

Um romance nas telas: a criação da memória em *Órfãos do Eldorado*
A romance on screen: the creation of memory in Órfãos do Eldorado

Eliane Auxiliadora Pereira¹

Sônia Maria Paracampos de Sá Dias²

Resumo: A interrelação entre a Literatura e o Cinema é antiga, como registra Bazin (1991), e veio se modificando no decorrer do séc. XX, à medida que as produções cinematográficas foram se sofisticando para captar o universo literário em todas as suas nuances. É, pois, nessa perspectiva que o presente artigo se insere, haja vista o seu intuito de discutir o processo de adaptação da obra literária para a fílmica, especificamente na narrativa *Órfãos do Eldorado* (2008), do romancista amazonense, Milton Hatoum. A partir de um estudo bibliográfico, constatou-se que as diferenças entre as obras literárias e fílmicas vão além da linguagem que cada arte utiliza – escrita e audiovisual. E ainda que literatura e cinema tenham em comum a narratividade, elas são artes de naturezas diferentes e apresentam diferentes processos de criação e dimensões. Portanto, é a escolha que o autor faz desses recursos, segundo a sua concepção de mundo, que definirá o processo de construção da obra, assim como foi na obra fílmica *Órfãos do Eldorado*, inspirada no romance de Hatoum.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptação; Milton Hatoum; *Órfãos do Eldorado*.

Abstract: The interrelationship between Literature and Cinema is old, as written by Bazin (1991), and it has been modifying along the 20th century, as the cinema productions have been sophisticating in order to capture the literary universe in all its nuances. It is, therefore, in this perspective, this article is inserted, behold its aim to discuss the process of adapting the literary work to film, specifically in the narrative *Órfãos do Eldorado* (2008) from the Amazonian novelist Milton Hatoum. From a bibliographic study, it was realized that the differences between literary and film work go beyond the language in which each art is developed - written and audiovisual. And even though the literature and cinema have the same narrativity, they are from different nature of art and they present distinct dimensions and processes of creation. Thus, it is the choice that the author makes of these resources, according to his conceptions of the world, that defines the developing process of the work, as it was in the film *Órfãos do Eldorado*, inspired by Hatoum's romance.

Keywords: Literature; Cinema; Adapting; Milton Hatoum; *Órfãos do Eldorado*.

¹ Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM; E-mail: elianegyngo@gmail.com e Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7418-0479> .

² Instituto Federal de Rondônia – IFRO; Mestre em Educação pela Universidade Federal de Rondônia - (PPGE/UNIR); Email: sonia.dia@ifro.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-0761-1321>

A memória é uma armadilha, pura e simples, que altera, e sutilmente reorganiza o passado, por forma a encaixar-se no presente.

Mário Vargas Llosa

O diálogo entre Literatura e Cinema refere-se ao início do século XX, quando o cinematógrafo foi criado pelos irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière e, posteriormente, aprimorado por Georges Méliès, um ilusionista francês. Desde então, a arte do fazer cinematográfico vem sofrendo mudanças e sendo aperfeiçoada gradativamente nesses pouco mais de cem anos do cinema.

Foi Georges Méliès, quem primeiro despertou a atenção para a capacidade de se narrarem histórias com as imagens projetadas pelo aparelho cinematógrafo e, em 1902, inspirado na obra de Júlio Verne, *Da Terra à Lua*, apresentou o filme *Viagem à Lua* (1902). Dessa forma, o cinema surge como arte narrativa, como linguagem e, a partir daí, o mundo do cinema modificou-se, pois histórias com construção narrativa passaram a ser contadas, fazendo com que os espectadores fossem atraídos por enredos, personagens e outros elementos inexistentes nas primeiras experiências cinematográficas.

Utilizando contextos literários, os filmes produzidos foram se modificando e ampliaram o seu tempo de duração. Essas mudanças trouxeram maior desenvolvimento à produção cinematográfica, a qual precisou criar mecanismos mais sofisticados e complexos, capazes de abarcar a construção de uma obra em todas as suas singularidades.

Pode-se dizer, como Seabra (2014), que foi por meio da

[...] progressiva assimilação do procedimento narrativo, em paralelo com o desenvolvimento da linguagem fílmica, que os filmes foram perdendo o caráter incipiente inicial, ganhando outra consistência que era inerente à imagem em movimento desde o seu início, apesar de os pioneiros não a terem explorado (SEABRA, 2014, p. 20).

Aliadas ao número crescente de espectadores, essas modificações citadas pelo autor ensejaram aos produtores da época criar um produto que fosse, ao mesmo tempo, comerciável e lucrativo, o que fez com que o cinema passasse por diversas transformações ao longo de todo o século XX, algo que também ocorreu com as produções brasileiras, como verificaremos antes de nos dedicarmos especificamente ao filme *Órfãos do Eldorado*, inspirado na obra homônima do escritor amazonense Milton Hatoum, foco deste estudo.

1 O diálogo entre literatura e cinema no Brasil

No Brasil, há inúmeras produções cinematográficas do século XX, e algumas do século XXI, que se basearam em histórias originárias de obras literárias. Podemos citar, como exemplificação, quatro obras que foram adaptadas para o cinema: *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho; *Memória Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel; *Lisbela e o prisioneiro* (2003), de Guel Arraes; e, mais recentemente e a que especialmente nos interessa, *Órfãos do Eldorado* (2015), de Guilherme Cezar Coelho.

Acerca dos estudos sobre o processo de tradução de uma obra literária para o cinema, em relação ao contexto brasileiro, vale mencionar as pesquisas de Rosemari Sarmiento (2008), Gedy Brum Weis Alves (2013) e Valquíria Elias Ferreira Rezende (2010).

Rosemari Sarmiento (2008), em sua dissertação *À esquerda do pai: a narrativa de Lavoura arcaica na literatura e no cinema*, buscou demonstrar os processos de criação e significação em ambos os gêneros – literatura e cinema –, bem como esses se desenvolvem em seus diferentes discursos. Além disso, pretendeu traçar um olhar sobre tais processos considerando suas especificidades, uma vez que considera que essas duas artes operam em um mesmo espaço, qual seja, o da narratividade. A autora confrontou, portanto, as duas expressões da obra *Lavoura Arcaica* por meio de seus procedimentos narrativos, enfatizando a forma como foi retratada a problemática relação entre pai e filho relacionada, entre outros aspectos, a duas questões: da tradição, representada pelo pai; e da modernidade, representada pelo filho, e que viviam em eterno conflito pela manutenção ou ruptura dessa relação.

