, as quais abrangem o cinema, a música, a fotografia, a pintura, a literatura e a arte de um modo geral. Assim, é possível compreender que a “‘intermidialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2011, p. 9).

Outro ponto de discussão que pode ser evidenciado é o fato de que a intertextualidade se mostra extremamente pertinente às relações intermidiáticas, uma vez que contribui de maneira significativa à criação literária. Em razão disso, compreende-se que “a intertextualidade sempre significa também intermidialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14). Essas relações intertextuais estão associadas às semelhanças implícitas ou explícitas de um texto em relação a outro e, em virtude disso, observa-se que a relação intertextual é realizada por meio do diálogo existente entre diferentes textos. Assim, compreende-se que os mais variados textos – literários ou não – podem manter relações intertextuais com outras mídias ou artes, uma vez que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p. 68).

Conforme se observa, é possível aproximar os termos intermedialidade e intertextualidade. Entretanto a intertextualidade analisa a relação entre textos, enquanto que a intermedialidade investiga a relação entre as mídias. Assim, “o processo intermediático representa um cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2015). De acordo com Clüver (2006):

um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sógnico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, freqüentemente, como objeto de pesquisa promissor. Contudo, na maioria das vezes, tais estudos se ocupam de mais de um texto e tratam de formas de relação entre textos isolados, entre um texto e classes textuais (por exemplo, gêneros), ou entre classes textuais em diversas mídias (CLÜVER, 2006, p. 16).

A partir do pressuposto de que “a arte são todas as artes” (SOURIAU, 1983, p. 2), é possível compreender como a reflexão acerca das correspondências entre as artes pode ser estabelecida. Essa concepção pode, inclusive, firmar uma possível unidade entre práticas consideradas, *a priori*, como díspares – a pintura, a música, o teatro, a literatura e o cinema etc. Nesse sentido, embora apresentem muitos aspectos divergentes, é perfeitamente viável estabelecer um ponto de convergência entre essas práticas artísticas, “[...] a partir do qual, elas, juntas, trabalhariam em nome de uma única Arte” (JUNIOR, 2009, p. 103). Além disso, salienta-se que essa relação entre as diferentes artes remonta “à Antiguidade e estaria, inclusive, na própria aurora da civilização” (JUNIOR, 2009, p. 103). Um exemplo disso é o fato de que a *Ilíada* ou a *Odisseia* ainda servem de inspiração para inúmeras obras da literatura e da arte em geral. Observa-se, ainda, que a própria peça teatral – como as de Sófocles ou Eurípedes, por exemplo – já se configurava em um processo artístico de tradução intersemiótica. Isto é, o texto dramático era transformado em “[...] teatro propriamente dito, a partir da fusão com os elementos picturais – cenários, figurinos, máscaras – gestuais e musicais, aos quais se acrescentavam as entonações diversas do coro e outros recursos não-verbais, propiciando o diálogo entre os códigos” (DUARTE, 1999, p. 52).

Evidentemente, esse processo de correlação entre as artes já vem sendo colocado, há muito tempo, em prática pelos artistas, seja de forma consciente ou não. Por isso, “[...] houve, por parte desses mesmos artistas e, também, por parte de filósofos e pensadores, a necessidade de se refletir, mais pontualmente, sobre a

correspondência interartística” (JUNIOR, 2009, p. 105). No entanto, necessita-se observar o fato de que na maioria das vezes em que a comparação entre diferentes artes era estabelecida, procurava-se estipular um modelo a ser seguido pelas outras. Com isso, colocava-se em evidência uma provável supremacia de uma arte em relação a outra. Quando essa relação de superioridade ocorre, é comum que as artes consideradas inferiores tentem se despojar de suas características para alcançar os efeitos da arte dominante. Desse modo, pode-se afirmar que, por muito tempo, a literatura e a pintura foram as artes que ocuparam o topo dessa supremacia, sendo que ora uma exercia a função dominante ora a outra ocupava essa posição. No entanto, atualmente, é possível se deparar com uma situação paradoxal nas relações interartes, “[...] pois as diferentes artes voltaram-se para si mesmas, procurando novas técnicas, metodologias, enfim, um maior conhecimento de si” (JUNIOR, 2009, p. 106). Assim, essa relação hierarquizante em relação às artes passou a ser vista de outra maneira, pois cada arte tem a sua própria forma de contribuição cultural. A partir disso, instaurou-se a ideia da pureza da arte, em que cada uma deveria manter suas especificidades e características próprias. Entretanto, com o tempo, esse pensamento de uma arte pura passou a ser desconstruído, pois, “[...] o diálogo ou a correspondência entre os diferentes fenômenos artísticos pode trazer valorosas contribuições para cada arte colocada em confronto sem que, com isso, haja a perda da especificidade” (JUNIOR, 2009, p. 107).

Atualmente, é possível se deparar com diversas formas de comparações e correspondências entre as artes. No entanto, houve-se a necessidade de se estabelecer não só a relação entre artes distintas, mas, entre as mídias. Desse modo, observa-se que a existência de “[...] uma forte tendência de combinação entre diferentes linguagens, também, dentro de uma mesma arte, assim, se pensarmos nas artes plásticas, podemos observar que os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais tão rígidos” (JUNIOR, 2009, p. 108). Além disso, ressaltase o fato de que “[...] o advento das novas mídias proporcionou a re-discussão dos limites entre as artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc.” (JUNIOR, 2009, p. 108). Por isso, frente à pluralidade das artes e, inclusive, das diferentes mídias, é possível compreender que a reflexão sobre as relações interartes podem se efetuar por meio de diversos campos de pesquisa.

Diante do exposto, pode-se observar que a compreensão dos Estudos Interartes pode favorecer o entendimento das relações intermidiáticas. Com isso, é

possível afirmar que o termo interartes está além da relação entre a Literatura e outras Artes. Isso significa que essa expressão “é não apenas pouco apropriada para o campo de estudos, mas também deixa de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes” (CLÜVER, 2006, p. 13). Por isso, observa-se que “a Literatura Comparada tem tradicionalmente a tarefa de se ocupar, sobretudo, de relações textuais. Isso vale também para os Estudos Interartes” (CLÜVER, 2006, p. 14). Nesse sentido, para o autor, a intermedialidade pode envolver tanto as várias artes como as diversas mídias.

Independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sóicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados (CLÜVER, 2006, p. 14).

Os Estudos Interartes podem ser definidos como a interação/relação existente entre as artes como um todo e, por isso, podem ser associados aos estudos intermediários. Nesse sentido, afirma-se que “os métodos usados nos estudos de uma arte poderiam ser proficuamente aplicados, com os devidos ajustes, ao estudo de uma outra” (CLÜVER, 2001, p. 335). Convém pensar, assim, que as relações intermediárias e os Estudos Interartes não representam uma unidade, mas um jogo de confrontações entre diversas artes e mídias, como, por exemplo, as inter-relações que podem ocorrer no campo artístico, midiático, literário, textual, musical, dramático ou fílmico etc. Isso significa que a literatura pode ser analisada de diferentes maneiras, até mesmo com textos que não tenham, necessariamente, teor literário, assim como pode ter relação com qualquer área do conhecimento.

O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiários como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos, cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. Um fenômeno como o do talento múltiplo pertence aos objetos de pesquisa específicos dos Estudos Interartes. Por outro lado, estes partilham com outras atividades transdisciplinares o interesse, hoje em dia tão intenso, por toda a sorte de contextos, práticas e

instituições em que se deparam diversas artes e mídias (CLÜVER, 2006, p. 16-17).

Além do exposto, observa-se que a intermídia pode ocorrer em diversos aspectos, seja no teatro, na literatura, no cinema ou em outras artes ou mídias. A intermídia (ou a intermedialidade), “em seu sentido contemporâneo”, é usada “para definir obras que estão conceitualmente entre mídias” (HIGGINS, 2012, p. 46). Um exemplo disso é o teatro que pode fazer uso de recursos sonoros para a sua composição e exibição, assim como a poesia pode apresentar elementos que remetam à música ou à pintura, a qual, por sua vez, pode se fundir com as palavras. Ademais, salienta-se que “o debate sobre a intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas” (RAJEWSKY, 2012, p. 51). Por essa razão, é possível afirmar que “o fato de que o teatro consegue integrar várias formas de articulação midiática e apresentá-las no palco faz-se possível precisamente por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática próprias dessa mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 55).

De acordo com o ponto de vista de Clüver (2011, p. 12), “um cruzamento de fronteiras midiáticas implica uma relação *intermediática* ao invés de um fenômeno *intramediático*”. Isto é, pode-se definir a “intramediabilidade” como uma mistura de gêneros dentro de uma mesma mídia. Um exemplo de como isso ocorre é a interação ou, então, a junção existente entre a música eletrônica e o sertanejo universitário. Nesse caso, o que se vê é uma fusão entre dois diferentes gêneros musicais em uma mesma música e, por isso, é chamado de fenômeno intramediático e não intermediático, uma vez que não ultrapassa a fronteira da mídia “música”. Por outro lado, destaca-se que um exemplo das possibilidades de relações intermediáticas e interartes é a questão dos videoclipes musicais realizados por diversos artistas e cantores. Tais videoclipes fazem uso da sonorização, da musicalização e da dramatização, assim como se utilizam da imagética e da palavra verbal (a qual, inclusive, pode ter caráter poético), com a intenção de transmitir uma determinada mensagem a certo público.

Além do exposto, Rajewsky (2012, p. 18) define a intermedialidade como

um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos

fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes.

Para melhor definir e, com isso, fortalecer a base teórica dos estudos intermediários, Irina Rajewski (2012) propôs três subcategorias da intermedialidade: 1º) transposição midiática: processo no qual um determinado texto composto por uma mídia é transformado/transposto para outra. Nesse sentido, é possível citar as adaptações cinematográficas de textos literários (romance para filme, por exemplo), novelas etc.; 2º) combinação de mídias: refere-se à presença/mescla de várias mídias dentro de outra, como é o caso do cinema, do teatro, da ópera, das histórias em quadrinhos, entre outras (como o exemplo supracitado a respeito dos videoclipes); 3º) referências intermediárias: trata-se de um texto de uma única mídia que cita ou faz relação a textos específicos de outra mídia, como por exemplo, a referência que um filme pode fazer a certa pintura etc. Esse fenômeno pode ser associado, além disso, com a intertextualidade – já definida anteriormente. Assim, ressalta-se que textos que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”. Desse modo, pode-se dizer que “a esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico” (CLÜVER, 2011, p. 15-16).

Pensando no fato de que as relações entre Literatura e Cinema – principalmente, as que são referentes à adaptação – estão inseridos nos estudos intermediários, cabe ressaltar que o campo de estudos da tradução intersemiótica também pode estar relacionado à intermedialidade e, inclusive, aos Estudos Interartes. Dessa maneira, afirma-se que “existe um campo de interesse bem central nas questões de tradução, em especial no que se refere à ‘transposição intersemiótica’ em todas as suas manifestações e procedimentos paralelos de adaptação e transformação” (CLÜVER, 2006, p. 17). Nesse sentido, entende-se como tradução, a transição ou transmutação de um signo para outro. De acordo com Plaza (2013), “mesmo quando a tradução enfrenta a plenitude do signo original, ela não pode deixar de considerá-lo incompleto em alguns aspectos, daí penetrar nele e dele se apropriar” (p. 31). A tradução está intrinsecamente ligada ao seu original, uma vez que é através dele que sua existência se efetua. Afirma-se, assim, que ela “modifica o original porque este também é produto de uma leitura”. Por isso, é possível afirmar que

tradução e original se complementam “nas suas intenções por mediação do signo” (PLAZA, 2013, p. 32).

Segundo Plaza (2013), a tradução estabelece conexão com seu original. No entanto, é necessário levar em consideração que o signo traduzido não pode ser definido como fiel ou infiel ao original. Por essa razão, salienta-se que “o problema da tão falada ‘fidelidade’ é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infiel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele” (PLAZA, 2013, p. 32). É possível compreender, assim, a tradução intersemiótica como “fenômenos de multimodalidade semiótica”. Com isso, define-se que esses fenômenos “estão envolvidos em processos fundamentais de comunicação multimodal e de ostensão verbal, e abrangem diversos fenômenos de intersemiose, incluindo fenômenos visuais, hápticos, e sonoros” (QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 01). Nesse sentido, a tradução intersemiótica é definida como um processo de transmutação de signos, isto é, tem a ver com a transposição de um sistema verbal para outro de diferente natureza.

Queiroz e Aguiar (2010) retratam que não há, na verdade, como distinguir tal termo de outros como, por exemplo, “intersemiose” e “intertextualidade”, uma vez que não existem muitos termos que possam se diferenciar, inclusive, de outras tipologias como “adaptação” etc. “Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia” (CLÜVER, 2006, p. 17). Por isso, observa-se que “a Semiótica, especialmente em um dos possíveis significados de ‘intermidialidade’, pode ser um instrumento útil e até mesmo necessário” (CLÜVER, 2006, p. 15). Portanto, compreende-se que “transformações ou transposições de uma mídia a outra são – exatamente do mesmo modo que as diversas formas da combinação de mídias – formas de relações intermidiáticas, ao lado de uma série de outras formas” (CLÜVER, 2006, p. 31).

Para Diniz (2018), são inúmeros os fenômenos que podem ser qualificados como intermidiáticos: “escrita cinematográfica, écfrase e musicalização da literatura, adaptações cinematográficas de obras literárias [...], poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto)” (p. 44). Todos esses elementos, de alguma forma, estão relacionados com o cruzamento de fronteiras entre as mídias em sentido amplo. “A qualidade intermidiática de uma adaptação fílmica, por exemplo, não é comparável, em sentido

mais restrito, à qualidade intermediária das ilustrações de livros ou de instalações de arte sonora” (DINIZ, 2018, p. 44).

É importante destacar que se inserem nos estudos intermediários e interartes os textos de um determinado sistema que são reescritos em outro, pois envolve a criação de um “produto” novo com base em uma mídia anterior, como a adaptação cinematográfica, por exemplo. “O texto ou o filme ‘original’, ou anterior, é a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação se baseia num processo de transformação específico da mídia e, por isso mesmo, intermediário” (DINIZ, 2018, p. 50). Desse modo, tendo em vista as subcategorias da intermedialidade propostas por Rajewsky (2012) – as quais foram citadas anteriormente –, Diniz (2018) afirma que é perfeitamente notável que as adaptações cinematográficas possam preencher todas essas subdivisões (transposição midiática, combinação de mídias e referências midiáticas).

Como filmes, as adaptações cinematográficas podem ser incluídas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, podem integrar a categoria de transposições midiáticas e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediárias, pois, é claro – e isto é de fato o que quase sempre acontece –, o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir referências a outras obras, além de caracterizar-se como o próprio processo de transformação midiática. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário ou qualquer outro tipo de texto, ao mesmo tempo em que assiste ao filme. Em vez de simplesmente basear-se numa obra pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode constituir-se em relação a ela, caindo assim também na categoria de referências intermediárias (DINIZ, 2018, p. 50).

É evidente, ainda, o fato de que a transposição midiática sempre foi decorrente no percurso histórico da arte, como, por exemplo, nos poemas baseados em pinturas ou *vice-versa*. Entretanto, esse fenômeno passou a ocorrer com mais frequência a partir do século XX, principalmente, por meio do cinema, pois desde o início “essa mídia evidenciou sua capacidade de relatar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente narrada” (DINIZ, 2018, p. 51).

Nessa perspectiva, Diniz (2018) aponta que

A prática espalhou-se a tal ponto que até hoje muitos filmes têm, como origem, não um *script* original, mas uma obra literária. Esse processo, que conhecemos simplesmente como adaptação cinematográfica, ilustra a forma mais frequente de retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior, criando assim um eco intertextual acessível ao público por lhe oferecer elementos conhecidos (p. 51).

Como se observa, existem várias possibilidades de se estabelecer uma relação intermediária e interartística, assim como são diversos os termos que podem ser associados a esses campos (intertextualidade, literatura comparada, adaptação, tradução intersemiótica etc.). Por isso, o termo de relevância para este capítulo – e que especialmente será utilizado neste estudo – é o da adaptação, uma vez que o filme *Órfãos do Eldorado* (2015) é uma adaptação fílmica do romance homônimo de Milton Hatoum, publicado em 2008. Desse modo, partido do fato de que as diferentes expressões artísticas podem apresentar aproximações dialógicas entre si, a seguir serão apresentadas algumas relações entre intertextualidade e dialogismo.

1.2 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO

Conforme foi possível observar anteriormente, a intertextualidade está relacionada ao diálogo existente entre dois ou mais textos. Isto é, parte-se da ideia de que nada que é dito ou escrito é necessariamente original, mas pode ter relação com uma textualidade que lhe é anterior, sendo, geralmente, fruto de uma interação de ideias. Assim, é possível afirmar que “em sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito, prévio a todo dizer.” (KOCH; ELIAS, 2015, p. 86). Além disso, também se entende que em sentido estrito “[...] a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade.” (KOCH; ELIAS, 2015, p. 86). Em sentido amplo, é possível depreender que:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. E é, em grande parte, essa relação que a define [...]. (JENNY, 1979, p. 05).

Desse modo, é possível afirmar que a intertextualidade pode ocorrer de forma implícita ou explícita em um determinado texto. Ou seja, quando é possível, dentro de um texto, identificar facilmente as referências feitas a outro, entende-se que a relação intertextual entre eles está explícita. Isso é perceptível quando há citações da fonte

do intertexto ou por meio das retomadas de textos de outros autores, por exemplo. Ao passo que a intertextualidade implícita ocorre quando um texto não faz uma citação ligada diretamente à fonte, e isso requer que o leitor faça as associações e alusões entre os textos por meio dos conhecimentos armazenados em sua memória. No entanto, esse processo é mais complexo, uma vez que se o leitor não tiver conhecimento do texto a que se faz alusão, não será possível que ele identifique a relação intertextual existente. Para Kristeva (1974, p. 70), a palavra pode ser vista como um “[...] cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior [...]”.

Nas palavras de Robert Stam (2013), na década de 1980, a decadência do texto como objeto de estudo acabou coincidindo com a ascensão do intertexto. “Em lugar de se preocupar com filmes ou gêneros individuais, as teorias da intertextualidade passaram a considerar que todo e qualquer texto mantinha relações com outros textos e, portanto, com um intertexto.” (STAM, 2013, p. 225). Nesse sentido, pode-se observar que são diversos os livros que tratam e escrevem sobre outros livros, por exemplo. Assim, “[...] ao tomar como objeto o texto [...], os analistas semióticos assentaram o terreno para uma noção de intertextualidade que conduzisse para além da antiga concepção filológica de ‘influência’.” (STAM, 2013, p. 225).

Diante do exposto, é perfeitamente cabível atrelar, de algum modo, a intertextualidade ao processo de adaptação cinematográfica, tendo em vista que esta dialoga e interage com o seu texto fonte. Isso, inclusive, pode reforçar a noção de que a fidelidade da adaptação em relação a obra de origem não deve ser vista como um princípio metodológico de análise, tendo em vista que

Uma adaptação é *automaticamente* diferente do original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal [...]. (STAM, 2008, p. 20).

Nesse sentido, cabe ressaltar que a teoria da intertextualidade, de Kristeva – citada anteriormente –, foi fundada com base no dialogismo de Bakhtin e “[...] enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a ‘fidelidade’ de um texto posterior em relação a um anterior [...]” (STAM, 2008, p. 20). De acordo com Kristeva (1974, p.

67) “[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade”. Desse modo, pode-se dizer que o dialogismo, proposto por Bakhtin, remete à relação existente entre qualquer enunciado e os demais enunciados. “O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais.” (STAM, 2013, p. 225-226). Isso, portanto, facilitou que a abordagem em relação às adaptações em geral fosse menos discriminatória.

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As 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, 2013, p. 234).

A partir do conceito bakhtiniano do “[...] autor como harmonizador de discursos preexistentes [...]”, abriu-se “o caminho para uma abordagem à arte ‘discursiva’ e não-originária.” (STAM, 2008, p. 21). Nesse sentido, pode-se dizer que “a atitude bakhtiniana diante do autor literário enquanto situado num ‘território individual’ sugere uma atitude de reavaliação no que se refere à ‘originalidade’ artística.” (STAM, 2008, p. 21). Importa destacar que Bakhtin chama a expressão artística de uma construção híbrida, uma vez que pode misturar a palavra de uma pessoa com a de outra. Assim, é possível constatar que esse pensamento de que a literatura é uma construção híbrida pode ser aplicado em uma produção fílmica, por exemplo. Isto é, tendo em vista que, nem mesmo na literatura, a originalidade total é possível, “a ‘ofensa’ de se ‘trair’ um original, por exemplo, através de uma adaptação ‘infiel’, é um pecado ainda menor.” (STAM, 2008, p. 21). Desse modo, compreende-se que assim como se pode gerar uma infinidade de leituras e múltiplas interpretações em torno de um texto literário, “[...] também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.” (STAM, 2008, p. 21).

Ao adotar uma abordagem intertextual em vez de uma postura discriminatória, a discussão em torno da análise se torna menos moralista e deixa de reforçar hierarquias entre as diversas manifestações artísticas, principalmente, em relação ao cinema e à literatura.

Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas” de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes. As adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (STAM, 2008, p. 22).

De um modo geral, as adaptações fílmicas são sempre extraídas de um texto que lhe é anterior, ou seja, as informações nela contidas e transformadas também podem dialogar, de algum modo, com o gênero do qual foram tiradas. Por isso, as adaptações de romances “[...] sobrepõe um conjunto de convenção de gênero: uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme.” (STAM, 2008, p. 23).

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a arte da adaptação cinematográfica, em parte, consiste justamente “na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas.” (STAM, 2008, p. 23). Desse modo, importa destacar que o gênero fílmico está sujeito a tensões históricas e sociais. Isto é, “a arte revitaliza-se recorrendo a estratégias de formas e gêneros anteriormente marginalizadas, canonizando o que outrora fora desprezado.” (STAM, 2008, p. 23). Por essa razão, é possível afirmar que a intertextualidade no cinema é possibilitada por diversos caminhos. Isso significa que a imagem, por exemplo, herda a história da pintura e das artes visuais em geral, ao passo que o som pode herdar a história da música, do diálogo etc.

Em termos históricos e de gênero, tanto o romance quanto o filme têm consistentemente canibalizado gêneros e mídias antecedentes. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria – transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances epistolares, e assim por diante. O cinema foi trazendo esta canibalização ao seu paroxismo. Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. (STAM, 2008, p. 24).

Conforme se pode observar, os textos são tecidos e inscritos na linguagem e são constituídos por citações conscientes e inconscientes, assim como se constituem de combinações e inversões de outros textos. Desse modo, importa destacar que “[...] o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura [...]” (STAM, 2013, p. 226). Além disso, é possível afirmar que o conceito de intertextualidade vai muito além das influências ou fontes de um determinado texto – o qual é composto, ainda, por um conjunto de gêneros e discursos aos quais faz referência. Em outras palavras, “[...] o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza.” (STAM, 2013, p. 226). Isso significa, ainda, que a intertextualidade não se limita a um único meio, pois possibilita diversas relações dialógicas entre os mais variados meios, mídias, textos e artes, por exemplo. “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais ele tenha dormido.” (STAM, 2003, p. 226). Destaca-se, assim, que a intertextualidade liga e relaciona um texto individual a outros sistemas de representação. “Até mesmo para discutir a relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior de seu intertexto, para então relacionar tanto o texto como o intertexto a outros sistemas e séries que constituem o seu contexto.” (STAM, 2013, p. 227).

Em relação ao dialogismo, Bakhtin chama atenção para uma ampla gama de gêneros discursivos orais e escritos que vão desde o diálogo do dia a dia ao conjunto de gêneros literários. Bakhtin explicita seu conceito de dialogismo como “[...] o produto da interação de dois indivíduos organizados [...]” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1992, p. 112). A partir disso, pode-se afirmar que o discurso não é individual, uma vez que se constrói entre dois ou mais interlocutores – os quais, inclusive, são seres sociais. Nesse sentido, o dialogismo se constrói como um diálogo entre discursos e mantém relações com outros discursos que o antecederam. Desse modo, cabe salientar que a linguagem, para Bakhtin, funciona como uma prática social e, por isso, a língua é entendida “[...] como um processo de evolução ininterrupto, constituído pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação, que é a sua verdadeira substância.” (BAKHTIN, 1992, p. 127).

Ao se pensar nessa relação entre linguagem, sujeito e mundo, é possível evidenciar que tanto a literatura como o cinema, por exemplo, também promovem a

interação entre os indivíduos – e, por sua vez, podem ser analisados pelo viés do dialogismo e, com isso, da intertextualidade. Observa-se, dessa maneira, que uma obra literária ou cinematográfica se manifesta através da “palavra” ou, então, do “discurso”, uma vez que se apresentam de forma tanto falada como escrita e mantêm relações dialógicas com outros discursos e textos. Além disso, a literatura e o cinema são fenômenos sociais, históricos e culturais que fazem parte da vida do sujeito e assim permanecem ao longo de sua história. Essas artes, portanto, podem ser entendidas como instrumento de comunicação, pois podem transmitir os conhecimentos e a cultura de uma determinada sociedade. Em virtude disso, é possível afirmar que “[...] a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente à todas as espécies de discurso.” (JAKOBSON, 1974, p. 119).

Importa destacar, ainda, que para o estudo das relações dialógicas, Bakhtin propõe a Metalinguística. Isto é, é possível compreender que a linguagem também pode descrever, referir-se ou falar sobre outra – fenômeno conhecido como metalinguagem. Por essa razão, “[...] a intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior.” (CHALHUB, 2005, p. 52). Por isso, de acordo com Chalhub (2005), se a metalinguagem é um processo relacional entre linguagens, ao se tratar da literatura, portanto, sempre poderá haver esse diálogo intertextual.

Como se observa, os conceitos de dialogismo e intertextualidade podem, certamente, extrapolar para a análise do cinema. Cabe destacar que “[...] a enunciação está relacionada à ideologia do grupo social, à época da produção do enunciado e às relações sócio, histórico-ideológicas do sujeito instituído como interlocutor do enunciado [...]” (CORSI, 2014, p. 140). Um filme, por exemplo, tem a capacidade de dialogar com os mais variados discursos, sejam eles históricos, sociais, culturais ou ideológicos etc.

Para Bakhtin o conceito de dialogismo, no que concerne à relação de um enunciado com os demais – o que, de modo restrito, poderíamos chamar de dialogismo intertextual –, não se limita à investigação de “fontes e influências”, nem tampouco exclui qualquer forma de comunicação. Ele abrange o discurso cotidiano e a tradição literária e artística, aplicando-se ao texto verbal e ao não verbal, ao erudito e ao popular, ao clássico e ao massificado. (CORSI, 2014, p. 143).

Para Bakhtin, o enunciado é objeto discursivo, social e histórico. Desse modo, pode-se dizer que “[...] a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.” (BARROS, 1999, p. 14). Como visto anteriormente, o dialogismo se efetiva por meio das relações entre os sujeitos, ocorrendo em diversos grupos sociais pelo fato de, geralmente, terem objetivos e interesses diferentes. Assim, para além das relações dos textos com seus intertextos, Bakhtin (1997, p. 203) ressalta que “[...] qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é possível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração.”

Nesse sentido, a respeito da relação do dialogismo com as adaptações cinematográficas, é possível destacar que:

Numa perspectiva bakhtiniana, a teoria do dialogismo colocaria a adaptação cinematográfica dos textos literários como um processo comum e “natural” da arte. Pois, além do texto fonte – que nesse caso é o romance –, para a produção do filme existiriam ainda as relações dialógicas comuns à obra literária e as comuns a qualquer produção fílmica. No filme inserimos o conhecimento de mundo do autor e do diretor, que podem estar presentes na obra sem que exista a direta percepção do espectador. (CORSI, 2014, p. 144).

No processo de adaptação de um romance para um filme, com base no enunciado-texto literário, o cineasta cria um novo enunciado-texto – no caso, seria a adaptação fílmica, a qual não tem a obrigação de fidelidade ao texto de origem. Isto é, “a liberdade estilística e criativa do diretor pode levar a um resultado artístico relevante para a arte cinematográfica, e o sucesso do filme independe da fidelidade ao livro.” (CORSI, 2014, p. 144). Pode-se afirmar, ainda, que a partir do processo de adaptação, o texto fonte pode estar presente na obra adaptada, atribuindo sentido a ela sem que seja necessariamente enunciado. Isto é, tendo ou não o objetivo de identificar as fontes do texto adaptado da linguagem literária para a fílmica, sempre haverá a presença dos elementos constituintes do texto fonte na sua adaptação.

Mas, considerando as relações intertextuais do enunciado-texto com os enunciados que o precederam e aos quais se vincula, essa presença pode significar parentesco de ideologias ou de temas, o que não exclui jamais o surgimento de um novo enunciado-texto, independente e formador de opiniões tanto quanto o primeiro, pois, a partir da absorção e da transformação do material de origem, esse novo texto-enunciado ganha novo

estilo, nova forma, nova expressão, novos conceitos, nova linguagem e, assim, nova individualidade. (CORSI, 2014, p. 144).

Importa destacar, ainda, o fato de que “[...] o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso.” Assim, é possível afirmar que o enunciado “[...] é individual e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual.” (BAKHTIN, 1992, p. 282-283). Evidentemente, o recurso da narrativa é o ponto em comum entre a adaptação cinematográfica e a obra literária adaptada. Por essa razão, pode-se assegurar a existência de um diálogo intertextual entre esses dois enunciados, isto é, filme e romance. Além disso, compreende-se que “todo texto tem em si as marcas do que já foi dito antes e também é perpassado pelo contexto sócio-histórico e ideológico de sua produção e de sua recepção.” (CORSI, 2014, p. 145). Por isso, pode-se dizer que o aspecto dialógico da produção fílmica está relacionado às “várias consciências formadoras da ideologia do filme: os autores, os diretores, o olho da câmera (ponto de vista do cameraman), os encarregados das pesquisas estéticas, históricas, geográficas, entre outros.” (CORSI, 2014, p. 145). Um filme expressa dialogicidade em razão de que cada fato, imagem ou som conduz a um fim específico. Isto é, geralmente, a ideologia proposta pelos diretores está em concordância com o que é imposto “pelo mercado da sétima arte, visando agradar a um público espectador. [...] Podemos dizer então que o ‘dialogismo’ já ocorre na suposta discussão que antecede a concretização do filme e na relação dialógica exposta nas réplicas das personagens.” (CORSI, 2014, p. 145). Nesse sentido, a adaptação fílmica dialoga com o romance, com o contexto e com os espectadores.

Conforme as palavras do teórico russo, “[...] o romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas.” (BAKHTIN, 1998, p. 154). Além disso, claramente, é possível notar o diálogo existente entre as produções fílmicas e as ações cotidianas do ser humano, tendo em vista que:

Uma abordagem translinguística aos gêneros discursivos no cinema poderia correlacionar os gêneros primários – a conversação em família ou entre amigos, a relação chefe-empregado, a linguagem em sala de aula, as piadas em festas, os comandos militares – com sua mediação secundária cinematográfica. Poderia analisar as conversões de que se utiliza o filme clássico hollywoodiano, por exemplo, para tratar situações típicas de discurso como a dos diálogos entre duas pessoas [...] ou a dos confrontos dramáticos

[...]; ou investigar as subversões mais vanguardistas dessas convenções (STAM, 2013, p. 228).

Desse modo, observa-se que “o dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular.” (STAM, 2013, p. 230). Pode-se destacar, nesse sentido, que as referências dialógicas também estão presentes no cinema, uma vez que os diretores e cineastas podem procurar as mais variadas fontes artísticas para comporem suas produções fílmicas, por exemplo. Além disso, a intertextualidade pode se manifestar de múltiplas formas no cinema, pois “até mesmo uma técnica cinematográfica pode constituir uma alusão intertextual [...]” (STAM, 2013, p. 231).

Na perspectiva de Stam (2013), a transtextualidade – proposta por Genette – é o termo utilizado “para referir-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outro texto’.” (STAM, 2013, p. 231). Ademais, Genette propõe cinco categorias da transtextualidade: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade. A intertextualidade é a co-presença entre dois ou mais textos, ou seja, é definida como citação, plágio ou alusão. Esses procedimentos podem ser facilmente identificados no cinema: “a citação pode tomar a forma de inserção de trechos clássicos em filmes [...]”, ao passo que a alusão “[...] pode tomar a forma de uma evocação verbal ou visual de outro filme, como um meio expressivo de propor um comentário sobre o mundo ficcional do filme aludido.” (STAM, 2013, p. 231-232). A paratextualidade é definida como formas de prefácios, dedicatórias, ilustrações etc. No cinema, isso pode ser encontrado nos pôsteres ou *trailers* de divulgação de um determinado filme, por exemplo, tendo em vista que tecem, de algum modo, comentários e mensagens a respeito da produção. A metatextualidade “[...] consiste na relação crítica existente entre um texto e outro, esteja o texto comentado explicitamente citado, esteja ele apenas silenciosamente evocado.” (STAM, 2013, p. 233). A arquitekstualidade se refere às relações ou alusões sugeridas pelos títulos ou subtítulos de um determinado texto. Por fim, a hipertextualidade diz respeito a toda relação que une um determinado texto – hipertexto – a um texto anterior a ele – hipotexto. Assim, é possível afirmar que:

O termo ‘hipertextualidade’ possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo ‘intertextualidade’. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações

cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, 2013, p. 233-234).

Conforme se pode notar, as diversas adaptações cinematográficas de uma determinada obra “podem ser vistas como ‘leituras’ hipertextuais variantes oportunizadas por um mesmo hipertexto.” (STAM, 2013, p. 234). Um exemplo disso são as várias adaptações dos contos de fada como *Cinderela* e *Bela adormecida* que, mesmo depois de tantos anos após a publicação da versão dos Irmãos Grimm, continuam a ser contemplados e adaptados pelos cineastas, criando e possibilitando novos horizontes de leituras hipertextuais. “A hipertextualidade chama atenção para todas as operações transformadoras que um texto pode operar sobre outro. A paródia, por exemplo, irreverentemente desvaloriza e ‘trivializa’ um texto ‘nobre’ preexistente” (STAM, 2013, p. 234-235). É possível afirmar, ainda, que os filmes hipertextuais podem simplesmente atualizar as obras anteriores, “[...] enfatizando atributos específicos do original.” (STAM, 2013, p. 235). Com isso, salienta-se que “as teorias da intertextualidade literária [...] podem trazer benefícios para a teoria do cinema e a análise fílmica.” (STAM, 2013, p. 235). Pensando nisso, na seção que se segue, serão discutidos os principais aspectos da relação entre literatura e cinema e, principalmente, da adaptação. Assim, nota-se que por muito tempo o cinema e as adaptações cinematográficas foram considerados inferiores à literatura e, por isso, muitos teóricos saíram em defesa dessas novas produções artísticas, considerando-as, portanto, tão importantes quanto as produções literárias em geral.

1.3 DA LITERATURA AO CINEMA: A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

Mesmo sabendo que as produções literárias se originaram antes das cinematográficas, é evidente que “o cinema está claramente fixado na história cultural da humanidade” (PEREIRA, 2009, p. 44). Como expressões artísticas, a literatura e o cinema levam à reflexão do modo de pensar e viver do sujeito através do tempo e da história, pois se tratam também de um registro histórico e social. Nesse sentido, assemelham-se a qualquer outra produção artística que possa recriar a realidade ou a sociedade de uma época – entre tantos outros aspectos que podem ser recriados pela arte que estão além dessa representação social, histórica e cultural, é claro. Além

disso, podem ser encontradas muitas diferenças e diversos pontos em comum entre essas linguagens.

É inegável que a literatura tem sido há muito tempo fonte de criação para o cinema, e isso se comprova justamente pelas adaptações. Em virtude disso, é perfeitamente possível afirmar que em busca de narrativas o cinema “[...] se depara com a literatura. As palavras acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. O cinema, por sua vez, abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras” (PEREIRA, 2009, p. 45). Por isso, é importante pensar no fato de que, geralmente, tudo que pode ser escrito também pode ser filmado, assim como tudo que pode ser filmado também pode ser escrito. Nessa perspectiva, o cinema também pode inspirar a criação literária, uma vez que muitos filmes saíram dos telões e foram para as páginas dos livros. Um exemplo disso é o filme *O Labirinto do Fauno*, lançado em 2006 pelo diretor Guillermo del Toro que, em 2019, foi publicado em livro pelos autores Cornelia Funke e Guillermo del Toro. Por essa razão, afirma-se que tanto a literatura como o cinema pode ser fonte de criação um para o outro.

Com isso, Pereira (2009) aponta que a literatura e o cinema mantêm uma relação dialógica e podem se associar por meio de uma adaptação ou pelo modo de narrar uma determinada história, por exemplo. Entretanto, embora seja evidente que a literatura inspira o cinema, é imprescindível ter em mente que ambos são linguagens autônomas e não dependem, necessariamente, uma da outra para se consolidarem como arte. Além disso, “pautados, ora pela intersecção, ora pelo dissídio, os cineastas, desde cedo, viram na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho”. Desse modo, observa-se que “frequentemente o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários gêneros literários, provindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática” (PEREIRA, 2009, p. 46).

