

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

***A MEMÓRIA NO FILME ÓRFÃOS DO ELDORADO:
UMA CONSTRUÇÃO ATRAVÉS DOS PERSONAGENS E DOS ESPAÇOS***

Doutoranda: Eliane Auxiliadora Pereira

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto

Manaus

2018

ELIANE AUXILIADORA PEREIRA

***A MEMÓRIA NO FILME ÓRFÃOS DO ELDORADO:
UMA CONSTRUÇÃO ATRAVÉS DOS PERSONAGENS E DOS ESPAÇOS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Linha de pesquisa: Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais

Orientador: Professor Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto

Manaus

2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

P436m	Pereira, Eliane Auxiliadora A memória no filme Órfãos do Eldorado : uma construção através dos personagens e dos espaços. / Eliane Auxiliadora Pereira. 2018 132 f.: il. color; 31 cm. Orientador: Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas. 1. Filme. 2. Órfãos do Eldorado. 3. Memória. 4. Espaço. 5. Personagens. I. Pinto, Ernesto Renan Melo de Freitas II. Universidade Federal do Amazonas III. Título
-------	---

***A MEMÓRIA NO FILME ÓRFÃOS DO ELDORADO:
UMA CONSTRUÇÃO ATRAVÉS DOS PERSONAGENS E DOS ESPAÇOS***

Doutoranda: Eliane Auxiliadora Pereira

Prof. Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto
(Presidente)

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva
(Membro externo)

Profª Drª. Rosemara Staub de Barros Zago
(Membro interno)

Profª. Drª. Renilda Aparecida Costa
(Membro interno)

Profª. Drª. Mirna Feitoza Pereira
(Membro interno)

Profª. Drª. Marilene Corrêa da Silva Freitas
(Membro suplente)

Profª. Drª. Iraíldes Caldas Torres
(Membro suplente)

Manaus

2018

Dedicatória

Dedico esta tese aos meus pais, Luiz e Helena, que sempre incentivaram meus estudos e, em especial, ao Ricardo, companheiro de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre bom. E nesta caminhada pelos quatro anos de doutorado tenho muito a agradecer.

Agradeço a Deus, pelo equilíbrio mantido durante essa jornada.

Aos meus pais, Luiz e Helena, que sempre acreditaram em meus projetos, em minhas conquistas;

Ao meu orientador, professor Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto, pela confiança em minha pesquisa, desde nosso primeiro encontro;

À turma do doutorado de 2014 pela receptividade e companheirismo nesses quatro anos de estudos e pesquisas.

À minha prima Nilma e sua família que sempre me receberam com carinho em sua casa, em Manaus, neste percurso estudantil;

À dona Terezinha e ao seu Fonseca, tios da Iza, pela ajuda inestimável a uma desconhecida, por me abrigarem diversas vezes em sua casa como filha;

À professora Dra. Rosemara Staub, pelas leituras, dicas e orientações em suas disciplinas e também na qualificação, suas sugestões foram importantes;

Ao professor Dr. Allison Leão e à professora Lileana Morão pelas contribuições dadas na qualificação de meu trabalho;

À amiga e professora Albertina Vicentini Assumpção pelas sugestões, leituras e discussões;

À amiga de todas as horas, Iza, pela ajuda nos momentos mais difíceis, pela cumplicidade compartilhada, pelas trocas de ideias, de materiais, pelas discussões teóricas, leituras e trocas de experiências e por sua presença sempre constante nos encontros científicos, na ponte aérea de toda semana em nossa caminhada do doutorado.

Ao Ricardo, meu marido, pela paciência, pela compreensão e pelo incentivo, sua presença foi essencial nesta jornada.

Foi ontem, e é o mesmo que dizermos, foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar (José Saramago).

PEREIRA, Eliane Auxiliadora. **A memória no filme *Órfãos do Eldorado*: uma construção através dos personagens e dos espaços**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2018.