Gedy Brum Weis Alves (2013), por sua vez, analisou o romance e o filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em sua pesquisa *Da literatura ao cinema, o narrador Brás Cubas no romance machadiano e na obra fílmica de Klotzel* e, nesse estudo sobre a tradução da literatura para o cinema, aborda a questão da hipertextualidade. A pesquisadora analisa de que maneira foi trabalhada a questão do foco narrativo nas duas obras, pois tanto o escritor quanto o cineasta colocaram em destaque a figura do narrador. Assim, comparou como Klotzel transpôs para o cinema as características inerentes ao narrador-personagem criado por Machado de Assis. Ainda, a pesquisadora trabalhou com a perspectiva de que a obra fílmica é um novo texto cuja concepção se dá por intermédio da intertextualidade.

Já Valquíria Elias Ferreira Rezende (2010), em *Um olhar sobre as relações entre literatura e cinema: a adaptação de Lisbela e o prisioneiro*, fez um estudo comparativo entre

a arte literária e a cinematográfica. Nele, buscou refletir acerca do processo de transposição entre essas duas linguagens mediante análise das transformações a que um texto é submetido, no processo de adaptação, para um outro meio de produção. Isto é, Rezende (2010) procurou desvendar de que forma a peça teatral de Osman Lins foi adaptada para o texto fílmico de Guel Arraes, abordando com maior ênfase, dentre os elementos formais da narrativa, a construção dos personagens.

Dos três estudos citados, fica evidente que analisar um filme requer um olhar diferenciado, uma vez que a construção de uma película é diferente de uma história escrita. Contar uma história de 200 páginas em duas horas exige algumas escolhas por parte do profissional que fará tal adequação, as quais influenciarão bastante na produção do filme. Nesse sentido, é importante conhecer os meandros da adaptação da literatura para o cinema, a fim de entender como se dá esse processo.

2 Da literatura ao cinema: o processo de adaptação

As discussões acerca da adaptação de uma obra literária para o cinema são várias e, por vezes, divergentes, o que sugere ser esse um processo desafiador e complexo não apenas pelo entendimento difuso que se fez entre literatura e cinema em seu percurso histórico, mas também por ele estar intimamente ligado às características individuais das duas expressões – literária e cinematográfica. Assim, entender a relação entre ambas requer considerar, simultaneamente, as suas divergências teóricas ao longo do tempo e os “modos de fazer” próprios de cada arte.

2.1 Literatura versus Cinema

A despeito da literatura e cinema manterem uma relação de longa data, como afirma Bazin (1991) em seu ensaio sobre o tema, os estudos disponíveis apontam que essa convivência nem sempre foi harmoniosa no que diz respeito à tradução de uma obra literária para a cinematografia, o que levou, não raras vezes, a debates sobre adaptação cinematográfica de livros.

Sobre essa questão, Xavier (2003) pondera que, apesar da adaptação literária apresentar inúmeras possibilidades de discussão, o seu foco esteve voltado para a questão da fidelidade com que a obra é retratada pelo cineasta, tendo sido essa uma característica considerada (e, até mesmo, exigida) por muitos críticos.

Modernamente, porém, essa exigência vem perdendo força devido à inevitáveis mudanças, sejam elas culturais, temporais ou outras, e concepções da realidade, o que permite ao cineasta a liberdade de fazer sua própria interpretação da obra literária e utilizar os recursos que julgar pertinentes para adaptá-la à película. Nas palavras do autor:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo (XAVIER, 2003, p. 62).

Mas, além da fidelidade mencionada na passagem acima, Xavier (2003) também nos chama a atenção para o limite que se deve impor quanto à comparação dos recursos empregados pelo cineasta entre a tradução e a obra literária, no qual é desejável se considerar o que é próprio ao cineasta e ao escritor, separadamente, a fim de os críticos se absterem de buscar a equivalência entre a obra original (escrita) e a adaptação fílmica (imagem). Para o autor, essa tarefa constitui-se complexa porque recai no plano da subjetividade, logo, varia segundo a percepção e a sensibilidade de quem analisa a obra.

Dirimida essa questão, o outro ponto que não se pode perder de vista nessa relação literatura e cinema é a linguagem peculiar a cada uma dessas expressões artísticas. Enquanto a linguagem literária tem a palavra como matéria-prima, diferentemente, a linguagem cinematográfica, no que lhe concerne, trabalha com imagem, diferença essa evidenciada por Rezende (2010, p.16) na passagem a seguir:

Na literatura, observam-se linguagem verbal, estrutura do texto, estilo do autor, dentre outros elementos para constituir sua forma de expressão. O cinema utiliza outras técnicas para constituir sua narração, como: movimentos de câmera, uso de imagem, som, luz, cor, cenário, figurino dentre outros.

Muito embora essa distinção da autora nos remeta ao fato de que estamos diante de linguagens específicas, com recursos de produção e recepção igualmente específicos, como afirma ela mesma, não se pode falar, propriamente, em uma relação de oposição entre ambas, haja vista que tanto a literatura quanto o cinema compartilham um eixo comum entre si, a narrativa (XAVIER, 2003).

Assim, a narrativa se constitui o ponto de intersecção que permite relacionar categorias comuns entre o livro e o filme (a exemplo do espaço, do tempo, dos personagens,

dos tipos de ação e outros) e propiciar, na visão de Xavier (2003), que essas duas artes possam ser estudadas a partir de critérios equivalentes, o que significa avaliar as alterações na adaptação entre literatura e cinema à parte de princípios pessoais, portanto, de forma mais técnica.

2.2 A adaptação, tradução e transcrição das obras de Milton Hatoum

Situando o processo de adaptação entre literatura e cinema particularmente na produção do escritor amazonense Milton Hatoum, relataremos brevemente sobre sua biografia e obras. Assim, temos que o autor é filho de pai libanês e de mãe amazonense, também descendente de libaneses, que nasceu em 1952, em Manaus, estado do Amazonas. Formou-se em arquitetura pela Universidade de São Paulo. Foi professor de Literatura na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e exerce o trabalho de tradutor. Já traduziu diversas obras, dentre elas *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob; e *Representações de um intelectual*, de Edward Said.

Seu primeiro romance foi *Relato de um Certo Oriente*, publicado em 1989; escreveu também *Dois Irmãos*, publicado em 2000. Em 2005, publicou o romance *Cinzas do Norte* e, em 2008, *Órfãos do Eldorado*. Publicou vários artigos que versam sobre literatura e cultura no Brasil e na Espanha. Em 2013, publicou o livro de crônicas *Um Solitário à Espreita*. Suas publicações mais recentes são *A Noite da Espera* (2017) e *Pontos de Fuga* (2019).

Adaptar, traduzir ou transcrever as obras de Milton Hatoum não é tarefa fácil, pois a escrita deste escritor amazonense é poética e traz consigo todas as nuances da região amazônica, sem que com isso trabalhe com o exotismo presente na região.