De acordo com Pereira (2009), a linguagem cinematográfica é criadora, uma vez que a câmera não apenas reproduz alguma proximidade com a realidade, mas pode definir por meio da criação a própria essência artística do cinema. “Evidentemente, nem todo filme pode ser considerado uma obra artística. Não é pelo mero fato de se usar do cinema que se faz cinema” (PEREIRA, 2009, p. 48). Por isso, é necessário estar atento ao fato de que

Nas relações entre cinema e literatura, devemos distinguir inicialmente os dois sentidos em que se usa a expressão “literária” com respeito ao filme. Há o sentido pejorativo, que denuncia a falta de integração entre os elementos visuais e a natureza retórica ou excessivamente dialogada da narrativa. Mas há o sentido legítimo, que indica a possibilidade de complementação entre os recursos literários e os cinematográficos (PEREIRA, 2009, p. 49).

Na perspectiva de Pereira (2009, p. 50), “o cinema se exprime por meio de imagens em movimento” e, por essa razão, o enredo de um filme nunca se identifica perfeita e fielmente com aquele apresentado em um livro. “O escritor de argumentos sempre procura obter os equivalentes visuais das construções literárias” (PEREIRA, 2009, p. 50). Desse modo, de acordo com a autora, ao se considerar que um filme tende a narrar uma história por meio de imagens, “jamais um romance poderá ser filmado com absoluta fidelidade ao original” (p. 50). Isso significa que enquanto o escritor descreve por meio de palavras, o cinema mostra com imagens e, por isso, não tem como um filme se apresentar exatamente como no livro adaptado.

Diante do exposto, para compreender como o cinema se originou, serão utilizados os pressupostos teóricos de Jean-Claude Carrière (2014). Desse modo, é possível destacar que a princípio o filme era apenas uma sequência de tomadas estáticas, ou seja, os acontecimentos vinham um atrás do outro, sem interrupções.

Nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral. Os acontecimentos vinham, necessariamente, um após o outro, em sequência ininterrupta, dentro daquele enquadramento imóvel, e podia-se acompanhar a ação bem facilmente. A primeira reação da plateia era de outro tipo: as pessoas tinham curiosidade de saber de que era feita aquela imagem em movimento, vendo nela uma espécie de nova realidade, buscavam a ilusão, o truque (CARRIÈRE, 2014, p. 13).

Importa destacar que foi a partir da relação invisível de uma cena com a outra que o cinema realmente se tornou uma nova linguagem. Isto é, de acordo com Carrière (2014, p. 14), “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas”. Essa nova maneira de produzi-lo por meio do corte em cenas fez com que, em alguns momentos, o tempo e o espaço ficassem implícitos ao telespectador, dando a ele a chance de imaginar e compreender os acontecimentos que foram ocultos pela divisão das cenas. Com isso, é possível sustentar que “[...] o cinema cria, assim, um novo espaço, com um simples deslocamento do ponto de vista” (CARRIÈRE, 2014, p. 17). Além disso, “ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve

saber ou ser capaz de decifrar [...], a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal” (CARRIÈRE, 2014, p. 18). Nessa perspectiva, o teórico também aponta para o fato de que “os cineastas perceberam que a memória de imagens pode, às vezes, ser mais forte e duradoura do que a de palavras ou frases” (CARRIÈRE, 2014, p. 20).

O cinema pode ser considerado como uma linguagem viva que está sujeita a sofrer modificações históricas, sociais ou culturais. Desse modo, Carrière (2014, p. 21) afirma que

Foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humana.

A linguagem do cinema é complexa, pois, em sua totalidade, consegue envolver o sujeito com sua forma própria de “contar” uma história, numa relação mútua entre imagem/tempo/espço, que podem situar o espectador e dar a ele a impressão de realidade mesmo em uma adaptação literária. Portanto, o cinema é a arte das imagens em movimento, enquanto que a literatura é a arte das palavras, sendo que ambos apresentam linguagens distintas que podem se complementar.

Pensando nessa relação entre a literatura e o cinema, cabe salientar que são várias as discussões que tratam da questão da adaptação. Desse modo, salienta-se que no capítulo “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, o teórico André Bazin apresenta sua defesa da adaptação. Com isso, o autor alega que “não é de hoje [...] que o cinema vai buscar seus temas no romance e no teatro; mas parece que não o faz da mesma maneira” (BAZIN, 2018, p. 121). Grandes nomes da literatura como Victor Hugo, por exemplo, fornecem um vasto campo de criação para a produção cinematográfica, os quais proporcionam aos cineastas personagens e aventuras. “Romances, às vezes excelentes, continuam sendo adaptados, mas é possível tratá-los como sinopses bem desenvolvidas” (BAZIN, 2018, p. 121). Por essa razão, muitos escritores americanos escrevem seus romances tendo em vista uma possível adaptação para os filmes hollywoodianos, por exemplo.

Além disso, compreende-se que dificilmente há a possibilidade de considerar uma adaptação cinematográfica como cópia/plágio, visto que sua significação

depende do estilo e da interpretação feita pelo cineasta. Em outras palavras, pode-se afirmar que o cineasta já não se contenta com o plágio de uma obra, pois se propõe “a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 2018, p. 122). Em virtude disso, é possível afirmar que os cineastas podem ser autônomos e independentes no processo de adaptar uma obra para o cinema.

Diante das artes tradicionais mais antigas – como a literatura e o teatro, por exemplo –, o cinema pode ser considerado como uma arte recente, uma vez que surgiu no final do século XIX. Por esse motivo, entende-se que há certa “influência recíproca das artes e das adaptações em geral” (BAZIN, 2018, p. 123). Com isso, o autor compreende que se o cinema fosse uma arte mais antiga, sua evolução poderia ter mais destaque.

Se o cinema tivesse 2 ou 3 mil de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem sessenta anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente reduzidas. O que se estende normalmente numa duração de uma ou duas civilizações, cabe aqui na vida de um homem. E esta não é a principal causa de erro, pois essa evolução acelerada não é de modo algum contemporânea à das outras artes. O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música e a pintura são tão velhos quanto a história (BAZIN, 2018, p. 123-124).

É perceptível que “[...] o cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, só chega a uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro” (BAZIN, 2018, p. 124). No entanto, por muito tempo, os críticos defenderam a ideia de um cinema que fosse “puro”, isto é, sem a presença ou referência às outras artes como a literatura. Por isso, observa-se que embora a adaptação seja considerada para a crítica como um quebra-galho vergonhoso, ela faz parte da história da arte, pois até mesmo na “Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais etc.” (BAZIN, 2018, p. 125). Ademais, importa destacar que “[...] o que sem dúvida [...] engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre em geral num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se em sua origem” (BAZIN, 2018, p. 125). O cinema pode ser considerado, nesse sentido, como uma arte que em seu princípio procurou imitar seus primogênitos para depois elaborar seus próprios temas. Mas isso não significa que o cinema deva ser considerado como uma arte em decadência ou como inferior às outras artes. “Constatar que o cinema surgiu ‘depois’

do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano” (BAZIN, 2018, p. 125).

Não é certo afirmar, com efeito, que as artes ditas evoluídas não devam ter relações umas sobre as outras. Todavia, é notório que “a história da arte evoluiu no sentido da autonomia e da especificidade” (BAZIN, 2018, p. 129). Por isso, a ideia de uma arte “pura” não é desprovida de sentido, pois pode ser considerada como um conceito tão difícil de definir como de contestar. De todo modo, pode-se afirmar que as misturas entre as artes ainda são possíveis, pois há cruzamentos que são fecundos e promissores, mas também é necessário admitir que existem situações em que tais misturas são feitas de maneira monstruosa.

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu influências do cinema (BAZIN, 2018, p. 129).

Tanto é verdade que as adaptações podem e devem ser reconhecidas como arte que os filmes adaptados da literatura continuam ganhando notoriedade, pois é evidente a multiplicação dos filmes que têm a ousadia de se inspirar em romances.

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas editoriais, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema (BAZIN, 2018, p. 134).

Diante do exposto, importa destacar que em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, o teórico Robert Stam também defende a adaptação. Nesse sentido, Stam (2006, p. 19) afirma que “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura”. Embora seja possível imaginar muitas expressões positivas que possam ser destinadas às adaptações, a retórica padrão geralmente lamenta “o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (STAM, 2006, p. 20). Desse modo, por muito tempo, a adaptação e,

principalmente, o cinema foram considerados como inferiores à literatura. Isso se justifica pelo fato de que, em alguns casos, “muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas, ele também deriva [...] das pressuposições profundamente enraizadas e freqüentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes” (STAM, 2006, p. 20).

De acordo com Robert Stam (2006), a crença na suposta superioridade da literatura em relação à adaptação deriva de certos preconceitos primordiais, os quais se destacam a seguir:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro” [...]); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

Com efeito, os pressupostos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo subverteram a maioria desses preconceitos e causaram impacto direto nos discursos sobre a adaptação. Nesse sentido, é possível destacar que a “semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo”, com isso, “a hierarquia entre o romance e o filme” (STAM, 2006, p. 21). Além disso, a teoria da intertextualidade também resulta em mudanças significativas no modo de pensar a respeito da adaptação, uma vez que, no lugar de abordar a fidelidade de um texto a um que lhe é anterior, enfatiza as diversas relações que podem existir entre as textualidades. Desse modo, faz-se necessário compreender “a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou ‘leitura’ do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte” (STAM, 2006, p. 22).

Stam (2006) afirma, ainda, que outros aspectos do pós-estruturalismo podem ser significativamente considerados em relação à prática da adaptação, como a desconstrução de Derrida, por exemplo, que “desmantela a hierarquia do ‘original’ e

da ‘cópia’”. Isto é, “o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido” (STAM, 2006, p. 22). Por isso, compreende-se que uma adaptação cinematográfica, vista como “cópia”, também pode ser considerada “original” para possíveis “cópias” futuras e, por essa razão, não deve ser considerada inferior ao texto de que se originou. Na perspectiva de Stam (2006, p.23), “a originalidade completa não é possível nem desejável. E se a ‘originalidade’ na literatura é desvalorizada, a ‘ofensa’ e ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infiel’, é muito menos grave”. Com isso, observa-se certo rompimento com a ideia de “originalidade”, visto que a criação artística é, geralmente, baseada em textos anteriores.

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo. (STAM, 2006, p. 23).

Outra questão que pode ser evidenciada é o fato de que a narratologia, tendência que se insere nos estudos de cinema desde 1970, “concede centralidade cultural à narrativa em geral, em oposição à narrativa literária isoladamente” (STAM, 2006, p. 24). Isso significa que as histórias são o principal meio utilizado pelos sujeitos para conceber sentido às coisas. “Não apenas nas ficções escritas mas o tempo todo, e em todos os níveis” (STAM, 2006, p. 24). Nesse sentido, afirma-se que a narrativa assume uma variedade de formas, seja por meio das narrativas pessoais e cotidianas ou das públicas (quadrinhos, comerciais televisivos, histórias e cinema). Entende-se, assim, que “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (STAM, 2006, p. 24).

Como se sabe, um texto é suscetível a múltiplas interpretações. Desse modo, as adaptações podem ser consideradas como leituras ou interpretações e podem preencher as possíveis lacunas deixadas por um romance que serve como fonte, por exemplo. Assim, é possível afirmar que esse “[...] ‘preenchimento’ é comum especialmente em adaptações de textos há muito consagrados” (STAM, 2006, p. 25). Com efeito, é possível afirmar que a adaptação cinematográfica pode criar “uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos

mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2006, p. 26). Por essa razão, pode-se afirmar que o termo fidelidade se torna inadequado para referir-se às adaptações, uma vez que elas trazem o romance à “vida”. Nesse sentido, observa-se que a teoria da adaptação tem um amplo repertório de conceitos e termos para aludir essa transformação de formas entre mídias. Entre esses conceitos, pode-se destacar a adaptação enquanto leitura, reescrita, tradução, transmutação, recriação etc. Por isso, compreende-se que a adaptação, enquanto “leitura” da fonte do romance, pode gerar uma infinidade de leituras e interpretações. Além disso, “a metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (STAM, 2006, p. 27).

O teórico brasileiro Ismail Xavier (2003) compreende que o problema das adaptações literárias para o cinema depende das interpretações feitas pelos cineastas ao realizarem a adaptação da linguagem literária para a fílmica. A dificuldade em adaptar uma obra literária, geralmente, pode ocorrer devido ao fato de que a primeira ação do público, quando assiste ao filme, é procurar perceber se ele se aproxima ou se afasta do texto de origem. Nessa perspectiva, retrata-se que a princípio a preocupação e a rigidez quanto à “fidelidade” do filme adaptado era comum, uma vez que os autores das obras eram estimados pelos leitores. Porém, mais tarde, essa cobrança diminuiu, pois, o livro e o filme que nele baseia “[...] são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 61).

Na perspectiva de Xavier (2003), o filme passa a ser apreciado através de sua linguagem própria e a “fidelidade” ao livro deixa de ser “critério maior de juízo”. Nesse sentido, afirma-se que por mais que sejam linguagens distintas, de fato é possível fazer aproximações entre o filme e o livro adaptado, como na relação entre imagens (filme) e palavras (livro), por exemplo. O autor também aponta que há um ponto em comum entre o cinema e a literatura – a narrativa – uma vez que tanto um filme como o texto literário dispõem de acontecimentos e ações das personagens que se desenrolam em forma de história contada ou filmada. Também é interessante destacar que “[...] quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (XAVIER, 2003, p. 64).

Por intermédio dos elementos cênicos, das personagens e da condensação do tempo, pode-se criar relação entre espectador e ator/personagem, fazendo com

que seja possível vivenciar a dor ou o prazer da personagem. A trama, a ação e a história que envolvem o leitor em uma obra também podem “prender” o espectador nos fatos apresentados no filme, uma vez que “narrar é tramar, tecer” (XAVIER, 2003, p. 66). Desse modo, por meio do cinema, é possível atribuir ao texto fílmico diferentes sentidos e interpretações a partir de um mesmo material que envolve uma sequência de fatos e acontecimentos de um percurso narrativo.

De acordo com Xavier (2003), o cinema constrói pontos de vista, pois procura ir além do que a cena teatral pode oferecer. Assim, “[...] o texto dramático, ao contrário do romance, estrutura-se como algo a se completar na encenação, no espetáculo teatral (ou cinematográfico)” (p. 87). Uma produção cinematográfica faz uso de personagens fictícias, espaço cênico, adaptação temporal e utiliza-se de diálogos, sem que haja a necessidade de um narrador descrevendo cada cena, já que esses elementos podem “substituí-lo” por meio das imagens. Por fim, o cinema pode recriar, por meio da verossimilhança, as peripécias humanas em sociedade, na tentativa de aproximar o espectador daquilo que está sendo representado.

A escritora canadense Linda Hutcheon (2013), em *Uma teoria da adaptação*, aborda que o roteiro de um filme baseado em um clássico da literatura precisa expressar sua mensagem de maneira clara, precisa e simplificada. Assim, para a autora, a adaptação deve se efetivar através de imagens e poucas palavras, uma vez que a complexidade da linguagem pode dificultar a compreensão dela, podendo, inclusive, ser alvo de severas críticas vindas dos espectadores. Nesse sentido, de acordo com a autora:

Escrever um roteiro baseado num grande romance [...] é acima de tudo um trabalho de simplificação. Não me refiro somente ao enredo, embora no caso particular de um romance vitoriano, repleto de tramas e personagens secundários, cortes severos sejam indispensáveis; refiro-me também ao conteúdo intelectual. Um filme deve exprimir sua mensagem através de imagens e relativamente poucas palavras; ele não é muito tolerante à complexidade, ironia ou tergiversações (HUTCHEON, 2013, p. 21).

Atualmente, é possível deparar-se com inúmeras formas de adaptações, seja por meio de revistas de histórias em quadrinhos, filmes ou jogos. “As adaptações estão em todos os lugares [...] nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas.” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Desse modo, pode-se compreender a adaptação como uma arte, já que ela deriva de outra que lhe é anterior, isto é, “[...] as

histórias nascem de outras histórias.” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Um exemplo de como isso acontece é o filme estadunidense *Liga da Justiça*, lançado no ano de 2017, com duração de 01h59min, dirigido por Joss Whedon e Zack Snyder, que fora adaptado como *Liga da Justiça – Snyder Cut* e lançado em 2021, com duração de 04h00min, pela versão do diretor Zack Snyder. Além disso, ambos os filmes são adaptações das histórias em quadrinhos dos super-heróis da *Liga da Justiça*, da revista *DC Comics*.

No entanto, mesmo sendo uma maneira interessante e diferenciada de “recontar” ou “recriar” uma determinada história, há divisões nos pontos de vistas sobre a adaptação. Nesse sentido, é concebível dizer que

[...] a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Conforme se observa, a questão da fidelidade ao texto adaptado deixou de ser critério de análise, uma vez que a adaptação é considerada como uma linguagem autônoma. Nesse sentido, a ideia de fidelidade está ligada à suposição de que a intenção dos adaptadores é apenas de reproduzir o texto de origem. Por isso, faz-se necessário ter em mente que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. Desse modo, pode-se afirmar que há “várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Importa destacar que a adaptação é uma transposição de uma ou mais obras em particular. “Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Por isso, é possível afirmar que a adaptação é uma história recontada por meio de um ponto de vista diferente, ao qual pode criar uma interpretação variada da obra adaptada, por exemplo. “A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (HUTCHEON, 2013, p. 29).

A adaptação como um processo de criação pode envolver tanto uma reinterpretação como uma (re)-criação. “Isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Importa destacar, ainda, que a adaptação pode ser considerada um processo intertextual, visto que são experienciadas – enquanto adaptações – “como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Nesse sentido, a autora descreve a adaptação da seguinte maneira: 1º) “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”; 2º) “um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação”; 3º) “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

A maioria das teorias sobre a adaptação afirma que ela consiste na história como o núcleo do que é transposto para outras mídias. Desse modo, a adaptação poderia buscar “[...] ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 32). Os adaptadores podem considerar, separadamente, os vários elementos que compõem a história, mesmo considerando que, devido as suas restrições técnicas, as diferentes mídias podem destacar seus aspectos distintos. Assim, observa-se que os temas podem ser os elementos da história mais fáceis de serem adaptáveis entre as mídias, gêneros ou contextos. Além disso, os personagens de uma história também podem ser considerados como essenciais para serem transportados e adaptados de um texto para outro. “As unidades separadas da história (ou da *fábula*) também podem ser transmidiadas – bem como resumidas em versões condensadas ou traduzidas para outros idiomas”. No entanto, ressalta-se que “elas podem perfeitamente mudar – radicalmente, em sua grande maioria – durante o processo de adaptação, e não apenas no ordenamento do enredo, embora esse seja o caso mais óbvio” (HUTCHEON, 2013, p. 34). Ademais, mudanças ocorrentes no ponto de vista da história adaptada também podem contribuir para que as diferenças sejam significativas e evidentes.

Por meio da observação das mudanças gerais que ocorrem na apresentação de uma história em uma adaptação, é possível encontrar diferenças significativas. Isso quer dizer que “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual

você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestesticamente” (HUTCHEON, 2013, p. 35). Contar uma história é como descrever, explicar ou resumir um fato, por exemplo. Nesse caso, “o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens” (HUTCHEON, 2013, p. 35). Por outro lado, mostrar uma história por meio dos filmes “envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real” (HUTCHEON, 2013, p. 35). Dessa maneira, entende-se que a adaptação pode ocorrer de diferentes formas e por meio de diversas interpretações.

Dada essa complexidade acerca do que pode ser adaptado e dos meios de adaptação, as pessoas continuam cunhando novas palavras para substituir a simplicidade confusa do termo “adaptação”. [...] A maioria delas, entretanto, admite o fracasso: a palavra foi aceita por um motivo. No entanto, embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos. É por isso que as diferentes perspectivas mencionadas anteriormente são necessárias para discutir e definir a adaptação. (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Além do exposto, é possível compreender que a transposição para outra mídia significa mudança e, por isso, sempre haverá perdas e ganhos. Ressalta-se que “como revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos, as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39). Assim, a tradução está relacionada a diferentes formas de ver um determinado texto e envolve uma transação entre textos. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o sentido de tradução se assemelha ao conceito de adaptação.

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Quanto à questão do adaptador, é possível afirmar que “[...] o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse

da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Nesse sentido, os adaptadores são vistos como intérpretes, em primeiro lugar, e só depois, como criadores. “Em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Assim, salienta-se que são inúmeras as razões que levam o adaptador a escolher uma determinada história para transpô-la a outra mídia. É por isso que as discussões sobre a fidelidade de um texto são consideradas inadequadas ao se tratar, principalmente, do processo de adaptação. “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Diante do exposto, é possível afirmar que a adaptação é um processo de criatividade e, por essa razão, não pode ser considerada como uma mera cópia ou imitação, mas sim como a apropriação de um material já existente. Obviamente, algumas adaptações não suprem as expectativas e são consideradas inferiores ao texto adaptado. “Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (HUTCHEON, 2013, p. 45). Desse modo, a autora afirma que “para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado”. Em outras palavras, esse é “um processo dialógico contínuo [...] no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Conforme se observa, a literatura e o cinema são duas áreas que podem se complementar e se fundir uma em favor da outra. Porém, faz-se necessário estar atento ao fato de que, *a priori*, o cinema ainda não tinha o mesmo prestígio e nem a mesma representatividade cultural que a literatura. Por isso, em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, o crítico brasileiro José Carlos Avellar afirma que “para fazer cinema [...] convém primeiro passar os olhos pela literatura” (AVELLAR, 2007, p. 05). Nesse sentido, o autor discute o fato de que o cinema se inspira na literatura e isso se firma por meio de um diálogo natural e inconsciente, uma vez que nenhuma

arte é totalmente autônoma que não necessite utilizar de meios de expressões de outras artes.

Compreende-se, ainda, que fazer cinema não é tarefa muito fácil, principalmente, ao se pensar nos cortes, no tempo de preparo e no tanto de trabalho que envolve a edição de uma filmagem. “Seria bom poder filmar como quem escreve” (AVELLAR, 2007, p. 07), tendo em vista a complexidade que envolve o trabalho cinematográfico. Por outro lado, “seria bom poder escrever como quem filma” e se comunicar “com as pessoas assim como o cinema se comunica com seus espectadores” (AVELLAR, 2007, p. 07-08). Nesse sentido, ressalta-se que em relação à literatura e ao cinema no Brasil, o autor afirma que:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 08).

Com efeito, Avellar (2007) apresenta o cinema e literatura numa relação mútua e compreende que talvez seja possível dizer que assim que se concretizou na tela, o cinema iluminou a literatura. Dessa forma, pode-se afirmar que o cinema renovou a escrita, estimulando “a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante [...], iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção” (AVELLAR, 2007, p. 09). Além disso, importa evidenciar o fato de que na década de 1960, o cinema vivia um processo de deseducação, já que cada um procurava tirar de dentro de si uma educação errada, distorcendo, assim, a história, que “nos condiciona a um modelo de sociedade inviável” (AVELLAR, 2007, p. 09). No entanto, isso se tornou mais fácil quando o cinema passou a se relacionar com a literatura, a qual também busca temas e modos de escrever. Com isso, “a procura da literatura iluminada pelo cinema passou a iluminar o cinema” (AVELLAR, 2007, p. 09). Desse modo, o cinema passa a ser visto como um modo de reinventar a produção literária e aparecia como um instrumento com a capacidade de ressuscitar a palavra e de renovar a literatura, a qual, por sua vez, poderia reinventar a imagem cinematográfica.

Para a literatura inspirada pela lição do cinema era preciso repensar a palavra, pensar a palavra através de imagens, e dar novos nomes às coisas; o cinema apenas começava, ainda não se desenvolvera de todo, imitava a literatura, procurava contar em imagens as mesmas histórias contadas em livros. [...] De um romance, conclui Chklóvski, nada pode ser levado ao cinema, a não ser a história contada nele, mas a história nua, sem nada, somente os fatos, sem o revestimento artístico que faz desses fatos um todo expressivo (AVELLAR, 2007, p. 11-12).

Avellar (2007) retrata a ideia de que a palavra pode se modificar de um grupo social a outro ou de uma época para outra, embora algumas resistam a essas mudanças e continuem a serviço do contexto em que foram criadas. Dessa forma, “o livro e o filme têm sido pressionados, desde o começo da década de 1920 e, especialmente ali, por forças de igual intensidade, mas opostas: a palavra a se aproximar da aparência primeira da imagem fotográfica, a ser imagem” (AVELLAR, 2007, p. 13). Por isso, é possível constatar que, ao se aproximar da palavra como expressão imediata, o cinema permite a comunicação direta. “A relação verdadeiramente criativa que surge deste desafio se realiza à margem destas pressões, e parte do entendimento de que uma expressão e outra se fazem sob um comum princípio de construção” (AVELLAR, 2007, p. 13). Isso pode estimular, portanto, que a literatura e o cinema criem novas formas de composição e rompam com o conflito naturalmente existente entre eles.

Outro ponto a ser discutido é a questão de que, inicialmente, o sistema de produção pressionava, de certa forma, o filme a fazer uma “cópia” da narrativa do romance, o qual se comportava como “um novo modo de imprimir um livro” (AVELLAR, 2007, p.14). Nesse sentido, procurava-se estabelecer “uma gramática normativa e neutra” por meio da montagem de um “dicionário para disciplinar o uso de imagens como se o desenho e a textura delas tivesse um significado preciso” (AVELLAR, 2007, p. 14). Por isso, com a intenção de escapar desta pressão e obter o seu espaço próprio, o cinema “começou a pensar a imagem tal como o texto influenciado pelo cinema pensava a palavra: como uma opinião concreta sobre o mundo, como expressão em processo, como imagem surpreendida ainda no começo do movimento em que faz de si mesma” (AVELLAR, 2007, p. 14-15).

Cabe salientar que no Brasil, na década de 1920, há muitas afirmativas de que “os mais cinematográficos de nossos filmes talvez tenham sido os romances modernistas” (AVELLAR, 2007, p. 16). Todavia, essa afirmação é exagerada, visto que muitas das produções cinematográficas brasileiras dessa época se perderam e,

por isso, não é possível avaliar precisamente o que foi feito no início do século XX. “Mas os poucos fragmentos conservados sugerem que o cinema se realizava melhor no papel que na película cinematográfica neste período em que [...] os filmes e os livros brasileiros se entreolhavam a uma certa distância” (AVELLAR, 2007, p. 16). Por essa razão, pode-se afirmar que o Brasil não teve um cinema modernista e nem mesmo escritores modernistas que se interessassem pela prática cinematográfica brasileira. Entretanto, é inegável que a literatura dos modernistas tenha partido do cinema, posto que este obrigava que a experiência artística fosse revista. Desse modo, “o contato com um modo de narrar apoiado na montagem de registros objetivos [...] sugeriu um modelo de literatura brasileira: inventou uma palavra nunca dita para efetivamente nos representar, criou uma nova língua, e nela uma identidade, um país, um caráter” (AVELLAR, 2007, p. 16).

Com efeito, na década de 1960, o Cinema Novo – empenhado em buscar uma nova linguagem e identidade, repensando o próprio país e a forma do filme por meio das produções filmicas – tomou a literatura modernista como um de seus interlocutores. Em virtude disso, faz-se necessário observar do ponto de vista do cinema “o diálogo entre letra e imagem: pensar as palavras como imagens que nos faltaram, e o cinema como a ocupação da imagem pela palavra” (AVELLAR, 2007, p. 17).

É possível considerar o cinema como uma produção que enriquece os meios artísticos e midiáticos. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que:

Assim como o texto busca a pele naturalista do cinema para não se perder no vôo das palavras em pássaros, as imagens em movimento buscam aterrissar no texto para eliminar o perigo de “cair no superficial fotográfico, na pura cópia, na degustação contemplativa da natureza” [...], e permitir que o cineasta atue como “um repórter político, um intérprete e quase um transfigurador em termos poéticos de uma realidade que lhe interessa” (AVELLAR, 2007, p. 17).

Vale salientar, ainda, que tanto o texto literário como o cinematográfico criam uma realidade própria e, por isso, é evidente que um filme pode revelar uma dimensão diferente da que se apresenta no texto, uma vez que recria aspectos da realidade que podem ser mostrados por meio da imagem. Em outras palavras, pode-se compreender que um filme não tem a obrigação de transpor e ilustrar exatamente o que está escrito no livro adaptado. “O texto é um estímulo para a imaginação e não

para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais” (AVELLAR, 2007, p. 46).

Transformar um livro em filme significa o mesmo que recriar um universo que até então “pertencia” a um determinado autor. Por isso, é evidente que a relação entre a literatura e o cinema só se realiza quando uma dessas linguagens estimula e desafia a outra a se fazer por si própria.

Um texto (literário ou cinematográfico) fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico de sua escrita. Ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel. Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimentam imagem e palavra (AVELLAR, 2007, p. 55-56).

Ao passar os olhos pela literatura, o cinema descobriu que a imagem é também texto e é em torno disso que se efetiva “a relação de estímulo recíproco entre a palavra e a imagem” (AVELLAR, 2007, p. 57). É evidente, portanto, que o cinema se relaciona com a literatura desde o surgimento das primeiras produções fílmicas. “O cinema aprendeu a contar histórias com a literatura, com os letreiros que cortavam a cena funcionando como imagens que faltavam aos filmes, preenchendo os vazios da imagem” (AVELLAR, 2007, p. 76). As produções cinematográficas apropriaram-se e redefiniram “a escrita em função das exigências da imagem até que, aprendida a lição, antes mesmo da conquista do som, tornou-se possível fazer filmes sem letreiros explicativos” (AVELLAR, 2007, p. 76).

Portanto, é possível afirmar que a relação entre literatura e cinema se efetivou de maneira mútua e recíproca, visto que o cinema se tornou um leitor atento da literatura, a qual também se tornou uma expectadora das produções cinematográficas como um todo. Por isso, compreende-se que a literatura e o cinema apresentam linguagens distintas que interagem entre si e, conseqüentemente, podem complementar-se. Por outro lado, nota-se que as adaptações cinematográficas foram, por muitos anos, consideradas como inferior à literatura. No entanto, a permanência das adaptações até a atualidade e com uma vastidão de produções só comprova como essas duas linguagens artísticas se relacionam e interligam-se artística, social

e culturalmente. Pensando nisso, salienta-se que, a seguir, serão tecidas algumas breves considerações sobre a literatura e o cinema contemporâneos.

1.4 LITERATURA E CINEMA CONTEMPORÂNEOS

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer (2009) tece relevantes discussões para a compreensão do termo “contemporâneo”. Com isso, o autor questiona sobre o que significa ser contemporâneo e, mais importante, o que pode significar, na condição contemporânea, “ser literatura”. Evidentemente, para entender a literatura na contemporaneidade, faz-se necessário romper com a ideia de que a ficção contemporânea se restringe ao fato de ser produzida no momento atual, assim como é preciso compreender que o termo “contemporâneo” não é um mero substituto do “pós-moderno”. Nesse sentido, Schøllhammer (2009) indaga se o termo “contemporâneo” poderia caracterizar alguma relação entre o momento histórico e a ficção ou, então, entre a literatura e a cultura. O autor também questiona se “as obras escolhidas na perspectiva contemporânea deveriam ser representativas pelo que compartilham com as tendências literárias atuais e, num sentido mais amplo, pela inserção da literatura na contemporaneidade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9).

A partir de uma concepção de que o contemporâneo é intempestivo – conforme foi proposto por Barthes –, Schøllhammer (2009, p. 9) escreve que “o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente”. Por isso, é possível afirmar que a contemporaneidade é intempestiva, pois não necessita estar completamente associada ao tempo em que é produzida. Assim, entende-se que

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Nessa perspectiva, é possível afirmar que é a “compreensão da história atual como descontinuidade e do papel do escritor contemporâneo na contramão das

tendências afirmativas” que possibilita o entendimento de “alguns dos critérios implícitos que determinam quem faz sucesso, quem ganha maior visibilidade na mídia, na academia, entre os críticos ou entre os leitores” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Com isso, o autor compreende que esse sucesso de alguns escritores contemporâneos não está relacionado com a “adequação ou a harmonia histórica”, tal como a falta de compreensão entre os leitores não significa que não houve uma compreensão do momento histórico no qual se inserem. “O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Para Schøllhammer (2009, p. 11), a “escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade”. Essa urgência é o que pode provocar a dificuldade de se lidar com o que está mais próximo e atual. Ou seja, a sensação que alguns escritores têm de ser anacrônicos “em relação ao presente, passando a aceitar que sua ‘realidade’ mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente”. Por isso, a literatura se tornou “um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11). Isso cria uma demanda que impulsiona a retomada das formas já conhecidas de realismo, assim como a maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva.

Ressalta-se, ainda, que a literatura contemporânea se difere da busca modernista por novidade e inovação. Conforme destaca Schøllhammer (2009), para os escritores contemporâneos, o presente é como um encontro falho, uma mistura de um “ainda não” com um “já era”. Desse modo, se o presente modernista poderia oferecer “um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12).

Atualmente, também é notória a preocupação que os escritores têm em criar, de alguma forma, a sua presença.

Na insistência do presente temporal em vários escritores da geração mais recente, há certamente uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tomar-se a “ficção do momento” quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa. Questiona-se, assim, a eficiência estilística da literatura, seu

impacto sobre determinada realidade social e sua relação de responsabilidade ou solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13).

Outro ponto a ser discutido por Schøllhammer (2009) é o fato de que a literatura contemporânea ainda não ganhou um perfil claro, pois é marcada por uma variedade e por um hibridismo de temas e estilos. Além disso, por meio da internet, essa pluralidade das produções literárias ganhou mais espaço, assim como obteve opções mais flexíveis de publicação e crítica.

Assim, a atenção em torno da pessoa do escritor cresceu, e a figura espetacular do “autor” tanto quanto o objeto livro ganharam maior espaço na mídia — o que não coincide com o ganho de leitores efetivos; tornou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 19).

Ao ter em vista que em todas as épocas a literatura continua sendo um território contestado, Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, compreende que na contemporaneidade é ainda mais difícil de apresentar uma definição rigorosa de literatura. Pensando nas “profundas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 27), é possível afirmar que a evolução – ou a transformação – da literatura não se efetiva de modo regular, pois ocorre por deslocamento. Nesse sentido, “um gênero considerado não literário numa época passa a ser considerado literário em outra” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28). Evidencia-se, assim, o fato de que a literatura passa por mutações, uma vez que as produções artísticas e literárias passam por mudanças ao longo da história. Isso significa que a literatura não é homogênea e, por essa razão, está em constante transformação e se relaciona com as mutações culturais.

Com a ascensão cultural dos grupos minoritários, em meados do século XX, alguns pensadores, principalmente, os mais conservadores, acreditaram que isso desvalorizaria a cultura e viram nisso “um sintoma de decadência”. Desse modo, “o tema da decadência do Ocidente, que surgiu no fim do século XIX e atravessou todo o século seguinte, inaugurou-se como uma crítica cultural saudosa do passado e temerosa da modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 29). Na perspectiva da autora, independentemente de qual é o enfoque, o tema da decadência sempre esteve associado a questões estéticas e culturais. E “estas se tornaram cada vez mais

complexas, tanto do ponto de vista da produção como do ângulo da recepção” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 29).

Como se sabe, até o século XIX, os grupos marginalizados não tinham acesso à cultura, visto que esta era privilégio da elite social. Foi a partir da instalação das sociedades democráticas ocidentais que a cultura se tornou “um bem comum, potencialmente ao alcance de multidões” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30). Com isso, imaginou-se que com a oferta da educação para todos os cidadãos, a cultura iria se expandir e deixar de ser reservada a poucos. Todavia, na prática, isso não ocorreu como se pretendia, pois “um novo conceito de cultura evidenciou a contradição entre tradição e modernidade, velho e novo, preservação e destruição” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30). Desse modo, a teórica observa que o surgimento de uma cultura produzida industrialmente e consumida de forma indiscriminada após a Segunda Guerra Mundial assustou aqueles que tinham sido formados na alta cultura.

Pensadores marxistas, como Adorno e Horkheimer, atacaram a “indústria cultural” como “mistificação das massas”, culpando indiscriminadamente o cinema, o rádio, as revistas e a televisão de serem meros negócios, de oferecerem ao público uma diversão destinada a fazê-lo esquecer suas reais condições de trabalho no sistema capitalista, de uniformizar o gosto mantendo uma multidão de consumidores acríticos. No século XXI, vemos que essas críticas, apesar de bem fundadas, foram ultrapassadas pelas transformações da cultura como um todo. Adorno e Horkheimer, ao recusarem o cinema, a arquitetura moderna e a música popular norte-americana, parecem hoje tão apocalípticos quanto os críticos conservadores de direita (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30).

Nessa perspectiva, a autora relata que as críticas feitas por Adorno e Horkheimer foram “desmentidas” justamente pelo uso frequente que a sociedade tem feito das novas tecnologias. Assim, “quando eles tachavam toda a produção cinematográfica de ‘lixo’, ignoravam a possibilidade, mais tarde reconhecida, de um filme ser uma legítima obra de arte” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30). Os autores também não puderam prever que as várias possibilidades midiáticas (internet, TV interativa etc.) abririam “brechas para a expressão do indivíduo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 30-31).