RESUMO:

Este estudo propõe uma análise do filme *Órfãos do Eldorado*, de Guilherme Coelho, lançado no cinema em 2015. O objetivo é apresentar como foi recontada uma história, que a partir da memória, personagens e espaços são constituídos visualmente e sonoramente. O personagem principal é enredado pela cultura amazônica a partir do momento em que ouve as lendas na voz de Florita. A partir deste momento, o filme vai construindo a rede que enlaça Armino: rio, personagens, histórias, floresta e sua memória, este, um espaço em que se misturam a realidade e o imaginário das lendas. Inicialmente, buscou-se demonstrar a escolha adotada por Coelho em seu processo de criação do filme. Em seguida, apresenta-se o construto teórico que servirá como base para a análise da construção da obra fílmica. Para isso, utilizou-se conceitos da teoria da memória de Jacques Le Goff (1990), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992), em especial às noções de memória individual e memória coletiva. Para criar o encantamento da cultura amazônica, supomos que Coelho tenha se valido das imagens emblemáticas - rios e florestas - para simbolizar o imaginário, o impossível, o subjetivo, características das lendas amazônicas. Assim, nos apoiaremos também no discurso de João de Jesus Paes Loureiro (2007) sobre a Amazônia, na tentativa de dialogar a linguagem cinematográfica com a linguagem amazônica. O filme *Órfãos do Eldorado* nos traz uma Amazônia ainda enigmática e encantada. E isso se deve, em parte, ao trabalho realizado com as imagens e sonoridade que dão a narrativa uma ambientação enigmática. Classificamos a produção de Guilherme Coelho como um Cinema sugestivo, pois proporciona ao espectador uma catarse emocional e poética em comunhão com o contexto amazônico.

Palavras-chave: Filme. *Órfãos do Eldorado*. Memória. Espaço. Personagem.

PEREIRA, Eliane Auxiliadora. **The memory in the film *Orphans of the Eldorado*: a construction by characters and spaces**. Thesis. Postgraduate Program in Society and Culture in the Amazon. Federal University of Amazonas, 2018.

ABSTRACT:

This study proposes an analysis of the film *Orphans of Eldorado*, by Guilherme Coelho, released in the cinema in 2015. The purpose is to present how a story was retold, which from the memory, characters and spaces are constituted visually and sonorously. The main character is entangled by the Amazonian culture from the moment he hears the legends from the voice of an Florita. From this moment, the film builds the area that links Arminto: river, characters, stories, forest and its memory, this, a space in which the reality and the imaginary of the legends are mixed. Firstly, it was tried to demonstrate the choice accepted by Coelho in his process of creation the film. Following, it is introduced the theoretical concept that will serve as the basis for the analysis of the construction of the film work. To do so, it was used concepts of the memory theory of Jacques Le Goff (1990), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992), in particular the notions of individual memory and collective memory. In order to create the enchantment of the Amazonian culture, we assume that Coelho used the emblematic images - rivers and forests - to symbolize the imaginary, the impossible, the subjective, characteristics of the Amazon legends. Therefore, we will also base on the discourse of João de Jesus Paes Loureiro (2007) about Amazon, in an attempt to dialogue the cinematographic language with the Amazonian language. The movie *Orphans of Eldorado* brings us an Amazon still enigmatic and enchanted. Moreover, this is due, in part, to the work done with the images and sonority that give the narrative an enigmatic atmosphere. We classify the production of Guilherme Coelho as a suggestive Cinema, as it provides the spectator with an emotional and poetic catharsis in communion with the Amazonian context.

Keywords: Film. *Orphans of Eldorado*. Memory. Space. Characters.

PEREIRA, Eliane Auxiliadora. **La mémoire du film *les Orphelins d' Eldorado*: une construction à travers des personnages et les espaces**. Thèse du Programme d'études supérieures en société et culture en Amazonie. Université Fédérale d'Amazonas, 2018.

RÉSUMÉ:

Cette étude propose une analyse du film *Les orphelins d'Eldorado*, Guilherme Coelho, sorti au cinéma en 2015. L'objectif est de présenter comme une histoire racontée que de la mémoire, les caractères et les espaces sont visuellement et acoustiquement faits. Le personnage principal est empêtré dans la culture amazonienne à partir du moment où il entend les légendes dans la voix d' Florita. A partir de ce moment, le film construit le réseau qui relie Arminto: rivière, personnages, histoires, forêt et sa mémoire, ceci, un espace dans lequel la réalité et l'imaginaire des légendes sont mélangés. Dans un premier temps, il a été tenté de démontrer le choix adopté par Rabbit dans son processus de création du film. Ensuite, la construction théorique qui servira de base à l'analyse de la construction de l'œuvre cinématographique est présentée. Pour cela, nous avons utilisé les concepts de la théorie de la mémoire de Jacques Le Goff (1990), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992), en particulier les notions de mémoire individuelle et collective. Afin de créer l'enchantement de la culture amazonienne, nous supposons que Coelho a utilisé les images emblématiques - rivières et forêts - pour symboliser l'imaginaire, l'impossible, le subjectif, les caractéristiques des légendes amazoniennes. Ainsi, nous soutiendrons également le discours de João de Jesus Paes Loureiro (2001, 2007) sur l'Amazonie, dans une tentative de dialogue du langage cinématographique avec la langue amazonienne. Le film *Orphelin d'eldorado* nous apporte une Amazone encore énigmatique et enchantée. Et cela est dû, en partie, au travail effectué avec les images et la sonorité qui donnent au récit une atmosphère énigmatique. Nous classons la production de Guilherme Coelho comme un cinéma suggestif, car elle fournit au spectateur une catharsis émotionnelle et poétique en communion avec le contexte amazonien.

Mots-clés: Film. Orphelins d'Eldorado. Mémoire. Espace Caractère.

LISTA DE IMAGENS

Fotograma 1: Arminto procura a casa de Florita. Tempo: 1h28min28s.	37
Fotograma 2: Arminto encontra a casa. Tempo: 1h29min06s.	38
Fotograma 3: Arminto olha o colar da menina. Tempo: 1h29min42s.	38
Fotograma 4: Arminto entra na casa. Tempo: 1h36min58s.	39
Fotograma 5: A mulher indígena indo em direção ao rio. Tempo: 3min44s.	51
Fotograma 6: Florita e Arminto observando a mulher entrar no rio. Tempo: 4min23s.	52
Fotograma 7: A mulher desaparece no rio. Tempo: 4min29s.	52
Fotograma 8: Início do delírio. Tempo: 1h09min25s	59
Fotograma 9: Imagem do rio. Tempo: 1h09min35s	60
Fotograma 10: Close em Dinaura. Tempo: 1h09mn47s.	60
Fotograma 11: Florita na rede. Tempo: 1h09min52s.	60
Fotograma 12: Arminto no porto. Tempo: 1h09min53s.	61
Fotograma 13: Arminto observa o rio. Tempo: 1h10min05s.	61
Fotograma 14: Arminto no cais. Tempo: 1h10min15s.	61
Fotograma 15: Devaneio de Arminto. Tempo: 1h11min6s.	62
Fotograma 16: Arminto triste. Tempo: 1h07min23s.	64
Fotograma 17: Florita penteia o cabelo de Arminto. Tempo: 10min49s.	65
Fotograma 18: Arminto se afasta de Florita. Tempo: 11min06s.	66
Fotograma 19: Amando arrasta Arminto pelo corredor. Tempo: 11min11s.	66
Fotograma 20: Amando vira para ver quem o chamou. Tempo: 21min57s	69
Fotograma 21: Amando olha para o filho. Tempo: 22min12s.	69
Fotograma 22: Arminto observa o pai ir embora. Tempo: 22min14s.	70
Fotograma 23: Arminto tenta socorrer o pai. Tempo: 22min37s.	70
Fotograma 24: Ritual de purificação. Tempo: 25min33s.	73
Fotograma 25: Ritual de purificação. Tempo: 25h52s.	74
Fotograma 26: Florita sentindo energia. Tempo: 48min12s.	74
Fotograma 27: Florita e Arminto conversam sobre o enterro de Amando. Tempo: 23min26s.	76
Fotograma 28: Dinaura cantando. Tempo: 45min57s.	79
Fotograma 29: Arminto fascinado por Dinaura. Tempo: 46min27s.	79
Fotograma 30: As pessoas dançando na boate. Tempo: 45min07s.	80