Analisando a sinopse do filme *Órfãos do Eldorado* (2015), dirigido pelo produtor e diretor de cinema Guilherme Cezar Coelho, vemos que ela traz as seguintes informações:

Inspirado no romance de Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado* é um mergulho na mente de Arminto Cordovil, um homem atormentado que volta para casa depois de muitos anos ausente. Surpreendido pela inesperada morte de seu pai, Arminto se vê obrigado a assumir os negócios da família, que no passado fez fortuna com o transporte de mercadorias pelo rio Amazonas. Aos poucos, no entanto, ele é consumido pelos fantasmas do passado e por suas grandes paixões: Florita, a mulher que o criou, e Dinaura, uma misteriosa cantora, cuja aparição na cidade fulmina sua vida (DVD Vídeo, da Matizar, 2016).

A sinopse, sozinha, não nos dá nenhum indício acerca do que veremos projetado na tela do cinema. É uma profusão de imagens e sons que se mesclam à mente de Arminto Cordovil, personagem ambíguo, confuso, ensimesmado. E, de imediato, somos assaltados por perguntas: O filme é sobre quem ou o quê?

Guilherme Coelho, em entrevista à GloboNews Literatura no lançamento do filme, em 2015, esclareceu por que se aventurou na ficção e escolheu uma obra literária para roteirizar e dirigir:

Eu me apaixonei pelo livro, porque o livro traz uma questão fantástica e fabular na Amazônia. Queria fazer um filme que fosse além do real, que fosse estilizado, um filme além do Brasil, além do tempo. E a literatura de Milton tem muito isso, especialmente *Órfãos do Eldorado*, que é um livro sobre a passagem do tempo. Um livro sobre o tempo (GLOBONEWS LITERATURA, 2015).

Em outra entrevista, dessa vez concedida à Agência Estado de São Paulo³, também em 2015, o cineasta explicou que o maior desafio que ele encontrou na adaptação foi transformar o romance *Órfãos do Eldorado* da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, pois, para ele, essa obra de Hatoum é a mais imagética e há, nela, “[...] uma Amazônia sombria”; assim como “[...] 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 [...]”, que é retratar a vida de Arminto Cordovil (AMAZONAS ATUAL, 2015).

Há, na obra literária, liberdade para criar as linhas temporais pertinentes ao enredo, porém, no cinema, a narrativa flui mais rápida, explica Coelho, uma vez que o cineasta tem apenas algumas horas para transpor para a tela “[...] o clima, o universo, o sentimento que o livro constrói”. A “[...] literatura é algo intransponível. Os jogos com a língua portuguesa, o ritmo das frases, a arrumação do texto, isso não se transpõe” (CORREIO BRASILIENSE, 2012).

Esta questão foi resolvida a partir do momento em que o diretor definiu o perfil do personagem principal, como esclarece o próprio diretor: “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” (AMAZONAS ATUAL, 2015).

³ Disponível na página do Amazonas Atual: <https://amazonasatual.com.br/orfaos-do-eldorado-e-filme-de-poucas-palavras/>

Mas, antes de falarmos propriamente sobre a narrativa fílmica de Coelho, apresentaremos a obra-fonte de sua criação, o romance *Órfãos do Eldorado*. Ressaltamos, no entanto, que a nossa intenção não é mostrar as semelhanças e/ou diferenças entre as duas obras – literária e cinematográfica – e sim sinalizar o ponto de partida para a criação fílmica do cineasta, dando ênfase à construção da memória, presente na obra-fonte.

3 Órfãos do Eldorado e a memória: estratégia de Hatoum e a escolha de Guilherme Coelho.

A maioria das obras de Milton Hatoum já foi bastante analisada por teóricos e estudiosos que quiseram demonstrar as características literárias da escritura deste autor, cuja escrita e leitura conquistam tanto leitores quanto críticos. Como exemplo, podemos citar as obras *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*.

Dentre esses inúmeros estudos críticos, escolhemos apontar as ideias de pesquisadores que analisaram as obras de Hatoum sob o viés da memória, seja a memória individual ou a memória coletiva, uma vez que o objetivo desta pesquisa é analisar a criação da memória no filme *Órfãos do Eldorado*, do cineasta Guilherme Coelho, inspirado na obra homônima de Milton Hatoum, como já dissemos.

3.1 Aspectos da temática e estética na narrativa de Hatoum na ótica dos pesquisadores

Sendo *Órfãos do Eldorado* um filme inspirado na obra de Milton Hatoum, sentimos a necessidade de abordarmos acerca das características estéticas de sua escritura, bem como as temáticas recorrentes nelas e de que forma alguns teóricos e estudiosos de sua obra as analisaram. Utilizamos, para tanto, as pesquisas de Pellegrini (2006), Cristo (2007), Chiarelli (2007), Silva (2008), e Lemos (2014).

O estudo de Tânia Pellegrini (2006) apresenta duas obras de Hatoum: *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*. Segundo ela, em ambos os romances o escritor faz um mergulho profundo na memória para, por meio de uma análise minuciosa dos seus elementos – “[...] perfumes e odores, sons e silêncios, luzes e sombras, palavras ditas e caladas, gestos concluídos ou esboçados, vozes e passos que se estendem horizontalmente por muitos anos de atos e fatos” –, sondar fatos inconclusos do passado e refazer o que fora desfeito. Nesse movimento, de acordo com Pellegrini (2006), Hatoum revela

O vertical e o horizontal tecendo uma trama de tempos por meio de uma delicadíssima composição linguística que não permite estabelecer um sentido único e definitivo, pois trabalha com dois eixos, o *anúncio* e o *segredo*, que se alternam e complementam.

Para a pesquisadora, essa estratégia de anúncio e segredo, mais presente em *Dois Irmãos*, amplifica um momento específico e relevante da história do país (o processo de modernização brasileira) e os seus reflexos na Região Norte, mais especificamente em Manaus, “[...] que, talvez mais do que em outros lugares, revela com crueza as marcas da convivência de progresso e atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança” (Pellegrini, 2006).

As duas obras, portanto, evidenciam Manaus como espaço do desenvolvimento do enredo, “[...] a cidade ilhada pelo rio e pela floresta, que desde o fim da *belle époque* da borracha, adaptou-se como foi possível a cada nova circunstância dada pelo desenvolvimento do capitalismo” (Pellegrini, 2006). E, assim, por meio desse microcosmo o autor transmite valores humanos específicos, transcendendo uma narrativa local a uma esfera universalizante.

Já Maria da Luz Pinheiro de Cristo (2007, p. 9), analisa que um dos elementos de fundamental importância nos romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois Irmãos* (2000) é a memória, a qual a pesquisadora afirma ser uma das possíveis leituras dessas duas obras. Para ela, “[...] ambos lutam contra a morte e o esquecimento, registrando a memória de suas famílias, mas, ao mesmo tempo, precisam esquecer.”