Embora a cultura e a arte possam se relacionar entre si, ambas apresentam suas distinções. A palavra cultura se associa com a criação e preservação da natureza e com as obras humanas. Assim, as obras de arte são a “expressão mais alta da cultura”. É por intermédio das produções artísticas e literárias que a cultura se dissemina entre os povos. No entanto, a cultura acabou se tornando um meio de

promoção social e a obra de arte passou a ser um objeto de consumo e entretenimento. Com o decorrer dos anos e com o avanço das novas tecnologias e, principalmente, com a pluralidade dos meios de comunicação, “a arte, na televisão e na internet, tornou-se entretenimento ainda mais abundante, fácil e rápido”. Por essa razão, é possível afirmar que a literatura “tem sofrido os efeitos dessa situação” e “a produção tende a adaptar-se ao consumo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 32). Nas palavras da teórica, com a intenção de fazer a literatura chegar ao grande público, são promovidos diversos eventos literários, “[...] nos quais os autores e obras são apresentados como espetáculo”. Assim, observa-se que “os objetos desses eventos são, sem dúvida, legítimos e justificados. Entretanto, o público numeroso que frequenta esses eventos parece incluir menos leitores de livros do que meros espectadores e caçadores de autógrafos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 32).

É evidente que, atualmente, os escritores têm mais visibilidade justamente por conta da propagação das tecnologias de comunicação e por meio, inclusive, das diversas adaptações feitas para o cinema. Nesse sentido, pode-se afirmar que os escritores mais midiáticos e que são vistos como celebridades têm mais chances de vender seus livros. Além disso, importa destacar que “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mudanças da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35). Por isso, compreende-se que, na contemporaneidade, a busca pelo novo não é algo obrigatório a ser seguido pelo escritor. Entretanto, “a originalidade ainda é um valor, porque o gosto pela informação nova é atemporal. Mas a maioria dos romancistas atuais não busca mais [...] uma transformação inovadora da língua ou da técnica narrativa” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 36).

Importa destacar que o romancista contemporâneo ainda usa técnicas narrativas tradicionais, com algumas sutis renovações, sem deixar de respeitar, com isso, os diálogos e descrições. Os escritores contemporâneos não precisam obedecer a nenhum tipo de mandamento. Porém, essa liberdade “não iguala uma obra literária a uma obra de consumo ou entretenimento. Uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, tem de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37). É inegável que, na sociedade do consumo, a literatura tenha se tornado um objeto vendável, mas ela pode, ainda, “inserir-se como mercadoria, ou pode resistir, como bem imaterial.

[...] A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

É muito comum a utilização do termo “pós-moderno” como sinônimo de “contemporâneo” e isso é um problema evidente, pois nem toda produção artística e literária contemporânea se insere nos preceitos estéticos pós-modernistas. Por isso, compreende-se que “o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo” (HUTCHEON, 1991, p. 20). E, nessa perspectiva, é possível afirmar que o termo “contemporâneo” também não é simplesmente um substituto do pós-modernismo. Um exemplo disso é a obra de Milton Hatoum e o filme *Órfãos do Eldorado* que embora estejam inseridos na contemporaneidade, não apresentam traços pós-modernistas.

Assim, é imprescindível

manter o cuidado em não fazer uso sinonímico entre contemporâneo e pós-moderno, sobretudo quando se é pensado simplificada e que uma estética pós-moderna é aquela que, no Brasil, é a sucessora (temporal) do modernismo. Os romances de Milton Hatoum são provas de que nem toda produção contemporânea, posterior ao modernismo literário, é pós-moderna; nem por isso, contudo, seria justo classificá-la como velha literatura de um novo autor [...]. Afinal, verifica-se nos romances de Hatoum valores modernistas, sem que, no entanto, estes deixem de guardar com a estética do movimento suas diferenças [...] (GONÇALVES; GAMA, 2020, p. 83).

É possível afirmar, ainda, que na atualidade o cinema tem sido produzido e assistido sob novas condições, as quais se dessemelham da produção cinematográfica do século XX, por exemplo. Isso ocorre devido ao fato de que o cinema não é um conceito inacabado, tendo em vista que, assim como a literatura, ele passa por mutações históricas, sociais, tecnológicas e culturais. Com isso, compreende-se que com a tecnologia digital o cinema precisou se reinventar. “O digital traz inúmeros desafios para o cinema na atualidade, e assim podemos assegurar que categorias que definiam a arte cinematográfica estão em profunda transformação” (LANDIM, 2008, p. 2). Certamente, os novos meios de comunicação também contribuem significativamente para que o processo de transformação do cinema se efetue, tanto que as salas de cinema, por exemplo, tornaram-se elementos dispensáveis para a propagação cinematográfica no contexto atual. Isto é, por meio de tantos avanços tecnológicos, o sujeito pode ter o cinema na “palma de sua mão”, pois, hoje, é perfeitamente possível assistir a um filme nos celulares, computadores,

tablets etc. Inclusive, o controle remoto da televisão proporciona que o indivíduo possa escolher um determinado filme e possa assisti-lo a qualquer momento.

O armazenamento de imagens e sons em *bits* e *bytes* de aparatos computadorizados tem alterado todo o processo de produção e projeção dos filmes. A substituição da película pelos suportes imateriais fez com que os filmes, agora uma combinação de dígitos, perdessem a sua ligação com a materialidade, transformando-os em algo que pode ser integralmente confeccionado e assistido através dos computadores (LANDIM, 2008, p. 2).

Com efeito, pode-se compreender que o cinema produzido na contemporaneidade “[...] tem modificado, redefinido e reconfigurado, consideravelmente, suas fronteiras, suas práticas e, principalmente, as maneiras de experimentar e de sentir as imagens em movimento” (LANDIM, 2008, p. 2). Desse modo, as experiências cinematográficas têm se expandido consideravelmente em múltiplas mídias e em diferentes suportes e linguagens (plataformas de *streaming*, *games*, séries televisivas, animações etc.). “O espectador é, então, levado a explorar e participar do desenvolvimento da narrativa fílmica a partir de uma simultaneidade midiática e sob várias condições e modalidades perceptivas” (LANDIM, 2008, p. 3). Além disso, as tecnologias digitais intensificam os diversos suportes e diferentes linguagens midiáticas, nas quais, atualmente, o cinema contemporâneo pode se estabelecer. “Os processos de convergência midiática, assim como a variedade de mídias e linguagens apresentadas pelo paradigma digital funcionam hoje como um estímulo à exploração simultânea das mais variadas maneiras de se interagir como uma história” (LANDIM, 2008, p. 15). Por essa razão, é possível afirmar que o surgimento dessas novas tecnologias e desses novos suportes midiáticos, como a televisão e as plataformas de *streaming*, por exemplo, facilitou – ao público em geral – o acesso ao cinema. Progressivamente, “[...] aumentam-se as possibilidades de que produções audiovisuais sejam vistas fora das salas de projeção cinematográfica. E esta diversificação nas formas de consumir filmes tem [...] transformado a experiência fílmica” (LANDIM, 2008, p. 16).

Ao ter em vista que a relação entre o espectador e o cinema é cercada por eventos históricos e sociais, é possível afirmar que essa conexão, assim como o próprio cinema, modifica-se com o tempo. Cabe salientar, ainda, que a linguagem cinematográfica, no decorrer dos anos, viu-se rodeada pela modernidade, uma vez que os avanços tecnológicos, a força de produção etc. foram significativos para que

ocorresse muitas mudanças nas formas de produzir filme. Desse modo, pensou-se que a acessibilidade às produções fílmicas poderiam ser o fim da prática de ir ao cinema, já que o filme pode ir até o espectador – conforme visto.

Certamente, a experiência de ir ao cinema se difere totalmente da de assistir a um filme em casa, na tela de uma televisão. Atualmente, não há como alegar que as telonas não proporcionam dimensões de imagens variadas, visto que não possuem um tamanho padrão. Isto é, a tela de uma televisão, hoje, pode ocupar as paredes de uma sala de estar ou de um quarto, por exemplo. No entanto, a sala do cinema traz ao sujeito uma experiência individual, justamente por estar em um local escuro, silencioso e rodeado por estranhos, o que pode permitir que o filme seja apreciado significativamente. Em casa, essa apreciação também pode ocorrer, mas pode ser interrompida por ruídos ou intromissões de outras pessoas etc. Assim, pode-se afirmar que “o cinéfilo ainda vai ao cinema, mas agora possui um número maior de opções, inclusive a *quais* filmes assistir em uma sala de cinema, e a *quais* assistem em casa ou na programação de festivais mais específicos.” (NOGUEIRA; SANTOS, 2012, p. 516). Nesse sentido, compreende-se que o ato de ir ao cinema permanece sendo importante na contemporaneidade, mas o indivíduo também pode optar por assistir ao filme que deseja em casa, exatamente pelo fato de ter tantas possibilidades ao seu alcance. Todavia, é inegável que “[...] um filme foi pensado e filmado para ser apreciado em tela grande.” (NOGUEIRA; SANTOS, 2012, p. 516). Por esse motivo, é possível afirmar:

Agora, época em que exibições de cinema não são a única opção, é menos uma questão de ambiente e coletividade e mais uma questão de assistir ao filme da melhor maneira possível: um bom cinema, boa projeção, bom som, de modo que seja possível atingir um nível máximo de apreciação. O advento dos DVDs, *Blu-rays*, *home theaters* e o desenvolvimento de grandes TVs de plasmas e LCD atingem os desejos cinéfilos justamente por aproximar o espectador dessas experiências, mesmo que apenas até certo ponto; a *essência*, contudo, é exclusiva da (boa) sala de cinema, projeção para a qual foi planejada. (NOGUEIRA; SANTOS, 2012, p. 517).

Obviamente, o “leque” de escolhas ao espectador é mais amplo na contemporaneidade, sendo que assistir a um filme no cinema, nas palavras de Nogueira e Santos (2012), pode significar um ato de legitimação. Isto é, o sujeito pode fazer questão de assistir a um filme estimado em uma sala de cinema. Nessa perspectiva, é possível compreender que “autores admirados são, portanto, dignos de serem vistos em tela grande, de terem toda sua grandeza explorada.” (NOGUEIRA;

SANTOS, 2012, p. 517). Entretanto, cabe-se considerar que não são todas as cidades e nem todos os indivíduos que possuem acesso ao cinema. Por essa razão, a tela de TV ou mesmo os computadores são grandes aliados na hora de se apreciar a um determinado filme. Nesse sentido, observa-se que “restringir esse olhar ao ir ‘ao cinema’ seria restringir o cinema apenas ao que se exhibe nas salas de projeção.” (NOGUEIRA; SANTOS, 2012, p. 518). Todavia, é evidente que na atualidade, o cinema e as produções fílmicas têm se tornado mais acessíveis ao público em geral, carregando consigo uma gama de representatividade dos grupos minoritários e marginalizados socialmente e pode-se dizer que esse foi um dos grandes avanços da contemporaneidade. Assim, realizadas algumas breves considerações sobre a literatura e o cinema contemporâneos, cabe discutir e fundamentar teoricamente, no próximo capítulo, o processo de construção da memória, tendo em vista que tanto o romance como o filme *Órfãos do Eldorado* estão calcados nela.

2. ALGUMAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE A MEMÓRIA

Neste capítulo, foram apresentadas algumas perspectivas teóricas sobre a memória, as quais serviram como base para a análise de como ocorre a construção da memória no romance e no filme *Órfãos do Eldorado*. Conforme se observa, a obra de Milton Hatoum está fortemente calcada na memória. Nesse sentido, é possível afirmar que a memória – tanto a individual como a coletiva – é um elemento fundamental para a construção da narrativa do romance e do filme supracitados. Inclusive, Hatoum afirma que “não há literatura sem memória. A pátria de todo escritor é a infância. [...] O momento da infância e da juventude é privilegiado para quem quer escrever” (NÃO HÁ LITERATURA SEM MEMÓRIA, 2008). Desse modo, foram discutidas, no decorrer deste capítulo, as relações que podem ser estabelecidas entre a memória e ficção, apresentando, com isso, os autores de *Órfãos do Eldorado* – Milton Hatoum e Guilherme Coelho. Em seguida, apresentaram-se alguns aspectos que compõem a memória e contribuem para a construção individual e social do sujeito. Para isso, foram tecidas algumas considerações sobre a relação entre memória, pensamento, linguagem e identidade. Discorreu-se, além disso, sobre as memórias individual e coletiva e acerca do espaço como elemento que pode constituir a memória do indivíduo.

2.1 MEMÓRIA E FICÇÃO: AUTORES DE ÓRFÃOS DO ELDORADO

A ficção está relacionada ao ato de fingir e se associa à criação imaginária e/ou à fantasia. Isto é, o termo é utilizado para designar uma narrativa criada a partir da imaginação, a qual pode se manifestar por meio da “palavra” ou da “imagem”. Nessa perspectiva, é possível afirmar que a ficção pode mudar a realidade, como se, por meio da obra, um “novo” mundo fosse construído. A ficção é um fenômeno social e cultural que faz parte da vida do sujeito e assim permanece com a passagem dos séculos. Nesse sentido, importa destacar o fato de que desde a antiguidade até a atualidade, cada civilização se assegurou em seus mitos para explicar suas crenças e suas maneiras de ver o mundo. Assim surgiram os primeiros textos literários/ficcionais. Por isso, observa-se que não há obra literária antiga que não tenha surgido a partir de narrativas ancestrais que passaram de gerações em gerações, por meio de relatos narrados possibilitados pela memória, por exemplo.

Por essa razão, pode-se afirmar que é indiscutível que a ficção é um instrumento de comunicação, uma vez que pode transmitir os conhecimentos e a cultura de uma determinada comunidade. Dessa maneira, o texto literário ou até mesmo o fílmico podem ajudar o sujeito a compreender a si mesmo e as mudanças do seu comportamento ao longo da trajetória da humanidade. A ficção, de um modo geral, possui caráter recreativo, artístico, social, histórico e cultural. Assim, os textos literário e cinematográfico conseguem transmitir valores e costumes de uma sociedade. Além disso, essas linguagens podem apresentar uma crítica às ações dos indivíduos no decorrer do tempo. Por isso, faz-se necessário reconhecer que a produção ficcional tem papel fundamental na construção do sujeito cultural, histórica e socialmente.

Conforme será visto no próximo tópico, a memória é a peça fundamental para construir a vida do sujeito em sociedade. É por meio dela que a história de um indivíduo ou mesmo de uma nação se consolida. Isso não ocorre de forma diferente com a literatura ou com a ficção, de um modo geral, tendo em vista que a memória escreve, conserva, reelabora ou pode desconstruir o passado, ressignificando, desse modo, o presente e projetando o futuro. Nesse sentido, é possível afirmar que “existe na tessitura da memória espaço para a fantasia e a ficção.” (RAMOS, 2011, p. 94).

Além disso, o mito de *Mnemosine* reforça que essa relação entre a memória e a ficção tem sido traçada desde a antiguidade. De acordo com o mito, Mnemosine era a deusa da memória, filha de Géia e Urano. Ela se uniu a Zeus e gerou nove filhas – as Musas. São elas: Calíope – Musa da poesia Épica; Clio – Musa da História; Erato – Musa da Poesia romântica; Euterpe – Musa da Música; Melpômene – Musa da tragédia e da alegria; Polímnia – Musa da poesia lírica; Terpsícore – Musa da dança; Talia – Musa da comédia; Urânia – Musa da astronomia e da astrologia. Essas eram consideradas, portanto, as fontes inspiradoras dos poetas. Mnemosine era também o nome atribuído a um rio, o Lete, o qual cruzava a morada dos mortos, provocando o esquecimento. Isto é, as almas bebiam sua água quando estavam prestes a se reencarnarem e, por isso, esqueciam sua existência anterior.

Como se nota, o mito personifica a memória e a retrata como uma deusa inspiradora e responsável pela poesia. Desse modo, é possível afirmar que “o poeta é, pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos tempos antigos, da idade heróica, e por isso da idade das origens.” (LE GOFF, p. 21, 1997). Devido a isso,

pode-se dizer que a deusa da memória marca a ideia de que a “poesia identificada com a memória faz desta um saber e mesmo uma sagesa, uma sophia. O poeta tem o seu lugar entre os mestres da verdade e, a origem da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se inscreve na memória como mármore.” (LE GOFF, p. 21, 1997). Assim, é evidente que a memória é a fonte armazenadora do conhecimento seja ele histórico, social ou artístico.

É como reação ao caráter especificamente transitório da memória que os sujeitos se armam, criando memórias artificiais, desde os inícios dos tempos, em múltiplas superfícies: pedras, pergaminhos, couros, argila, placas de cera e outros tipos de suporte registraram imagens, retratos, textos visuais e escritos. (RAMOS, 2011, p. 94).

A representação da memória é um tema que perpassa toda a história da humanidade. Desde a época de Aristóteles, a memória é representada como fonte de armazenamento. “Aristóteles, perceberá, literalmente, as impressões da memória como materialidade, registrada no corpo. Seria através dos sentidos que a memória produziria imagens.” (RAMOS, 2011, p. 95). Além disso, pode-se afirmar que a perspectiva aristotélica “da ligação sensual entre a memória e o coração legou etimologicamente o verbo latino *recordari* e a expressão ‘de cor’, referindo às informações gravadas pela memória.” (RAMOS, 2011, p. 95). Aristóteles distinguiu também a *mnemê*, isto é, a memória com o potencial de conservação do passado, e a *mamnesi* definida como o desejo de recuperar de forma voluntária este passado por meio da recordação. Nesse sentido, observa-se que a memória está inserida no tempo.

Desde a antiguidade é possível perceber:

o caráter armazenador da memória, para além da faculdade de retenção, poderíamos perceber a sua dinâmica como transgressora do âmbito do vivido e da fidelidade ao passado, construindo-se *pari passu* à lembrança e ao esquecimento. Aproximar-se-ia assim, tanto da História, quanto da Literatura, na medida em que o passado está condenado a ser sempre construção do presente, [...]. (RAMOS, 2011, p. 95-96).

Evidentemente, a memória é matéria comum à ficção de um modo geral. No entanto, cabe ressaltar o fato de que a literatura e a ficção não são meros retratos e nem um espelho fiel da sociedade. “Como suporte produtor de memórias, à literatura é permitido adivinhar os silêncios, os desvios e as lacunas, propositais ou não, da escrita historiográfica.” (RAMOS, 2011, p. 96). Além disso, é possível afirmar que tanto

a produção literária como a cinematográfica podem “abrir uma janela” com diversas possibilidades, principalmente, ao figurar uma determinada realidade. A ficção não traz somente leituras do real, ou seja, daquilo que é aceito como verdadeiro pela sociedade, mas também possibilita o imaginável, a criatividade e transforma a realidade dentro daquilo que é possível e que é impossível. Nesse sentido, “[...] como potência de leitura do mundo, a escritura ficcional pode dar voz aos silenciados, aos vencidos e aos esquecidos pelo discurso hegemônico.” (RAMOS, 2011, p. 96). Além disso, a literatura pode semear novas visões e ideias no imaginário social, por meio da fantasia, legitimada do ficcional, possibilitando formas alternativas de transformar a realidade de um determinado grupo. Assim, pode-se afirmar que “esta relação estabelecida entre a literatura e a memória é possibilitada pelo jogo de lembrança e esquecimento presente em todo o imaginário [...]” (RAMOS, 2011, p. 96).

O texto literário/ficcional pode ser entendido também como um elemento que interfere na constituição da identidade de uma nação “como uma comunidade imaginada a partir da palavra.” (RAMOS, 2011, p. 97). Na tentativa de recompor imagens passadas, a ficção é capaz de inventar, criar e inventariar a memória por meio de palavras e imagens que podem construir uma realidade ficcional de acordo com os fatos vividos e experienciados pela sociedade e pela História, por exemplo.

Conceber a literatura como um lugar de memória, isto é, como potência criadora de imagens capazes de modular determinados aspectos da identidade coletiva, não significa reduzi-la à condição de mero documento histórico portador desta memória, tampouco aderir à criação de um microcosmo ficcional a leitura mecanicista de recortes da realidade. (RAMOS, 2011, p. 97).

Em um livro de ficção, um autor pode se revelar mais do que num livro de memórias, tendo em vista que, num romance, a pluralidade de vozes torna mais fácil a expressão da intimidade. O romance pode exprimir a imaginação e multiplicar as experiências de vida. “A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias.” (PEREIRA, 2014, p. 345).

Com a intenção de reconstituir o passado, a memória e a ficção podem presentificar as ausências de diversos modos. A memória, desse modo, é uma forma de sobrevivência por meio das lembranças das situações vivenciadas em um percurso

narrativo de vida real ou ficcional. “Se narrar é lembrar e silenciar é esquecer, logo se atrelam ao pensamento os vínculos entre a narrativa e a memória. Sobreviver é lembrar, como mostram as narrativas, entre elas os mitos gregos e as epopeias; [...]” (PEREIRA, 2014, p. 347).

Tanto a literatura como o cinema podem representar os rastros da vida de um determinado autor, por meio, por exemplo, de uma biografia que pode, ainda, transformar-se em um filme, como é o caso do filme *Mary Shelley*, lançado em 2018. O filme trata de narrar fatos da vida da escritora, e autora do livro *Frankenstein*. No caso desse filme, foi a memória coletiva, por meio de diversos estudos acadêmicos sobre o legado e o que se conhece historicamente sobre a escritora, que possibilitou a produção filmica.

Para além das biografias e autobiografias, os romances e os filmes podem se firmar na memória por meio de múltiplas possibilidades – como citado anteriormente. Isto é, em um romance ou em um filme contado por um narrador autodiegético (aquele que narra uma ação ou fatos vividos por ele mesmo), é a memória que traz à tona as experiências de vida da personagem com base naquilo que ela vivenciou e que sua memória alcança. Um exemplo disso é o livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, narrado pela voz de Bento Santiago que retoma a infância e conta a história de amor vivida com Capitu, sendo que, após a morte da amada, relata arditamente sua desconfiança de que foi traído por ela e seu melhor amigo Escobar. Esse romance, inclusive, foi adaptado diversas vezes para o cinema por meio, por exemplo, dos filmes *Capitu* (1968), *Dom* (2003) e da minissérie *Capitu* (2008).

Diante do exposto, é possível afirmar que

[...] Como suporte produtor de memórias, o texto literário, em sua liberdade ficcional e polissemia, aceita as contradições e os paradoxos, e busca a brecha da transgressão: ele procura assumir-se como uma trapaça salutar [...]. É um exercício poderoso de leitura do mundo em sua capacidade de trazer à tona não só o possível, mas também o impossível, o sonhado e o temido. A literatura, em seus processos simbólicos, pode instaurar, no imaginário, modos alternativos de percepção, como produtora de imagens significativas para um grupo e, conseqüentemente, para os sujeitos [...] (PEREIRA, 2014, p. 347).

Assim, compreendidas e feitas algumas breves pontuações sobre a memória e a ficção, cabe, neste momento, tecer algumas considerações sobre o escritor Milton Hatoum e o cineasta Guilherme Coelho – os autores de *Órfãos do Eldorado*. Milton Hatoum, escritor brasileiro, nascido em Manaus, em 1952, é autor de grandes obras

como *Relato de um certo Oriente* (1989) – ganhador do prêmio Jabuti de melhor romance –, *Dois Irmãos* (2000) – premiado em terceiro lugar com o prêmio Jabuti – e *Cinzas do Norte* (2005), o qual também recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance. Em 2008, o autor publicou o romance *Órfãos do Eldorado* que, em segundo lugar, recebeu o prêmio Jabuti e foi adaptado para o cinema no ano de 2015, sob a direção de Guilherme Coelho. Além de *Órfãos do Eldorado*, o romance *Dois Irmãos* do autor também ganhou uma adaptação cinematográfica por meio de uma minissérie (homônima ao livro) de 10 episódios, de Luiz Fernando Carvalho, lançada em 2017. Milton Hatoum também publicou, em 2009, um livro de contos intitulado *A cidade ilhada* e, em 2013, reuniu suas crônicas no livro *Um solitário à espreita*.

Além de fazer parte do cânone da literatura brasileira, Milton Hatoum se destaca por atuar na academia, na ficção, na crítica literária, entre outros. Evidencia-se que, desde a publicação do seu primeiro romance – *Relatos de um certo Oriente* – em 1989, “Milton Hatoum vem sendo bem recebido, não só pela crítica especializada, mas também pelo grande público” (GONÇALVES; GAMA, 2020, p. 78). Além disso, o autor tem se destacado no cenário da literatura brasileira contemporânea e é considerado um dos maiores escritores brasileiros. Schøllhammer (2009, p. 86) aponta para o sucesso literário de Milton Hatoum, uma vez que faz, em suas obras, um resgate narrativo da identidade da região amazônica e vivifica a história e cultura da Amazônia que, “para grande parte dos brasileiros, continua sendo tão exótica quanto a cultura de um país distante”. Ainda na perspectiva de Schøllhammer (2009),

Hatoum sem dúvida consolidou uma vertente na narrativa brasileira antes timidamente representada. Uma explicação para a popularidade da literatura de Hatoum encontra-se na convergência entre um certo regionalismo sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira que, nas últimas décadas, substituiu a temática nacional” (p. 86-87).

Destaca-se, ainda, que Milton Hatoum é de origem libanesa e essa influência herdada de sua família marcou sua formação e, conseqüentemente, a sua produção literária. É possível encontrar “nos romances de Hatoum o regionalismo amazonense [...] em confluência com um memorialismo familiar, resgatando a história dos emigrantes árabes no Brasil” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 87). Além disso, a narrativa hatouniana se aproxima de “uma herança literária latino-americana que se desenvolveu dos romances tipo ‘novela de la tierra’, gênero que corresponde ao regionalismo brasileiro, em direção à descoberta do real maravilhoso e do realismo

mágico” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 89). O escritor amazonense constrói uma boa narrativa, firmando-se em estruturas complexas, enriquecendo, desse modo, as possibilidades de leitura por meio da multiplicação de olhares e vozes. “Hatoum consegue absorver em sua ficção o espaço amazonense e relatar seus costumes, sem cair num exotismo hipertrofiado e valorizando referências precisas aos fatos históricos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 89). Nas palavras de Schøllhammer (2009),

Por causa da afinidade com a tradição oral, Hatoum reconecta sua escrita com um plano fabular, lendário e indígena, além de fazer referências frequentes a costumes religiosos diversos, cristãos, judaicos, islâmicos e às crenças animistas dos índios. Evita, entretanto, os voos do imaginário mágico e, quando as fábulas e lendas entram em posição central no enredo, como, por exemplo, em *Órfãos do Eldorado*, tudo acontece de modo tão bem definido que não contagia o enredo diretamente, mas abre uma dimensão imaginária paralela (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 90).

Como se observa, a crítica literária revela grande estima pela produção de Hatoum. Entre os estudos universitários, percebe-se que os romances do escritor têm sido objeto para inúmeras pesquisas acadêmicas e científicas, como ensaios, resenhas, artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertação de mestrado e tese de doutorado, por exemplo. Na maioria “desses trabalhos, percebe-se que é a memória [...] a grande condutora dos estudos sobre a obra literária do autor” (GONÇALVES, 2018, p. 482). Um exemplo disso é a dissertação de Marcos Vinicius Medeiros da Silva, intitulada “Mitos, memória e infância em *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum”, que se propõe a investigar, através de uma perspectiva comparatista, a elaboração discursiva das memórias da infância presentes em *Órfãos do Eldorado*. Outra dissertação que serve para exemplificar a diversidade de estudos da memória nas produções de Hatoum é a de Alex Bruno da Silva – “Espaço, Memória e Identidade em *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum” – a qual verifica o entrelaçamento entre memória, espaço e identidade no romance *Dois Irmãos*.

Desse modo, observa-se que

Há nos romances de Milton Hatoum uma preocupação em tornar forma e conteúdo indissociáveis que talvez seja um de seus valores mais notáveis. É bastante explorada entre os estudiosos – o que se observa na fortuna crítica constituída do autor – essa indissociabilidade em relação à memória, espécie de “deusa tutelar” dos seus romances. Do ponto de vista temático, a memória faz-se grande protagonista. Seus três primeiros romances tematizam uma “memória de família” – e não apenas; há, entremeadas, outras tantas memórias, como uma memória coletiva (GONÇALVES; GAMA, 2020, p. 84).

Ressalta-se, ainda, que as narrativas de Hatoum, geralmente, enfatizam a região amazônica, especialmente a cidade de Manaus. Entretanto, observa-se que as obras do autor rompem com os estereótipos formados sobre a região, uma vez que Hatoum evita sublinhar apenas os aspectos exóticos da Amazônia. Salienta-se, assim, que o crítico brasileiro Alfredo Bosi (2013), mesmo que brevemente, tece algumas considerações e critica positivamente a literatura de Milton Hatoum. Bosi (2013) faz, inclusive, elogios ao modo de escrita do autor:

Quem supunha, por exemplo, que da Amazônia só nos viessem episódios de seringueiros ou de índios massacrados, por certo recebeu com surpresa o texto em surdina de Milton Hatoum, *Relato de Um Certo Oriente* (89), em que a vida de uma família burguesa de origem árabe, enraizada em Manaus, se dá ao leitor como um tecido de memórias, uma sequência às vezes fantasmagórica de estados de alma, que lembra a tradição de nosso melhor romance introspectivo. A escrita apurada de um estreado como Milton Hatoum parece indicar (como o fizeram, nos anos 70, Raduan Nassar com *Lavoura Arcaica* e Carlos & Carlos Sússekind com *Armadilha para Lamartine*) em que um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia a mediação de uma sintaxe bem comportada e do léxico preciso [...] (p. 466-467).

Além do exposto, em *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*, Tânia Pellegrini (2004) afirma que a produção literária hatouniana se trata de um regionalismo revisto, uma vez que o autor revisita em seus romances uma Amazônia dos tempos da infância. É possível perceber, ainda, que os textos de Milton Hatoum apresentam, disfarçado de tema secundário, “o processo de modernização do país” que “[...] revela com crueza as marcas da convivência de progresso e atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança” (PELLEGRINI, 2004, p. 123).

Por meio da perspectiva de Pellegrini (2004), observa-se que os enredos dos romances de Hatoum têm

Como foco principal uma “realidade humana, extraída da observação direta”: a dos imigrantes libaneses, que lá se estabeleceram no início do século, tentando reconstituir ou ampliar a riqueza trazida de longe, integrando-se a uma comunidade multivária, acabando por sobreviver dos faustos arruinados do ciclo da borracha, até serem tangidos pela leva dos novos ricos da modernização industrial (p. 124).

Com isso, percebe-se que a Amazônia aparece como um universo “outro” e exótico para quem a vê de fora e não faz parte dela, como o autor e os narradores

que, sendo parte disso, veem esse universo sem idealização. Foi a partir dos anos 70, que a narrativa ficcional da região amazônica passou a ganhar expressividade nacional. Assim, o que se procurava preservar eram as peculiaridades culturais da Amazônia, tal como os rituais ou encenações indígenas. No entanto, as produções hatoumnianas se apresentam como romance histórico, que narram a formação histórico-política amazonense. Nesse sentido, Pellegrini (2004) diz que tais romances constituem algo novo, os quais revisitam esses temas com habilidade e traços particulares. “O que se vê em Hatoum é a reinserção deles numa ambiência peculiar, construída pela memória, amparada ao mesmo tempo na lembrança e no esquecimento” (p. 127). Desse modo, o autor evoca em suas personagens, por meio de um realismo quase onírico, a “Manaus imaginária da sua memória” e, como seu núcleo principal, situa as famílias libanesas. “Hatoum extrai sua matéria, constituída por uma malha cultural variada e típica, baseada na interrelação entre imigrantes, estrangeiros e nativos” (PELLEGRINI, 2004, p. 128). Pellegrini (2004) também acrescenta:

Esse *regionalismo revisitado* de Hatoum consiste, portanto, numa mescla de elementos que brotam de todos os matizes de uma matéria dada por uma região específica, com outros advindos de matrizes narrativas de inspiração européia e urbana, formadoras da nossa literatura, tudo filtrado por um olhar que contém horizontes perdidos num certo oriente e num outro tempo. Com isso, o autor revitaliza o gênero, num momento da história da ficção brasileira em que ele parecia aos poucos estar se esgotando (p. 129).

Tendo em vista a circunstância familiar do escritor, a autora Stefania Chiarelli (2007), no ensaio “Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum”, afirma que Hatoum sempre promoveu uma realidade híbrida, “o que provocou seu trânsito entre duas linguagens culturais”. Desse modo, o escritor amazonense “situa suas personagens no hibridismo, no lugar em que o brasileiro, o manauara e o árabe se encontram e se interpretam” (p. 33). Por isso, suas personagens, carregadas de culturas distintas, negociam suas identidades. Além disso, a autora (2007) evidencia que, embora o autor apresente personagens imigrantes em algumas de suas produções, os romances do escritor não se encaixam numa narrativa de imigrantes no Brasil, pois ultrapassam essa temática e abordam outros aspectos, tal como as “questões político-culturais do norte” do país (p. 34).

Chiarelli (2007), assim como outros autores citados aqui, também aponta para o fato de que Milton Hatoum “ênfatiza a memória da infância e o desejo de visitar

um passado marcado pelo trânsito entre referências culturais” (p. 34). Na perspectiva da autora (2007), “a memória faísca, que irrompe de modo intempestivo, provocando sensações inesperadas, parece ser o mote de inúmeras passagens da narrativa de Hatoum” (p. 76). Ademais, é possível destacar que suas personagens são adaptadas à cultura brasileira e com ela estabelecem diálogo, mesmo que, em certos momentos, o estranhamento possa persistir. “Hatoum, pertencente à segunda geração de imigrantes, é nascido no Brasil. O autor trabalha em uma linha de construção da imagem do imigrante, tanto aquela que projeta a si próprio como a de uma categoria árabe-amazônica” (CHIARELLI, 2007, p. 39).

Além disso, observa-se que, de algum modo, a literatura hatouniana dá voz aos grupos minoritários e marginalizados, como é o caso dos descendentes de imigrantes que Hatoum traz em alguns de seus romances – como em *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*, por exemplo. Conforme destaca Gonçalves (2018),

a literatura, ainda hoje, lida com o paradoxal problema de dar voz a grupos minoritários e marginalizados que, por uma razão ou outra, foram silenciados e cujas memórias coletivas são enfraquecidas. Dessa forma, torna-se essencial, a fim de cumprir com essa urgente demanda, reconfigurar tradições discursivas e as formas literárias de narrar, sobretudo no que diz respeito à escolha do narrador e de seu ponto de vista (p. 484).

Hatoum trabalha “o texto literário como a possibilidade de restauração da memória, rastro-atrás como a caça que volta em retaguarda sobre as próprias pegadas para simultaneamente recuperá-las, embora sempre despistando o leitor” (CURY, 2002, p. 306-307). Na perspectiva de Gonçalves e Gama (2020), os romances hatounianos apresentam, de maneira ficcionalizada, uma memória coletiva que dá voz aos descendentes de imigrantes, os quais possuem “identidades híbridas e mestiças que se opõem a uma ‘identidade nacional pura’” (p. 84). Isso significa que Hatoum propõe uma literatura que se opõe ao discurso de uma identidade nacional única e homogênea, uma vez que representa “um grupo ainda mais marginalizado e esquecido pela história: caboclos e indígenas da região do Amazonas, pobres e silenciados” (GONÇALVES; GAMA, 2020, p. 84). Nesse sentido, observa-se que os romances de Milton Hatoum suscitam a necessidade que os narradores têm em reconstruir detalhadamente, por meio de suas lembranças ou a partir dos relatos de terceiros, uma imagem do passado, a qual se expressa de forma fragmentada e lacunar. “É o fluxo da memória, criando uma cadeia de causas e efeitos, elaborando

a realidade por meio de um processo mental, ‘fecundando-a com um fermento de fantasia’ e, assim, reconstituindo o cerne do indivíduo que narra” (PELLEGRINI, 2004, p. 122).

Além da memória, as ruínas também são perceptíveis nas produções de Hatoum. “Essa acepção carrega semanticamente a ideia de ruína como o que sobreviveu do todo que ruiu; é um resto, um fragmento significativo, que transporta e mantém o legado do que não existe mais porque se desfez” (GONÇALVES; GAMA, 2020, p. 85). Desse modo, salienta-se que o autor retrata na maioria de seus romances a decadência familiar, do espaço amazônico, do desenvolvimento urbano e, inclusive, o declínio da identidade das personagens etc. Assim, pode-se compreender que “é evidente que o projeto literário de Hatoum parece se ajustar mais ao espírito de uma ‘modernidade em ruínas’, o que significa se assumir, de forma conscienciosa, nesse lugar da não vanguarda; como ‘tardio’, nos fins” (GONÇALVES; GAMA, 2020, p. 86).

Feita a apresentação de Milton Hatoum e dos principais aspectos da sua produção literária, neste momento, será apresentado o cineasta que levou o romance hatouniano às telas. Assim, destaca-se que Guilherme Fernandes Cezar Coelho, diretor do filme *Órfãos do Eldorado* (2015), nasceu no Rio de Janeiro, em 1979. O cineasta, roteirista e documentarista é bacharel em economia pela Universidade Stanford (Califórnia) e estudou jornalismo, teatro e documentário nessa mesma instituição. Guilherme Coelho produziu e dirigiu o documentário de média-metragem *São João em Caruaru* (1999), vídeo sobre a festa junina realizada na cidade de Caruaru, em Pernambuco. O documentarista também foi coprodutor e codiretor dos vídeos *Se Tu Fores* (2001), que aborda questões relacionadas aos compositores da escola de samba Portela. Em 2001, Coelho dirigiu, ainda, uma adaptação em inglês da peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, intitulada *Dorotéia Masquerade*.