Fotograma 31: Cena da praia. Tempo: 41min49s.	82
Fotograma 32: Arminto procurando por Dinaura. Tempo: 41min56s.	83
Fotograma 33: Empresa de navegação Cordovil. Tempo: 09min54s.	94
Fotograma 34: Arminto no barco. Tempo: 1h13min08s.	95
Fotograma 35: O grito. Tempo: 1h13min19s.	96
Fotograma 36: A indígena entrando no rio. Tempo: 3min52s.	98
Fotograma 37: Dinaura no rio. Tempo: 40min21s.	99
Fotograma 38: Arminto observa a moça entrar no rio. Tempo: 40min21s.	100
Fotograma 39: Arminto e o rio. Tempo: 41min39s.	100
Fotograma 40: Arminto angustiado. Tempo: 1h20min26s.	102
Fotograma 41: Espanto de Arminto. Tempo: 1h19min56s.	103
Fotograma 42: O desespero de Arminto. Tempo: 1h20min11s.	104
Fotograma 43: A vegetação refletida na água. Tempo: 39min44s.	105
Fotograma 44: Ritual das velas. Tempo: 1h15min42s.	107
Fotograma 45: Ritual das velas. Tempo: 1h15min47s	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	19
1 ÓRFÃOS DO ELDORADO: DO ROMANCE ÀS TELAS	19
1.1 Órfãos do Eldorado e a memória: estratégia de Hatoum e a escolha de Guilherme Coelho.....	24
1.2 A narrativa fílmica de Guilherme Coelho.....	34
CAPÍTULO II	41
2 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA: MEMÓRIAS, PERSONAGENS E ESPAÇOS	41
2.1 Memória e personagens: percursos sinuosos	43
2.1.1 O personagem cinematográfico	52
2.2 Arminto Cordovil: uma construção inacabada.....	56
2.2.1 As personagens femininas de <i>Órfãos do Eldorado</i>	72
2.2.2 Florita e Dinaura: construções amazônicas	73
2.3. Memória e espaços: a Amazônia e suas casas.....	85
2.3.1 Imagens, cores e sons: configurações de rios, casas, sonhos e mitos.....	86
CAPÍTULO III	92
3 ÓRFÃOS DO ELDORADO E AS CRÍTICAS: ALGUMAS REFLEXÕES	92
3.1 As críticas e algumas reflexões	92
3.2 A construção dos recursos fílmicos: algumas reflexões	97
3.3 <i>Órfãos do Eldorado</i> : uma criação autoral.	109
4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	115
5 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	119
6 ANEXOS	128

INTRODUÇÃO

Dentro do universo de produtos audiovisuais adaptados de textos literários que temos no meio cinematográfico, optamos, neste estudo, abordar a construção cinematográfica de *Órfãos do Eldorado* (2015), do diretor Guilherme Coelho. Como o próprio título denuncia, o filme foi baseado na obra homônima de Milton Hatoum. Nosso objetivo não é demonstrar o que há de idêntico ou diferente entre os dois suportes artísticos, literatura e cinema. O objetivo é refletir sobre o uso da memória como construtor de personagens e espaços no filme de Guilherme Coelho. E isso se materializará por meio do visual e da sonoridade ocasionando uma criação autoral.

A escolha pelo filme *Órfãos do Eldorado* se deu por estarmos na Região Norte e entendermos que a obra de Coelho retrata cenas amazônicas inacabadas, sempre em processo de reconstrução, seja pelo mítico, pelos espaços, pelos sujeitos. E esse sentido de infinitude, de algo ainda por vir, o cineasta soube sugerir em sua produção, empregando a memória como fio condutor dos personagens e dos espaços utilizando o visual e a sonoridade.

Órfãos do Eldorado, romance e filme, apresentam-se, a nosso ver, como um espaço autoral que leva o discurso e a linguagem tanto literária quanto a cinematográfica a romper e questionar os princípios estéticos preestabelecidos. Isso faz com que se busque conhecer as peculiaridades da construção de seus discursos. Cada qual com suas especificidades e com o estilo de seus autores, uma vez que o cineasta é também um autor, pois é ele quem escolhe os percursos que quer seguir para dar significação à sua obra, assim como o escritor o faz por meio das palavras.

Jaques Aumont e Michel Marie (2013), em *A Análise do Filme*, afirmam que não existe um método único para analisar filmes, visto que cada película¹ exige um tipo de análise particular a partir da qual o pesquisador deverá construir o seu próprio modelo de interpretação fílmica.

¹ Neste estudo, a expressão película será usada com o mesmo sentido da palavra filme.