Stefania Chiarelli (2007), em seu artigo *Sherazade no Amazonas – a pulsão no narrar em Relato de um certo Oriente*, interpreta o romance como uma colcha de retalhos, isto é, a narradora do romance narra sua trajetória a partir da morte de Emilie. Assim, ela refaz a história da família, que se desfaz aos poucos, buscando, na memória, revisitar seu percurso familiar e seu próprio percurso de vida. De acordo com a referida pesquisadora,

Por meio da personagem-narradora, percebe-se a ênfase na recomposição das memórias familiares, tentativa de reavivar um passado coletivo. Para tanto, a palavra é recurso fundamental na montagem dos diferentes relatos. A crença no poder transfigurador da linguagem como forma de acesso a um mundo que se perdeu, impossível de ser recomposto, faz-se presente. Vale notar que a herança da tradição oriental de obras como *As Mil e uma noites* presente em *Relato de um certo Oriente* talvez explique tamanha soberania dessa palavra (CHIARELLI, 2007, p. 40).

Em *Mitos, memória e infância em “Órfãos do Eldorado”*, de Milton Hatoum, Marcos Vinícius Medeiros da Silva (2008) desvela em três capítulos este romance do escritor. No primeiro, resgata alguns estudos relacionados ao mito, sob diferentes perspectivas teóricas, visto que buscou compreender o mito na cultura dos povos primitivos relacionando-os à contemporaneidade. Em seguida, apresenta as relações entre mito e literatura. No segundo capítulo, apresenta a questão da memória, da memória literária e da memória histórica, presentes na obra. E, por fim, trabalha com a memória da infância e sua relação com a história do narrador.

Com relação a Vivian de Assis Lemos (2014), em *Mito, história e memória em Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum*, pretendeu averiguar como Hatoum utiliza a memória para a construção do livro. Para isso, apresenta um breve panorama dos escritores amazonenses. Em seguida, faz uma apresentação das obras do autor, para situá-las literariamente e apresenta, em outro momento, uma discussão sobre a questão do regionalismo, apresentando *Órfãos do Eldorado* como um regionalismo memorialístico. No segundo capítulo, Lemos (2014) expõe de que forma Hatoum resgata e se apropria do mito do Eldorado na narrativa. Além disso, aborda a questão da ironia que se encontra na obra em questão. Porém, para a pesquisadora, “[...] a ironia que nos interessa é a ironia percebida de fora, que se estabelece pela associação de situações que se configuram irônicas quando analisadas exteriormente e no seu todo” (LEMOS, 2014, p. 15). Finalizando, no terceiro capítulo, analisa o papel da memória no romance *Órfãos do Eldorado*: tanto a da memória coletiva quando o de memória individual.

Apresentar este panorama sobre as pesquisas relacionadas à memória é essencial ao nosso trabalho, pois buscaremos apontar de que forma Guilherme Coelho trabalhou a questão da memória presente em *Órfãos do Eldorado* para a linguagem cinematográfica. Após descrever as pesquisas, percebemos que a memória é uma característica imanente da produção literária do escritor, o qual já afirmou em diversas entrevistas:

Não há literatura sem memória. A pátria de todo escritor é a infância. Acho que o momento da infância e da juventude é privilegiado para quem quer escrever. É onde a memória sedimenta coisas importantes: as grandes felicidades, os traumas, as alegrias e também as decepções. Certamente não estou falando da lembrança pontual e nítida. O que interessa é a memória desfalcada, a memória não lembrada. Isso é bom para a literatura porque aí é que se instala o espaço da invenção (Na ponta do lápis Ano IV, nº 8, AGWM editora, p. 4, junho de 2008).

Essa memória não lembrada, a que Hatoum se refere, é a memória dos espaços da invenção. Em *Relato de um certo Oriente*, a memória é resgatada por um mosaico de vozes: ora a da narradora sem nome, ora de outros personagens com os quais ela dialoga e reproduz na carta enviada a seu irmão; em *Dois Irmãos*, é Nael quem busca reconstruir o passado da família da qual faz parte como agregado; em *Cinzas do Norte*, é Lavos quem reconstrói a vida da família Trajano e do amigo Mundo. Todas essas narrativas perpassam a temática memorialística.

E o romance *Órfãos do Eldorado*, publicado em 2008, não foge à regra. Sua construção é permeada pela memória. A obra narra a vida de Arminto Cordovil, filho de Amando Cordovil. Um rapaz que cresceu atormentado pela ideia incutida pelo pai de ter matado sua mãe ao nascer. Cresceu em meio às lendas locais, traduzidas por Florita, que incorporaram em seu cotidiano e que o perseguiram por toda a vida: a lenda da cidade encantada; da piroca grande; da mulher que se apaixonou por uma Anta, do Uirapuru, da mulher sem cabeça, dentre outras. Conheceu o amor com Florita, uma indígena que cuidara dele desde sua infância, e por isso foi enviado a Manaus para reparar o “erro” cometido com a empregada da casa. Retorna a Vila Bela e vê o pai morrer à sua frente. Apaixona-se por Dinaura, uma moça que vivia no orfanato da cidade, mas cuja vida era uma incógnita. Não cuida da herança deixada por seu pai, a empresa de navegação Cordovil, e acaba falindo quando o barco Eldorado afunda. Gasta o resto de sua herança buscando por Dinaura, que o abandonou após uma tarde de amor. Arminto, já velho e desvalido, conta a sua história a uma pessoa que havia parado para descansar perto de sua casa.

O romancista amazonense afirma que em seus romances, “[...] se há um centro, um eixo mais ou menos secreto que se desvela para o leitor em algum momento, é a memória. Esse movimento da memória, e daquilo que não foi possível dizer”. Pois, para ele, “[...] a memória inventa suas versões a partir de um fato passado”, e esse passado, continua agindo em nós infinitamente. Porém, “[...] com o passar do tempo, os fios da memória são rompidos ou borram, e a imaginação assume um papel decisivo na figuração do passado” (Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, nº 104, outubro de 2014, p. 11).

Podemos afirmar que o que vemos/lemos nas obras de Hatoum é uma memória revisitada, fragmentada, lacunar. Seja a memória da narradora inominada de *Relatos de um certo Oriente*, seja Nael, narrador de *Dois Irmãos*, seja a memória de Lavos, narrador de *Cinzas do Norte* ou a memória de Arminto Cordovil, de *Órfãos do Eldorado*.

Outra característica evidente nas obras de Hatoum é a presença do espaço amazônico. Sobre essa questão, Estela Vieira (2007) faz a seguinte afirmação:

[...] nos romances de Hatoum, a representação do espaço é muito mais complexa e liga-se à narração do tempo. A natureza não deixa de ser enigmática nem de construir certas oposições e contradições, mas a sua representação não admite interpretações únicas nem explicações de causa e efeito (VIEIRA, 2007, p. 172).