Além disso, o cineasta dirigiu o documentário de longa-metragem, lançado no Festival do Rio 2003, *Fala Tu* (2003), o qual ganhou os prêmios de melhor direção e melhor documentário pelo júri popular, além de ser selecionado para festivais internacionais como Berlim, Roterdã e Miami Internacional. Esse documentário registra o cotidiano de três *rappers* cariocas e revela as dificuldades pelas quais esses cantores passam para poderem realizar seus sonhos em relação à música. Em 2005, Coelho dirigiu o documentário *Fernando Lemos, atrás da imagem*, o qual retrata a vida e a obra do artista português Fernando Lemos, radicado no Brasil e autoexilado por

conta da ditadura salazarista. Ressalta-se, ainda, que esse filme fez parte da seleção oficial do Festival do Rio 2006 e da 30ª Mostra de São Paulo. Em 2006, Coelho foi produtor do documentário *Jogo de Cena*, do diretor Eduardo Coutinho, um dos cineastas brasileiros mais influentes do país. Em 2009, os dois também dirigiram juntos o documentário *Moscou*, no qual Eduardo Coutinho acompanha, por um período de três semanas, o Grupo Galpão, durante os ensaios da peça *As três Irmãs*, de Tchekhov. No ano de 2011, produziu o documentário *Um Domingo com Frederico Moraes*, o qual promove um encontro com o crítico de arte e idealizador dos *Domingos da Criação* Frederico Moraes e conta com a participação de outros artistas plásticos para exporem seus trabalhos.

No ano de 2015, Guilherme Coelho dirigiu, então, o filme *Órfãos do Eldorado*, adaptação do romance homônimo de Milton Hatoum. Em entrevista à Agência do Estado de São Paulo, o cineasta comenta sobre o desafio de adaptar o romance de Hatoum para o cinema: “creio que *Órfãos do Eldorado* seja o livro mais imagético da carreira do Milton. Ali, temos uma Amazônia sombria”. Além disso, Coelho conta que seu “desafio era transformar isso em ação sem ser maneirista ou formalista. Tudo era uma questão de tom. Dar um outro tom à Amazônia, dar um outro tom a uma história simples” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2015). Com isso, o cineasta revela que buscou centrar a sua adaptação na alucinação de Arminto Cordovil – personagem do romance hatouniano – e, por essa razão, criou um filme de poucas palavras. O diretor explica, então, que foi a partir da definição do perfil de seu protagonista que encontrou o “caminho” para a produção do filme: “Arminto é o anti-herói buckeriano, pois não apresenta uma motivação clara de suas intenções. Assim, escolhi fazer um cinema mais sugestivo, a fim de fazer o espectador imaginar o que está acontecendo” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2015).

Em outra entrevista concedida à Cine Set em 2016, um ano após o lançamento do filme, Guilherme Coelho faz algumas revelações sobre o processo de adaptação do romance hatoumniano:

O “*Órfãos do Eldorado*” chega a Manaus para a minha alegria e também do Milton, da equipe e de todo o elenco. Nunca é fácil fazer um filme independente, artesanal, chegar aos cinemas. Conosco não foi diferente. Mas, devido a atenção que o Milton gera e à expectativa em torno do filme, das atuações do Daniel de Oliveira e da Dira Paes, nós vamos conseguir chegar a Manaus, o que pra gente é muito importante, pois o longa foi concebido para se aproveitar do silêncio, do som, e da tela grande da sala de cinema. [...] (PIMENTA, 2016, s.p.).

Nessa mesma entrevista, o diretor afirma que esperava que o filme *Órfãos do Eldorado* (2015) fosse “visto como um filme ‘de dentro’”, isto é, um filme que trouxesse “algo autêntico às plateias amazonenses” e que fosse “reconhecido esteticamente como um filme amazônico, e não apenas passado na região” (PIMENTA, 2016, s.p.). Ademais, ao ser questionado sobre como procurou abordar a região e o povo amazônico, Guilherme Coelho aponta que seu avô nasceu no estado e se chama Oswaldo do Amazonas. Depois, mudou-se pra Belém e no ano de 1940, foi morar no Rio de Janeiro e, por isso, só foi conhecer a região amazônica sete anos antes de rodar o filme. Desse modo, o documentarista afirma:

[...] durante seis anos, viajei duas ou três vezes por ano pela região, fotografando, conversando, anotando, sonhando. E, no final desse processo, eu quis fazer um filme que fosse mais crepuscular que solar; mais de rio do que de floresta; estilizado; melodramático mas com estranhamento. E acima de tudo, um filme que trouxesse uma Amazônia não-idílica, uma Amazônia em transformação, com cidades e natureza vivas (PIMENTA, 2016, s.p.).

A entrevista supracitada deixa clara, ainda, a participação de Milton Hatoum durante a elaboração do filme, sendo que uma das perguntas era sobre como foi esse contato com o autor e se isso havia pressionado o cineasta. Nesse sentido, Guilherme Coelho responde: “Adaptar, lidar e dirigir o Milton (como ator) foi sempre uma aula de nobreza de espírito: elegância, simplicidade e generosidade. [...]” (PIMENTA, 2016, s.p.). Além disso, outra pergunta feita durante a entrevista que merece destaque é a seguinte: “o livro é ambientado antes da Primeira Guerra Mundial durante o ciclo da borracha. Por que a decisão de trazer a história para os dias atuais? Quais as mudanças mais significativas e o que você buscou preservar nessa adaptação?” (PIMENTA, 2016, s.p.). Com isso, o Coelho responde:

Eu tinha muito medo de fazer um filme de época e que isso resultasse num filme modorrento, então uma das primeiras decisões foi trazê-lo para um tempo contemporâneo. No entanto, eu não queria cravar uma data certa. Queria deixá-lo suspenso no tempo, podendo acontecer em qualquer momento nestes últimos 25 anos. Achei, e acho, que isso ajudaria a deixar o filme mais aberto a múltiplas leituras – que é o meu principal objetivo hoje no cinema: fazer filmes cujas narrativas se completem na espectadora, filmes que se construam na alteridade, um cinema que reforce e revele nossas subjetividades, nossas diferenças. Estas são, pra mim, as abordagens mais ricas, e infinitas, de contar uma história (PIMENTA, 2016, s.p.).

Além disso, cabe salientar que o filme *Órfãos do Eldorado*, produzido por Guilherme Coelho, assim como o romance escrito por Miltom Hatoum, está calcado não só na memória individual, mas também na coletiva, que se relacionam aos mitos e histórias da região Amazônica. Pensando nisso e no fato de que a memória está diretamente ligada ao sujeito, uma vez que é por meio dela que ele pode manter suas relações com o outro e suas ações não se “apagam”, a seguir serão discutidos os principais conceitos da teoria da memória e como ela pode se construir.

2.2 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

A memória pode ser entendida como a capacidade que o ser humano tem de conservar e relembrar as experiências passadas. Ela está diretamente ligada ao sujeito, uma vez que é por meio dela que ele pode manter suas relações com o outro e a maioria das suas ações não se “apaga”. Isto é, a lembrança pode trazer ao indivíduo fatos e acontecimentos passados que podem exercer uma carga positiva ou negativa sobre ele no momento presente. Por intermédio dela, o sujeito recorda as suas ações realizadas e quais foram os seus sentimentos em relação a determinadas situações vividas, assim como pode recordar-se do lugar (espaço) onde as vivenciou. Isso pode ocorrer, ainda, por meio da experiência individual ou pelo testemunho de outra pessoa. Nesse sentido, pode-se afirmar que ao poder conservar certas informações, a memória remete ao sujeito “[...] em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423). Além disso, a memória pode possibilitar diversas projeções situadas no tempo, seja no passado, presente ou futuro. É pela memória que o ser humano tem a capacidade de mencionar os fatos vividos, mas, interessa ressaltar que a lembrança só pode ser acionada quando a experiência na qual ela “[...] se baseia já estiver consolidada no passado” (ASSMANN, 2011, p. 15).

A memória pode, além disso, expressar-se por meio de imagens que se formam na mente do sujeito. Isso pode ocorrer por intermédio da imaginação “[...] que traduz os dados dos sentidos em imagens, mas também cria imagens independentemente dos sentidos – como nos sonhos” (ASSMANN, 2011, p. 35). Assim, compreende-se que tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido pelo esquecimento pode ser, em algum momento, convocado pela lembrança. Algumas

dessas imagens – evocadas pela memória –, podem se apresentar imediatamente, enquanto outras podem demandar mais tempo para aparecer. Determinadas lembranças podem surgir de forma ordenada, uma após a outra, sendo que as primeiras cedem lugar às outras, as quais podem desaparecer e reaparecer em outros momentos. Assim, “[...] quando narramos coisas verdadeiras, mas passadas, é da memória que extraímos, não as próprias coisas, que passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens que elas gravaram no espírito, como impressões, passando pelos sentidos” (RICOEUR, 2010, p. 27).

Importa destacar, ainda, que “[...] a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade.” (ASSMANN, 2011, p. 53). Ademais, cada lembrança ou recordação apresenta sua via de acesso e estão associadas aos sentidos do indivíduo. Ou seja, é possível afirmar que as formas, os objetos, os corpos, a luz, as cores e a escuridão, por exemplo, são perceptíveis pelos olhos, ou seja, pela visão. Enquanto que os sons são percebidos pelos ouvidos, como a lembrança de uma música, que pode se manifestar por intermédio da audição. Os odores – como o cheiro das flores – são sentidos pelo olfato e também podem se manifestar na memória do sujeito. A recordação do sabor de algum alimento (doce ou salgado) se efetiva por meio do paladar. O indivíduo também pode se lembrar das sensações manifestadas no corpo por intermédio do tato. Em outras palavras, pode-se recordar de temperaturas quentes ou frias ou, então, do toque de uma pessoa etc. Isso tudo é guardado na memória e pode apresentar-se ao sujeito no momento oportuno. Faz-se necessário salientar, ainda, que não são os objetos materiais que entram em ação no ato da lembrança, mas as imagens e as sensações que se manifestam pela memória e estão à disposição do pensamento do indivíduo.

Como se observa, são imensas as possibilidades da memória e, por meio dela, também é possível ter acesso aos conhecimentos aprendidos, assim como as noções e ensinamentos da ciência, os quais podem ser extraídos e reproduzidos pela lembrança. “A variedade de memórias possíveis é tão grande, que é evidente que a capacidade de adquirir, armazenar e evocar informações é inerente a muitas áreas ou subsistemas cerebrais, e não é função exclusiva de nenhuma delas” (IZQUIERDO, 1989, p. 91). Além disso, os estudos sobre a memória apresentam diversas

abordagens e são muitos os caminhos que levam a ela. Entre eles estão os filosóficos, teológicos, psicológicos, médicos, históricos, sociais, culturais, literários, artísticos, etc.

Nos últimos anos, os estudos literários no campo da memória escolheram preferencialmente o caminho da mnemotécnica romana. Mnemotécnica significa arte da memória, e aqui “arte” deve ser entendida no seu antigo sentido de “técnica”. Ela tem não somente uma tradição, como também possui uma lenda fundadora inesquecível [...]. Segundo essa lenda, um certo Simônides utilizou pela primeira vez a técnica da memória em uma situação catastrófica. Ele pôde identificar os corpos mutilados dos convidados na casa de seu anfitrião, após a queda do telhado, pela ordem em que estavam sentados. O procedimento que o Simônides utilizou espontaneamente foi desenvolvido pela mnemotécnica e transformado em uma técnica de aprendizado consciente. Desenvolveu-se aí uma espécie de escrita mental, a partir de elementos dos locais e imagens (*loci et imagines*), com a qual se pode escrever na memória como uma folha em branco (ASSMANN, 2011, p. 31).

De acordo com Assmann (2011), essa técnica fez com que a visão se tornasse a fonte principal da memória, uma vez que os conhecimentos e os textos deveriam se fixar na mente do sujeito por meio de imagens distintas e marcantes. “A mnemotécnica romana foi concebida como um procedimento adquirível e aplicável a vários fins e que objetiva o armazenamento confiável e a recuperação idêntica de informações inseridas na memória” (p. 31-32). Nesse sentido, afirma-se que a mnemotécnica não considerava a dimensão do tempo como um agente estruturador nesse processo e, por isso, apresentava-se “como um procedimento puramente espacial” (p. 32). Para a autora, esse procedimento pode ser usado de forma arbitrária em várias situações. Por meio dele, é possível memorizar, por exemplo, a fala de um julgamento ou, então, a matéria para a avaliação de alguma disciplina. Assim, cabe salientar que o que será memorizado ou qual é o objetivo disso não são objetos da mnemotécnica original.

Enquanto alguém aprender e decorar no âmbito da cultura e de suas instituições formadoras, haverá as respectivas mnemotécnicas corporais e espirituais, que não dependem somente da visão e da capacidade de visualização – como a mnemotécnica romana –, mas contam também com a audição – através da repetição de padrões sonoros – e com o corpo – através do balanço com ritmo, o contar nos dedos etc. (ASSMANN, 2011, p. 32).

Nessa perspectiva, Assmann (2011) afirma que a pesquisa da memória dos estudos literários por muito tempo se orientou na mnemotécnica da Antiguidade. Mais tarde, estudiosos da literatura, tomando o paradoxo da “arte esquecida da lembrança”, passaram a ligar a mnemotécnica “com teorias avançadas como a da

intertextualidade, a da psicanálise e a da desconstrução” (ASSMANN, 2011, p. 32). Com isso, “a antiga tradução da memória retórica ganhou uma surpreendente atualidade e desenvolveu uma impressionante produtividade como paradigma de pesquisa” (ASSMANN, 2011, p. 32). Faz-se necessário, além disso, abrir novos caminhos para o tema da memória. Esses caminhos têm a ver com a relação entre recordação e identidade – as quais não são abordadas pela mnemotécnica –, isto é, relacionam-se com os hábitos culturais da recordação, rememoração, projeção e, ainda, do esquecimento.

Além do exposto, salienta-se que é possível chamar de armazenamento um procedimento mecânico que possibilita o depósito e a recuperação de informações. “Quando esse procedimento se apoia em meios materiais, essa exigência parece óbvia” (ASSMANN, 2011, p. 33). Um exemplo disso são os dados armazenados no computador, pois, mesmo depois algum tempo, os mesmos *bytes* estarão preservados. Também se pode exemplificar como isso ocorre por meio de uma mensagem enviada por um e-mail, pois, provavelmente, o texto enviado ao destinatário não se perderá, nem será alterado, o qual chegará integralmente ao seu destino, “e não uma certa porcentagem do texto original” (ASSMANN, 2011, p. 33).

Nesse sentido, compreende-se que o armazenamento faz parte da memória humana, pois é esse procedimento que possibilita decorar certos conhecimentos, como a memorização de textos, fórmulas matemáticas e dados históricos, por exemplo. No entanto, faz necessário considerar a questão da recordação, na qual a dimensão do tempo se torna crítica. De acordo com Assmann (2011), “enquanto o tempo interfere no processo da memória, há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação” (p. 33). Por essa razão, a autora opõe a recordação ao armazenamento, uma vez que o ato de decorar se difere do ato de lembrar, já que este não ocorre de maneira deliberada, isto é, “ou se recorda ou não se recorda. Na verdade, seria mais correto dizer que alguém recorda alguma coisa, mas só vai tomar consciência dela posteriormente” (ASSMANN, 2011, p. 33). A memória pode ser associada com aquilo que é pensado, isto é, os conhecimentos, enquanto que a recordação está relacionada com as experiências pessoais do sujeito. Nesse sentido, pode-se afirmar que os conteúdos da memória podem ser tanto adquiridos isoladamente como podem ser ministrados pela mediação do outro. Todavia, ao se tratar da recordação, não é possível que ela seja aprendida ou ensinada por alguém. Desse modo, destaca-se que o ato de recordar procede de

“forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação” (ASSMANN, 2011, p. 33-34). Dessa maneira, afirma-se que a lembrança não está guardada em um local seguro, pois está sujeita a um processo de transformação.

A memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças (ASSMANN, 2011, p. 34).

Para Assmann (2011), o ato de armazenamento se efetua contra o tempo e o esquecimento, tendo em vista que seus efeitos podem ser recuperados por meio de certas técnicas. Ao contrário do ato de armazenar, a recordação funciona dentro do tempo e, por isso, esquecimento e recordação são indissociáveis, uma vez que um possibilita o outro. Além disso, pode-se afirmar que o esquecimento se opõe ao armazenamento, ao mesmo tempo em que é cúmplice da recordação. Isso, inclusive, interliga-se com a diferença entre o ser humano e as máquinas.

As máquinas conseguem armazenar o que o ser humano também consegue quando utiliza a mnemotécnica correspondente, dentro de certos limites. Os seres humanos, porém, além disso também conseguem recordar, coisa que as máquinas até hoje ainda não estão em condições de fazer (ASSMANN, 2011, p. 34).

Além do exposto, cabe salientar que o pensamento e a memória são inseparáveis, uma vez que a lembrança pode se expressar por meio do ato de pensar. Nesse sentido, o pensamento pode ser conduzido pela memória e *vice-versa*. Isto é, o sujeito não é só capaz de pensar, como também tem a capacidade de lembrar-se do que pensou. Por exemplo, quando um indivíduo pensa em alguma notícia que leu em um determinado jornal, ele está em exercício da memória e ao mesmo tempo do pensamento. Essa recordação, inclusive, pode o conduzir a realizar uma projeção futura, tendo em vista que ele pode reportar tal notícia a outra pessoa e, por essa razão, é possível afirmar que o pensamento e a memória estão intrinsecamente ligados.

Cada pensamento, cada palavra proferida, cada ação, as representações que originam o sentido que o indivíduo constrói sobre si mesmo, bem como sua conexão com seus semelhantes, e quaisquer outras atividades inerentes ao homem, são tributárias da memória, ou seja, em termos neurocognitivos, da capacidade que o encéfalo possui para registrar, armazenar e resgatar experiências (FREITAS, 2017, p. 20).

Com efeito, a memória é essencial à mente humana e edifica sua história tanto individual como social. Além disso, importa destacar que “se o homem se caracteriza por ser capaz de recordar-se daquilo que pensa, ele deve isso à capacidade de linguagem” (FREITAS, 2017, p. 20). Isso significa que assim como a memória é inseparável do pensamento e este, por sua vez, é indissociável da linguagem, logo a memória e a linguagem também se correlacionam e atuam conjuntamente. Tanto que a linguagem falada e a escrita são extensões do armazenamento contido na memória. Isto é, antes mesmo de se manifestar na fala ou na escrita, a linguagem pode se expressar como armazenamento das informações existentes na memória. Desse modo, observa-se que memória e linguagem “[...] possuem caráter recíproco, de maneira a serem as interações humanas e suas contingências pragmáticas os fatores que colocam esses processos sociocognitivos em relação” (FREITAS, 2017, p. 20).

Evidentemente, um sujeito que não tenha uma patologia mnésica consegue recordar, por exemplo, da letra e da melodia de uma música ou então dos versos de um determinado poema. Isso se efetua por meio da linguagem, a qual é utilizada pelo ser humano “[...] para adquirir, codificar, guardar ou evocar as memórias” (FREITAS, 2017, p. 22). Assim, importa destacar que a “[...] linguagem é determinante na constituição de memórias complexas, exclusivas aos seres humanos” (FREITAS, 2017, p. 22). É a linguagem que diferencia o ser humano dos animais, por exemplo, os quais também são constituídos pela memória, mas não têm a capacidade de expressá-la de forma racional.

As memórias são produzidas pelos neurônios, células nervosas responsáveis por muitas outras atividades cognitivas, armazenam-se em redes neuronais e são evocadas pelas redes de neurônios em que foram guardadas ou por redes diferentes dessas. Além disso, são moduladas pelos estados de ânimo, pelas emoções e pelo nível de consciência, sendo os dois primeiros os maiores reguladores da aquisição, da formação e da evocação das memórias. Isso quer dizer que as pessoas costumam lembrar-se melhor, ou seja, com mais detalhes, de episódios emocionalmente mais significativos, que, por seu turno, são passíveis de alterar os estados de ânimo. Faz-se importante enfatizar que a lembrança não corresponde fielmente à realidade, já que, durante a aquisição mnêmica, o cérebro converte a realidade em códigos, de maneira a evocá-la também sob a forma codificada (FREITAS, 2017, p. 23).

Freitas (2017) descreve que há, com isso, a ativação de dois processos tradutórios, “[...] um ocorre entre a realidade das experiências e sua correspondente formação de memória, e o outro entre tal memória formada e sua evocação” (p. 23). Nessa perspectiva, é possível afirmar que do mesmo modo que, ao ser traduzido de uma língua para outra, um texto passa por mudanças significativas, a memória, ao converter uma realidade passada para o momento presente, também pode levar a uma reconfiguração dos fatos vividos. Isto é, “no momento da evocação mnêmica, é preciso que o cérebro, em instantes, recrie memórias que exigiram horas para serem consolidadas”. Assim, pode-se dizer que, “em ambos os casos, traduzir não significa apenas informar em um código diferente do da fonte, mas, antes, transformar” (FREITAS, 2017, p. 23).

Diante do exposto, e tendo em vista que são incontáveis as experiências pelas quais os sujeitos passam, cabe considerar que outro fator fundamental em relação à construção da memória é o esquecimento. Do ponto de vista de Freitas (2017), o sujeito, dificilmente, terá a capacidade de se recordar de todos os episódios e acontecimentos de sua vida. Isso poderia dificultar, ainda, o convívio com os demais membros do seu grupo. Por essa razão, pode-se afirmar que há um certo esquecimento adaptativo, principalmente, em relação aos fatos experienciados de maneira desagradável. “A maioria de toda a aquisição mnêmica que o indivíduo constrói em sua vida é perdida. Além disso, muitas experiências nem chegam a fazer parte da memória de longo prazo [...]” (FREITAS, 2017, p. 23).

Destaca-se, ainda, que há memórias que são menos suscetíveis ao esquecimento, uma vez que fazem parte de habilidades e capacidades motoras que são realizadas habitualmente pelo sujeito. Um exemplo disso é andar de bicicleta ou tocar violão, pois, se o indivíduo praticar tal ação com frequência, as chances de esquecer como fazer serão mínimas. Além disso, pela memória o ser humano é capaz de reter fatos e eventos tanto históricos ou sociais quanto individuais, como, por exemplo, uma palestra a que assistiu ou uma apresentação artística. “Quanto ao tempo de duração, as memórias podem ser de curta ou de longa duração (prazo)” (FREITAS, 2017, p. 24). A memória de curta duração está relacionada aos primeiros segundos, minutos ou horas em que um determinado aprendizado é posto em prática. Inclusive, este pode ser o tempo necessário para que a memória de longa duração seja formada. Isto é, “quando um indivíduo está lendo a terceira página de um livro, a

memória de curto prazo oferece suporte cognitivo para que esse leitor se recorde das duas páginas anteriores” (FREITAS, 2017, p. 24). Assim, pode-se afirmar que após o “armazenamento” da informação, a memória de curto prazo é substituída pela de longa duração. Desse modo, é possível afirmar que a memória de longo prazo permite a construção de efeitos de sentido em relação ao que foi assimilado.

Memória de longa duração é a expressão empregada para denominar aquelas memórias que persistem, no mínimo, seis horas e que, a depender da modulação que nela atuou, da consistência referente ao seu processo de armazenamento e da frequência com que é reconstruída, pode perdurar por toda uma vida [...] (FREITAS, 2017, p. 24-25).

Conforme se observa, a memória é imprescindível para a construção do sujeito em sociedade, tanto que o sentimento de identidade tanto individual como coletivo é constituído por ela. Nesse sentido, é possível afirmar que a memória é essencial para explicar a existência do ser humano. Afinal, se não fosse por ela, pouco ou nada se saberia sobre a humanidade, pois é por meio dela que o indivíduo pode construir sua identidade. Por isso, “[...] admite-se geralmente que a memória e a identidade estão indissolavelmente ligadas” (CANDAU, 2011, p. 10). Nesse sentido, pode-se afirmar que o conjunto de memórias construído individual e socialmente pode constituir a identidade de um grupo ou de um indivíduo:

pode-se afirmar que é o conjunto das memórias que constitui a identidade, seja ela de um povo ou de um indivíduo. No primeiro caso, é possível assentir que tal identidade coletiva é, grosso modo, formada pelas memórias comuns dos indivíduos que compõem o povo em questão, as quais, por sua vez, são o fator responsável pela união de indivíduos em grupos, que originarão povos, nações e civilizações. Nesse prisma, a memória é fator primordial tanto na formação de determinado grupo social, quanto na construção de sua identidade (FREITAS, 2017, p. 22).

A identidade individual do sujeito se relaciona com o acervo pessoal da memória que o torna indivíduo. Isto é, cada pessoa possui um conjunto exclusivo de memórias que a torna única/autêntica e que a diferencia das demais. “Essa coleção individual de lembranças tem como alicerce de formação diversas fontes, entre as quais a experiência é uma das mais importantes”. Nesse sentido, é possível afirmar que “nem mesmo gêmeos univitelinos ou seres clonados possuem, entre seus pares, as mesmas memórias” (FREITAS, 2017, p. 22). Com isso, compreende-se que

mesmo que uma memória seja construída socialmente, isto é, vivenciada por um grupo, cada membro fará a sua projeção pessoal sobre o evento.

Além disso, é pela ausência da memória que o sujeito percebe que ela constitui sua vida. Isso pode ocorrer em um caso patológico em que o indivíduo, por algum motivo – por causa de um acidente, por exemplo etc. –, perdeu parte de sua memória. Obviamente, os episódios perdidos eram elementos que construíam a sua identidade e, conseqüentemente, a sua vida. Por isso, nos casos em que essa memória perdida é recuperada e/ou restaurada, essa parte que constitui a identidade do indivíduo também poderá ser restituída. “É a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (CANDAU, 2011, p. 16).

Importa destacar, ainda, que “[...] Isca Chiva, ao definir identidade como ‘capacidade que cada um tem de permanecer consciente de sua vida através das mudanças, crises e rupturas’, enraíza igualmente a identidade em um processo memorial” (*apud* CANDAU, 2011, p. 16). Nesse sentido, salienta-se que a memória pode ser considerada como “geradora” de identidade, tendo em vista que participa de sua construção. “Essa identidade, por outro lado, molda predisposições que vão levar os indivíduos a ‘incorporar’ certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais [...]” (CANDAU, 2011, p. 19). Por essa razão, é possível afirmar que não há como a identidade do indivíduo ou do grupo ser construída sem a existência da memória “e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (CANDAU, 2011, p. 19). Desse modo, compreende-se que a relação do sujeito com o seu passado ou com o grupo do qual faz parte, assim como as lembranças que são evocadas por ele fazem parte da sua construção identitária. “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAU, 2011, p. 60). Por isso, a memória é fundamental para consolidar a sua existência.

[...] As identidades não se constroem a partir de um conjunto estável e objetivamente definível de “traços culturais” – vinculações primordiais –, mas são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações socio-situacionais – situações no contexto, circunstâncias –, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de “visões de mundo” identitárias ou étnicas. (CANDAU, 2011, p. 26).

Conforme se observa, a memória é extremamente importante para o sujeito, uma vez que é por meio dela que ele se constrói em sociedade. Pensando nisso e considerando o fato de que a memória é o alicerce para a constituição da identidade de um indivíduo ou de um grupo, a seguir serão realizadas algumas considerações sobre a memória individual e a memória coletiva, assim como serão discutidas algumas das contribuições do espaço para a constituição da memória do sujeito.

2.3 MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E O ESPAÇO COMO SEU ELEMENTO CONSTITUIDOR

É inegável que a memória é o que possibilita e consolida a existência do sujeito. Desse modo, pode-se afirmar que a memória individual está relacionada com as experiências pessoais do indivíduo. Ou seja, está atrelada às recordações e informações que ele tem “guardadas” em sua mente. No entanto, essas memórias pessoais também são influenciadas pelo grupo em que o sujeito está inserido. Além disso, faz-se necessário considerar que as lembranças relacionadas às experiências vivenciadas em grupo são individuais, mas, ao mesmo tempo, elas se tornam coletivas, justamente pelo fato de terem sido construídas e experienciadas em grupo. “Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAUI, 2011, p. 61).

O conceito de “memória coletiva” foi, inicialmente, discutido por Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, publicado originalmente em *La Memoire Collective*, no qual aborda que o sujeito faz apelo aos testemunhos para fortalecer e completar algo que já é conhecido por ele. Isto é, por meio desses depoimentos, ele poderá evocar, de algum modo, suas lembranças vividas. Para o autor, a primeira testemunha, a quem o indivíduo pode fazer esse apelo, é ele mesmo, uma vez que precisa “reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Os testemunhos de outras pessoas podem ajudar o sujeito a se lembrar, inclusive, de fatos e acontecimentos que foram esquecidos. Em outras palavras, quando encontra um amigo com quem não tinha contato há muito tempo, por exemplo, o indivíduo pode evocar suas recordações de eventos de que participaram juntos. Com isso, a partir de suas experiências individuais sobre aquele

acontecimento, ambos vão constituir suas lembranças. É possível, além disso, que um deles não se lembre do fato ocorrido, tendo em vista que, mesmo o tendo vivenciado conjuntamente, a experiência terá diferentes significados para cada um. Assim, a memória, mesmo que coletiva, continua sendo uma particularidade do sujeito, pois não há como o outro lembrar exatamente a mesma situação e com os mesmos detalhes que ele. Isso significa “que dois observadores não compartilhem jamais a mesma experiência” (CANDAU, 2011, p. 36). Porém, por meio do testemunho, a lembrança pode, de alguma forma, ser evocada e recordada pelo sujeito. Por isso, pode-se compreender que as memórias individual e coletiva estão interligadas.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Nesse sentido, Halbwachs (1990) compreende que as lembranças permanecem coletivas e podem ser lembradas ao sujeito pelos outros, mesmo que se tratem de acontecimentos particulares e que foram vistos ou vividos somente por ele. Na perspectiva do teórico, isso significa que o indivíduo nunca está verdadeiramente só. “Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente” um do outro, porque sempre há com e no sujeito “[...] uma quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Isto é, hipoteticamente, pode-se afirmar que quando retorna a uma escola que frequentou em algum momento de sua vida, o sujeito, mesmo que esteja só, pode se recordar de acontecimentos que vivenciou nesse local. Ele pode se lembrar de conversas que teve com colegas e professores, por exemplo, e pode encontrar, ainda, uma série de informações que já não condizem com o que vivenciou no passado. No entanto, a própria diferença ali encontrada pode o fazer lembrar-se de diversos acontecimentos passados. Desse modo, é possível afirmar que essa foi uma experiência individual ao sujeito. Mas, suas lembranças também ocorrem de forma coletiva, tendo em vista que pode se recordar de situações vividas com seus colegas, professores e amigos. Além disso, aquela série de modificações foram realizadas por um determinado grupo e isso pode contribuir para que as lembranças sejam evocadas pelo sujeito. “Assim, para

confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido material e sensível, não são necessárias” (HALBWACHS, 1990, p. 27).

Diante do exposto, pode-se afirmar que, por mais pessoal que seja, a memória é construída socialmente. No entanto, apenas a presença do testemunho do grupo em que o sujeito se encontra não é suficiente para que as lembranças sejam constituídas. Isto é, mesmo que esses grupos possam estruturar a memória, pode ser que o indivíduo não se lembre ou se identifique com a situação narrada/recordada, ou, então, a recordação pode ser construída de forma confusa e embaralhada.

Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos ou os objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstituir toda a seqüência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos de tudo aquilo. É, por exemplo, um fato cuja a realidade não é discutível. Trazem-nos algumas provas exatas de que tal acontecimento produziu-se, que ali estivemos presentes, que dele participamos ativamente. Entretanto, essa cena permanece estranha, como se outra pessoa estivesse em nosso lugar (HALBWACHS, 1990, p. 27).

Ressalta-se, ainda, que o sujeito, inconscientemente, mantém em sua memória aquilo que teve alguma importância a ele. Por isso, os fatos que tiveram pouco valor emocional podem ser esquecidos, tendo em vista que a memória é seletiva em relação aos acontecimentos que podem ou não ser guardados.

Há, não obstante, certas estruturas e vias (o hipocampo, a amígdala, e suas conexões com o hipotálamo e o tálamo) que regulam a gravação e evocação de todas, de muitas, ou pelo menos da maioria das memórias. Este conjunto de estruturas constitui um sistema modulador que influi na decisão, pelo sistema nervoso, ante cada experiência, de que deve ser gravado e de que deve ou pode ser evocado. O hipocampo e a amígdala estão interligados entre si e recebem informação de todos os sistemas sensoriais: em parte provenientes do córtex, e, em parte, de forma inespecífica quanto à modalidade sensorial, desde a formação reticular mesencefálica. O hipocampo e a amígdala projetam ao hipotálamo, e, através deste, ao tálamo e, finalmente, ao cortex (GREEN, 1964, p. 561-608; GRAY, 1982). Estas estruturas e suas conexões estão, portanto, estrategicamente localizadas para modular o processamento de informações baseadas na experiência (IZQUIERDO, 1989, p. 92).

Outra questão que contribui para que o esquecimento ocorra é o fato de que o indivíduo faz parte de diversos grupos sociais ao longo de sua vida e são diversos os episódios vividos por ele. Por esse motivo, é impossível que ele possa se lembrar detalhadamente de tudo o que viveu até o momento presente. Outro aspecto importante é o lugar que é ocupado pelo sujeito dentro do grupo. Para exemplificar,

Halbwachs (1990) aborda a relação entre professor e alunos dentro da sala de aula. Como o professor ocupa um lugar de evidência, é mais fácil para o discente lembrar-se dele e das situações passadas do que é para o docente, por exemplo. Nesse sentido, é possível afirmar que não basta ter participado do evento com grupo para que, quando evocadas, as imagens – construídas artificialmente – transformem-se em lembrança.

Freqüentemente, é verdade, tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado, e que o elemento ou a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito, seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compactada de lembranças fictícias. Inversamente, pode acontecer que os depoimentos de outros sejam os únicos exatos, e que eles corrijam e reorientem nossa lembrança, ao mesmo tempo que incorporem-se a ela. Num outro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas suas substância, é que nossa memória não é tábula rasa [...] (HALBWACHS, 1990, p. 28).

Na perspectiva de Halbwachs (1990, p. 28), diante do conjunto de depoimentos feitos pelo grupo, é necessário que o fato narrado se “transforme em uma massa consistente de lembranças”. Caso isso não ocorra, isto é, se o que foi evocado não deixou nenhum traço na memória do sujeito, “isso não será jamais uma lembrança”. Esse esquecimento pode ocorrer em razão do evento não ter sido tão significativo ao ponto de marcar o sujeito e ser armazenado em sua memória – conforme descrito anteriormente. Entretanto, por meio do depoimento do grupo, é possível construir uma vaga recordação do acontecimento, o que pode constituir uma lembrança ilusória ou fictícia sobre a situação. Isto é, quando o indivíduo evoca uma lembrança, não é possível que ele recorde do passado real ou literal, mas sim fazer uma projeção e/ou representação do acontecimento no momento presente. A memória dará ao sujeito “esta ilusão: o que passou não está totalmente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança” (CANDAUI, 2011, p. 15). Por isso, no caso do esquecimento, o indivíduo pode acabar fantasiando ou simulando a lembrança que foi testemunhada pelo grupo. Além disso, “a memória, às vezes, nos trai. Aparentemente não registra ou não quer registrar o que ocorreu, mas vai construindo uma ideia aproximada desse acontecer” (MEYER, 2009, p.33).

Halbwachs (1990) afirma que as lembranças se encontram no espírito do sujeito, o qual, por sua vez, pertenceu e ainda faz parte de determinados e variados

grupos sociais. Por essa razão, é comum haver o esquecimento em relação a algumas situações pontuadas pelos testemunhos, tendo em vista que os grupos mudam constantemente. Isso pode ocorrer, principalmente, se ficaram um longo período de tempo sem contato. Porém, é possível evidenciar que para que haja pontos em comum entre o sujeito e o grupo, faz-se necessário reconhecer e reconstituir as lembranças vividas. É por isso que se pode afirmar que a memória individual não é suficiente para que o indivíduo se recorde dos eventos experienciados com o grupo. Desse modo, faz-se necessário que tanto a memória individual como a coletiva estejam, de alguma forma, em sintonia para que a lembrança possa se manifestar.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros [...] (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Embora associe a memória aos grupos sociais, Halbwachs (1990) também reconhece a existência de uma memória individual, a qual, por sua vez – como visto anteriormente –, estabelece-se a partir dos testemunhos materiais ou não do grupo. Para o autor (1990, p. 54), a memória “não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade”.