As obras fílmicas são o resultado do imaginário e da criação dos roteiristas e diretores. Porém, essas obras têm seu significado presente na interlocução com o espectador, que pode interpretá-la de uma maneira diferente da pensada no ato de sua criação. Por isso, como há inúmeras possibilidades de interpretações, salientamos que esta tese não tem a pretensão de esgotar a leitura da obra fílmica engendrada por Guilherme Coelho, mas registrar uma das muitas formas de análise e percepção de *Órfãos do Eldorado*, especificamente no que se refere ao seu processo de criação em relação à memória como fio condutor dos personagens e dos espaços por intermédio do visual e da sonoridade.

Contar histórias faz parte da vida do ser humano desde a sua origem. Muito antes da invenção da escrita, quando elas eram narradas oralmente, como afirma Roland Barthes (2011, p. 19), a narrativa já estava presente “em todos os tempos, em todos os lugares, e em todas as sociedades”, uma vez que ela se inicia com a própria humanidade.

Há um leque bastante variado de tipos de narrativas que apresentam alguns elementos comuns em sua constituição, diferenciando-se apenas em relação ao gênero em que estão inseridas, como, por exemplo, no conto, na novela, na história, na tragédia, no drama, no cinema, na lenda, no mito, na fábula, dentre outros, visto que existem inúmeras formas de narrar, contar histórias, pois a narrativa se sustenta pela linguagem seja ela oral ou escrita, pelos gestos, pela imagem ou pela mistura organizada de todas essas expressões.

Embora as narrativas tenham em comum a arte de contar histórias, relatar fatos e acontecimentos estruturados em um determinado tempo e espaço, possuem linguagem e estruturas diferentes. A linguagem literária e a linguagem cinematográfica diferenciam-se principalmente, pela forma de expressão. Enquanto a primeira prima pela escrita que aciona os sentidos e se transforma em imagens para o leitor. A segunda é estruturada por meio das imagens em movimento que vão dando sentido ao texto fílmico e que serão decodificadas pelo espectador do filme, por meio de imagens e palavras.

O crítico Marcel Martin (2003, p. 22), em sua obra *A linguagem cinematográfica*, afirma que a imagem cinematográfica é “antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade”. Portanto, pode-se dizer que o cinema reproduz a realidade, a imagem e o som,

mesmo que essa realidade tenha sido direcionada pelo diretor da obra, uma vez que o texto fílmico se utiliza de recursos específicos na construção de sentido na história narrada. Martin apresenta os recursos que ajudam na construção da significação no cinema e que auxiliam na composição da linguagem cinematográfica: o enquadramento, o plano, o ângulo, o movimento da câmera, o cenário, as elipses, o figurino e a iluminação.

O enquadramento é o responsável por transformar a realidade exterior em matéria artística. Já o plano, é um trecho contínuo do filme contido entre dois cortes consecutivos, ou seja, é um pedaço de filme entre duas ligações. O ângulo de visão agrega um caráter mais psicológico à narrativa fílmica, influenciando a percepção do espectador. O movimento da câmera é a técnica responsável por comunicar as ideias, transmitir as emoções e, em sintonia com a música, formar uma narrativa expressiva. O cenário, no cinema, compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas e pode ser interior ou de exterior, real ou construído em estúdio. Enquanto que a elipse é a responsável pela supressão de um intervalo temporal, espacial ou dos dois ao mesmo tempo, que fica subtendida na cena fílmica.

O figurino ou vestuário não é um elemento artístico isolado, uma vez que ele deve ser considerado em relação ao estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir, pois a intenção é colocar gestos e atitudes dos personagens em evidência, de acordo com a postura ou a expressão deles em cena. E a iluminação é um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem fílmica.

Assistir a um filme pode proporcionar ao espectador uma catarse, um aprendizado, uma revolta. São várias as consequências que uma construção visual estabelece com quem assiste. E o espectador assiste a um filme por vários objetivos: seja para se distrair, para aprender, para se ver na tela. A tela de um cinema pode ser um grande espelho para os que assistem. São construções relacionais criadas no momento em que realidade e ficção se encontram, se visualizam e se ouvem.

“O retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela”. Esta percepção da janela, adicionada a este retângulo

cinematográfico, segundo Xavier (2014, p. 22), determinam a relação entre o mundo “real” e o criado, fictício.