Pode-se dizer, nesse sentido, que a literatura do romancista é uma literatura das relações humanas. Há também em suas obras questões históricas e econômicas, mas elas estão sempre em segundo plano. Os espaços de seus romances mostram a cidade, mas também trazem elementos da natureza, embora não a natureza exótica da Amazônia, como muitos autores que a tematizam fazem. A intenção do autor, ao mencioná-la no enredo, não é demonstrar seu exotismo, mas ambientá-la aos acontecimentos que envolvem a vida das personagens dos romances, que vivem ou viveram na região.

Hatoum já afirmou diversas vezes que uma de suas “[...] preocupações foi evitar o exotismo e a descrição da natureza que, muitas vezes, podem tornar-se uma camisa de força, uma forma de inscrever o texto numa área geográfica” (2002, p. 11). Para o escritor, a linguagem deve

[...] aprofundar as sugestões locais, para assim tentar inventar um mundo, seja este o labirinto amazônico, ou o pequeno espaço do nosso quarto, que pode tornar-se um labirinto, porque a memória e a imaginação são quase tão vastas como o universo (HATOUM, 2002, p.12).

A mesma ideia é também enfatizada na entrevista que concedeu, em fevereiro de 2006, ao Suplemento Literário de Minas Gerais, quando responde uma pergunta relacionada à problemática que é escrever sobre a Amazônia:

Não ia cair na armadilha de representar “os valores” e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censura, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras (BORGES, 2006).

Estas afirmações do escritor corroboram a ideia defendida por Vieira (2007, p. 174), para quem “[...] o autor descreve com mais detalhes lugares interiores do que exteriores”. Por isso, a narração aparece em primeiro plano aliada a esses lugares.

Sobre a questão do exotismo que normalmente representa a Amazônia, Guilherme Coelho disse, em seu *Master Class* sobre o processo de criação do filme *Órfãos do Eldorado*, que quis fazer um filme de rio e não da mata, pois desejava demonstrar a Amazônia vista pelo personagem Arminto Cordovil, para que ela – a Amazônia – não fosse retratada de forma exótica, como normalmente é descrita. Além disso, o cineasta preferiu utilizar o rio, pois “[...] a Amazônia é cheia de rios, e o rio é fuga, o rio é cinema”, afirmou o diretor.

Já em entrevista à Globo News, o cineasta afirma que a sua maior dificuldade ao produzir o filme *Órfãos do Eldorado* foi encontrar o tom que gostaria de imprimir à narrativa, uma vez que ele não desejava produzir um filme de época, com inúmeras passagens de tempo. Pretendia produzir um filme atemporal, que pudesse ocorrer a qualquer momento ou a qualquer tempo. Por isso, Coelho construiu uma narrativa subjetiva, contada do ponto de vista do personagem Arminto Cordovil, uma narrativa que tivesse um quê de fantástico e fabular.

Vanoye, Goliot-Lété (2002, p. 144) afirmam que o “[...] meio fílmico deixa, graças à multiplicidade de materiais sonoros e, portanto, à sua ambivalência, uma liberdade maior à narrativa subjetiva do que o romance, necessariamente limitado”. E foi essa ambivalência do cinema que contribuiu com o processo de criação do filme engendrado por Coelho. Na organização fílmica, pois, muito mais que escolher o conteúdo a ser trabalhado, o roteirista deve moldar a narrativa em função das possibilidades ou impossibilidades inerentes ao roteiro e transformar palavras em imagens.

Foi o que o cineasta procurou fazer, de acordo com Brasil (2015), ao buscar transpor para o cinema a narrativa subjetiva da obra-fonte na qual se inspirou, transformando o texto “[...] introspectivo, carregado de imagens, lendas e sons [...]” do romance *Órfãos do Eldorado* em um filme denso e pesado e, ao mesmo tempo, poético e visual, uma vez que, na narrativa fílmica, percebe-se que a trama sensorial se sobrepõe à narrativa, e o filme traz para a tela a umidade amazônica com suas paisagens, que permeiam toda a história. Portanto, pode-se dizer que Guilherme Coelho construiu a narrativa da película por meio do tempo da memória, a qual foi marcada na obra por sutis elipses.

O cineasta realiza, então, nas palavras de Menezes (1996, p. 89), a “[...] interligação entre o imaginário e a memória através da construção de espaços e de proposição de

experiências diferenciais de tempos [...]”, retratadas pelas vivências do personagem Arminto Cordovil. E essa subjetividade do personagem, aliada aos recursos cinematográficos, traz-nos um clima fabular. A constante presença da natureza, mais especificamente do rio, as lendas lembradas sempre, os *flashbacks*, a montagem das cenas, a iluminação, tudo contribui para a construção do estranhamento presente na película, como abordaremos mais adiante.

Milton Hatoum, em entrevista ao *Correio Braziliense*, em 07 de fevereiro de 2012, comenta sobre a adaptação de duas obras suas para o cinema: *Relato de um certo Oriente* e *Órfãos do Eldorado*. Para o escritor, embora os dois romances sejam a fonte do roteiro dos filmes, ele não crê na transposição literal de seus textos para o cinema, por tratar-se de uma linguagem diferente. Assim, para ele, o que importa é que os cineastas “[...] captem com imagens a essência dos romances, em um processo de transcrição⁴”. O romancista manauara afirma ainda entender “[...] a incursão no cinema como estranha, por ser uma arte ‘feita por uma multidão’ e a literatura um ofício recluso [...]” (PINHEIRO, 2012), afirmativa essa que corrobora com a ideia de Cristiane Nova (1996):

Toda produção cinematográfica é um produto coletivo, não apenas por conter elementos comuns a uma coletividade, mas por ter sido, de fato, realizada por uma equipe (diretor, produtores, financiadores e tantos outros). No entanto, nem isso, nem os seus condicionamentos sociais eliminam a presença do caráter individual e artístico de cada obra, cuja análise é, por vezes, dificultada pelo fato da arte nem sempre seguir modelos lógicos e coerentes e possuir um grau elevado de subjetividade (NOVA, 1996, p. 3).

Ou ainda, nas palavras de Vanoye, Goliot-Lété (2002, p. 65), “[...] no cinema, são as imagens que desfilam e não as palavras”.

⁴ Esse termo utilizado por Hatoum nos remete aos estudos de Haroldo de Campos (2015) em seu livro *Transcrição*. Nesta obra ele nos explica acerca de seus estudos que resultaram em sua teoria sobre a tradução criativa do texto ou “transcrição”. Ele faz uma análise dos estudos do linguista russo Roman Jakobson, em sua obra *Linguística e comunicação*, e do teórico alemão Walter Benjamin, em sua obra *A tarefa do tradutor*, para exemplificar seu estudo sobre a tradução literária. Para o estudioso, “[...] quanto mais içado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (Exemplifico: do ponto de vista da ‘transcrição’, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto ‘abertura’, do que traduzir José Mauro de Vasconcelos; traduzir Joyce é mais viável, enquanto ‘plenitude’, do que fazê-lo com Agatha Christie). A disjunção poesia/prosa deixava de ser relevante frente a essa noção de ‘tradução criativa’ em que a condição de possibilidade se constituía, exatamente, com apoio no critério da dificuldade” (Campos, 2015, p. 85). Assim, para o autor, tradução é recriação e esta recriação se dá com maior intensidade quanto mais complexo for o texto original, ou melhor, o texto-fonte.