Importa destacar, além disso, que desde sua infância, o sujeito estabelece relações com os outros e seu primeiro contato é com o grupo familiar. Ou seja, a partir desse contato com a família, a criança desenvolve a linguagem e, com isso, sua memória é construída. Nesse sentido, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Éclea Bosi (1994) discute a constituição da memória nessa relação entre a criança e os mais velhos. “A criança recebe do passado não só dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização” (BOSI, 1994, p. 73). São os pais, avós e familiares, de um modo geral, que narram suas histórias vividas às crianças, por exemplo. Por meio desses relatos, elas poderão construir uma percepção de mundo e edificar a memória. Desse modo, afirma-se que é em razão desta “outra

socialização” que o indivíduo não considera estranhas “as regiões sociais do passado: ruas, casas, móveis, roupas antigas, histórias, maneira de falar e de se comportar de outros tempos”. Essas situações não só não causam estranheza, “como [...] parecem singularmente familiares” (BOSI, 1994, p. 74).

Evidentemente, o testemunho dos mais velhos pode auxiliar que o que se perdeu possa ser, de algum modo, recuperado por meio da memória. Isto é, a partir do depoimento deles, a cultura, a história ou, então, a tradição familiar etc. pode se manter. Isso contribui, inclusive, para que a ausência de algo ou alguém se mantenha presente na lembrança que é construída por meio dos relatos.

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias. Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente (BOSI, 1994, p. 74).

É possível afirmar, ainda, que a cultura também permite que os resquícios de outras épocas possam ser revividos pela memória como, por exemplo, o modo de falar, vestir, pensar, agir etc. Um exemplo disso é o fato de ser possível encontrar, na maioria das cidades, casas antigas que podem representar e fazer com que o sujeito reflita sobre as práticas de um período passado. No entanto, cabe salientar que quando ocorrer a ausência de pessoas com pensamentos e costumes semelhantes, os testemunhos do estilo de vida que elas compartilhavam, aos poucos, poderão ser esquecidos. Dessa maneira, esses costumes podem ser vistos com estranheza ou curiosidade pelas gerações futuras, como é o caso citado sobre as casas antigas. Em outras palavras, além de representar um ciclo passado, elas podem despertar curiosidades em relação as histórias ali vividas ou, então, provocar certo estranhamento por ser algo deslocado em relação aos novos estilos de vida que surgiram.

A vida adulta é norteadada pela ação presente: e quando volta para o passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais. Lembranças da infância para merecer atenção do adulto são constrangidas a entrar no quadro atual. Os velhos, postos à margem da ação, rememoram, fatigados da atividade. O que foi sua vida senão um constante preparo e treino de quem irá substituí-los? Os jovens, formados e alimentados pelo

cuidado de seus doadores, logo se fortalecem e se tornam aptos para desempenhar tarefa igual ou superior à de seus mestres (BOSI, 1994, p. 76).

Embora haja essa possibilidade de, em algum momento, os jovens substituírem os mais velhos, é inegável a importância destes para a constituição de uma memória social. Nessa perspectiva, faz-se necessário evidenciar que quando a “sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo de vida. E a vida só parece significar se ela recolher de outra época o alento” (BOSI, 1994, p. 82). Com isso, é possível compreender que a diversidade do mundo social em que o sujeito se insere pode ser conhecida por meio das lembranças dos mais velhos. “Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente” (BOSI, 1994, p. 82).

Além do exposto, Bosi (1994) compreende que os testemunhos são imprescindíveis para que o sujeito possa acessar lembranças remotas. Isto é, comumente o indivíduo tem recordações do seu passado. Porém, essa lembrança pode se apresentar de maneira confusa, o que pode levá-lo a não acreditar na sua veracidade. Por isso, diante do depoimento de alguém que teve contato com a mesma situação, essa recordação pode ser construída de modo mais significativo. Assim, compreende-se que o sujeito é, de suas recordações, “apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro” para que a sua visão seja confirmada (BOSI, 1994, p. 407).

Nesse sentido, o encontro com os mais velhos pode fazer com que o passado seja revivido de modo que a lembrança individual, talvez, não permitisse. Ademais, muitas das recordações do indivíduo não são de fato dele, tendo em vista que é, primeiramente, pelo relato dos parentes que seu passado mais remoto – alguns eventos da infância, por exemplo – é conhecido e, depois, torna-se lembrança. Outro ponto que pode ser evidenciado é o fato de que muitas dessas lembranças não são originais, pois podem ter sido “inspiradas nas conversas com os outros” (BOSI, 1994, p. 407). Com o decorrer do tempo, essas lembranças são enriquecidas com as experiências do indivíduo e – talvez por meio de um processo, na maioria dos casos, inconsciente – acabam sendo incorporadas por ele. No entanto, “determinar a origem de uma influência social é um problema difícil. Ela pode ser um ponto de convergência de várias correntes de pensamento coletivo” (BOSI, 1994, p. 408).

Conforme se observa, “uma lembrança coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais” (BOSI, 1994, p. 408). Por intermédio da memória, é possível unificar, diferenciar, corrigir etc. os membros de um determinado grupo, por exemplo. Todavia, para que isso aconteça, é necessário que haja interação entre o grupo. Quando o sujeito sente a “necessidade de guardar os traços de um amigo desaparecido”, ele pode recolher “seus vestígios a partir do que tem guardado dele e “dos depoimentos dos que o conheceram” (BOSI, 1994, p. 411). No entanto, salienta-se que cada integrante do grupo irá guardar lembranças específicas em relação a esse amigo desaparecido. “O grupo de colegas mal pode constituir um apoio para a sua lembrança, pois se dispersou e cada um integrou num meio diverso daquele que conheceu”. Desse modo, “por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a quem tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos” (BOSI, 1994, p. 411).

Diante do exposto, destaca-se que “[...] não se pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (CANDAUI, 2011, p. 48). Por isso, é possível afirmar que as memórias individual e coletiva são indissociáveis. Nesse sentido, o grupo – desde que o sujeito se identifique com ele e faça parte do seu passado – é o suporte da memória. As lembranças grupais podem se apoiar umas nas outras e formar um sistema de sobrevivência da memória construída socialmente. Por isso, a comunicação e a interação entre os membros do grupo são imprescindíveis para que as lembranças ganhem consistência. Importa destacar, além disso, que a memória e o espaço possuem uma ligação inseparável e podem contribuir para a formação da identidade do sujeito e do grupo como um todo. Inclusive, isso se justifica pelo fato de que as práticas sociais são, em sua maioria, espaciais.

De fato, cada vez que no interior de um grupo restrito as memórias individuais querem e podem se abrir facilmente umas às outras, como nos casos em que existe uma “escuta compartilhada” visando os mesmos objetos (por exemplo, monumentos, comemorações, lugares que terão o papel de “ponto de apoio”, de “sementes da recordação”), percebe-se então uma focalização cultural e homogeneização parcial das representações do passado [...] (CANDAUI, 2011, p. 46).

Nesse sentido, ressalta-se que os objetos materiais com os quais o indivíduo habitualmente tem contato podem oferecer a ele uma imagem de estabilidade. Isso

também pode dar a ele uma sensação de quietude e contribui, de algum modo, para o seu equilíbrio mental. No entanto, quando essa relação com os objetos se rompe, esse equilíbrio também pode se fraturar. Por essa razão, pode-se afirmar que quando essa ruptura acontece, o sujeito pode se sentir perdido, principalmente, por estar em um meio que lhe é estranho, no qual lhe falta algum ponto de apoio. “É certo que mais de uma perturbação psíquica seja acompanhada por uma espécie de ruptura do contato entre nosso pensamento e as coisas, de uma incapacidade de reconhecer os objetos familiares” (HALBWACHS, 1990, 131). Além disso, ressalta-se o fato de que essa situação não ocorre apenas em casos patológicos, como também nas situações em que o indivíduo é obrigado a se deslocar para um novo entorno material, isto é, um local diferente daquele de seu costume. Em outras palavras, até que o processo de adaptação se edifique, o sujeito pode se sentir deslocado e pode atravessar por um período de incertezas. Por essa razão, é possível afirmar que “as imagens habituais do mundo exterior são inseparáveis do nosso eu” (HALBWACHS, 1990, 131).

O problema não está apenas no processo de adaptação ao novo espaço, mas também no fato de que o sujeito se apega aos objetos em sua volta e, geralmente, não deseja mudanças em relação a isso. Pode-se dizer que esse entorno material em que o indivíduo está inserido leva tanto a sua marca como a dos outros que estão a sua volta e, por isso, é tão difícil desapegar daquilo que compõe a sua história. A casa de um determinado indivíduo, por exemplo, é carregada de objetos materiais que podem fazê-lo recordar de seus familiares, amigos e, principalmente, dos momentos vividos e experienciados no local. Todavia, cabe esclarecer que esse entorno material também pode ser substituído, em algum momento, pelo sujeito. É possível, por exemplo, que ele troque todos os móveis da sua casa mesmo que lhe tragam alguma recordação.

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da idéia que faz de si mesmo. Ela penetra todos os elementos de sua consciência, comanda e regula sua evolução. A imagem das coisas participa da inércia destas. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa do seu equilíbrio. Mesmo que pudéssemos pensar de maneira diferente, quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente material, que lhes lembra a casa e os quartos que deixaram, se

permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nesta casa e nestes quartos (HALBWACHS, 1990, 133).

Como se observa, para Halbwachs (1990), a memória está diretamente associada ao espaço, pois as lembranças podem remeter ao lugar em que a situação ocorreu. Por isso, as imagens espaciais são imprescindíveis para a construção de uma memória coletiva, tendo em vista que o lugar onde determinado evento aconteceu pode conter a marca do grupo, pois todas as ações dele ocorreram em termos espaciais. Desse modo, é possível afirmar que “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida em sua sociedade” (HALBWACHS, 1990, 133). Desse modo, é notória a importância que os locais espaciais exercem na construção das memórias do sujeito, pois, conforme se nota, são esses espaços que constituem e consolidam as memórias individual e coletiva.

Assim, feitas algumas considerações sobre os principais aspectos que constroem a memória, o próximo capítulo apresentará a análise de como ocorre o processo de adaptação, considerando-se os recursos da intertextualidade, do dialogismo e da construção da memória em *Órfãos do Eldorado*.

3. O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

Conforme se pode observar, o processo de adaptação pode envolver uma (re)interpretação e/ou uma (re)criação por parte do adaptador em relação à obra adaptada. Assim, partido do pressuposto de que a adaptação de uma obra é também uma forma de intertextualidade e do fato de que o filme de Guilherme Coelho dialoga com o romance de Milton Hatoum, este capítulo tem por objetivo analisar como ocorre o processo de adaptação, considerando-se os recursos da intertextualidade e do dialogismo no romance e no filme *Órfãos do Eldorado*. Além disso, considerando que o romance hatoumniano revela uma relação intrínseca com a memória, este capítulo também analisará como ocorre a construção da memória nas obras supracitadas.

3.1 INTERTEXTUALIDADE E DIALOGISMO EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

O filme *Órfãos do Eldorado*, dirigido por Guilherme Coelho, além de ser uma adaptação cinematográfica e de dialogar com o romance hatoumniano, apresenta diversas relações intertextuais e dialógicas, principalmente, com a história e com os mitos da região amazônica. Inclusive, os próprios mitos apresentados no filme já haviam passado por um processo de adaptação no romance, tendo em vista que Hatoum faz uso desses para compor sua narrativa. Evidentemente, Guilherme Coelho se apropria do enredo que envolve o romance *Órfãos do Eldorado*, no entanto, faz modificações notáveis. Além disso, importa destacar que, embora não seja datado, é possível atribuir ao filme a data dos anos 2000. Isso pode ser observado justamente pelas vestimentas das personagens e pela inserção do *tecnobrega* – estilo musical que surgiu a partir dos anos 2000 – o qual é cantado por Dinaura em uma das suas primeiras aparições a Arminto – como será visto posteriormente. Isso, portanto, tem relação com o fato de que “[...] a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares.” (HUTCHEON, 2013, p. 234).

O romance e o filme retratam a história de Arminto Cordovil. Assim, salienta-se que na narrativa hatoumniana, o rapaz relata a um viajante desconhecido fatos e acontecimentos que ocorreram em seu passado, como, por exemplo, a riqueza herdada do pai, Amando Cordovil. Essa herança, inclusive, degradara-se totalmente

até restar apenas uma tapera velha comprada com o pouco dinheiro que sobrou das vendas dos seus imóveis. Além disso, Arminto faz questão de lembrar os conflitos vivenciados no âmbito familiar e de narrar seus amores mal resolvidos, principalmente, com Dinaura, uma órfã que conheceu no velório de seu pai. Na narrativa fílmica, o enredo se desenrola de forma similar ao romance, uma vez que a história de Arminto – no filme – também é composta por diversos conflitos familiares, amorosos e até mesmo financeiros.

Arminto perdeu sua mãe ao nascer e foi criado por Florita, uma jovem órfã trazida à casa por seu pai. Além disso, percebe-se nas narrativas fílmica e literária que Amando nunca teve uma relação próxima de seu filho, uma vez que parece culpá-lo pela morte da esposa. Por isso, Arminto se sente angustiado e também culpado, de alguma forma, pelo que aconteceu com sua mãe: “[...] aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela morreu, Amando não sabia o que fazer comigo. Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu.” (HATOUM, 2008, p. 16).

Importa destacar, ainda, que Arminto perde tudo, até mesmo seu grande amor, Dinaura, a responsável por diversos delírios acometidos por ele. A moça vai embora e desaparece de forma misteriosa, pois, supostamente, ninguém sabe para onde ela poderia ter ido. Isso faz com que Arminto passe a vida inteira com a esperança de reencontrá-la e, por essa razão, os moradores de Vila Bela – cidade (fictícia) onde moravam os Cordovil – alegavam que a moça era um ser encantado que havia enfeitado o rapaz: “[...] no porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica.” (HATOUM, 2008, p. 34).

Conforme se percebe na narrativa de Hatoum, além de Dinaura, o rapaz também teve uma relação íntima com Florita, sendo que foi com ela que teve o seu primeiro beijo: “[...] ela me beijou na boca, o primeiro beijo, e pediu que eu tivesse paciência. Louco pelas indiazinhas. Repeti essas palavras com o gosto do beijo de Florita.” (HATOUM, 2008, p. 25). E, posteriormente, foi com ela que perdeu a virgindade: “[...] a primeira mulher na minha memória. Florita [...] uma tarde em que ela dormia na rede, entrei no quarto e fiquei observando o corpo nu. Tive um susto quando ela se levantou, tirou minha roupa, me levou para dentro da rede.” (HATOUM, 2008, p. 69).

Além do exposto, um aspecto que merece destaque tanto no romance como no filme é a presença dos mitos. Desde o título fica claro o diálogo entre o filme e o romance *Órfãos do Eldorado* e o mito do Eldorado – uma lenda antiga que retrata a possibilidade de existir uma cidade encantada, submersa e inteira feita de ouro. “Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada.” (HATOUM, 2008, p. 99). Dessa forma, pode-se afirmar que “[...] ao convocar o mito do eldorado, Hatoum volta-se para uma característica que foi atribuída à região amazônica, historicamente, sem perder de vista o caráter mítico associado ao tema.” (LEMOS, 2014, p. 52).

O mito do *Eldorado* surgiu há muitos anos, pois, desde o descobrimento da América, foram muitas as expectativas geradas em torno de que o Novo Mundo estaria em um lugar paradisíaco, com uma natureza esplêndida e cheia de riquezas naturais – como é o caso da região amazônica. “Ao longo dos séculos, muitos sentiram a necessidade de desbravar os mares em busca desse paraíso terreal, e os povos da antiguidade, de um ou de outro modo, parecem ter buscado tal lugar.” (LEMOS, 2014, p. 54). Com isso, foram diversas as expedições realizadas, principalmente, pelos colonizadores para explorar as terras e as riquezas desse Novo Mundo. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que desde a descoberta do novo continente, “[...] a esperança de enriquecimento rápido constituiu um dos fatores básicos de motivação das expedições, em meio as incertezas de locais misteriosos e desconhecidos.” (LANGER, 1997, p. 26).

Além disso, tanto as narrativas reais como imaginárias contribuíram para que as tradições ocidentais fossem atribuídas ao Novo Mundo, principalmente, as relacionadas à riqueza e ao ouro. Assim sendo, “[...] o mais nobre dos metais, utilizado como metáfora do poder político e da realeza, foi vinculado também a aspectos religiosos e místicos.” (LANGER, 1997, p. 26). Evidentemente, é possível compreender que “[...] tal visão deveu-se às descrições feitas pelos espanhóis das terras americanas recém descobertas, nas quais o tom fantasioso ganha destaque.” (LEMOS, 2014, p. 54). Nesse sentido, compreende-se que um dos elementos que atribui esse caráter mítico e fantasioso à América é o fato de que as riquezas eram encontradas em abundância, uma vez que, para os europeus, o ouro poderia ser encontrado com facilidade no Novo Mundo. Inclusive, de acordo com Langer (1997), muitos dos cronistas do século XVI descreviam essa abundância como algo natural,

alegando que o ouro simplesmente aflorava como plantas na superfície da terra e multiplicava-se como peixes nos rios. Assim, pode-se afirmar que “[...] o recente e desconhecido continente descoberto possuía a capacidade de enriquecer o conquistador, seja pela sua abundância em riquezas metálicas, conseguidas com as ingênuas culturas ameríndias, como pela própria fartura da natureza [...]” (LANGER, 1997, p. 26).

Isso posto, pode-se afirmar que a busca pelo paraíso e por um mundo melhor se iniciou há muitos anos. “Desde o descobrimento da América, quando se acreditava que o Eldorado estaria no Novo Mundo, ele foi associado à febre do ouro, uma busca interminável por riquezas, que foi o verdadeiro pretexto de grande parte dos descobrimentos.” (LEMOS, 2014, p. 56). Em virtude disso, faz-se necessário ressaltar que “[...] as simbolizações do ouro e a sua busca já estavam presentes antes mesmo da formação histórica do mito do Eldorado.” (LANGER, 1997, p. 26). Cabe destacar, ainda, que essa incessante busca dos europeus pelo Eldorado não estava apenas atrelada à vontade de possuir riquezas, mas também se relacionava ao fato de poderem aventurar-se nas diversas jornadas. Isto é, a partir do momento que os conquistadores tomavam posse das riquezas materiais de um lugar, especialmente, o ouro, uma nova busca se iniciava, “[...] como se a própria procura fosse mais importante que a aquisição em si [...]” (LANGER, 1997, p. 27). Importa dizer, ainda, que esse desejo de dominação por parte dos europeus se realizou por meio da “[...] conquista dos grandes impérios indígenas americanos [...]” (LANGER, 1997, p. 28).

Além do exposto, quanto à origem do Eldorado, pode-se afirmar que ela:

[...] remonta a 1531-1532, quando o conquistador Diego de Ordaz foi informado sobre a existência do *País de Meta*, que seria rico em ouro e pedras preciosas. Sua localização (entre o Peru e a Colômbia) foi influenciada pela cultura pré-colombiana Chibcha - também denominada de Muisca. Logo depois, em 1534, Luiz de Daza encontrou no Equador um índio chamado Muequetá (ou Muiziquitá), que se dirigia ao rei de Quito para solicitar ajuda na guerra contra os Chibcha. Ao descrever o seu país, referiu-se pela primeira vez ao cacique que se banhava com ouro em uma lagoa. Sebastião de Becalcázar (ou Benalcázar), o fundador de Quito, foi um dos iniciadores da busca ao mítico personagem. Para diferenciar este local de outras províncias espanholas, Becalcázar denominou-o de *Provincia del Dorado* em 1534. O primeiro relato impresso sobre o Eldorado foi de Gonçalo de Oviedo, em 1541 (*História general y natural de las Índias*). Segundo esse cronista, um príncipe indígena diariamente se cobria com uma espécie de resina, sobre a qual era aplicado ouro em pó por toda a extensão de seu corpo. (LANGER, 1997, p. 28).

Com isso, é possível perceber que o Eldorado, no final do século XVI, transformou-se de cacique indígena para uma cidade. Isto é, de acordo com Langer (1997), entre os anos 1580 à 1590, surgiu o manuscrito *Relación de Martínez*, no qual se descrevem as peripécias de Johannes Martínez – abandonado na floresta por traição. Martínez se familiarizou “[...] com os indígenas da região, que o levaram até à cidade dourada de Manoa, onde teria permanecido por sete meses.” (LANGER, 1997, p. 31). Com isso, retrata-se que após fugir do cativo, em seu leito de morte, Martínez fez revelações que originaram o manuscrito. “Segundo Johannes Martínez, a fabulosa cidade seria situada entre uma montanha de ouro, de prata e de sal.” (LANGER, 1997, p. 31). Com esse relato, surge pela primeira vez o termo “Manoa” – supostamente utilizado para o lugar no qual ficava a cidade de ouro, que significa lago ou laguna. Por essa razão, pode-se afirmar que o romance e o filme não dialogam apenas com o mito, mas também com a história. Isto é, “[...] foram muitas as expedições que saíram em busca da cidade encantada, mais conhecida como Eldorado, mas que também recebeu [...] o nome de Manoa [...]” (LEMOS, 2014, p. 56).

Como se nota, a região amazônica é associada ao paraíso, justamente pela sua fauna e flora exuberantes. Por esse motivo, e pela presença do ouro e do rio Amazonas, o mito do *Eldorado* tem sido, há muito tempo, relacionado à Amazônia. Dessa maneira, compreende-se que “[...] essa Cidade Encantada, alvo da busca de tantos aventureiros, esconde-se por trás de uma aura de encantamento, como se estivesse fora dos limites da realidade.” (LEMOS, 2014, p. 57). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que as características paradisíacas e a presença de ouro fizeram com que o Brasil se tornasse o lugar onde se poderia encontrar o Eldorado. Inclusive, muitos dos colonizadores acreditavam nessa possibilidade. Por isso, “[...] assegurar às terras do Novo Mundo uma visão de paraíso no período da colonização teve como objetivo engrandecer o território recém descoberto para trazer população suficiente para colonizá-lo.” (LEMOS, 2014, p. 57).

Ao ter em mente que “[...] a adoração da água e de lagoas como espaços rituais é habitual entre os povos indígenas”, é possível atribuir grande importância aos rios e lagos na região amazônica (LEMOS, 2014, p. 60). Por essa razão, percebe-se que tanto o filme como o romance *Órfãos do Eldorado* ressaltam esse aspecto, uma vez que os rios das narrativas fílmica e literária são evidenciados e a própria Manaus é denominada como “cidade ilhada”. Por isso, nota-se que no romance, o Eldorado é apresentado como uma cidade de ouro no fundo do rio. Assim, compreende-se que:

[...] o que é inovador em Hatoum no que se refere à lenda é o estabelecimento de interfaces entre o Eldorado e a cidade perdida de Atlântida, fazendo bom uso da ambientação de sua narrativa pelo fato de ser Manaus conhecida como "Cidade Flutuante" e banhada por rios. Tal traço acaba por favorecer a apropriação da lenda de Atlântida. A Atlântida mítica se faz perceber em Hatoum na medida em que o autor caracteriza o Eldorado como uma cidade no fundo do rio, portanto, imagem em afinidade com o que se disse acima sobre as relações de Eldorado com a riqueza das águas. Águas que são exuberantes na América do Sul. (LEMOS, 2014, p. 60).

Assim, pode-se observar que o filme explora, em diversos momentos, esse lado paradisíaco e, por conseguinte, mítico da região amazônica, retratando suas matas, florestas, lagos e rios, revelando, com isso, os traços dessa natureza esplendorosa que envolve a Amazônia. Por isso, na imagem a seguir, compreende-se que o aspecto dourado causado pelo reflexo do sol que se apresenta nas folhas das árvores pode estar relacionado à própria ideia da busca pelo Eldorado, uma vez que a cor dourada remete ao ouro e às riquezas. Isto é, de acordo com Heller (2013), a cor dourada é símbolo de felicidade, sorte, fortuna e bem-aventurança.

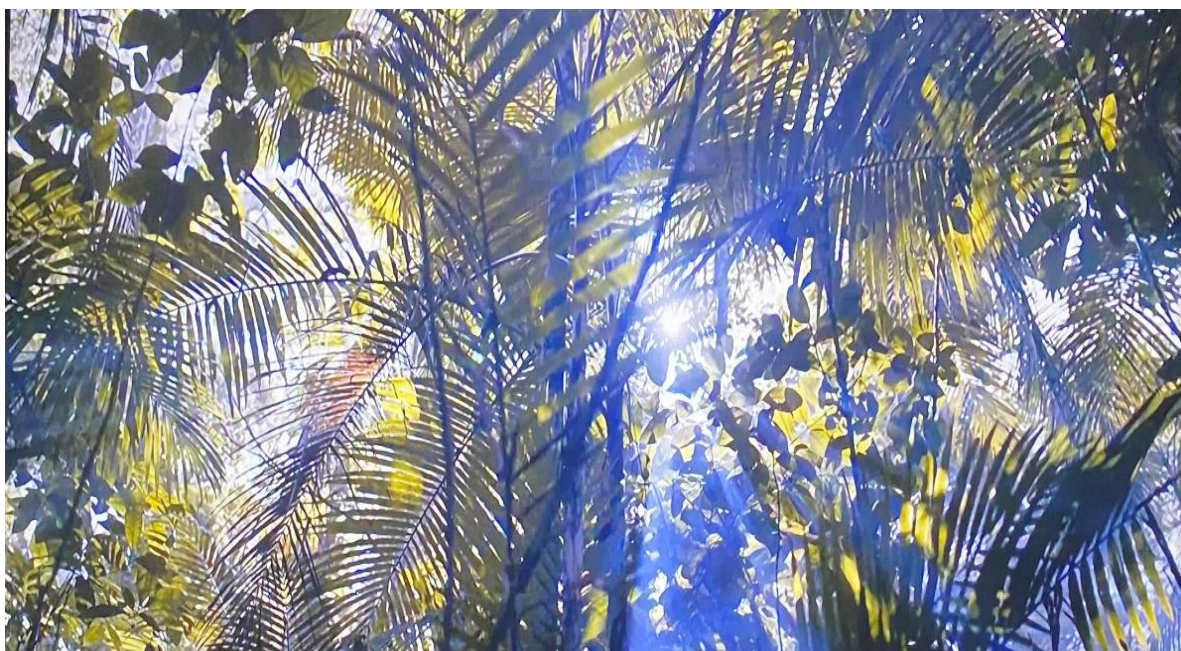


Figura 1 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h39min14s)

Na figura 2, com a imagem do rio Negro, vê-se novamente esse aspecto paradisíaco, conforme citado acima. Além disso, a própria imagem de lago/rio remete, mais uma vez, à questão mística do Eldorado que se associa à água, tendo em vista

que ela é um dos grandes elementos naturais que são cultuados pelos indígenas. Nota-se, também, que assim como na figura 1 (mostrada acima), as folhas das árvores são iluminadas pelo sol, lembrando a cor dourada, referenciando, novamente a questão do ouro e fazendo alusão à ideia da Amazônia como espaço de abundância, extravagância e riquezas. Além disso, importa destacar que a cena também faz alusão ao fato de que o sol também está associado ao ouro. Ou seja, “o ouro pertence ao Sol. Segundo uma antiga concepção, cresce de seus raios. O ouro é também fogo celestial que cai sobre a Terra.” (HELLER, 2013, p. 433). Em outras palavras, o sol “[...] é o símbolo químico mais antigo para o ouro. Como o mais nobre dos metais [...]” (HELLER, 2013, p. 433). Com essa perspectiva, é possível afirmar que as folhas das árvores estão revestidas do ouro advindo dos raios do sol.

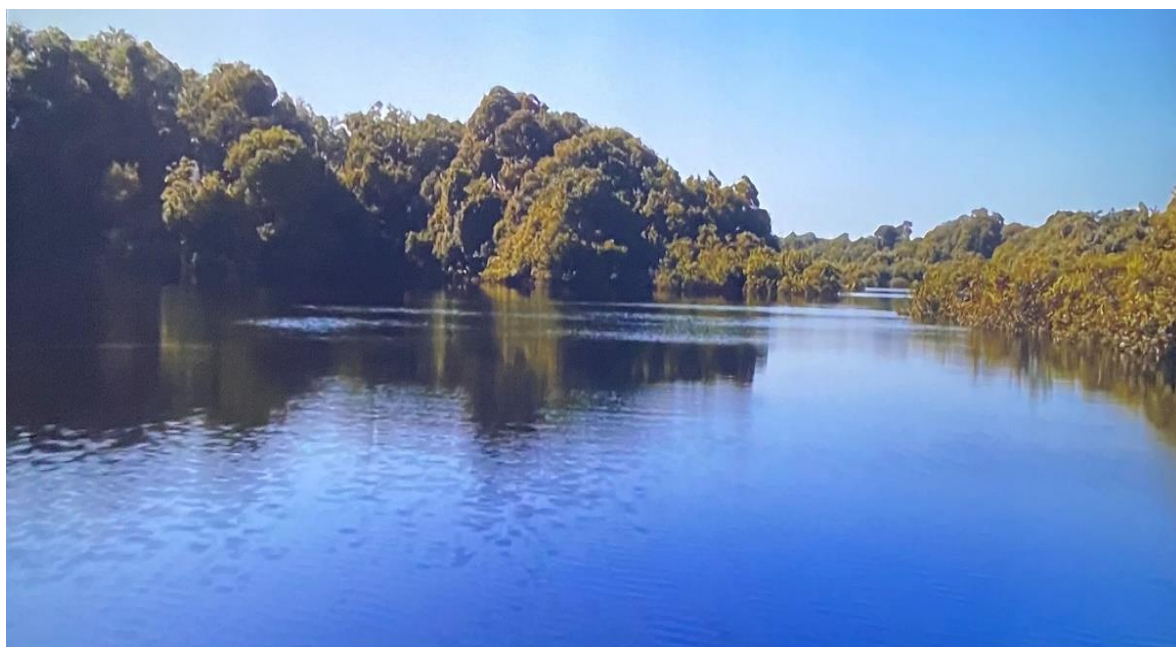


Figura 2 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*

Fonte: (COELHO, 2015, 01h27min59s)

Importa destacar, ainda, que a ideia que se sobressai no romance em relação ao Eldorado é a de felicidade, isto é, de um lugar onde não há sofrimento. Observa-se, assim, que foi Florita quem apresentou o mito à Arminto, elaborando a crença de que:

[...] no fundo de um rio ou lago existe uma cidade rica, esplêndida, exemplo de harmonia e justiça social, onde as pessoas vivem como seres encantados. Elas são seduzidas e levadas para o fundo do rio por seres das águas ou da floresta (geralmente um boto ou uma cobra sucuri), e só voltam ao nosso

mundo com a intermediação de um pajé, cujo corpo ou espírito tem o poder de viajar para a Cidade Encantada, conversar com seus moradores e, eventualmente, trazê-los de volta ao nosso mundo. (HATOUM, 2008, 105-106).

Nesse sentido, é possível afirmar que esse mito permeia toda a narrativa do romance, pois alimenta o desejo de um mundo melhor. No entanto, tanto o romance como o filme fazem uma releitura irônica em relação ao mito, tendo em vista que o enredo é permeado por ruínas, perdas e desilusões, o que contraria a ideia de uma vida melhor e de um novo mundo cheio de riquezas. Inclusive, vale ressaltar que a propagação desse mito, alegando que existia um lugar cheio de riquezas inesgotáveis, foi fundamental para que o processo de colonização e exploração da região amazônica se consolidasse.

Além disso, há diversos momentos em que o filme retrata uma paisagem mais nebulosa e acinzentada ou, até mesmo, onírica, contrastando com a paisagem esplendorosa mostrada anteriormente. Isso se relaciona ao fato de que “o cinza é uma cor sem força. No cinza, o nobre branco está sujo e o poderoso preto está enfraquecido. O cinza não é o meio-termo dourado, é simplesmente medíocre. O cinza é o velho, sem nenhum embelezamento.” (HELLER, 2013, p. 498). Nesse sentido, a autora alega que o “cinza é a cor de todas as adversidades que destroem a alegria de viver.” (HELLER, 2013, p. 499). Esse é o caso da cena que aparece no momento em que Florita revela a verdade sobre a índia que sumiu no rio e que atormenta os sonhos de Arminto (figura 3). Isto é, a cor cinzenta apresentada na cena em questão pode estar relacionada ao fato de que a tapuia – vista por Arminto na infância – já havia desistido de viver e, por isso, lançou-se ao rio.



Figura 3 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h26min26s)

Na figura 4, vê-se Óbidos – vilarejo onde Arminto procura por Dinaura. O lugar é povoado por pessoas simples e humildes, evidenciando os grupos marginalizados e marcados pela pobreza da região amazônica. Com isso, contraria-se mais uma vez a ideia das riquezas por trás do mito do *Eldorado*:



Figura 4 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 01h00min31s)

Além disso, no romance, os moradores de Vila Bela alegam que é para a cidade submersa que Dinaura teria ido morar e, como se sabe, essa personagem foi uma das grandes causas do declínio de Arminto:

E então esperei Ulisses Tupi, famoso por encontrar saída nos labirintos dos nossos rios. [...] Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários que vivem com suas sombras e visões. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. [...] E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada é uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. Ulisses Tupi queria que eu conversasse com um pajé: o espírito dele podia ir até o fundo das águas para quebrar o encanto e trazer Dinaura para o nosso mundo. (HATOUM, 2008, p. 64).

Importa salientar que Ulisses Tupi era o prático de confiança de Amando e, após a falência, era quem ajudava Arminto, levando peixes para que o rapaz pudesse se alimentar. Destaca-se, assim, que essa personagem apresentada no livro de Hatoum pode dialogar e remeter ao personagem Ulisses, da mitologia grega, personagem e herói da *Odisseia*, de Homero. Ulisses era rei de Ítaca e casado com Penélope. Após Páris, príncipe troiano, raptar Helena – mulher mais bela de Esparta – o rei Menelau, marido da jovem, convocou Ulisses para participar da guerra de Troia. Tal guerra durou dez anos e, quando os troianos estavam prestes a ganhar, Ulisses teve a ideia de construir o cavalo de Troia, garantindo a vitória aos gregos. Isto é, o cavalo construído de madeira foi presenteado aos troianos para fingir que haviam desistido do combate, simulando, dessa maneira, a partida dos soldados gregos. Com isso, os troianos recolheram o presente, fizeram uma festa e beberam até ficarem exaustos e adormecerem. Assim, comandados por Ulisses, os soldados gregos – que estavam ocultos dentro do cavalo de madeira – saíram e massacraram os habitantes de Tróia.

Após o fim da guerra, os soldados retornaram à Grécia, no entanto, Ulisses levou mais dez anos para chegar em casa novamente. Durante esse período, Ulisses enfrentou diversos desafios como o da caverna do Ciclope e o do canto das Sereias. Ao desembarcarem nas terras de Ciclope, Ulisses o presenteou com vinho em troca da hospitalidade. Entretanto, o Ciclope – monstro com um único olho – fez-lhes de prisioneiros e disse que iria devorar a todos, mas, em agradecimento ao gesto de

Ulisses, prometeu que o deixaria por último. Então, quando questionado sobre qual seria o seu nome, Ulisses responde a Cíclope que se chamava “Ninguém”. Depois disso, Ulisses e seus companheiros, que ainda não tinham sido devorados, esperaram o monstro adormecer, furaram seu olho e o cegaram. O Cíclope pediu ajuda aos outros, mas, ao ser questionado sobre quem havia feito mal a ele, respondia que “Ninguém”. Por isso, os outros cíclopes foram embora e Ulisses conseguiu escapar.

Em outro momento, Ulisses quis ouvir o canto das sereias, mas para não colocar seus companheiros e sua vida em risco pediu para que eles tapassem seus ouvidos com cera e o amarrasse firmemente no mastro da embarcação e que – mesmo que implorasse – não o soltasse. O canto das sereias era mágico e encantador e quem o ouvisse ficaria fascinado e, com isso, naufragaria e seria devorado por elas. Todavia, com a astúcia de Ulisses, ele e sua tropa conseguiram escapar mais uma vez dos perigos dos mares. Após enfrentar vários desafios em alto mar, em uma jornada de vinte anos, Ulisses finalmente conseguiu voltar para casa, em Ítaca, mas já estava velho e só o seu cachorro o reconheceu. Mais tarde, foi reconhecido por sua ama devido a uma cicatriz de infância que tinha em seu pé. Durante esse tempo, a esposa de Ulisses o esperou, mesmo com diversos pretendentes e várias propostas de casamento.

Ressalta-se que conhecer a história do rei e herói Ulisses, de Homero, é pertinente pelo fato de dialogar, de algum modo, com a personagem Ulisses Tupi, de Hatoum, tendo em vista que é apresentado na obra hatoumniana como alguém que tem astúcia para enfrentar os labirintos e os desafios dos rios da região amazônica. Isso se relaciona, portanto, com o fato de que Ulisses, da *Odisseia*, também agiu com esperteza e agilidade, conseguindo enfrentar os obstáculos e contratempos surgidos em alto mar. Por esse motivo, Ulisses Tupi é um personagem simbólico na obra de Hatoum, por essa esfera mítica que envolve tanto o romance e o filme *Órfãos do Eldorado* como a *Odisseia*. Ademais, é possível compreender que a passagem a seguir pode dialogar com o momento em que Ulisses (*Odisseia*) enfrenta o canto das sereias que cativavam e devoravam seus prisioneiros, uma vez que Ulisses Tupi alega que Dinaura teria sido encantada por algum ser mágico que a levou para o fundo do rio: “Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas.” (HATOUM, 2008, p. 64).