Essa relação entre os mundos real e artístico é provocada pelas escolhas do diretor e sua equipe, pois serão caminhos que guiarão a interpretação de seus espectadores. A escolha de uma música, de uma cor, de uma imagem é essencial para as possíveis leituras. Esses elementos farão parte da identidade do filme, serão elementos que representarão a história na imaginação dos que assistiram. Imaginem *Star Wars* sem a trilha sonora de Jonh Williams, *O nome da rosa* sem as nuances de claro e escuro do monastério e tempo da Idade Média, e como seria *A rosa púrpura do Cairo* sem a cena mágica em que, ao assistir pela quinta vez o filme, a personagem vê o herói protagonista sair das telas em preto e branco para o mundo real e colorido. São elementos visuais e sonoros que provocam o espectador e demonstram o trabalho meticuloso e planejado de produzir um filme.

Esses elementos visuais e sonoros dão identidade ao filme de Guilherme Coelho? Como foi trabalhado o visual dos personagens e dos espaços num espaço que já foi construído pela Literatura e pela História como grandioso e espetacular? A Amazônia possui peculiaridades que podem, de acordo com o olhar, diminuir o sujeito que nela reside. Será que no filme ocorreu esse maniqueísmo entre o homem e a natureza?

Supomos que problematizar esses elementos como constituintes de uma identidade amazônica foi a estratégia utilizada por Guilherme Coelho para representar a Amazônia e sua cultura, seja por meio dos personagens ou do espaço. O que pretendemos é demonstrar como os elementos cinematográficos se constituíram parte dos personagens e dos espaços.

A discussão proposta por esse trabalho será realizada por meio de revisão bibliográfica e do estudo da obra fílmica de Coelho. A revisão bibliográfica será realizada a partir das obras dos autores que trabalham com a temática da memória, além de teóricos que abordam as especificidades do literário e do cinema, com o propósito de traçar uma discussão entre os conceitos elaborados referentes à transposição de uma obra literária para o cinema.

Nesse sentido, o trabalho se estrutura em três capítulos. O primeiro, intitulado **Órfãos do Eldorado: do romance às telas** busca apresentar a relação entre literatura e cinema, expondo algumas produções cinematográficas brasileiras

que se originaram de obras literárias. Além disso, apresenta a fortuna crítica do escritor Milton Hatoum no que diz respeito à sua estratégia quanto ao uso da temática da memória nas obras *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos*, *Órfãos do Eldorado* e *Cinzas do Norte*, por meio da descrição de estudos de pesquisadores das obras do autor. Ademais, explicitamos a escolha do cineasta Guilherme Coelho para a construção de sua narrativa fílmica, inspirada no romance *Órfãos do Eldorado*, de Hatoum.

O segundo, **A construção da narrativa fílmica**, busca apreender os processos internos da construção da película, quando, então, demonstraremos de que maneira a memória perpassa a construção da história de Arminto Cordovil e como o ambiente amazônico influencia os personagens da narrativa. Para tanto, buscamos apoio nos teóricos Jacques Le Goff (1990), Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992) e Yuri Lotman (2007), que trabalham com a questão da memória individual, coletiva ou relacionada à cultura e João de Jesus Paes Loureiro (1994, 2001, 2007), que versa sobre o imaginário na Amazônia.

O terceiro, **Órfãos do Eldorado e as críticas: algumas reflexões**, busca recuperar a crítica especializada em cinema sobre o filme engendrado por Coelho, bem como empreender a possibilidade de entendimento de alguns de seus sentidos e por meio de alguns comentários nossos.

A conclusão busca tecer considerações sobre a construção do filme e sua relação com o espaço amazônico: rios, matas, paisagens e personagens e como esses espaços influenciam a vida dos personagens apresentados na obra fílmica.

CAPÍTULO I

1 ÓRFÃOS DO ELDORADO: DO ROMANCE ÀS TELAS

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 remonta ao início do século XX, quando o cinematógrafo foi criado pelos irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière e aprimorado, posteriormente, por Georges Méliès. Desde então, a arte do fazer cinematográfico vem sofrendo mudanças e sendo aperfeiçoada cada vez mais nesses pouco mais de cem anos do cinema. Georges Méliès, um ilusionista francês, 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. 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. Assim, utilizando contextos literários, os filmes produzidos foram se modificando e passaram a possuir maior duração. Essas mudanças trouxeram maior desenvolvimento para a produção cinematográfica, que teve que criar mecanismos mais sofisticados e complexos, que conseguissem abarcar a construção de uma obra em toda a sua peculiaridade. Por isso, essas modificações e o número crescente de espectadores ensejaram aos produtores da época criar um produto que fosse comerciável e trouxesse lucro para eles. Daí ter o cinema

passado por diversas transformações ao longo de todo o século XX.