Em entrevista à Globo News Literatura, em 2015, o escritor afirmou que teve uma surpresa ao assistir ao filme *Órfãos do Eldorado*: quando o assistiu, não procurou por seu livro no filme, pois deu total liberdade a Guilherme Coelho para traduzir sua obra para a linguagem cinematográfica. Conforme Hatoum, o cineasta possui uma visão muito particular e especial da Amazônia e foi esta visão que ele atribuiu em sua obra fílmica, sendo seu romance apenas o ponto de partida para o processo de criação da narrativa fílmica. A liberdade de criação dada por Hatoum é confirmada pela resposta de Coelho, ao explicar como foi enveredar pela tradução cinematográfica:

[...] o processo de adaptação não foi fácil. Acho que mais importante que entender qual história contar, os realizadores de cinema devem hoje pensar como contar qualquer história. Em *ÓRFÃOS*, o “como” para influenciou muito o ‘o que’. Descobri cedo no processo que o caminho para trazer às telas o lindo livro do Milton seria ter liberdade para criar uma narrativa sugestiva, que nos permitisse filmar, atuar e assistir ao filme com subjetivação (HOLOFOTE, 2015).

Essa ideia do cineasta reforça a concepção de Christian Metz (Vanoye e Goliot-Lété *apud* Metz, 2002, p. 44), sobre a diferença entre o romance e o filme, na qual o citado autor evidencia que “[...] o romance é verbal por inteiro, a matéria do filme é amplamente extralinguística [...]”, como ficará mais evidente ao abordarmos sobre a narrativa de Guilherme Coelho.

3.2 A tessitura da linguagem cinematográfica na narrativa fílmica de Guilherme Coelho

Um filme diz tanto quanto for questionado, uma vez que as possibilidades de sua leitura são infundáveis. Dessa forma, cada analista pode ter uma visão específica, diferente de outro pesquisador. Examinar tecnicamente um filme nem sempre é fácil, pois sua descrição e análise passam por um processo de compreensão e interpretação do produto fílmico acabado, em outras palavras, o produto disponibilizado para o público.

A imagem cinematográfica possui seus próprios códigos, diferentes dos da palavra escrita, logo, é preciso observar a transposição de uma linguagem a outra. Ao diretor cabe criar seu produto, a película, e, para isso, ele deve tecer as ideias e colocar em prática o que está escrito no roteiro. Essa tessitura agrega as etapas da filmagem, da decupagem, da

mixagem e da montagem. São essas estruturas as responsáveis pela organização fílmica, pelo resultado que vemos e assistimos nas telas de cinema.

Portanto, cabe ao analista realizar a inter-relação entre a linguagem verbal e a linguagem não verbal, uma vez que, na atualidade, o convívio com a diversidade de linguagens é inevitável, visto que “[...] quando se trata de cinema é a interação entre essas duas linguagens que está em questão, é o domínio e interpretação de dois discursos que se apresentam ao leitor”, segundo nos afirma Palma (2004, p. 11).

Para Vanoye, Goliot-Lété (2002, p.12), “[...] analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*”. Assim, como dito anteriormente, analisar um filme procurando detectar se ele foi fiel ou não à obra-fonte não seria correto, desde que estamos lidando com outra fonte que não a da palavra escrita: a audiovisual. E a análise interpretativa deve analisar os meios em que a obra fílmica se expressa. Sobre este assunto, Jorge Seabra (2014) faz a seguinte afirmação:

Se quem escreve, nunca é plenamente senhor das palavras de forma a transmitir a realidade tal qual ela existe, a imagem fílmica não pode ser encarada de outra forma, ou seja, é apenas mais um meio de *registro da realidade*. Trata-se sim, de uma questão de complementaridade e, nomeadamente da parte da imagem, de uma aproximação diferente ao *real*, *nuance* essa que implica, simultaneamente, que nos habituemos a interrogar o filme segundo os meios em que se expressa, e não como se de um texto escrito se tratasse (SEABRA, 2014, p. 18).

Em assim sendo, ao analisar uma obra fílmica, deve-se buscar a materialidade de seu discurso e seus parâmetros representativos. Essas ideias são corroboradas por Xavier (2003, p. 62) quando diz: “[...] ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor, o que é do escritor, valendo as comparações entre livro e filmes mais como esforço para tornar claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada”. Portanto, não há como analisar o texto fílmico com as mesmas ferramentas que analisamos uma obra literária, seja ela uma poesia, um conto, uma peça teatral ou um romance, pois são dois textos distintos. Mesmo que tenham um tema em comum, expressam-se por meios e formas diferentes, como é o caso de *Órfão do Eldorado*.

A literatura e o cinema são duas artes de naturezas diferentes, e, por isso mesmo, possuem desenvolvimento e discursos próprios. Embora apresentem diferentes processos de

criação e dimensões, têm uma característica em comum: a arte de contar histórias, visto que ambas operam num mesmo espaço, o da narratividade.

A sequência narrativa no cinema se dá por meio das imagens e na literatura elas são realizadas por palavras. Neste caso, quem cria as imagens é o leitor da obra. Para Pellegrini (2003, p. 34),

[...] o importante nesse complexo jogo de relações não é saber se os textos escritos são substituíveis por filmes, fitas, CDs, *e-books* ou qualquer outra coisa; saber que marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido.

Logo, a construção da linguagem cinematográfica passa pela sintaxe, pela forma e pelo discurso. A sintaxe fílmica está relacionada às partes referentes à sequenciação das imagens, aos enquadramentos escolhidos pelo diretor, que vão criando, além do discurso que se quer ver e transmitir na tela, o sentido que se pretende construir, dado que, no cinema, é o domínio de dois discursos que se apresentam ao espectador.

Em se tratando especificamente da produção de nosso interesse – *Órfãos do Eldorado* (2015) –, Guilherme Fernandes Cezar Coelho, como já dito, foi o responsável por fazer a adaptação da obra literária para a película. Diretor, roteirista e documentarista, Coelho, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 24 de maio de 1979, e estudou jornalismo, teatro e documentário na Califórnia. Produziu e dirigiu vários trabalhos⁵ anteriormente ao filme *Órfãos do Eldorado* (2015), filme baseado na obra homônima de Milton Hatoum, do qual participou como diretor e roteirista⁶.