Além do exposto, importa salientar que ao longo do romance, Arminto também revela uma infância marcada por diversas lendas e vários outros mitos, os quais ouvia

dos índios e eram traduzidos por Florita. Dessa maneira, com algumas modificações notáveis, no filme de Guilherme Coelho, também se pode observar a alusão aos mitos apresentados no livro de Hatoum. Nesse sentido, uma evidência clara de aproximação intertextual e dialógica com a obra escrita é o mito contado sobre:

[...] a história de uma mulher que foi seduzida por uma anta-macho. O marido dela matou a anta, cortou e pendurou o pênis do animal na porta da maloca. Aí a mulher cobriu o pênis com barro até ficar seco e duro; depois dizia palavras carinhosas para o bichinho e brincava com ele. Então, o marido esfregou muita pimenta no pau de barro e se escondeu para ver a mulher lambar o bicho e sentar em cima dele. Diz que ela pulava e gritava de tanta dor, e que a língua e o corpo queimavam que nem fogo. Aí o jeito foi mergulhar no rio e virar um sapo. E o marido foi morar na beira da água, triste e arrependido, pedindo para que a mulher voltasse para ele. (HATOUM, 2008, p. 12).

Assim, na obra fílmica, depois da cena da mulher desaparecendo no rio, conforme será visto adiante, vê-se Arminto já adulto, viajando em um barco, onde há um sujeito narrando a uma mulher – os quais não têm suas identidades reveladas – a mesma lenda (supracitada) da narrativa de Hatoum:

O marido esfregou foi muita pimenta no cacete do bicho e se escondeu para ver a mulher dele lambar aquele pau de barro e sentar em cima. A mulher começou a pular e gritar com a perseguida coçando por causa da pimenta que queimava que nem fogo. Foguinho na racha! Aí foi o jeito a mulher pular no rio para aliviar a queimação e acabou virando um sapo. E o marido, desesperado, foi morar na beira do rio, triste e arrependido, pedindo para que a mulher voltasse pra ele. (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h05min06s).

Além desse mito, o viajante narra a lenda do céu vermelho. Entretanto, não há menção no livro sobre a história do Uirapuru, sendo, portanto, livre escolha do roteirista fazer tal modificação e acrescentar esse mito na narrativa fílmica:

Mas agora eu vou contar uma história que não tem saliência, essas coisas não [...] lá em cima de tudo tem um urubu enorme que toma conta dos céus, que é pra onde a gente vai quando não tá mais aqui como agora. São três céus. Quando alguém morre aqui embaixo e é muito filha da puta, não passa do primeiro céu, que é todo de fumaça. Depois desse, tem o segundo céu, que é um céu todo branco, que é onde ficam os preguiçosos. Aí chega o terceiro céu, que é um céu todo vermelho, encarnado, um céu inferno, cor de sangue. Quanto mais alto, mais vermelho, mais encarnado e mais triste. Esse é o céu do Uirapuru. (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h05min38s).

Diante do mito narrado pela personagem do filme, é possível compreender que, embora não o cite integralmente, a menção ao Uirapuru pode ter relação com o fato de que o amor de Arminto é impossível de ser alcançado e, assim como na lenda,

sua história mal resolvida com Dinaura é triste e o faz perder tudo. Nesse sentido, pode-se afirmar que quanto mais Arminto avança nessa procura pela amada e pelo mito, mais próximo da tristeza e de algo infernal ele fica, o que o leva à destruição de si mesmo. E, por essa razão, o céu do Uirapuru é a camada mais triste entre os três céus. Isto é, de acordo com o mito, o Uirapuru é um pássaro mágico. Assim, a lenda retrata que Quaraçá – um jovem guerreiro que morava na floresta amazônica – apaixonou-se por uma índia chamada Anahí, mas seu amor era proibido e impossível, tendo em vista que a moça era esposa do cacique. Depois de tanto sofrer, o rapaz resolveu pedir ajuda ao deus Tupã, o qual, sensibilizado com o seu sofrimento, resolveu transformá-lo em um pequeno pássaro e lhe deu o nome de Uirapuru. Por essa razão, sempre que a via, o pássaro cantava para a amada, a qual ficou maravilhada com seu lindo canto. Com o tempo, o cacique da tribo também se encantou pelo som do canto de Uirapuru e quis aprisioná-lo. No entanto, na tentativa de prendê-lo, o cacique se perdeu na floresta, deixando sua esposa sozinha e, todos os dias, o pássaro cantava para consolá-la. Desde então, o Uirapuru entona o seu canto triste na tentativa de fazer com que sua amada o reconheça e, com isso, quebre o encanto. Inclusive, o canto lendário do Uirapuru remete ao som que o pássaro real emite, sendo um canto melódico e até mesmo encantador que expressa a vida na solidão da floresta incomensurável. Ademais, em determinado momento do filme, após sair com o barco do barqueiro Denísio Cão, enquanto procurava por Dinaura, Arminto acaba ficando à deriva em uma ilha e, por alguns segundos, é possível ouvir o som do canto do Uirapuru. Em seguida, o rapaz aparece andando transtornado pela mata e ouve-se o som da voz de Florita cantando: “Mora na oca, tambor ele toca. Usa pulseiras, colares, cocares.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h14min17s). Com isso, Arminto começa a olhar ao redor e gira em torno de si mesmo, o que demonstra a atmosfera psicológica da personagem, tendo em vista que ele é acometido por diversos delírios durante a trama e está perdido em seus devaneios. Mais tarde, Arminto ouve novamente a voz de Florita que diz: “o céu onde fica o Uirapuru. O Uirapuru é um pássaro mágico, preto e vermelho.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h20min26s). Isso confirma, portanto, a associação da história de Arminto e Dinaura com a lenda do Uirapuru.

Cabe salientar, ainda, que a figura mais paterna que Arminto pôde ter foi Estiliano – também chamado de Stelios –, advogado da família e grande amigo de seu pai: “Estiliano era o único amigo de Amando. ‘Meu querido Stelios’, assim meu pai

o chamava. Essa amizade antiga havia começado nos lugares que eles evocavam em voz alta como se ambos ainda fossem jovens” (HATOUM, 2008, p. 18). Com isso, importa destacar que próximo ao final do filme, no momento em que Estiliano – personagem que ganha menos destaque no filme do que no livro – revela onde Dinaura está, nota-se novamente a menção ao Uirapuru. “[...] Ela disse que a história de vocês só existe nos livros e nas lendas. Falou sobre o céu vermelho. Arminto: O Uirapuru.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h27min14s). Assim sendo, é possível compreender que de fato a lenda do Uirapuru dialoga com a história mal resolvida entre Arminto e Florita/Dinaura, já que isso faz com que suas vidas entrem em ruínas. Por essa razão, pode-se observar que histórias como essas fazem com que tanto o romance como o filme dialoguem entre si e mantenham, com isso, uma relação intertextual com os mitos e lendas amazônicas.

Faz-se necessário evidenciar, ainda, que Arminto é atormentado pelos mitos contados, uma vez que ele presencia, ainda na infância, uma trágica cena em que uma índia se lança na água e, como justificativa para tal evento, Florita diz que ela estava em busca de um mundo melhor. Com isso, percebe-se, logo no começo do filme, a semelhança com o início da obra de Hatoum:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas. Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum. Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água. Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. [...] De repente a tapuia parou de falar e entrou na água. Os curiosos ficaram parados, num encantamento. E todos viram como ela nadava com calma, na direção da ilha das Ciganas. O corpo foi sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: A doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu. Nunca mais voltou (HATOUM, 2008, p. 11-12).

Como se sabe, no discurso fílmico, não há a necessidade de uma descrição do que está acontecendo – como ocorre no romance –, uma vez que, por meio das imagens, é possível compreender com clareza que a mulher vai até o rio e some enquanto Florita e Arminto presenciam a situação. Nesse sentido, importa salientar que:

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis. (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Não há, portanto, a presença de uma narração em *voz-over*, por exemplo, descrevendo a cena em detalhes para o espectador, pois a cena por si já se faz compreender. Isto é, inicialmente, com uma sequência de imagens de um rio, nota-se a referência ao que Arminto narra no livro sobre a mulher que vê, quando criança, indo em direção ao rio e desaparecendo na água. Assim, como se observa, o relato feito por Arminto Cordovil pode ser facilmente identificado na imagem disposta no filme, por meio do fotograma a seguir:



Figura 5 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h03min37s)

Em outro momento no filme, surge novamente a imagem da índia que desapareceu nas águas do rio. Inclusive, ressaltando-se que na obra fílmica não é possível ver o seu rosto, a vestimenta vermelha da índia na adaptação tem relação com a cor dos traços no rosto da tapuia que Arminto descreve no romance: “vermelha, sumo de urucum”. Por esse motivo, importa salientar que o fruto urucum (mencionado na narrativa hatoumniana) pode ser utilizado na medicina, pois é rico em anti-inflamatórios e antioxidantes. Além disso, como tradição, os indígenas cobrem o corpo com a tinta extraída do fruto como símbolo de agradecimento pela saúde e pela fartura

obtida na pesca e na colheita. Por essa razão, é possível afirmar que o urucum pode ser a representação da saúde. No entanto, a cor vermelha apresentada na obra fílmica e mencionada no romance pode remeter à cor do sangue e representar, com isso, a morte.



Figura 6 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h24min53s)

Posto isso, ao amanhecer, Arminto comenta que sonhou de novo com a índia e, em seguida, vê-se a imagem de um rio (figura 3) e ouve-se apenas a voz de Florita, que revelava a verdade sobre o que de fato aconteceu com a moça naquele dia, justificando, ainda, o motivo de ter mentido para o rapaz. Nesse sentido, pode-se observar que, tanto no filme como no romance, a cor vermelha remete à morte e contrasta com a saúde. Isto é, no momento em que Florita revela o que realmente houve com a tapuia, descobre-se que a mulher se lançou no rio devido ao fato de que seu marido e filhos haviam morrido de febre. Por isso, para não sofrer mais, a mulher decidiu que seria melhor acabar com a própria vida. O relato da personagem revela, novamente, a questão da busca pelo Eldorado, tendo em vista que Florita mentiu para Arminto que a índia havia ido para a Cidade Encantada. No entanto, ao contar a verdade, essa busca pelo paraíso é desconstruída, visto que para acabar com o seu sofrimento foi preciso que a mulher tirasse a própria vida no mesmo rio que supostamente se encontraria o Eldorado:

A Índia... A Índia dos teus sonhos. A Índia que entrou no rio. Eu traduzi errado o que ela gritava. Eu menti. Eu te falei que ela queria ir para a cidade encantada. Uma cidade submersa. Um lugar cheio de ouro. Mas o que ela dizia era que os filhos e o marido tinham morrido de febres. Que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade... Não podia contar para uma criança que ela simplesmente tinha desistido de viver. Ela queria morrer, só isso. (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 26min15s).

Ademais, importa salientar que essa cena também pode ser identificada no romance, reforçando, mais uma vez, a intertextualidade e o diálogo existente entre a obra adaptada e a adaptação: “[...] traduzi torto, Arminto. Tudo mentira. Mentira? E eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer? Dizia que o marido e os filhos tinham morrido de febre, e que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade.” (HATOUM, 2008, p. 90).

Importa destacar que ao chegar em Vila Bela, Arminto é recebido por Estiliano. Neste momento, pela expressão no rosto da personagem, nota-se, na obra fílmica, o desapontamento de Arminto por não ter sido recebido por seu pai. Stelios foi responsável por tentar aconselhar o rapaz durante toda a sua vida, mas nem ele foi capaz de impedir que a fortuna dos Cordovil ruísse, principalmente, depois do naufrágio do *Eldorado* – cargueiro construído por Amando. Inclusive, no romance, foi ele quem aconselhou Arminto a vender as propriedades que herdara do pai. No entanto, o rapaz perde todo o dinheiro da venda dos seus imóveis com futilidades e com uma vida boêmia.

Ressalta-se, ainda, que no filme, logo que Arminto – interpretado pelo ator Daniel de Oliveira – chega em Vila Bela, é possível perceber um letreiro com o nome Cordovil, evidenciando o negócio da família com navegações. Neste instante, como se nota, o nome está completo e sem interrupções, tendo em vista que os Cordovil ainda têm grande influência e poder sobre a população de Vila Bela. No entanto, um pouco antes da morte de Armando, vê-se uma ruptura – devido ao fato de o portão estar aberto – no nome Cordovil. Isso pode representar a decadência da família, visto que Amando está saindo pelo portão e, por isso, está entre o nome rompido. Isto é, o pai de Arminto era quem administrava a empresa e, por essa razão, a linhagem e riqueza dos Cordovil ainda estaria intacta. Todavia, com o seu falecimento, e levando em consideração o desinteresse do filho pelos negócios dos Cordovil, a empresa de navegação e o nome da família viriam a ruir completamente.



Figura 7 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h09min55s)



Figura 8 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h21min35s)

Na narrativa fílmica, Arminto é recebido em casa por Florita, a qual revela que Amando não sabe da sua ida à Vila Bela: “Pensei que nunca mais fosse te ver. Tais igualzinho. [...] Teu pai acabou de sair. Ele não sabe que tu voltaste, nem desconfia. [...] Vai ser bom pra ele. Vou fazer um jantar para vocês dois” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h12min28s). Em seguida, vê-se Arminto e Florita tendo

relações sexuais, o que mostra a intimidade entre os dois, assim como ocorre no romance hatoumniano. No entanto, o que se observa no filme adaptado é que esses encontros ocorrem com mais frequência que na obra literária. Inclusive, há um momento no filme, em que Arminto menciona o fato de Florita não ter fugido com ele, quando mais jovens: “você prometeu fugir comigo” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h50min56s). Isso não é citado no livro, sendo, portanto, livre escolha do diretor fazer tal adaptação e torná-los mais próximos (sexualmente) do que no romance adaptado. Ademais, na obra escrita, entende-se que Arminto foi obrigado a sair de casa por ter abusado de Florita: “[...] acreditava que o castigo por ter abusado de Florita era merecido; por isso, devia suportar o peso dessa culpa” (HATOUM, 2008, p. 16). No filme, Arminto também sai de casa e, assim, é possível compreender que a relação conturbada com o pai e a recusa de Florita em fugir com ele contribuíram para que isso ocorresse. Esse conflito, inclusive, surge pelo fato de que tanto no romance como no filme Amando e Florita tinham relações um com o outro. Por isso, a relação de Arminto com ela era algo inaceitável e contribuiu para aumentar ainda mais o embate entre pai e filho.

Além disso, o filme também faz referência à construção do barco do Eldorado, sendo que Florita o menciona como se fosse o motivo por prejudicar a saúde de Amando: “[...] esse tal barco que eles estão construindo. Tal do Eldorado. Isso está deixando ele doente. Tu precisas ver a quantidade de remédio” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h18min43s). Isso pode ser, inclusive, a justificativa para a morte de Amando, na cena seguinte, pois no momento em que vê o filho, ele cai sem vida na frente de Arminto – da mesma forma que ocorre no romance. Ademais, como se observa na figura 9, a câmera foca na expressão no rosto de Amando Cordovil e revela sua surpresa e indignação com a presença do filho em Vila Bela. Logo em seguida, Amando sai correndo, mas cai morto no chão. Arminto corre até seu pai e o vê já sem vida em seus braços. Com isso, na figura 10, vê-se Amando já morto e as mãos de Arminto em seu pescoço. Evidentemente, o rapaz não matou o pai. No entanto – visando a relação conflituosa entre eles –, o fato de Arminto ter sido avistado de surpresa por Amando pode ter contribuído para que isso ocorresse. Por essa razão, é possível compreender que a mão de Arminto segurando o pescoço do pai após a morte, como se o estivesse esganando, pode representar a culpa que Arminto sentiu em relação ao pai. Ou pode sugerir que a sua visita inesperada foi um dos motivos

que contribuíram para a morte de Amando – interpretado pelo ator Paulo Fonseca –, ao mesmo tempo que representa o único gesto de carinho feito a seu pai.

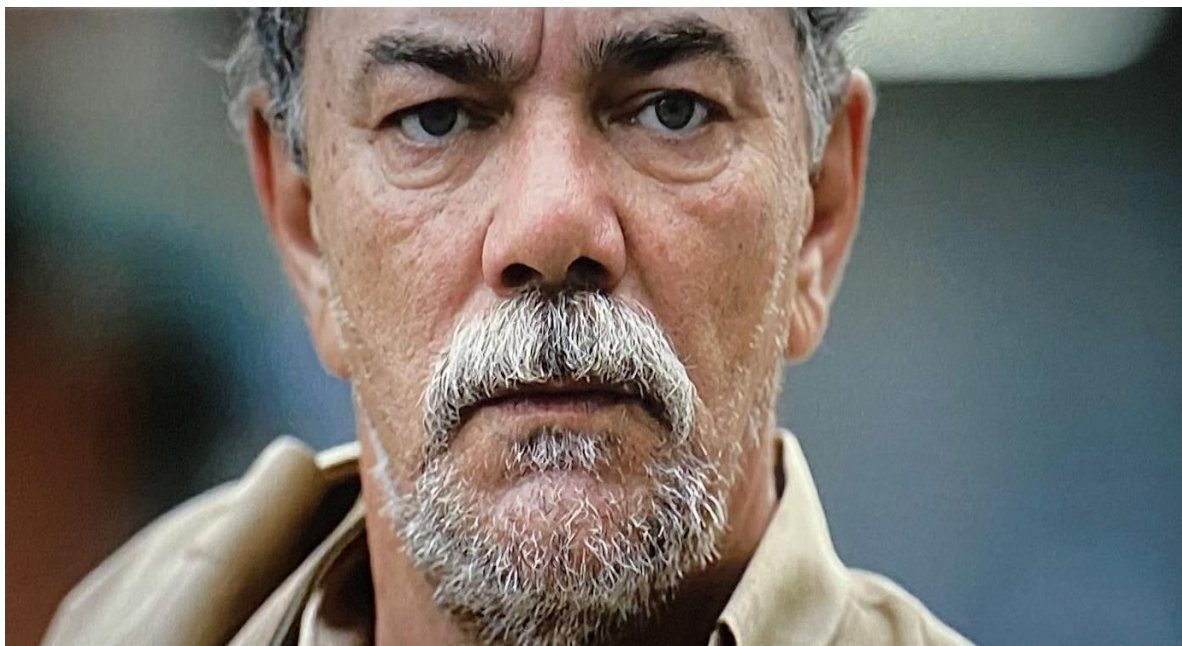


Figura 9 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h22min04s)



Figura 10 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h22min28s)

Ao contrário do livro, na produção cinematográfica, Arminto não comparece no velório do pai, onde conheceu Dinaura. Com isso, a adaptação não retrata a cena

do velório de Amando Cordovil, apenas mostra uma conversa entre Arminto e Florita, quando esta chega já escurecendo: “Tu não tens culpa de nada Arminto. Arminto: Meu pai morreu para me matar de culpa. Florita: Um monte de gente perguntando por ti e eu não sabia o que dizer... Foi bonito!” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h23min40s). À vista disso, percebe-se que a cena escura e fúnebre, devido à falta de luz, pode retratar o luto pela morte de Amando e, ainda, a dor e culpa sentida por Arminto, visto que no momento em que Florita (Dira Paes) entra em casa, ele está se embriagando e fumando. Inclusive, Arminto derruba de propósito a garrafa de bebida no chão e isso pode representar, novamente, a ruína dos Cordovil com a morte de Amando. Outra evidência de que a cena retrata o luto é o fato de que tanto Arminto como Florita estão usando roupas pretas, pois, de acordo com Heller (2013), o preto representa o poder, a violência e a morte. Isto é, “[...] a cor dos trajes dos que estão enlutados é o preto [...]” (HELLER, 2013, p. 236).



Figura 11 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h24min33s)

Além da falta de luz no dia do velório de Amando, pode-se evidenciar o fato de que Florita, diversas vezes, destaca que a casa precisa de reparos: “Vê se tu mandas consertar esse telhado que está cheio de goteira. Antes bastava aparecer uma rachadura nova e teu pai mandava consertar.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h37min31s). Isso revela mais uma vez a ideia de que quem mantinha os Cordovil

na posição de soberania era Amando, uma vez que ele mantinha não só a casa, mas também a empresa e o nome da família sempre em ordem. Por isso, com a chegada de Arminto, os Cordovil se degredariam. Todavia, é possível afirmar que devido às dívidas, nem mesmo Amando seria capaz de livrar a empresa da falência. Por essa razão, Arminto só contribuiu para o declínio total da família.

Mais adiante, Estiliano aparece na casa de Arminto e comenta sobre o sonho que Amando não pôde realizar: “[...] teu pai não vai ver o Eldorado na água. O grande sonho dele. O navio de ferro. Mas nós vamos ver isso” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h30min15s). Logo se nota a inquietação de Arminto, alegando que seu lugar não é em Vila Bela e, no mesmo momento, é repreendido por Estiliano, dizendo que o dinheiro que sempre o sustentou dependia dos barcos navegando. Nesse sentido, observa-se que, assim como no romance, Arminto trata a riqueza do pai com desinteresse e não se compromete em cuidar dos bens herdados, preferindo viver de renda e deixando o negócio do pai, que já estava prestes a ruir, ser administrado por Estiliano. O rapaz, então, sugere a venda da empresa e, com isso, percebe-se a repulsa de Estiliano pela ideia: “Arminto, essa empresa é a história da sua família [...] nem se a gente quiser vender, a gente consegue, tivemos que hipotecar os outros barcos. Ninguém vai querer comprar nada nosso agora. Bem, eu vou indo” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h31min10s).

Como se sabe, no romance, o principal cargueiro da empresa dos Cordovil – Eldorado – acaba por naufragar, o que levou Arminto à ruína, acabando definitivamente com a linhagem e a riqueza dos Cordovil. Em certo momento da narrativa hatoumniana, Arminto confessa que o Eldorado era a garantia da fortuna da sua família: “a minha vida dependia daquele cargueiro navegando no Amazonas” (HATOUM, 2008, p.30). Nesse sentido, pode-se afirmar que o naufrágio do cargueiro é uma metáfora bem articulada, principalmente, no romance, haja vista que a vida de Arminto é marcada por diversos naufrágios que o levam à destruição. Isso, inclusive, levava ao naufrágio do sonho de Amando, pois o Eldorado, que deveria trazer a riqueza e a felicidade aos Cordovil, tornara-se o motivo da falência da família, deixando Arminto na pobreza: “Não era uma fatalidade. Não há fatalidade nessa história. Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil. Eu me debatia agora com a falta de dinheiro.” (HATOUM, 2008, p. 57). Com isso, é possível afirmar que a busca pelo Eldorado é inalcançável para Arminto, uma vez que

sempre o perde, seja pelo naufrágio ou pela impossibilidade de concretizar seu amor e reencontrar Dinaura.

O naufrágio do Eldorado tanto marca a vida da personagem que Arminto passa a viver de forma adversa à que ele vivia. Em virtude disso, pode-se dizer que o naufrágio desconstrói, ainda, o mito da riqueza que é conquistada por meio da exploração da população e da floresta, também conhecida como “inferno verde”. Isto é, alguns europeus a denominaram assim, justamente pela situação adversa a sua realidade que o homem “civilizado” encontrou:

A Amazônia aparece como um espaço ameaçador e despótico, de florestas ásperas e compactas, cheio de perigos, com um clima que causa desconforto e é propício para o desenvolvimento de doenças às quais o europeu mostrava frágil resistência, pois nunca antes havia entrado em contato com tais moléstias. (PENALVA, 2014, p. 27).

Isso posto, é possível compreender que o romance e o filme desconstruem a ideia do Eldorado amazônico, uma vez que denunciam a realidade vivenciada pela população que é explorada para obtenção de riqueza e poder – como é o caso dos soldados da borracha (conforme será exposto). Nessa perspectiva, pode-se destacar que o naufrágio do cargueiro entra em contraste com a ideia de que o Eldorado é um lugar de paz, felicidade e riqueza, visto que isso foi crucial para a decadência dos Cordovil:

O mito do Eldorado ou da Cidade Encantada está em toda a narrativa. Não apenas a mítica cidade submersa denomina-se Eldorado; também o navio cargueiro que muita riqueza e lucro traz, no passado, à família Cordovil assim se chama; e, similarmente à cidade mítica, ele também naufraga, iniciando um período de decadência material e de pobreza. Desse modo, o mito do Eldorado, da cidade em que todos os habitantes são felizes porque possuidores de riquezas, da cidade onde os bens materiais tornam-se o caminho que conduz à felicidade, desdobra-se: há o Eldorado fictício, um lugar ideal, mas desaparecido, e outro Eldorado real, que, naufragando, causa uma tragédia material. E, no final da narrativa, quando Estiliano, sentindo a morte próxima, decide contar a Arminto o segredo de Dinaura, há outro mais: curiosamente, ela, após sair de Vila Bela, vivia num povoado da ilha de Eldorado. (FRIEDRICH, s.d., p. 3).

Outro fato interessante que necessita ser evidenciado aqui é a cena em que Arminto vai a uma praia, carregando um livro em suas mãos. A personagem senta na areia e coloca o livro com a capa virada para cima, o qual é justamente o livro *Órfãos do Eldorado*, do escritor Milton Hatoum, deixando evidente a proximidade e o diálogo

com o texto adaptado. No entanto, só é possível fazer essa associação se o espectador tiver conhecimento da capa do livro do escritor, visto que na cena a imagem não é totalmente nítida, pelo fato de que a câmera está mais distante do protagonista. Isso se encaixa perfeitamente com o que Rajewski (2012) propôs na terceira subcategoria da intermedialidade em relação à referência intermidiática – definida no primeiro capítulo desta pesquisa. Isto é, além de ser uma adaptação fílmica da obra hatoumniana, o filme faz uma alusão explícita e ao mesmo tempo sutil à obra do autor, mostrando o diálogo e a intertextualidade com o romance. Conforme se nota nas imagens a seguir:



Figura 12 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h39min49s)

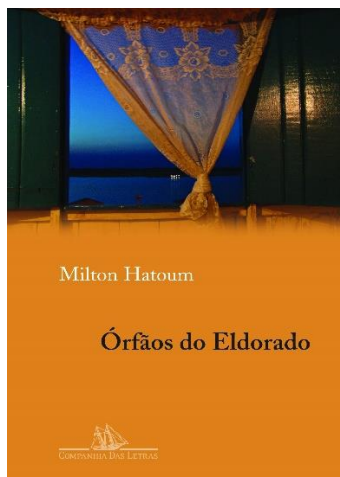


Figura 13 – capa do livro *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (HATOUM, 2008)

Assim como no romance, Arminto passa a se envolver com Dinaura, a qual aparece a ele, no filme, em um bar flutuante como cantora de tecnobrega. E, do mesmo modo que ocorre na obra literária, não consegue mais esquecê-la. Importa pontuar, com isso, o fato de que a imagem da personagem Dinaura (interpretada no filme pela atriz Mariana Rios) é ligada, na narrativa hatoumniana, a uma santa. Inclusive, ela vive sob os cuidados de religiosas. Entretanto, na obra fílmica, essa personagem é apresentada como uma cantora e dançarina que usa a sua sensualidade toda vez que aparece, contrastando com a ligação religiosa mostrada no romance.



Figura 14 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*

Fonte: (COELHO, 2015, 00h45min46s)

Essa cena também dialoga com o que é narrado no romance quando Arminto recebe de um mendigo um bilhete de Dinaura o convidando para a festa da santa padroeira de Vila Bela. Na noite da festa, Dinaura foi dançar junto aos dançarinos que estavam fazendo uma homenagem à Virgem:

A dançarina disse em voz alta que eles iam fazer uma homenagem à Virgem. Então ela começou a dançar, sozinha, no meio do coreto. Os músicos, quietos. Era bonito ver a dança no silêncio. Uns minutos assim. E, de uma só vez, os sons dos tambores, fortes que nem trovoadas. Dinaura apertava meu braço com a mão suada; a coxa tremia, os pés batiam no chão. De repente me largou, correu até o coreto e começou a dançar. Foi uma gritaria, e não eram gritos de devoção. Ela imitava os movimentos e o ritmo da outra, os ombros ficaram nus, e não olhava para mim, e sim para o céu. Acho que não enxergava nada, ninguém. Cega para o mundo, possuída pela dança. Dançaram juntas como se tivessem ensaiado. No fim se abraçaram, e Dinaura saiu por trás do coreto. Sumiu. Como eu podia entender uma mulher tão volúvel, de alma tão instável? Fui conversar com os músicos e a dançarina, eles não conheciam Dinaura. (HATOUM, 2008, p. 46).

Como se sabe, o romance traz a possibilidade de Dinaura ser filha ou amante de Amando, uma vez que era ele quem a mantinha financeiramente no orfanato. No filme, essa ambiguidade é desfeita, sendo que o cineasta optou por deixar evidente que Florita/Dinaura é filha de Amando Cordovil e também sua amante. Inclusive, cabe salientar que, no cinema, esse amálgama de personagens em relação às obras literárias é um princípio comum de redução narrativa, ou seja, de economia linguística. Dessa maneira, quando Dinaura desaparece, o rapaz utiliza todos os recursos a seu alcance para encontrá-la, até que, finalmente, descobre que Dinaura e Florita são uma única pessoa. No entanto, na obra hatouniana, as personagens são duas pessoas distintas. Por essa razão, é possível evidenciar o enfoque dado no filme aos delírios de Arminto, uma vez que as raras aparições de Dinaura são alucinações vivenciadas por ele, o que confere o caráter mítico ao filme. Inclusive, esse delírio pode ser evidenciado pelo momento em que Arminto contrata um menino para descobrir sobre a cantora que viu no bar e descobre que Dinaura nunca havia cantado naquele lugar: “o dono do bar disse que só trabalha lá a bailarina com o *DJ*, não tem nenhuma cantora lá não.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h55min51s).

Conforme já dito, de acordo com a narrativa hatoumniana, Arminto conhece Dinaura no velório do pai, enquanto ela estava com as órfãs do Sagrado Coração de Jesus – fato também suprimido no filme, uma vez que o romance apresenta alguns

aspectos religiosos e, na adaptação cinematográfica, não há menção a isso. Assim, logo que conhece Dinaura, Arminto descreve: “[...] uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. Usava um vestido branco e olhava para o alto, como se não estivesse ali, como se não estivesse em lugar nenhum.” (HATOUM, 2008, p. 31). Nesse sentido, é possível compreender que o fato de Dinaura ser descrita como “mulher de duas idades” pode ter contribuído para que o roteirista tenha optado por adaptar as personagens do filme – Florita e Dinaura – como a mesma pessoa, mas com idades diferentes. Importa salientar, dessa forma, que tanto no livro como no filme, Dinaura é uma personagem enigmática e até mesmo mítica, uma vez que ela desaparece e reaparece misteriosamente. Isso, inclusive, colabora para a decadência de Arminto tanto no romance como na adaptação fílmica.

É possível perceber, ainda, que em ambas as narrativas, Florita sente ciúmes e se incomoda com a relação de Arminto com Dinaura, alegando que ela é um ser mítico e encantado: “E Florita, sem conhecer a órfã, disse que o olhar dela era só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio”. (HATOUM, 2008, p. 31). No filme, logo depois de Arminto descobrir que não havia cantora no bar, Florita alega que sonhou com Dinaura: “Sonhei com a tua mulher encantada. Sonho estranho. Ela não vai ser tua. Ela não é de ninguém. [...] Tu não podes ter tudo. [...] O nome dela é Dinaura. Ela é de Óbidos. Óbidos. Vai atrás dela, vai. Vai atrás dela.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h56min34s). Nesse momento, os dois se desentendem e Arminto a expulsa de casa. Essa cena mantém, ainda, relação dialógica com o que Florita fala a respeito de Dinaura no romance: “Ela não vai ser tua mulher. Nunca vai ser amada quem não é de ninguém.” (HATOUM, 2008, p. 37).

Faz-se necessário evidenciar, além disso, o diálogo que tanto o romance como o filme fazem com relação aos soldados da borracha. Isto é, historicamente, os soldados da borracha foram brasileiros alistados e transportados para a Amazônia para a extração do látex, com a intenção de fornecer matéria-prima para a indústria bélica dos Estados Unidos, durante a segunda Guerra Mundial:

Então milhares de nordestinos foram trabalhar nos seringais. Soldados da borracha. Os cargueiros voltaram a navegar nos rios da Amazônia; transportavam borracha para Manaus e Belém, e depois os hidroaviões levavam a carga para os Estados Unidos. Os sonhos e as promessas também voltaram. O paraíso estava aqui, no Amazonas, era o que se dizia. O que existiu, e eu não esqueci nunca, foi o barco Paraíso. Atracou aí embaixo, na beira do barranco. Trouxe dos seringais do Madeira mais de cem homens, quase todos cegos pela defumação do látex. Lá onde ficava a Aldeia, o

prefeito mandou derrubar a floresta para construir barracos. E um novo bairro surgiu: Cegos do Paraíso. (HATOUM, 2008, p. 94-95.)

Assim, é possível compreender que o romance e o filme retratam as consequências que a extração do látex trouxe para os recrutados, uma vez que a fumaça advinda desse processo deixou muitos deles debilitados:

Foi a fumaça da borracha. A gente foi ficando cego e trouxeram a gente pra cá. Os soldados da borracha. E chamam aqui de cegos do paraíso. Nome besta. [...] Foram os Cordovil lá de Vila Bela que trouxeram a gente pra cá [...] os milicos contrataram os barcos dele e enfiaram a gente aqui. (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h17min27s).

Além do exposto, pode-se observar a relação incestuosa presente no discurso fílmico, visto que Arminto de fato é irmão de Florita/Dinaura e mantém relações sexuais e afetivas com ela. Ademais, sendo filha de Amando, ela também mantém uma relação incestuosa com o pai, uma vez que a obra fílmica retrata que ambos se envolviam sexualmente. Essa descoberta é feita quando o rapaz vai até o povoado “Cegos do Paraíso”:

- Chamam ela de Dinaura. Eu me perdi. Eu fugi. Eu preciso saber dela. Não sei mais.
- Dinaura? É a neta preferida de seu Ranolfo, mas ela foi embora e nunca mais voltou. Nunca escreveu. E ainda acho até que ela tinha vergonha da gente. A gente ficou sabendo que lá em Vila Bela ela usava outro nome. Florita. [...] Florita. Dinaura. Amando Corvovil, foi ele que trouxe a gente pra cá. Conheceu Amando? Na vinda de lá pra cá, ele engravidou a filha de seu Ranolfo. Aí nasceu Dinaura. (ÓRFÃOS DO ELDOADO, 2015, 01h18min12s).

Interessante salientar, ainda, o fato de que a expressão “Cegos do Paraíso” estabelece uma relação simbólica e dialógica com o mito paradisíaco do Eldorado. Isto é, como se sabe, o Eldorado está relacionado ao paraíso, onde se encontra felicidade, harmonia e riqueza. Assim, pode-se dizer que a busca por esse lugar paradisíaco acabou cegando os indivíduos e reforçando a exploração da região e das pessoas que ali habitavam. A extração do látex na região amazônica, por exemplo, foi algo que trouxe esperanças de uma vida melhor para a população, ou seja, o próprio Eldorado para os soldados recrutados.

Muitos Soldados da Borracha já haviam ouvido falar das violências e arbitrariedades cometidas nos tempos áureos da exploração de borracha, porém, o que se verifica nos seus relatos é que ao chegar a Amazônia o sentimento majoritário que os possuía era o de esperança, o de recomeço,

mesmo quando havia latente a ideia de retornar a terra de origem. Porém, aquela terra úmida e exuberante seria o lugar onde principalmente a esperança da realização dos sonhos se fazia presente e onde também se acalentavam sonhos de não estar submetido à vontade de ninguém. (LIMA, 2013, p. 87).

No entanto, muitos dos soldados enviados para trabalhar na extração da borracha acabaram sendo vítimas de um trabalho quase escravo, pois era exploratório e compulsório. Além das promessas de uma vida melhor, muitos desses homens recrutados foram enganados com o sentimento do patriotismo e com a ideia de que estariam defendendo o seu país:

o destino dos homens eram os seringais, mas, para efeitos do recrutamento, foram convocados através de um discurso de combate, como tropa de guerra, soldados da borracha; nesse marco e sob esta ideologia, novamente foram levados, a lugares distantes e insalubres da Amazônia, grandes contingentes de trabalhadores, em sua maioria, nordestinos. O problema radicava no uso feito pelo governo de propaganda enganosa, que apelava a instâncias superiores do patriotismo, além da migração compulsória a que foram forçadas legiões de brasileiros (PIZARRO, 2012, p. 160).

Com isso, por meio da alusão feita aos soldados da borracha e da construção em torno da expressão “Cegos do Paraíso”, o romance e o filme reforçam a crítica ao passado colonial da exploração da região e as consequências no presente. Ou seja, muitos desses soldados acabaram doentes, endividados e não conseguiram retornar as suas casas e famílias. “Nas trincheiras da Batalha da Borracha milhares de ‘soldados’ perderam suas vidas pelas enfermidades que os debilitava, sem receber a mínima assistência, [...] vítimas do descaso do governo e seus representantes, além de ter lutado toda a vida (PIZARRO, 2012, p. 163). Nesse sentido, pode-se afirmar que este período deixou marcas irreparáveis na sociedade amazonense. E, com isso, o mito do Eldorado é, novamente, desconstruído, pois o que trazia esperanças de um mundo melhor acabou sendo palco para que a miséria e a necessidade se instaurassem. Assim, com a decadência da extração do látex e da produção da borracha, encerra-se um ciclo de prosperidade (para os patrões) na região amazônica.