Sobre *Órfãos do Eldorado*, Guilherme Coelho afirma que, desde o momento em que decidiu adaptar esta obra de Milton Hatoum procurou traduzi-la como um filme atual ou atemporal. Em suas palavras,

⁵ Produziu e dirigiu São João em Caruaru (1999); *Se Tu Fores* (2001); Foi produtor executivo do documentário *Jogo de Cena* (2006), de Eduardo Coutinho, com quem trabalhou novamente no documentário *Moscou* (2009); Apresentou o documentário *PQD* (20007), sobre jovens que servem em uma brigada paraquedista do exército, no Festival do Rio; Dirigiu o documentário *Um Domingo com Frederico Moraes* (2011).

⁶ Colaboraram no roteiro do filme Marcelo Gomes e João Emanuel Carneiro. E como corroteiristas: Aline Portugal, Hilton Lacerda e Letícia Simões.

[ele] 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 (Disponível em: www.cineset.com.br/entrevista-guilherme=cezar-coelho-diretor-de-orfaos-do-eldorado).

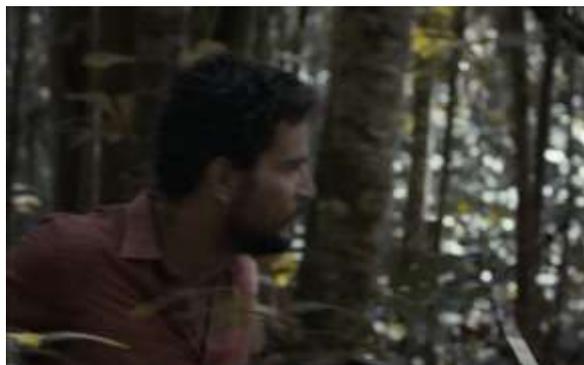
O cineasta procurou produzir, desse modo, uma narrativa mais sugestiva, contada por meio do personagem Arminto Cordovil, um rapaz atormentado. Uma narrativa subjetiva, poética, cujas sensações despertassem no espectador as mesmas angústias que percorrem a mente de Arminto.

De certa forma, Coelho conseguiu criar essa atmosfera, pois, em muitos momentos, o filme é vago, fragmentado e é o espectador quem tem de preencher as lacunas da narrativa para dar sequência à história, como ocorre, por exemplo, na última cena fílmica, no capítulo 6, quando Estiliano visita Arminto em sua casa à beira do rio e o informa sobre Florita, que lhe havia escrito, dizendo estar morando em uma Ilha, num pequeno povoado chamado Miratinga, no rio Negro. Estiliano lhe pede para levar o dinheiro que trouxera para Florita. E Arminto vai ao encontro dela. Ao chegar ao povoado, encontra a casa em que ela vive, bate palmas e quem abre é uma menina, que usa o mesmo colar que Florita usava. Ele se abaixa e pega o colar nas mãos. Em seguida, Arminto pergunta à criança onde Florita está e a menina responde com gestos, apontando para o interior do casebre. Ele adentra na casa e a imagem fica escura (Coelho, 2015, 1h26min).

Daí em diante, cabe ao espectador deduzir quem é essa menina, pois o cineasta conclui a narrativa fílmica com o som das águas do rio e, por fim, a imagem do rio. Nada se diz sobre a garota ou o que aconteceu com os personagens após esta cena.

A sequência fílmica da cena descrita compreende os fotogramas⁷ de 1 a 4, dispostas a seguir:

⁷ Todas as imagens que utilizamos do filme foram capturadas do DVD lançado e divulgado pela Matizar filmes, em 2016.



Fotograma 1: Arminto procura a casa de Florita.
Tempo: 1h28min28s.



Fotograma 2: Arminto encontra a casa. Tempo:
1h29min06s.



Fotograma 3: Arminto olha o colar da menina.
Tempo: 1h29min42s.



Fotograma 4: Arminto entra na casa. Tempo:
1h36min58s.

Para conseguir levar às telas o estranhamento, a subjetividade no filme, a atmosfera do ambiente amazônico, além da escolha do cenário, Guilherme Coelho realizou ensaios com os atores para que eles pudessem criar uma relação de cumplicidade entre eles por meio de exercícios.

Os ensaios foram realizados em diversos espaços: na natureza, no rio, dentro da casa em que convivem Florita e Arminto e na cidade de Belém, com o intuito de trazer para a vivência dos atores o sentimento pretendido pelo diretor.

Esta preparação dos atores, afirma o cineasta, iniciou três meses antes do início das filmagens. Ele destacou que o ator com quem mais trabalhou nesta preparação foi Daniel de Oliveira, pois seu personagem aparece em todas as cenas. Além desta preparação, uma semana antes de iniciarem as filmagens, a equipe foi para Belém (Pará) e lá tiveram durante essa semana, uma preparação com a técnica do *Butô* com os atores e toda a equipe de

filmagem. Essa técnica é oriunda do teatro japonês e foi criada para trabalhar os sintomas da guerra.

O cineasta optou por essa técnica porque ela busca a sombra dentro do ator. Essa forma de atuação ajudaria na construção dos personagens e, conseqüentemente, na subjetivação e na interioridade dos personagens e espaços que percebemos no texto fílmico.

Algumas considerações

Assim como Randal Johnson (2003), entendemos que uma obra artística, independente do seu suporte (filme, romance pintura ou outro), deve ser julgada a partir de critérios que dizem respeito à sua esfera de pertencimento, não em relação a critérios que lhe sejam alheios, pois cada expressão artística possui características distintas uma das outras. Daí não poderem passar pelo mesmo tipo de análise, sob o risco de serem mal interpretadas.

Além disso, há de se mencionar que a diferença entre a literatura e o cinema não está restrita à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como Johnson (2003) tão bem afirma:

[...] um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras (JOHNSON, 2003, p. 42).

Concordamos com Metz (1972) quando ele declara que a forma como se constrói o discurso fílmico é uma escolha do cineasta, que, ao ler o roteiro, analisa quais técnicas devem ser utilizadas para produzir o filme a fim de que ele tenha o efeito desejado, ou seja, o seu ponto de vista. Logo, os recursos disponíveis à arte cinematográfica, como o enquadramento, a utilização da trilha sonora, os diálogos, a edição e a montagem são elementos que denotam um ponto de vista e uma leitura do passado.

Um filme é uma história contada visualmente e seu processo de realização tem início quando ainda está no papel. O transporte do que está no papel para a tela origina a definição dos elementos necessários à representação visual do roteiro, de acordo com a visão do diretor, como ficou evidente nas passagens que foram citadas das entrevistas concedidas por

Guilherme Coelho sobre *Órfãos do Eldorado*, nas quais pudemos vislumbrar parte do processo de construção da sua obra, inspirada na narrativa de Hatoum.