Com isso, Arminto inicia a sua incessante busca pela amada e, tal como na obra literária, só o que lhe resta é uma tapera velha. No romance, anos depois do desaparecimento de Dinaura, sentindo que o fim de sua vida estaria próximo, Stelios vai à tapera de Arminto e revela o que houve com ela. Estiliano contou ao rapaz que ela estava morando em uma ilha, confessando-lhe, inclusive, que quem sustentava a

órfã era Amando, mas nunca soube se ela era filha ou amante dele, havendo a possibilidade de Dinaura ser meia-irmã ou madrasta de Arminto – conforme já visto. Assim sendo, entregou um mapa ao moço, no qual estava escrito: Manaus e Eldorado. “Já foram sinônimos, disse ele.” (HATOUM, 2008, p. 99). Desse modo, com a revelação de Estiliano, Arminto descobriu onde Dinaura poderia estar. Ao ouvir a confissão do amigo, Arminto, ansioso para encontrar Dinaura, vai à ilha do Eldorado com o dinheiro que o advogado lhe arrumou. O rapaz viajou em uma embarcação velha e sem conforto algum, mas, para ele, isso não importava, visto que, finalmente, poderia encontrar a mulher que amava. Estiliano morreu enquanto Arminto navegava para o Eldorado e foi sepultado no jazigo dos Cordovil. Todavia, importa salientar que na adaptação fílmica, ao contrário do romance que retrata que Dinaura está no Eldorado, Estiliano revela ao rapaz que Florita/Dinaura está em Miratinga, no Rio Negro.

De acordo com a narrativa hatoumniana, depois de algum tempo de viagem, Arminto chega ao Eldorado e se depara com um lugar encantador. “A caminhada de mais de duas horas na floresta foi penosa, difícil. No fim do atalho, vimos o lago do Eldorado. A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e quieta como um espelho deitado na noite. Não havia beleza igual” (HATOUM, 2008, p. 101-102). Finalmente, Arminto avistou uma casa na floresta, onde encontrou uma moça que, ao ser abordada por ele, “[...] recuou um pouco, juntou as mãos, como se rezasse, e virou a cabeça para o interior da casa” (HATOUM, 2008, p. 102-103).

Assim, Arminto diz que voltara à Vila Bela e finaliza o seu relato ao viajante, o que permite se pensar na possibilidade de estar morando com Dinaura ou com alguém relacionado a ela, alegando que ninguém quis ouvir a sua história: “Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma” (HATOUM, 2008, p. 103). Nesse sentido, pode-se dizer que o final do filme é muito parecido com o do livro, visto que é Estiliano quem revela ao rapaz onde Dinaura se encontra. Dessa forma, Arminto vai à procura dela e encontra uma criança na casa onde Florita morava e, assim, o filme termina com a possibilidade do reencontro entre Arminto Cordovil e sua desejada Dinaura/Florita. Além disso, é perfeitamente cabível afirmar que a personagem Dinaura é a própria personificação do mito Eldorado, tendo em vista que a incessante e até mítica busca por ela pode ser relacionada com a própria procura dos

colonizadores pelo paraíso perdido. Isto é, Dinaura seria a felicidade que Arminto tanto almejava. Por isso, encontrá-la seria como descobrir a própria cidade encantada que estava perdida em algum lugar.

Cabe salientar, ainda, que há outro aspecto no filme que também não aparece no livro. É o momento em que Arminto está olhando alguns peixes, possivelmente, para comprar. Na cena, o rapaz parece estar os acariciando, sendo notório o fato de eles estarem abertos, lembrando o formato das partes genitais femininas. Assim, é possível associar isso aos desejos acometidos por ele em relação à Dinaura, conforme se observa:



Figura 15 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h54min32s)



Figura 16 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h54min37s)

Outra referência intertextual e dialógica que se pode encontrar na narrativa fílmica é com a foto de Luiz Braga – um renomado e conhecido fotógrafo e artista visual brasileiro, que se destaca por seu trabalho com a cultura visual da Amazônia – tirada nos anos 1980 na periferia de Belém. Na foto, há uma mulher nua sentada de costas em uma rede com o rosto visivelmente virado para trás:



Figura 17 – foto dos anos 80 de Luiz Braga
Fonte: (BRAGA, s.d.)

No filme, há uma cena em que a personagem Florita aparece em uma situação parecida com essa. Quando Arminto descobre que ela e Dinaura são a mesma pessoa, há diversos cortes em que ela aparece se balançando em uma rede e uma dessas cenas é dela de costas com o rosto e o olhar voltados para trás:



Figura 18 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 01h19min14s)

Diante do exposto, ressalta-se que o filme *Órfãos do Eldorado*, do diretor Guilherme Coelho, apresenta correspondências e discrepâncias em relação ao romance de Hatoum. Além disso, considerando-se que a adaptação cinematográfica não tem o objetivo de manter-se “fiel” à obra escrita – configurando-se ambas em linguagens autônomas e distintas – destaca-se que embora dialogue com o romance, o filme em questão é uma adaptação autônoma do livro *Órfãos do Eldorado*, do escritor Milton Hatoum.

Assim, compreende-se que, diferentemente do livro, no cinema se tem a presença de imagens que podem substituir as palavras escritas e, por essa razão, não é necessária a presença de um narrador para situar o espectador a cada cena. Por isso, salienta-se que a história retratada no filme não é narrada, a todo momento, por Arminto, assim como ocorre no livro, porém, o enfoque continua sendo em sua personagem e nas personagens Dinaura/Florita.

Portanto, é possível afirmar que esses foram exemplos representativos da intertextualidade e do dialogismo em relação ao romance hatoumiano e ao filme do cineasta Guilherme Coelho. Tanto na narrativa fílmica como no romance foi possível encontrar relações intertextuais e dialógicas de forma implícita, como é o caso da referência aos mitos da região amazônica e ao livro de Hatoum, ou até mesmo explícita, como o caso da alusão feita à foto de Luiz Braga.

3.2 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NAS NARRATIVAS DE ÓRFÃOS DO ELDORADO

Como se sabe, a literatura de Hatoum é um “mergulho nos meandros da memória” (PELLEGRINI, 2004, p. 226). Com *Órfãos do Eldorado* não seria diferente, uma vez que no romance os acontecimentos vividos por Arminto são narrados, na velhice, por ele mesmo a um viajante desconhecido: “Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. [...] Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas.” (HATOUM, 2008, p. 21). Nesse sentido, é possível observar que a memória é um elemento fundamental para a construção do percurso narrativo tanto do romance como do filme, uma vez que é por meio dela que Arminto recorda das situações experienciadas em sua vida. No romance, pode-se perceber que, em um único dia, Arminto é capaz de narrar ao desconhecido fatos importantes sobre uma vida inteira de experiências. No filme, obviamente, por não ter a presença de um narrador como acontece na narrativa literária, a vida da personagem é apresentada com um percurso de tempo sequencial, mas que mescla o passado com o presente. A obra fílmica se apresenta com um ritmo lento e é a memória da infância que se revela por meio de *flashbacks* e interfere no tempo presente da vida do rapaz.

Arminto busca reconstruir a sua história e, com isso, constituir a sua própria identidade por meio da memória. Desse modo, por intermédio das lembranças, a personagem (re)presentifica um passado construído individual e coletivamente. O rapaz faz um mergulho profundo nas memórias mais remotas da infância e da juventude e, inclusive, imerge nas memórias mais recentes e próximas da sua velhice. Por isso, pode-se afirmar que essas memórias talvez não sejam precisas e podem se fundir com aquilo que foi vivido de fato e ao que foi imaginado, já que Arminto mesmo se propõe a narrar aquilo que a memória consegue alcançar: “[...] conto o que a memória alcança, com paciência.” (HATOUM, 2008, p. 15). Nessa perspectiva, cabe afirmar que a recordação dos eventos presenciados por Arminto trazem à tona os fatos e acontecimentos que, em algum momento, foram esquecidos e que se apresentam, no momento presente, ora com nitidez, ora com lacunas. Por essa razão, pode-se entender que “[...] ao relatar a sua história a um passageiro desconhecido, Arminto estaria buscando recordar esta história a fim de preencher as lacunas e compreender os acontecimentos de sua vida.” (LEMOS; TONETO, 2012, s.p.).

Ademais, observa-se que tanto no romance como no filme não há uma sequencialidade nos acontecimentos recordados por Arminto. Por isso, em algumas passagens, o personagem acaba pulando de uma lembrança para outra, conforme o que se manifesta em sua memória.

Cabe salientar que um aspecto que merece destaque tanto na obra hatoumniana como na fílmica é o fato de que a memória também está intimamente ligada ao espaço, pois este funciona como um impulsionador das lembranças de Arminto e contribuem para que as narrativas sejam construídas:

Quando olho o Amazonas a memória dispara, uma voz sai da minha boca e só paro de falar na hora que a ave graúda canta. Macacauá vai aparecer mais tarde, penas cinzentas, cor do céu quando escurece. Canta, dando adeus à claridade. Aí fico calado, e deixo a noite entrar na vida. (HATOUM, 2008, p. 14).

Como dito anteriormente, o filme apresenta um percurso narrativo lento, no qual há uma sequencialidade dos fatos vividos por Arminto, sendo que o passado vem à tona por meio de *flashbacks* que se apresentam à mente da personagem. Assim, compreende-se que são as lembranças dele que demarcam cada cena do filme. Geralmente, essas memórias aparecem por meio de ativadores, como é o caso dos mitos narrados que o fazem lembrar da infância e dos momentos vividos com Florita. Desse modo, é possível perceber que os mitos contados pelo viajante no barco enquanto Arminto voltava para casa – conforme visto – faz com que ele se lembre de Florita, pois é notável o corte feito na cena para mostrar os dois, mais jovens, deitados em uma rede, onde Florita contava a mesma história sobre a mulher que se apaixonou por um anta-macho para Arminto: “[...] mas aí para se vingar, a mulher foi lá e passou bastante barro no pinto da Anta até ele ficar seco e duro e isso foi enfezando o marido, enfezando o marido.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h06min21s).

Como se pode observar na figura a seguir, não é possível ver o rosto de Florita com nitidez nas cenas em que ela aparece quando jovem nas memórias de Arminto, o que se vê, portanto, são imagens desfocadas. Inclusive, na cena, nota-se que somente as pernas da personagem aparecem, o que transmite a ideia de que as lembranças de Arminto são vagas quanto ao rosto jovem de Florita:



Figura 19 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h06min21s)

No caminho para casa, Arminto se lembra novamente da infância, sendo que Florita continua a fazer parte de sua memória. Na adaptação fílmica, isso ocorre devido ao fato de que o porto da cidade de Vila Bela traz recordações a ele, tendo em vista que é perceptível o olhar atento e contemplativo do rapaz de um lado a outro, como se de fato aquele local o fizesse se lembrar de algo. Isso pode ser relacionado ao que Halbwachs (1968) retrata sobre o espaço como um ativador de memórias para o sujeito, já que as experiências vividas em determinado lugar podem se manifestar quando o indivíduo entra de novo em contato com o local. Nessa perspectiva, é possível afirmar que o espaço, no filme, tem grande relevância, pois contribui para construir a história de Arminto, como, por exemplo, a casa, os rios, a cidade de Vila Bela, o porto, o bar flutuante onde ele vê Dinaura e até mesmo o barco utilizado para encontrar a amada. O espaço, portanto, atua como um dispositivo que aciona a memória de Arminto e que, além de compor a narrativa fílmica, acaba por estimular o imaginário do protagonista.



Figura 20 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h10min05s)



Figura 21 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h10min06s)

No momento em que Arminto anda pelo porto de Vila Bela, o telespectador se depara com o som do riso e da voz de Florita entrando em cena, trazendo a ideia de que ela está na mente de Arminto e de que ele está se lembrando dela. Florita está cantando uma canção que remete ao mito do boto encantado, o qual seduz as pessoas para levá-las ao fundo do rio: “O boto não dorme no fundo do rio. Seu mar

é enorme. Que cante, que cante quem é que o viu. Ninguém resistiu. O boto não dorme no fundo do rio.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h10min15s). Depois disso, vê-se uma cena de Florita penteando os cabelos de Arminto quando ele era criança. Importa destacar, assim, que no mesmo instante em que se ouve a voz de Florita (mais velha) cantando, também é possível ouvir a sua voz quando mais jovem, falando que Arminto precisa cortar o cabelo. Além disso, observa-se que os objetos sobre a penteadeira são nitidamente revelados na memória do rapaz, mas, novamente, não é possível ver o rosto de Florita com clareza, sendo que apenas o rosto de Arminto aparece com nitidez na cena, conforme se nota na figura:

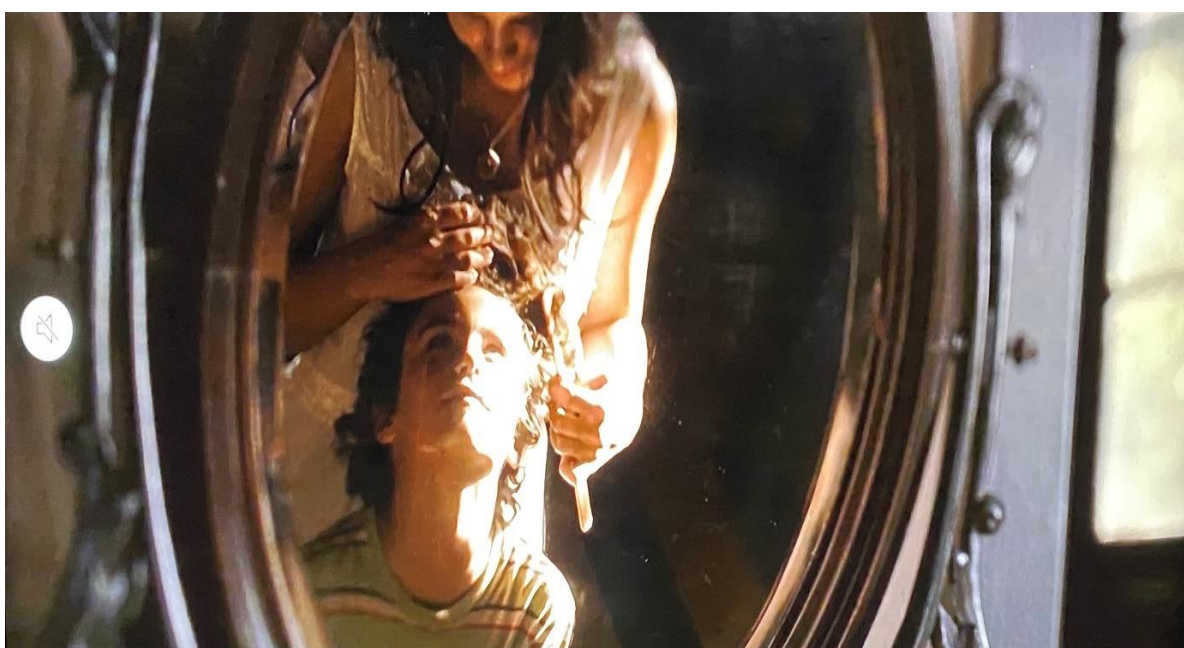


Figura 22 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h10min48s)

Na adaptação fílmica, nota-se que Dinaura e Florita usam o mesmo colar. Com isso, pode-se compreender que, embora o telespectador só perceba isso no final, o filme dá indícios de que elas são a mesma pessoa. É possível ver o colar em diversos momentos na obra de Guilherme Coelho e a sua primeira aparição é na cena em que Arminto se lembra de Florita na infância, pois, enquanto estão na rede, o menino está segurando o colar em suas mãos. Depois, vê-se o colar no pescoço de Florita em todas as cenas em que ela aparece. Também se pode notar que Dinaura usa esse colar, principalmente, na cena em que Arminto descobre que, na verdade, ela é Florita. E, no final do filme, a menina encontrada por Arminto na tapera de Florita

está usando o mesmo colar, o que dá a entender que ela pode ser filha dos dois. No entanto, não é possível afirmar que de fato os dois tiveram uma filha, tendo em vista que o filme acaba nesta cena e o espectador precisa preencher essa lacuna por si só.



Figura 23 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h12min53s)

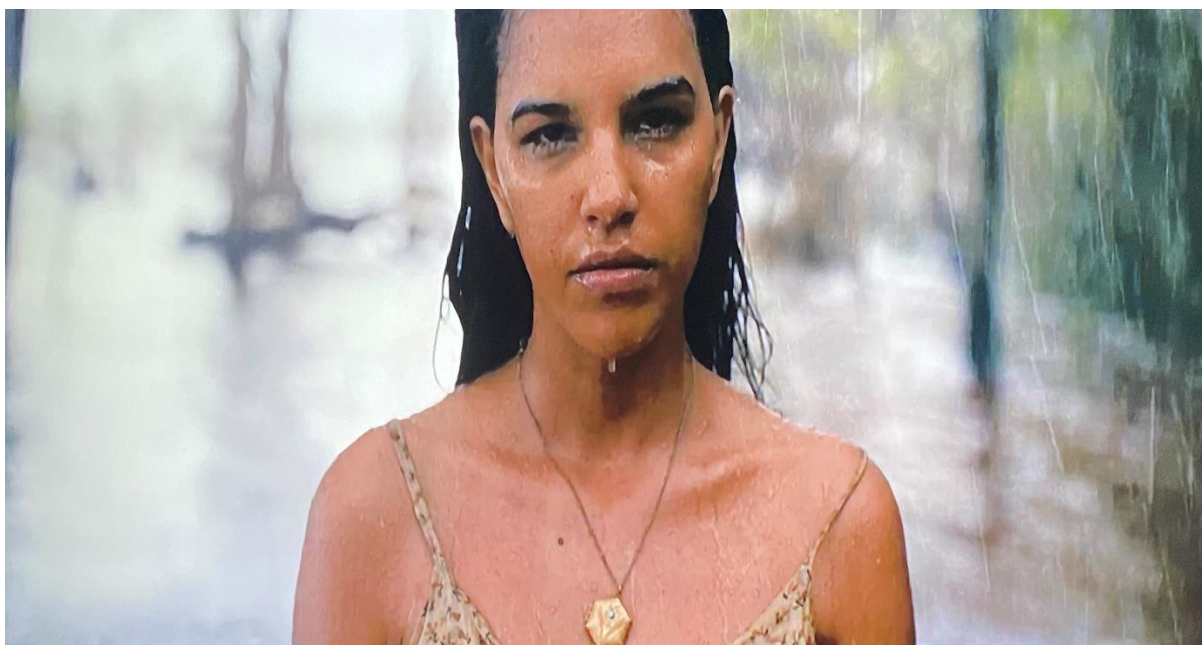


Figura 24 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 01h19min17s)



Figura 25 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 01h29min35s)

Além disso, é possível observar que no romance, em um determinado momento, Arminto acaba revelando que não se lembrava do rosto de Dinaura com nitidez, o que também pode justificar o fato de Dinaura e Florita serem a mesma pessoa no filme – conforme exposto e analisado no tópico anterior:

A mulher de duas idades. Dinaura. Não lembrava com nitidez do rosto; dos olhos, sim, do olhar. Rever o que foi apagado pela memória é uma felicidade. Tudo voltou: o sorriso, o olhar vivo no rosto anguloso, olhos mais puxados que os meus. Uma índia? Procurei a origem, nunca encontrei. Encontrei outra coisa, que só depende do acaso, de um único momento da vida. E percebi que era tarde demais para desfazer o destino. [...] (HATOUM, 2008, p. 31).

Importa salientar, ainda, que a primeira memória que se apresenta a Arminto tanto no filme como no romance é a lembrança da tapuia que desapareceu no rio e isso pode estar relacionado com o fato de que esse foi um momento marcante para ele. Isto é, como se sabe, o sujeito recorda com mais facilidade os acontecimentos que marcam sua vida. Por isso, essa lembrança marcou a infância de Arminto, pois foi algo que o assustou, afinal, foi a primeira morte presenciada por ele. No entanto, até mesmo essa memória não se apresenta com total nitidez, tendo em vista que é uma recordação de um passado distante e remoto: “Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum.” (HATOUM, 2008, p. 11). Por isso, pode-se dizer que a personagem narra aquilo que a memória permite

que ele se lembre, pois não é possível recordar de todos os detalhes da situação vivida e o que é contado é apenas aquilo que se manifesta naquele momento. Inclusive, há momentos que não são possíveis de serem lembrados, principalmente, se ocorreram em um passado remoto. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o sujeito só tem acesso a esses acontecimentos por meio das lembranças relatadas por outro alguém, sendo este um [...] tempo de escuridão, sem memória.” (HATOUM, 2008, p. 16). Com isso, Arminto cita no romance que uma tapuia o amamentou, mas que não se lembrava do seu rosto, porém, recordava-se da chegada de Florita: “A primeira mulher da minha memória” (HATOUM, 2008, p. 69). Isso ocorre justamente por ter sido um momento importante para sua vida e pelo fato de que o seu relacionamento com Florita foi algo marcante para ele:

Uma tapuia me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de amapá. Não me lembro do rosto dessa ama, de nenhum. Tempo de escuridão, sem memória. Até o dia em que Amando entrou no meu quarto com uma moça e disse: Ela vai cuidar de ti. Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim, por isso sentia falta dela quando morava na Saturno. (HATOUM, 2008, p. 16).

Assim, pode-se afirmar que o passado se desdobra de forma fragmentada e compõe a narrativa de Arminto. Ou seja, o que se apresenta no relato da personagem não é o passado literal ou o momento vivido em sua plenitude. Mas sim uma lembrança ou um rastro do que foi vivido, cujos detalhes podem ter sido apagados pelas marcas do tempo ou até mesmo recalçados pela mente do rapaz – tendo em vista o conflito vivenciado com o pai. Isso pode ser evidenciado, inclusive, pelas diversas vezes em que a personagem relata que gostaria de ter resolvido a situação com Amando: “[...] acordava suando, pensando no meu pai. Eu esperava alguma coisa, sem saber o quê. Minha maior dúvida naquela época era saber se o silêncio hostil que nos separava era culpa dele ou minha. [...]” (HATOUM, 2008, p. 16). Ademais, de alguma forma, Arminto queria que Amando e ele se tornassem mais próximos: “E, mesmo sem saber, desejava me aproximar do meu pai.” (HATOUM, 2008, p. 21).

Desse modo, tanto no romance como no filme, é possível compreender que muitas das lembranças de Arminto são doloridas e marcadas por um passado de angústia. E isso ocorre, até mesmo, pelo fato de que ele se culpa pela morte da mãe: “[...] eu já me considerava condenado para sempre, culpado pela morte de minha mãe

[...]” (HATOUM, 2008, p. 18). Inclusive, esse seria um dos motivos para o desprezo de Amando pelo filho: “Entre nós dois havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela. Para Amando, eu era o algoz de uma história de amor.” (HATOUM, 2008, p. 27). Nesse sentido, pode-se compreender que Arminto vivencia, ainda, inúmeros conflitos ao longo de sua vida, como o momento em que é expulso de casa por causa de seu envolvimento com Florita – amante de Amando –, por exemplo.

Esse conflito vivenciado com Amando ocorre tanto no filme como no romance, tanto que na narrativa fílmica se pode perceber que Arminto também teve uma infância marcada pelo desprezo do pai. Isso se evidencia, inclusive, na lembrança do rapaz em que Florita estava penteando seus cabelos – descrita acima. Isto é, logo após Florita dizer que cortaria o cabelo de Arminto, o pai do rapaz entra no quarto e, com voz áspera, repreende Florita: “Florita, eu já não te disse que eu não quero você de chamego com esse menino?” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h11min02s). Com isso, Amando segura o braço do menino e o leva pelo corredor, sem dar ouvidos para o fato de Arminto dizer que ele está o machucando: “Me solta. Está me machucando. Me larga. Eu odeio você. Me larga.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h11min09s). Nesse momento, percebe-se que as imagens são desfocadas e isso pode ter relação com o fato de que a relação dos dois é conturbada e marcada pelo ódio. Isso também pode ser encontrado no livro, visto que o desprezo do pai se apresenta como uma lembrança dolorida: “[...] lembrei também do desprezo e do silêncio. Isso doía mais que as histórias que ele me contava na fazenda Boa Vida.” (HATOUM, 2008, p. 21). Além disso, essa divergência entre os dois nunca foi resolvida, seja no romance ou no filme, pois a única chance de reconciliação que poderiam ter foi interrompida pela morte repentina de Amando.

Na obra hatoumiana, é possível perceber que a narrativa se trata de uma memória autobiográfica, tendo em vista que Arminto é o narrador da própria história. Todavia, o rapaz também acaba revelando acontecimentos presenciados por ele que ocorreram na vida de outras pessoas. Além disso, suas experiências estão atreladas à história da sociedade da época. Isto é, os próprios mitos que se apresentam tanto no romance como no filme foram construídos social e historicamente e, por isso, fazem parte de uma memória histórica. Assim, pode-se encontrar na narrativa a memória autobiográfica e a memória histórica:

A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (HALBWACHS, 1968, p. 37).

Com isso, evidencia-se o fato de que na adaptação fílmica, assim como no romance, as lendas que fazem parte do imaginário de Arminto são construídas coletivamente e, por isso, configuram uma memória coletiva. Isto é, na Amazônia, “[...] seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade, sua produção artística são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados.” (LOUREIRO, 2001, p. 94). Portanto, um exemplo disso é a narrativa sobre a lenda da mulher sem cabeça feita, no filme, pelo barqueiro Denísio Cão, que ajudou Arminto na busca por Dinaura:

Tu conheces a história da mulher sem cabeça? Tu conheces esta? O corpo de uma mulher sem cabeça lá para as bandas de Rio Branco? O corpo saía de dia para pegar comida nas outras aldeias. Aí, a cabeça ficava grudada no ombro do marido, o dia todo. De noitinha, quando o canto do Macuna traz as primeiras estrelas do céu, o corpo voltava e grudava em cima da cabeça dela. E o marido ficava feliz. Mas, aí, um dia, um índio roubaram o corpo da mulher. E o caboclo ficou desesperado. (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h07min30s).

Interessa salientar, ainda, que ao mesmo tempo em que o barqueiro está narrando essa história no filme, é possível ouvir a voz de Florita – intercalando-se com a voz de Denísio Cão – contando o mesmo mito. Nesse sentido, compreende-se que essa narrativa levou Arminto a lembrar-se novamente de Florita, pois ela foi a responsável por traduzir esses mitos e apresentar a cultura amazonense a ele. Importa dizer que essa mesma lenda também é narrada no romance por Arminto ao visitante, tendo em vista que faz parte das suas lembranças: “uma história estranha me assustou: a da cabeça cortada.” (HATOUM, 2008, p. 13). Essa lembrança, portanto, é resultado de um processo coletivo que agora é testemunhado pela personagem, tendo em vista que a memória é um fenômeno construído tanto de forma individual como coletiva. Há outro momento, no romance, em que Arminto se lembra outra vez desse mito, que é de quando ele recorda da época em que morava em Manaus e viu um homem parecido com Amando e pensou ser seu pai: “[...] duvidei se o homem era meu pai quando as mãos dele alisaram a cabeça da mulher. Quando

me lembro, penso na lenda da cabeça cortada.” (HATOUM, 2008, p. 17). Nesse sentido, pode-se afirmar que uma lembrança pode ativar outra e, assim, segue sucessivamente, pois a recordação do homem acariciando a cabeça da mulher o faz lembrar da lenda novamente. Salienta-se, ainda, que essa lenda faz parte de mais um fato marcante da infância de Arminto, pois o assustou:

A mulher dividida. O corpo dela sempre vai atrás de comida em outras aldeias, e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido. O homem e a cabeça ficam juntos o dia todo. Aí, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça. Mas, uma noite, outro homem rouba metade do corpo. O marido não quer viver apenas com a cabeça da mulher, ele a deseja inteira. Passa a vida procurando o corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro. Cabeça silenciosa, mas viva: podia sentir o mundo com os olhos, e os olhos não secavam, percebiam tudo. Cabeça com coração. (HATOUM, 2008, p. 13).

Nessa perspectiva, compreende-se que Arminto é influenciado pelos mitos e pelas lendas desde a infância e, por isso, fazem parte de sua memória, pois marcaram sua vida. Ele era apenas uma criança quando ouviu esse mito que permanecia em suas lembranças. No entanto, no momento em que se lembra da lenda, o rapaz a associa com Dinaura e Florita:

Eu tinha uns nove ou dez anos, nunca mais esqueci. Alguém ainda ouve essas vozes? Fiquei cismado, porque há momento em que as histórias fazem parte da nossa vida. Uma das cabeças me arruinou. A outra feriu meu coração e minha alma me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo a espera de um milagre. Duas mulheres. Mas a história de uma mulher não é história de um homem? (HATOUM, 2008, p. 13).

Além do exposto, na obra filmica, é cabível associar, de algum modo, a personagem Dinaura com a personagem Lara do folclore brasileiro. Por essa razão, é possível afirmar que o filme apresenta relação com uma memória histórica, tendo em vista que essa lenda foi construída social e historicamente. Isto é, também conhecida como Mãe d'Água, Lara é uma sereia – ou seja, metade mulher e metade peixe – que mora no fundo do rio. Por meio de seu canto, Lara atrai os homens que ficam hipnotizados por sua voz doce e melódica. Com isso, a sereia os atrai para o fundo do mar e eles morrem afogados (algumas versões retratam que depois disso elas os devoram). Ademais, alguns homens – os que conseguem escapar da morte – acabam ficando loucos.

Isso posto, pode-se dizer que Dinaura pode remeter à Mãe d'Água, porque, no filme, uma das suas primeiras aparições é como cantora, no entanto, ninguém além de Arminto a vê. Assim, no bar flutuante, ao passo em que a música fica mais agitada, as pessoas que ali estão começam a dançar desvairadamente. Com isso, as luzes se apagam e a imagem começa a ficar desfocada e tudo vira uma confusão de cores e vultos. A dançarina passa a girar ao som da música e, como sua roupa é composta por pontos de luzes coloridas de *Led*, o que se nota são esses movimentos de cores desfocadas em meio à escuridão. Quando as imagens começam a ficar mais nítidas, Arminto percebe que a cantora desapareceu e começa a olhar ao redor, de um lado a outro, para procurá-la, mas não a encontra. E não há como saber se a cena presenciada por ele foi real, fantasia ou sonho. Nesse sentido, compreende-se que a voz de Dinaura deixou o rapaz “encantado” (conforme a figura 22) e, a partir deste momento, começaram os seus delírios e devaneios com a moça.



Figura 26 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h46min27s)

Depois de ser “seduzido” e “enfeitiçado” por Dinaura, Arminto não consegue mais esquecê-la e inicia a sua busca incessante pela amada numa jornada marcada por diversas alucinações, pois sua felicidade dependia de encontrá-la. Com isso, é possível compreender que:

Nos mitos amazônicos, os “encantados” que habitam as “encantarias” - espécie de olimpo submerso nas águas dos rios da Amazônia – são compreendidos por sua aparência estetizada e por meio dela garantem a força abstrata de sua duração. [...] Uma espécie de epifania. Atravessam as galerias do imaginário ribeirinho como iluminações, numa etnocenografia hierofônica, um puro deslizar de alegorias. (LOUREIRO, 2007, p. 26).

Essa associação com a lenda da Mãe d’Água, inclusive, pode ser feita pelo fato de que o romance retrata a todo momento essa atmosfera mítica das águas e dos seres encantados que vivem nela e seduzem as pessoas para levá-las ao fundo do mar. Aliás, na cena em que Dinaura canta no bar flutuante, é possível perceber que os braceletes que ela usa são verdes e remetem às escamas de um peixe. Isso também permite a constatação de que a personagem realmente pode estar associada com o mito da lara, já que essa criatura mitológica é metade peixe e metade mulher.

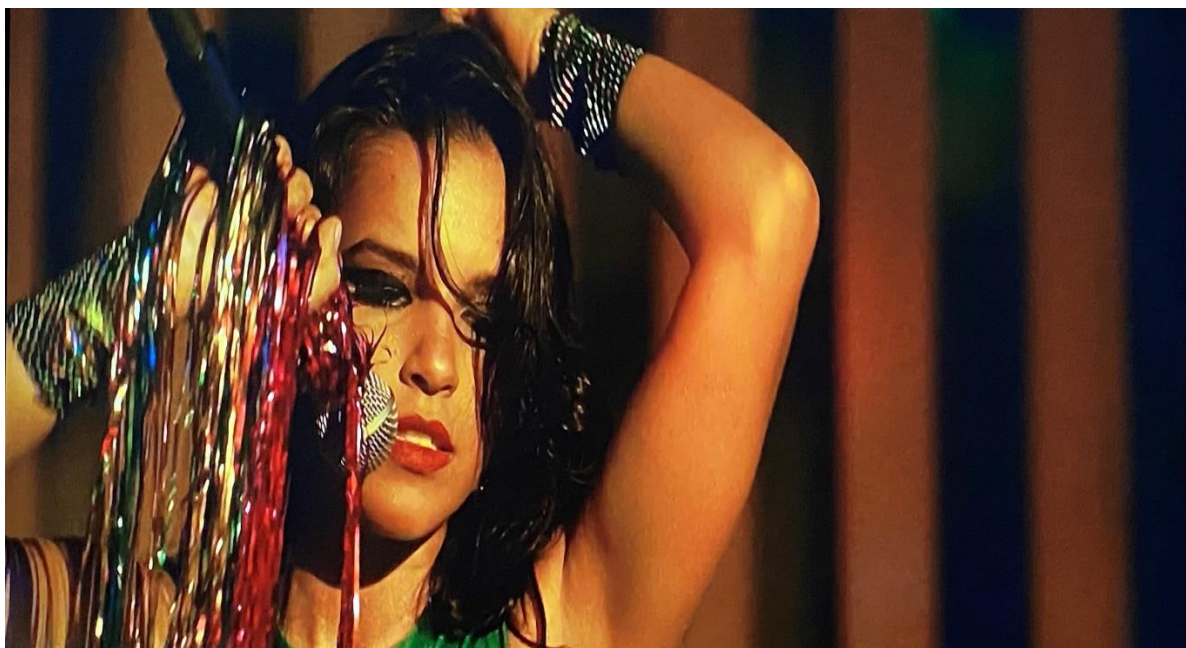


Figura 27 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h45min52s)

Importa destacar, ainda, o fato de que em certo momento da narrativa fílmica, um pouco antes da cena do bar, Arminto vê Dinaura com um vestido branco indo em direção ao rio. Notoriamente, isso o deixa inquieto, uma vez que a mulher entra no rio e fica submersa por alguns segundos, dando a impressão de que não voltará mais. Durante essa cena, é possível ouvir o som da correnteza, o barulho da água, do vento e da respiração ofegante do protagonista, retratando a tensão por trás da situação. Depois de algum tempo, ela ressurgiu e Arminto apresenta um olhar atento ao observá-

la indo embora. Em seguida, há um corte na cena e aparece um rio envolto por árvores e o protagonista aparece dentro da água, como se estivesse procurando por algo, ora mergulha, ora retorna e olha atentamente por volta. Com isso, há um novo corte, no qual aparece uma imagem desfocada do rosto de Dinaura tendo relações sexuais com Arminto. Aos poucos, a cena fica mais nítida e a câmera foca no rosto da jovem. Logo após, nota-se mais um corte e Arminto aparece novamente no rio. Neste momento, não há como afirmar se a referida cena em que Dinaura aparece se envolvendo sexualmente com Arminto foi real, imaginação ou lembrança dele, visto que a personagem já parece estar atormentada psicologicamente:



Figura 28 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h41min39s)



Figura 29 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h41min47s)

Além dessa cena ter relação com o fato de que a Mãe d'Água vive no fundo do rio, também se associa ao que é descrito no romance quando Arminto afirma que os sonhos e os acasos sempre o levam para Dinaura:

O sonho e o acaso me levavam para um caminho em que Dinaura sempre aparecia. Lembro de ter visto na beira do rio uma mulher parecida com ela. Muito cedo, manhã sem sol, com neblina espessa. A mulher caminhou na margem, até sumir na neblina. Podia ser Dinaura. Ou invenção do meu olhar. Lembrei da tapuia que foi morar numa cidade encantada, corri até a margem. Ninguém. (HATOUM, 2008, p. 33).

Essa esfera onírica é algo pertinente tanto ao filme como ao romance, pois, na obra hatoumniana, há diversos momentos em que Arminto alega ter sonhado com Dinaura, como é o caso do dia em que ele e Ulisses Tupi foram à praia do Arari na tentativa de encontrá-la:

Deitei na proa e fechei os olhos, mareado pelo banzeiro de um barco. Dinaura apareceu no sonho com o mesmo vestido de chitão. Os olhos de feitiço, um pouco rasgados, e escuros, cortados da noite. Comecei a conhecer o rosto de Dinaura, e senti o que não havia sentido nos namoros da juventude. Agarrei os braços dela e, quando puxei o corpo para perto de mim, vi a imagem de madre Caminal e escutei uma zoadá. Acordei com o barulho do motor da lancha. Pensava no sonho, e suave. Levantei e dei uma olhada na praia: as canoas suspensas, as taperas fechadas, o lugar deserto. (HATOUM, 2008, p. 36).