Essa visão do diretor é responsável, então, por delinear, executar e controlar a visualidade de um filme, que ocorre por meio do trabalho conjunto da fotografia, direção de arte, figurino, efeitos visuais e efeitos gráficos, elementos que fazem parte da tessitura da linguagem cinematográfica.

Dito isso, observa-se que no cinema não se mantém a separação entre palavra e imagem existente entre as obras literárias e fílmicas. Nele, a palavra e a imagem têm uma relação de interdependência, não de exclusão – uma reforça a outra, ou uma preenche as lacunas que foram deixadas pela outra.

Referências

ALVES, Gedy Brum Weis. **Da literatura ao cinema**: o narrador Brás Cubas no romance machadiano e na obra fílmica de Klotzel. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2013. Disponível em <http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/handle/123456789/1968>.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AUMONT, Jacques; *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In*: BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 82 – 104. Disponível em: <https://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/o-cinema-ensaios-andre-bazin.pdf>. Acesso em 19 jul 2023.

BORGES, Júlio Daio. Entrevista Milton Hatoum. **Suplemento Literário**. 2006. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-fevereiro-1287.pdf>. Acesso em 10 jan 2015.

BRASIL, Ubiratan. Literatura: “Órfãos do Eldorado”, inspirado no livro de Milton Hatoum, chega às telonas. **O Estado de São Paulo**. 12/11/2015. Disponível em:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,orfaos-do-eldorado-inspirado-no-livro-de-milton-hatoum-chega-as-telonas>. Acesso em 15 de nov de 2023.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHIARELLI, Stefania. **Sherazade no Amazonas - a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente**. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. (Org.). *Arquitetura da memória - Ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinza do norte de Milton Hatoum*. 1ª ed., Manaus: EDUA, UNINORTE, 2007, p. 35 – 45.

CORDEIRO, Fabrício. 18º mostra de cinema de Tiradentes: Órfãos do Eldorado, de Guilherme Coelho. **Revista Janela**, 2016. Disponível em: <http://janela.art.br/index.php/criticas/18a-mostra-de-cinema-de-tiradentes-orfaos-do-eldorado-de-guilherme-coelho/>

CRISTO, Maria da Luz. Pinheiro de. Introdução. In: Maria da Luz Pinheiro de Cristo. (Org.). **Arquitetura da memória - Ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinza do norte de Milton Hatoum**. 1ª ed., Manaus: EDUA, UNINORTE, 2007, p. 9-11.

DINIS, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FONSECA, Rodrigo. **Órfãos do Eldorado: crítica**. 08/10/2015. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/orfaos-do-eldorado-1/?key=101178>. Acesso em 18/12/2015.

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafismo, 2008.

GURGEL, Luiz Henrique. Entrevista Milton Hatoum: “Não há literatura sem memória”. **Revista Na Ponta do Lápis**. Ano IV. n. 9, junho de 2008. p. 02 – 04.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. **A cidade ilhada**. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

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

HATOUM, Milton. **Um certo Oriente**. Revista Literatura D'America Trimestrale. Anno XXII, números 93-94, 2000, p. 5-17.

HATOUM, Milton. In: **Um escritor na biblioteca**: Milton Hatoum. Jornal da Biblioteca. Biblioteca Pública do Paraná-BPP, Curitiba, 2011. Disponível em: www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo.php?con.

HATOUM, Milton. In: **Milton Hatoum**. Entrevista concedida a Maged T. M. A. El Gebaly, em 2010, para a revista Crioula.

HOLOFORTE VIRTUAL. **“Órfãos do Eldorado” filma a estética do imaginário**. Novembro de 2015. http://holofortevirtual.blogspot.com.br/2015/11/orfaos-do-eldorado-fima-estetica-do.html1/2015_ Acesso em 10/12/2015.

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

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação**: o caso de *Vidas secas*. In: Tânia Pellegrini. (Ogn.) Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, Itáu Cultural, 2003, p.37 – 60.

Literatura: Órfãos do Eldorado, romance de Milton Hatoum, chega às telas. Globonews Literatura. 21/11/2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/globonews/globonews-literatura/video/literatura-orfaos-do-eldorado-romance-de-milton-hatoum-chega-as-telas-4624249.ghtml>. Acesso em 08 de agosto de 2023.

LOTMAN, Yuri M. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1978.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MAUÉS, André. **'Órfãos do Eldorado': o filme que queria ser livro**. Publicado em 23 de março de 2016 no site: <http://www.cineset.com.br/orfaos-do-eldorado-o-filme-que-queria-ser-livro/>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

“Órfãos do Eldorado” é um filme de poucas palavras. Amazonas Atual. 12/11/2015. Disponível em: <http://amazonasatual.com.br/orfaos-do-eldorado-e-filme-de-poucas-palavras>. Acesso em 03/01/2016.

Obras do escritor Milton Hatoum ganham adaptação para o cinema e televisão. Correio Brasiliense. 07/02/2012. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/02/07/interna_diversao_arte,289110/obras-do-escritor-milton-hatoum-ganham-adaptacao-para-o-cinema-e-televisao.shtml. Acesso em 15/02/2016.

PELLEGRINI, Tânia. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado.** Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1766>. 21/09/2006. Acessado em 15 de dezembro de 2014.

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

PIMENTA, Caio. Entrevista – Guilherme Cezar Coelho, diretor de “Órfãos do Eldorado”, março de 2016. Disponível no site do CINESET. <http://www.cineset.com.br/entrevista-guilherme-cezar-coelho-diretor-de-orfaos-do-eldorado/>

REZENDE, Valquíria Elias Ferreira. **Um olhar sobre as relações entre literatura e cinema: a adaptação de Lisbela e o prisioneiro.** Programa de Pós-graduação em Teoria da Literatura da Universidade Federal de Uberlândia, 2010. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11811/1/Diss%20Valquiria.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

SARMENTO, Rosemari. **À esquerda do pai:** a narrativa de Lavoura arcaica na literatura e no cinema. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/314>. Acesso em 03/01/2016.

SEABRA, Jorge. **Cinema:** tempo memória análise. Coimbra: imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

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

VANOYE, Francis, Goliot-lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 2002.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme:** a trama, a cena e o olhar no cinema. In: Tânia Pellegrini. (Ogn.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, Itáu Cultural, 2003, p. 61 – 90.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FILMOGRAFIA

LAVOURA Arcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2001, DVD 172 min.

LISBELA e o prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne. Brasil: Fox Filme do Brasil, 2003, DVD, 106 min.

MEMÓRIAS póstuma de Brás Cubas. Direção: André Klotzel. Produção: André Klotzel. Brasil/ Portugal, 2001, DVD, 101 min.

ÓRFÃOS do Eldorado. Direção de Guilherme Coelho. Produção: Maurício Andrade Ramos, Guilherme Coelho e Daniel Dreifuss. Brasil: Matizar, 2016, 1 DVD Blu-ray. 1H 36 min.