Cabe salientar, ainda, que são inúmeras as releituras feitas para o mito da Mãe d'Água, originando-se com a versão europeia, a qual se iniciou por meio da *Odisséia*. Isso, portanto, configura-se em uma memória histórica construída coletivamente, uma vez que esse mito foi modificado e reescrito de acordo com cada contexto cultural no qual foi inserido:

Em todo Brasil conhece-se por mãe D'água, a sereia europeia, alva, loura, meio peixe, cantando para atrair namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas. O mito é morfológicamente europeu, do ciclo atlântico, posterior à poesia de Homero, para quem as sereias eram aves e não peixe cantando. Na África sudanesa, lemanjá é deusa marinha, sem personificação, mas tendo o fetiche da água-marinha; entre os bantos angolese vivem duas water-genius, Kianda em Loanda e Kiximbi em Mbaka. Recebem oferta de alimentos, qualquer personificação desses orixás será na forma europeia da sereia, sem cantar, apesar do nome. O indígena, pela sua concepção teogônica, não podia admitir a sedução sexual nas cis, as mães, origem de tudo. Não tinham forma e a função era a defesa do elemento que tinha criado, mãe da fruta, mãe do fogo, mãe da coceira, etc. (CASCUDO, 2000, p. 348).

Outro aspecto do filme que necessita ser destacado são as aparições de Dinaura, pois são sempre repentinas e ninguém vê essa mulher além de Arminto. Ademais, nas cenas em que o rapaz tem relações sexuais com ela, com a câmera mais fechada, as imagens parecem ser desfocadas, com um aspecto quase onírico, no qual memória e delírio parecem se misturar. Assim, compreende-se que a mente da personagem “[...] não coincide com as medidas temporais objetivas e é simbolicamente representado como um rio formado por uma corrente de memórias e visões oníricas.” (PELLEGRINI, 2003, p. 21). Isto é, pode-se observar que a personagem acaba por misturar realidade com sonho e fantasia, mesclando o passado com o presente por meio de diversos devaneios e divagações. E isso transparece na expressão de admiração e excitação no rosto de Arminto que diz “eu sabia que você vinha.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h53min25s). Com isso, vê-se Dinaura em cima do rapaz, a qual o agarra ferozmente e troca carícias com ele.



Figura 30 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h53min25s)

Importa dizer que uma cena parecida com essa também acontece no romance, entretanto, na narrativa Arminto está deitado no banco da praça:

Quando as cinco badaladas me despertaram, o rosto de Dinaura surgiu contra o sol. Não tive tempo de perguntar sobre a dança, nem para me erguer: vi os olhos pretos, grandes e assustados. Podia ser um sonho? Mas eu não queria sonho, desejava a mulher ali, sem ilusões. Então acariciei com os dedos a boca de Dinaura, senti a respiração inquieta, o tremor e o suor nos lábios abertos que roçavam meu rosto. No prazer do beijo, senti uma dentada feroz. Soltei um grito, mais de susto que de dor. Tentei falar, minha língua sangrava. Na confusão, Dinaura escapou. (HATOUM, 2008, p. 47).

Na obra fílmica, nota-se que os encontros entre Arminto e Dinaura sempre ocorrem próximos à água, o que justifica a relação com a lenda da lara, reforçando, ainda, a áurea mítica que sonda a misteriosa Dinaura. Outro aspecto do filme que necessita ser evidenciado é o fato de que há diversas cenas em que Arminto está boiando ou afundando na água. Isso pode remeter à ideia de que as criaturas descritas nos mitos podem encantar as pessoas e levá-las para o fundo do mar. Por isso, Dinaura poderia ser associada a uma dessas criaturas.

Compete destacar, também, que o diretor do filme faz uma homenagem ao autor do livro *Órfãos do Eldorado*, Milton Hatoum, o qual participa do filme e representa a personagem de um pescador. Nesse sentido, pode-se afirmar que a participação de Hatoum no filme estabelece, ainda, uma ponte entre o espectador e o leitor, fazendo

uma alusão explícita ao romance adaptado. Dessa maneira, perto do fim da narrativa, ele aparece em um barco para Arminto, que estava na água e o entrega um peixe ao rapaz para seu alimento. Neste momento, pede para que Arminto tenha cuidado: “Mas cuidado, heim! No fim do dia, tu podes ser puxado lá pra baixo.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h23min24s). Isso remete, mais uma vez, à ideia de que o fundo do rio é povoado por criaturas encantadas que seduzem as pessoas e as levam para lá.



Figura 31 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 01h23min24s)

Além do exposto, é necessário destacar o fato de que não há diálogos entre Arminto e Dinaura, remetendo, novamente à ideia de algo sobrenatural, como se a moça de fato não existisse e fosse fruto apenas da imaginação de Arminto – o que se comprova ao final da narrativa. No romance, também é possível observar que na relação entre os dois pairava o silêncio: “Foi um namoro silencioso.” (HATOUM, 2008, p. 41). Assim, devido a essa relação silenciosa, a erotização envolvida nos encontros era o que mantinha o vínculo entre os dois: “[...] Certa vez, depois da reza, ela sentou com vontade no meu colo, e, quando eu ia abraçá-la, deu um solavanco e saiu correndo. Fiquei rígido e duro que nem pau [...]”. Desse modo, Arminto se rendia “[...] ao olhar de um rosto calado.” (HATOUM, 2008, p. 41). Além disso, Dinaura “[...] escapava sem dizer palavra. [...]” e, por isso, Arminto acreditava que “[...] era o silêncio

que dava impressão de fuga.” (HATOUM, 2008, p. 37). Devido a isso, o rapaz alega que havia acostumado com o silêncio de Dinaura e “[...] com a voz que só ouvia nos sonhos” (HATOUM, 2008, p. 41). Com isso, pode-se afirmar que esse silêncio também está relacionado à memória, uma vez que ela proporciona diversos silenciamentos, manifestando-se de forma fragmentária. Em virtude disso, o tempo da narrativa também se apresenta dessa forma – fragmentado – ora vai ao passado, ora está no presente. Além disso, cabe salientar que “[...] os não-ditos são estratégias discursivas utilizadas por Hatoum, inclusive em obras anteriores, para aproximar-se o máximo possível da maneira como se dá o funcionamento da memória.” (LEMOS, 2014, p. 80).

Além do exposto, pode-se compreender que Arminto também é acometido, no romance, por diversos delírios por causa do seu desejo por Dinaura, pois o rapaz sempre manteve a esperança de reencontrá-la e concretizar o amor que sente por ela:

Não desisti. E mesmo depois, quando o tempo já afogava a ânsia e a esperança, e o corpo pedia sossego, meu coração não secou. Meu pensamento corria atrás dela, corria atrás do desejo. Ia aos sábados à praça do Sagrado Coração com a esperança de vê-la no fim da tarde. Vivi algum tempo com essa alucinação, fugia do mendigo sentado no mesmo banco, o guarda-chuva em frangalhos no colo. (HATOUM, 2008, p. 66).

No romance, Arminto recorda, ainda, sua relação com Estrela, filha de Becassis, compradores de suas propriedades, a fazenda Boa Vida e o Castelo Branco: “[...] a visão de Estrela foi uma pausa no meu transtorno [...] deitei na rede da sala e fiquei pensando em Estrela; pensava nela para não sofrer com mais uma desfeita de Dinaura.” (HATOUM, 2008, p. 49). O rapaz até cogitou a possibilidade de casamento com a moça. Entretanto, conforme é possível observar, nem mesmo Estrela foi capaz de fazer com que Arminto se esquecesse de Dinaura: “[...] meu plano era casar com Estrela só para não perder o palácio branco. Um plano que não ia dar certo porque eu amava Dinaura” (HATOUM, 2008, p. 89). Nesse sentido, importa destacar que essa passagem é suprimida no filme, pois não há menção aos personagens Estrela e Becassis, além de também não ser retratada a venda dos imóveis dos Cordovil na adaptação. Isso pode ter ocorrido em virtude de que o foco dado no filme foi aos protagonistas Arminto, Florita e Dinaura e, principalmente, aos devaneios vivenciados pelo protagonista.

Além disso, afirma-se que os espaços apresentados tanto na narrativa fílmica como no romance são de grande importância para a construção da memória e da identidade da personagem. Inclusive, esses espaços se relacionam intimamente com a região na qual se passam as narrativas, como as cidades flutuantes, os cargueiros em alto mar, o comércio com feiras e bancas com variados peixes no porto, por exemplo. Ademais, no filme, pode-se perceber essa representação na cultura, nos costumes e vestimentas, na comida e na forma de falar das personagens.

Na narrativa fílmica, ao chegar em sua casa, Arminto observa os cômodos, como se estivesse comparando-os com os de suas lembranças, e olha com admiração o retrato que, possivelmente, é o de sua mãe, visto que não há menção a ela no filme, exceto para se referir ao piano. Essa cena dialoga, inclusive, com uma das lembranças narradas pela personagem no romance em relação ao pai: “[...] aí ele se aproximava da parede e beijava a fotografia da minha mãe.” (HATOUM, 2008, p. 18). Em virtude disso, é possível atribuir o retrato à mãe da personagem, já que ele o olha com carinho. Assim, pode-se dizer que essa cena dele admirando a fotografia da mãe demonstra o afeto que Arminto sente por ela. Isso se evidencia também pelo fato de Arminto ter ido visitar o túmulo dela. Com isso, é perfeitamente possível afirmar que a fotografia é uma maneira de eternizar e trazer à tona um passado que Arminto não pode viver, haja visto que sua mãe morreu no momento do seu nascimento:



Figura 32 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h12min07s)

Importa destacar que Arminto é atormentado pelo passado e, por isso, a casa é um espaço que revela muitas recordações que constroem a história do rapaz. Inclusive, em um determinado momento, Arminto alega que, de alguma forma, Florita era a responsável pela morte de Amando: “Você sabia que isso ia acontecer? Por que que você me trouxe pra cá com ele doente desse jeito? [...] Florita: Deixa de tanto passado te atormentando desse jeito.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h31min48s). Por essa razão, pode-se observar que a casa é retratada por um ambiente fechado e escurecido, cujos objetos ali presentes remetem à infância de Arminto e aos conflitos vivenciados com o pai, por exemplo. No romance, após vender suas propriedades, Arminto alega que deixou tudo na casa vendida: “Deixei tudo na casa: os móveis, as louças, o relógio de parede, até os lençóis de cambraia. Só não deixei a memória do tempo em que morei lá.” (HATOUM, 2008, p. 79). Isso reforça, novamente, o fato de que a casa é mais um elemento que ativa as lembranças de Arminto pelos momentos vividos e experienciados neste lugar.

Assim, os tons usados no interior da casa permitem criar uma atmosfera que retrata o psicológico da personagem que se perde em seus devaneios, sem saber o que é real e o que é imaginário. Desse modo, pode-se observar que entre o claro e o escuro – conforme se vê na disposição das cores das paredes, portas e assoalho – está a mente atormentada do rapaz que confunde o que é realidade e o que é fantasia.

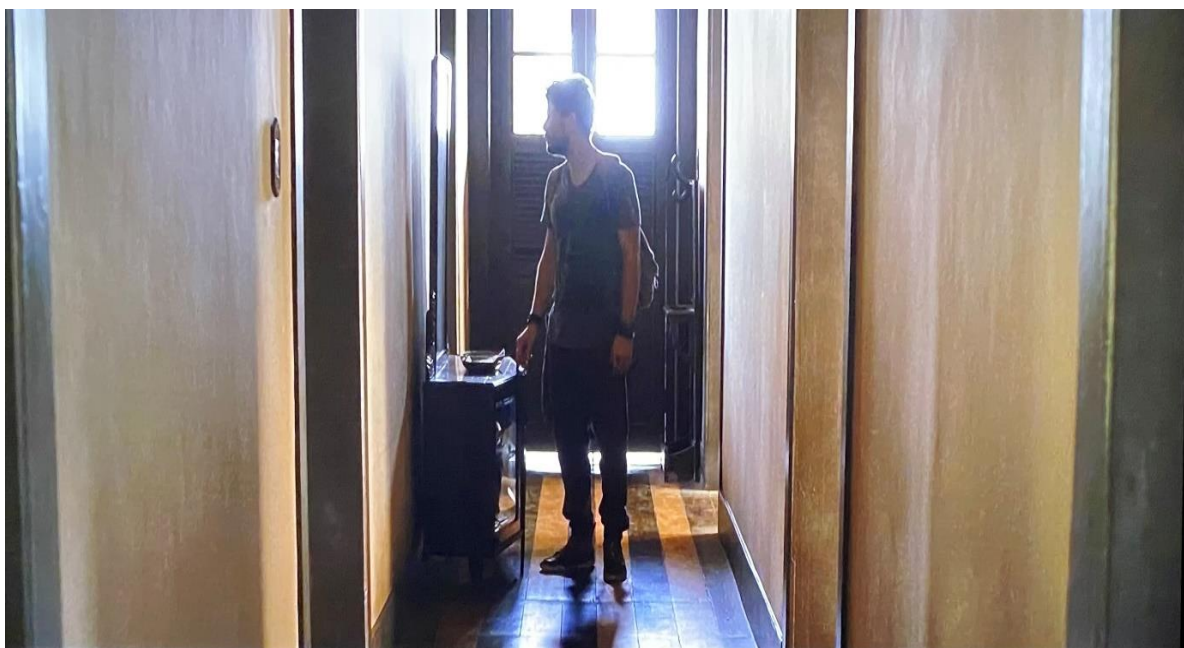


Figura 33 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (COELHO, 2015, 00h11min37s)

Outro objeto que traz lembranças não só a Arminto, mas também à Florita é o piano da mãe do rapaz, uma vez que após chegar em casa, o jovem comenta sobre ele: “O piano da minha mãe. Achei que não ia estar mais aqui. Florita: Esse piano é teu. Eu olho pra ele e lembro de ti. Às vezes, de madrugada, eu venho pra cá. Fecho os olhos e te ouço tocar.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h14min08s). Em outra cena, Arminto está tocando o piano e, então, Florita chega. Com isso, o rapaz começa a cantar: “Mora na oca, tambor ele toca, usa colares, pulseiras, cocares. Rosto, ele pinta. Urucum essa tinta. Sai para a pesca com arco e flecha. Ele vai te pegar. Ele vai te pegar. Vai te pegar. Tu lembra?” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h43min43s). Dessa maneira, ao perguntar se Florita lembra dessa música, é possível compreender que Arminto se refere a algo vivenciado entre os dois no passado. Ou seja, essa seria mais uma memória que se manifestaria naquele momento. Inclusive, próximo ao final do filme, quando Arminto procura por Florita na mata, pode-se ouvir a voz dela cantando essa mesma canção, como se fosse uma lembrança de Arminto sendo recordada.

Além disso, o espaço é tão significativo para a narrativa que, em um determinado momento, Florita alega: “Nunca gostei da cor dessas paredes.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h25min02s). Isso remete ao fato de que a casa é um lugar angustiante e os tons de marrom tem a ver com o fato de que “a maioria dos conceitos encarados como ‘tipicamente marrons’ são empregados de maneira negativa.” (HELLER, 2013, p. 472). Ademais, o fato de a casa estar em ruínas (falta de luz e telhado por consertar) também retrata a decadência psicológica da personagem. Por essa razão, é possível afirmar que as ruínas do passado também podem ser vistas como uma metáfora ao declínio da mente de Arminto. Isto é, este lugar traz lembranças doloridas à tona, pois os momentos vividos ali foram marcados pelo rancor, pela culpa e pelo ódio. Isso pode ser confirmado pela cena que ocorre depois que Arminto sai do bar flutuante, pois, em conversa com Florita, revela que foi bom ter ido embora de Vila Bela, tendo em vista tamanho desprezo recebido do pai em toda a sua vida: “Ainda bem que eu fui. Antes que aquele ódio dele me matasse. Florita: Uma vida inteira sem se olharem nos olhos.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h50min11s). É notório que o rapaz também carrega mágoas em relação à Florita, já que ela não quis fugir com ele, alegando que o pai venceu, pois havia ficado com a primeira mulher da vida de Arminto:

Ele venceu e você me traiu. Florita: Não fui eu que separei vocês. Arminto: Você prometeu fugir comigo. Florita: Eu não podia, mas eu me arrependi. [...] Tu lembra? Tu lembra que tu quebraste a casa inteira? Tu lembra o que tu falaste? Tu lembra o que tu disseste pra ele? Tu lembra? (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h50min40s).

Assim, observa-se que o ambiente mítico construído faz com que Arminto se renda aos mitos e a essa atmosfera de encantamento, o que acaba por conduzir a sua história e o seu imaginário. Como dito, no filme, a casa de Arminto é um espaço que também contribui para que isso ocorra, sendo um lugar propício, inclusive, para ativar os devaneios do rapaz. Tanto que se pode observar que Florita é uma personagem que está sempre à espreita e que gosta de ficar agachada na casa para sentir as vibrações – conforme se vê na figura 34:

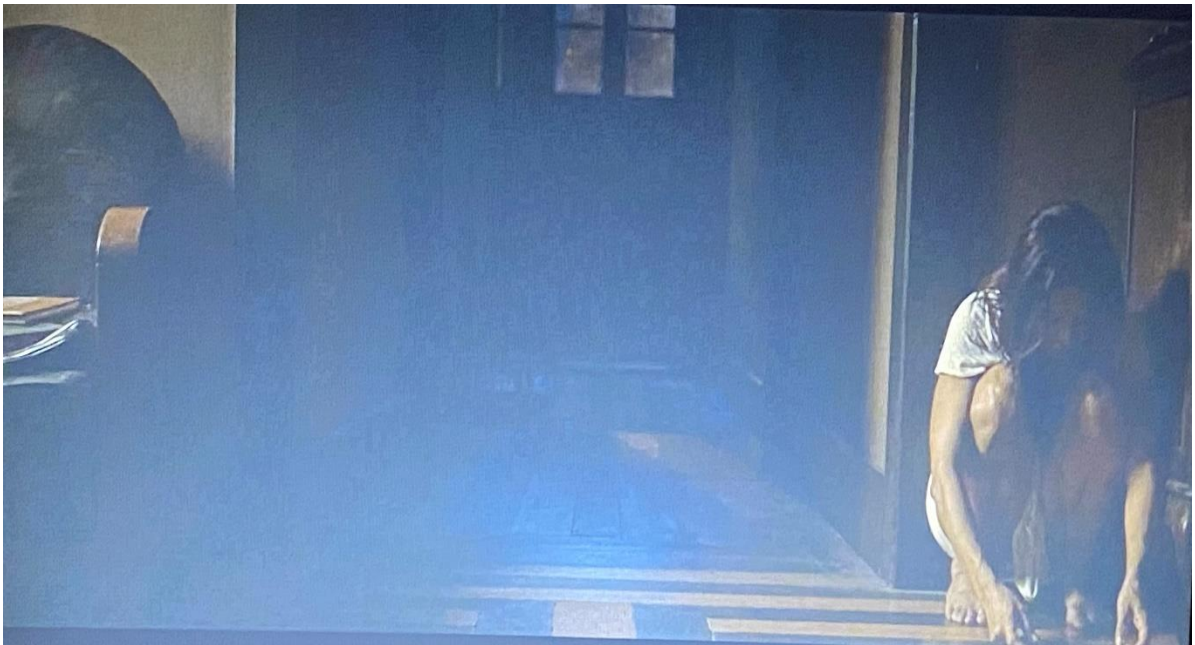


Figura 34 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h48min10s)

Além disso, ela faz rituais de purificação, como é o caso da cena em que ela benze a casa depois do velório de Amando: “nessa hora é melhor se apegar a tudo quanto é santo, que é para não dar encosto.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h25min50s).



Figura 35 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (COELHO, 2015, 00h25min31s)

Certamente, também é necessário salientar que Florita é um dos elementos constituidores da memória de Arminto, visto que foi ela quem apresentou os mitos a ele e representa uma série de recordações e momentos vividos no passado e, por isso, ela traz à tona diversas lembranças. Na obra fílmica, há diversos momentos em que Florita pergunta ao rapaz se ele lembra de determinada situação vivida, como é o caso de uma noite de chuva em que Arminto está deitado e, ao se aproximar dele, Florita pergunta: “Te lembrás daquela chuvada aqui que inundou o porão? Eu fiquei com água pelas canelas e tu ficastes, lá, rindo, sem fazer nada. Te lembrás? Quando tu fostes embora, eu fiquei sem esse calorzinho. Arminto: Engraçado como você se lembra das coisas.” (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 00h35min17s).

Importa destacar, ainda, que próximo ao final do filme, durante a busca de Arminto por Florita/Dinaura, o rapaz passa a ouvir com recorrência a voz de Florita cantando e narrando os mitos apresentados a ele. Nesse sentido, o telespectador se depara com a cena de Arminto transtornado e deitado na terra, no meio da floresta. Nesta cena, é possível ouvir a voz de Arminto, dizendo:

Eu escuto a voz dela. Uma voz mansa e um pouco cantada. A voz da minha infância. E ela fala de um céu vermelho. Céu dos irmãos. Aí ela fica muda. Assombrada com alguma coisa que os sonhos não revelam... Quando voltei pra ela, ela tinha ido embora. Quando eu voltei pra Vila Bela, Florita não tava mais lá. Então, eu esperei (ÓRFÃOS DO ELDORADO, 2015, 01h20min35s).

Observa-se que essa descrição também é feita na narrativa hatoumniana: “Às vezes, eu escutava a voz de Dinaura nos sonhos. Uma voz mansa e um pouco cantada, que falava de um mundo melhor no fundo do rio. De repente ela ficava muda, assombrada com alguma coisa que o sonho não revelava.” (HATOUM, 2008, p. 41). No filme, essa cena é significativa porque revela a técnica do narrador em *voz-over*, uma vez que Arminto parece estar de fato narrando essa história a alguém – assim como ocorre no romance. De acordo com Xavier (2003), a *voz-over* é utilizada no cinema para representar o narrador que, no caso de uma produção fílmica, sobrepõe-se à imagem e comenta a cena. Com isso, é possível compreender que toda a história vista no filme foram apenas rastros da memória de Arminto que estavam sendo narrados a alguma pessoa como ocorre no romance. Durante esse momento, nota-se um corte na cena do rapaz deitado na terra e vê-se a imagem da correnteza de um rio à noite, enquanto ele está narrando a sua história, e isso pode estar representando a passagem do tempo, visto que em um novo corte aparece Arminto, com cabelos e barbas longos, aparentando estar um pouco mais velho.

Diante do exposto, é possível afirmar que tanto o romance como o filme *Órfãos do Eldorado* têm uma relação intrínseca com a memória. Ou seja, são as recordações de Arminto Cordovil que sustentam as narrativas fílmica e literária, pois é a partir delas que o enredo se desenvolve. Em virtude disso, pode-se encontrar, tanto na obra fílmica como no romance hatoumniano, a construção de uma memória individual, mas que também é constituída de forma coletiva, visto que as lendas e histórias foram narrados e transmitidos coletivamente pelo povo da região amazônica. Além disso, observa-se que também se pode encontrar uma memória histórica, social e cultural nas referidas obras, sendo representadas por meio dos mitos amazonenses narrados por Florita a Arminto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou analisar como ocorre o processo de adaptação, considerando-se os recursos da intertextualidade, do dialogismo e da construção da memória em *Órfãos do Eldorado*. Nesse sentido, foi possível compreender a relevância dos estudos intermediáticos e das relações interartes, principalmente, em relação ao diálogo que se pode estabelecer entre a literatura e o cinema.

Além disso, diante do que foi discutido, notou-se que a necessidade de contato e interação entre os indivíduos tem aumentado e ampliado os meios de comunicação. Por isso, é perfeitamente possível afirmar que as novas tecnologias e as várias manifestações midiáticas, na contemporaneidade, têm contribuído de forma significativa na propagação da literatura, do cinema e da arte, de um modo geral. Inclusive, isso possibilita estabelecer relações dialógicas entre as diversas artes e mídias, além de proporcionar a aproximação dos indivíduos a essas novas formas de se comunicar e transmitir, de algum modo, informações sobre um determinado assunto. Observa-se, assim, que tanto a literatura como o cinema estão inseridos nesse universo midiático e tecnológico e isso proporciona que seu alcance seja mais acessível aos sujeitos. Nessa perspectiva, afirma-se que com as plataformas digitais e os *streamings*, o próprio cinema pode estar na palma da mão de um indivíduo, por meio do controle remoto, por exemplo, pois são várias as obras fílmicas a que se pode assistir em um *click* nas telas dos computadores ou por meio das telonas.

Com isso, por meio das discussões realizadas, compreendeu-se que, por muito tempo, as adaptações das produções literárias eram vistas de maneira negativa. Isto é, quando um grande clássico da literatura era adaptado para o cinema, por exemplo, o leitor procurava evidenciar traços semelhantes e, até mesmo, fiéis à obra literária. No entanto, atualmente, busca-se desconstruir essa postura em relação à fidelidade ao texto dito como original, uma vez que é possível vislumbrar as contribuições ricas que uma arte traz a outra, de maneira que possibilite a autonomia no ato de adaptar uma determinada história, independentemente do seu gênero.

Assim, diante do exposto, pode-se constatar que são diversas as possibilidades de se adaptar um determinado texto, e o cinema é uma delas. Salienta-se, desse modo, que adaptar uma história, por exemplo, envolve muito mais do que simplesmente transpô-la de um suporte a outro. Isto é, a adaptação abrange um processo de releitura, reinterpretação, resignificação, criação, imaginação etc. Por

essa razão, compreende-se que, embora dialogue com a sua fonte, ao adaptar um romance, o adaptador está criando, de acordo com a sua interpretação e por meio de um processo autônomo, uma obra diferente da original.

Dessa maneira, constata-se que a adaptação de uma linguagem literária para a cinematográfica exige novas formas de significação, visto que por intermédio da adaptação serão atribuídos novos significados à obra adaptada. Além disso, diferentemente do livro, no cinema, tem-se a presença de imagens que podem substituir as palavras escritas. Com isso, entende-se que não é necessária a presença de um narrador detalhando cada ação das personagens e descrevendo cada situação vivenciada por elas para situar o espectador. Desse modo, compreende-se que é livre escolha do cineasta utilizar outras técnicas que possam representar o narrador no filme, como a *voz-over*, por exemplo, que ocorre quando a voz da personagem que está narrando a história se sobrepõe às imagens.

Outro ponto abordado e de relevância para este trabalho foi a memória como elemento que constitui e constrói o sujeito em sociedade, tendo em vista que é por meio dela que o indivíduo recorda e re-presentifica seu passado. Dessa maneira, embora não se manifeste em sua plenitude, a memória é responsável por trazer à tona fatos e acontecimentos vividos pelo indivíduo e que podem interferir em seu presente. Assim, tanto no romance como no filme *Órfãos do Eldorado* foi possível perceber que a memória é o fio condutor das narrativas, uma vez que por intermédio dela, a personagem principal relata eventos importantes e marcantes sobre o seu passado.

Em *Órfãos do Eldorado*, é possível perceber que existem correspondências e discrepâncias entre o romance e o filme. Ademais, foi possível encontrar diversas relações intertextuais e dialógicas entre os objetos estudados. No entanto, cada uma das obras traz contribuições significativas em suas composições, sendo que ambas dialogam com os mitos da região amazônica, os quais também passam por um processo de adaptação tanto na obra hatoumniana, como na fílmica. Além disso, considerando-se que a adaptação cinematográfica não tem o objetivo de manter-se “fiel” à obra escrita, configurando-se ambas em linguagens distintas, destaca-se que, embora dialogue com o romance de Hatoum, a adaptação fílmica do livro *Órfãos do Eldorado* é uma obra autônoma.

Portanto, por meio das considerações realizadas aqui, é possível perceber que tanto o escritor Milton Hatoum como o cineasta Guilherme Coelho são de grande importância para as produções artísticas e literárias no Brasil. Como se observa,

ambos têm autonomia em suas produções de acordo com o seu imaginário e sua forma própria de pensar e produzir.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da Palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: ROCCO, 2007.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Ermantina Galvão Gomes Pereira. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARROS, D. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. P.; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-10.
- BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu editora, 2018.
- BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOSI, Ecléa. **Lembrança e sociedade**: lembrança dos velhos. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRASIL DE FATO. **Quando o mito vira história e a história vira mito**. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/noticias-entrevistas/quando-o-mito-vira-historia-e-a-historia-vira-mito-entrevista-ao-brasil-defato>. Acesso em: 24 out. 2020.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011, 219 p.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. 9º ed. São Paulo: Global, 2000.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Introdução crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (org.). **Floresta encantada – Novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 333-359.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen et al. Aletria. Revista de estudos de literatura. **Belo Horizonte**: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, Jul.-Dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CHIARELLI, Stefania. **Vidas em trânsito**: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: Annablume, 2007.

CORSI, Margarida da Silveira. **Relações dialógicas possíveis entre cinema e literatura**: uma leitura da ideologia romântica de *O Guarani*. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.139-156, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/50667894/Rela%C3%A7%C3%B5es_dial%C3%B3gicas_poss%C3%ADveis_entre_cinema_e_literatura_uma_leitura_da_ideologia_rom%C3%A2ntica_de_O_Guarani>. Acesso em: 15 de dez. de 2021.

CURY, M. Z. F. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, C. L.; DUARTE, E. de A.; BEZERRA, K. da C. (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira**: ensaios. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 305-318.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade: perspectivas no cinema. **RuMoRes**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>>. Acesso em: 6 abri. 2021.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro. **1000 rastros rápidos** – cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

FREITAS, N.L. Memória e linguagem: uma abordagem sociocognitiva. **R. Letras**, Curitiba, v. 18, n. 23, p. 19-35, jan./jul. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: 10 de jul. de 2021.

FRIEDRICH, Helena. "Órfãos do Eldorado: mito, história e orfandade". Cenários – Revista de Estudos da Linguagem. Publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter, v.1, n.1, 2009. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/viewFile/153/93>>. Acesso em: 18 de mar. 2022.

GONÇALVES, Dayane de Oliveira. A Centralidade da Memória na Ficção de Milton Hatoum. **Circulação, Tramas e Sentidos na Literatura**, [s. l.], p. 480-488, 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547474730.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.

GONÇALVES, Dayane de Oliveira. GAMA, Mônica. Milton Hatoum e a Ficção Brasileira Contemporânea. **Raído**, Dourados, MS, v. 14, n. 34, jan./abr. 2020, ISSN 1984-4018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HATOUM, Milton. "Não há literatura sem memória". [Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel], **Na ponta do Lápis**. Ano IV, n. 8. AGWM Editora e Produções editoriais, p. 2-4, Junho/2008.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução: Amir Brito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, Andre Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estudos Históricos**. São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-112. Mai/Ago 1989 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000200006> Acesso em 12 de ago. de 2021.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1974.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: **Intertextualidades**. Poétique – Revista de teoria e análise literária. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-27.

JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso. Estudos interartes: uma introdução. **Raído**, Dourados, MS, v. 3, n. 5, p. 103-111, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/161/224>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria . **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANDIM, Marisa. O primeiro cinema e o cinema contemporâneo: algumas aproximações. **Contemporânea**. II Seminário Interno PPGCOM. Rio de Janeiro, edição Especial - v. 6, n. 03. Dez, 2008. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11ex/03_MarisaLANDIM_IISeminarioPPGCOM.pdf> Acesso em: 06 set. 2021.

LANGER, J. O mito de Eldorado: origem e significado do imaginário su-lamericano (século XVI). **Revista de História, [S. l.]**, n. 136, p. 25-40, 1997. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i136p25-40. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18809>. Acesso em: 10 abr. 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEMOS, Vivian de Assis. **Mito, história e memória em Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum**. 117f. Unesp de São José do Rio Preto, 2014. Dissertação de mestrado. Disponível em: repositorio.unesp.br/handle/11449/122240. Acesso em: 20 de fev. de 2022.

LEMOS, Vivian de Assis. TONETO, Diana Junkes Martha. Os labirintos da memória em “Órfãos do Eldorado” de Milton Hatoum. **Recorte**, v. 9, n. 1, p. 1-12, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122452>>. Acesso em: 20 de abr. de 2022

LIMA, Frederico Alexandre de Oliveira. **Soldado da Borracha: das vivências do passado às lutas contemporâneas**. Manaus: Valer/FAPEAM, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007

MEYER, Eugenia. O fim da memória. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, 2009.

MODRO, Nielson Ribeiro. Literatura e Cinema: Artes Complementares. *In*: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes e MORAES, Taiza Mara Rauen (org). **Salve o Cinema II: Leitura da Linguagem Cinematográfica**. Joinville: Editora Univalle, 2011. p. 31-38.

NOGUEIRA, Lisandro Magalhães.; SANTOS, Fabrício Cordeiro dos. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. 2012; 511-529. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551011012>>. Acesso em: 10 de jan. de 2022.

“Órfãos do Eldorado” é um filme de poucas palavras. *Jornal O Estado de São Paulo*. 12/11/2015. Disponível em: [‘Órfãos do Eldorado’ é filme de poucas palavras \(amazonasatual.com.br\)](http://amazonasatual.com.br)>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

ÓRFÃOS DO ELDORADO. Direção de Guilherme Cezar Coelho. ROTEIRO: Guilherme Coelho, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda. Fábula, 2015. DVD (96 min.), son., color.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, Volume 41, Number 1, 2004, pp. 121-138. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/173647/pdf>>. Acesso em: 22 de abr. 2021.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. *In*: Tânia Pellegrini. (Ogn.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, Itaú Cultural, 2003, p. 15 – 36.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. **SOLETRAS** – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ Número 28 (jul.-dez. 2014). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/16314>>. Acesso em: 30 de nov. de 2021.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kaliope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69 ago./dez., 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIMENTA, Caio. Entrevista. **Guilherme Cezar coelho, diretor de “Órfãos do Eldorado”**. Cine Set. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-guilherme-cezar-coelho-diretor-de-orfaos-do-eldorado/>> Acesso em: 20 abr. 2021.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PENALVA, Liozina Kauana De Carvalho. **Mito e processos de identificação cultural em Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum**. 92f. Universidade Federal do Espírito Santo, 2014. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3284>. Acesso em: 20 de mar. de 2022.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: vozes do rio**: imaginário e modernização. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniela. Tradução intersemiótica ação do signo e estruturalismo hierárquico. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação**. V.4, nº1, junho 2010. Disponível em: <www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina>. Acesso em: 6 abri. 2021.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço De Lima Reis. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-46.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Tradução: Isabella Santos Mundim. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, Andre Soares. **Intermidialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 51-74.

RICOEUR, Paul. **Memória, História e Esquecimento**. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEEMANN, J. O Espaço da Memória e a Memórias Do Espaço: Algumas Reflexões Sobre a Visão Espacial nas Pesquisas Sociais e Históricas. **Revista da Casa da Geografia de Sobral (RCGS)**, v. 4, n. 1, 11

SILVA, Alex Bruno da. **Espaço, Memória e Identidade em Dois Irmãos, de Milton Hatoum**. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/8155/5/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Alex%20Bruno%20da%20Silva%20-%202017.pdf>> Acesso em: 30 abr. 2021.

SILVA, Marcos Vinicius Medeiros da. **Mitos, memória e infância em Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum**. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3448/1/2009_DIS_MVMSILVA.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

SILVA, Francisca Andrea Ribeiro da; TRUSEN, Sylvia Maria. A ficção de Milton Hatoum: recepção crítica. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras ISSN: 0104-0944**, [S.l.], n. 49, p. 102-115, jul. 2018. ISSN 0104-0944. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/6435>>. Acesso em: 09 set. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.18542/moara.v0i49.6435>.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moaes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico. **Linguagem em (Re)vista**, Ano 06, Nos. 11/12. Niterói, 2011. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/11/07.pdf> >. Acesso em: 25 de nov. de 2021.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In: Literatura, Cinema e Televisão*. Editora Senac. São Paulo, 2003. p. 61-89.

ANEXO A**FICHA TÉCNICA DO FILME *ÓRFÃOS DO ELDORADO***

Produção: Maurício Andrade Ramos, Guilherme Coelho e Daniel Dreifuss.

Produção executiva: Eliane Ferreira, Mariana Ferraz e Benny Drechsel.

Fotografia: Adrian Teijido, ABC.

Direção de arte: Marghe Pennacchi.

Montagem: Karen Harley.

Figurino: Letícia Barbieri.

Caracterização/maquiagem: Tayce Valle.

Colaboração de roteiro e montagem: Marcelo Gomes e João Emanuel Carneiro.

Corroteiristas: Aline Portugal, Hilton Lacerda e Letícia Simões.

Coprodução: Eliane Ferreira, Daniel de Oliveira e Canal Brasil.

Produtores associados: Marcelo Gomes, Tatiana Leite e Jorane Castro.

Trilha sonora: Lucas Marcier, Fabiano Krieger e Jeff Rona.

Som direto: Miroslav Babic.

Edição de som: Beto Ferraz.

Mixagem: Armando Torres Jr.

Fotógrafo de still: Octavio Cardoso.

Assessoria de imprensa: Factoria Comunicação.

Coordenação de lançamento: Alexandra Maia.

Ficção, cor, DCP, 96 min, PA, 2015

Roteiro e direção: Guilherme Coelho.

Duração: 1h36min.

Gênero: drama.

Nacionalidade: Brasil.

Elenco: Daniel de Oliveira, Dira Paes, Mariana Rios, Adriano Barroso, Henrique da Paz, Paulo Fonseca.

Apresentando: Arthur Codeceira.