Pode-se dizer 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).

No Brasil, há um grande número de produções cinematográficas do século XX e algumas do século XXI que se basearam em histórias oriundas de obras literárias. Citamos, como exemplificação, três obras que foram adaptadas para o cinema: *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho; *Memória Póstuma de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel; e *Lisbela e o prisioneiro* (2003), de Guel Arraes.

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 tanto na literatura quanto no cinema, bem como essas se desenvolvem em seus diferentes discursos. Pretendeu traçar um olhar sobre seus processos de criação e significação considerando suas especificidades. Afirma que essas duas artes operam em um mesmo espaço, o da narratividade. Por isso, buscou confrontar as duas obras por meio de seus procedimentos narrativos, enfatizando a forma como foi retratada a problemática relação entre pai e filho, relacionada, entre outros aspectos, à questão da tradição representada pelo pai e a modernidade, representada pelo filho, que viviam em eterno conflito pela sua manutenção ou ruptura.

Outra estudiosa sobre a tradução da literatura para o cinema, Gedy Brum Weis Alves (2013), 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*. Aborda a questão da hipertextualidade. Na pesquisa, ela analisa de que maneira foi trabalhada a questão do foco narrativo das duas obras, pois tanto o escritor quanto o cineasta colocaram em destaque, em suas obras, a figura do narrador. Desta forma, comparou como Klotzel transpôs para o cinema as características inerentes do narrador-personagem criado por Machado de Assis. Além disso, 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 seu estudo *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 buscando refletir acerca do processo de transposição entre essas duas linguagens por meio da análise das transformações a que um texto é submetido no processo de adaptação para um outro meio de produção. Ou seja, Rezende procurou desvendar de que forma a peça teatral de Osman Lins foi adaptada para o texto fílmico de Guel Arraes, abordando, dentre os elementos formais da narrativa, com maior ênfase, a construção dos personagens.

Analisar um filme requer um olhar diferenciado, pois a construção de uma película é diferente de uma história escrita. Contar uma história de 200 páginas em duas horas exige algumas escolhas que influenciarão na produção do filme.

O diretor, roteirista e documentarista Guilherme Fernandes Cezar Coelho nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 24 de maio de 1979. Bacharelou-se em economia na Califórnia pela Universidade Stanford, local onde também estudou jornalismo, teatro e documentário. Produziu e dirigiu *São João em Caruaru* (1999), vídeo sobre a festa de São João em Caruaru – Pernambuco.

Guilherme foi co-produtor e co-diretor dos vídeos *Se Tu Fores*, que fala acerca dos compositores da escola de samba Portela, e *Dorotéia Masquerade*, uma adaptação em inglês da peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, em 2001. Em 2003, dirigiu o documentário *Fala Tu*, que foi lançado no Festival do Rio de Janeiro. Por esse documentário, o diretor recebeu os prêmios de melhor direção e melhor documentário pelo júri popular. Já em 2005, dirigiu o documentário *Fernando Lemos, atrás da imagem*. Também em 2005 dirigiu, junto com João Moreira Salles, quatro comerciais para a campanha do “Sim” no Referendo do Desarmamento.

Em 2006, foi produtor executivo do documentário *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho, com quem trabalhou novamente no documentário *Moscou* em 2009. Em 2007, apresentou o documentário *PQD*, sobre jovens que servem em uma brigada paraquedista do exército, no Festival do Rio. Em 2011, dirigiu o documentário *Um*

Domingo com Frederico Moraes. Foi diretor e roteirista² do filme *Órfãos do Eldorado* lançado em 2015, filme baseado na obra homônima de Milton Hatoum, corpus de nossa pesquisa.

Adaptar, traduzir ou transcriar 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.

A sinopse do filme *Órfãos do Eldorado* (2015), de Guilherme Coelho nos traz que:

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 vida³.

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. O filme é sobre quem ou o quê? Partindo dessa premissa, nossa proposta é, como dissemos na introdução, analisar a memória como fio condutor da narrativa num entrelaçamento entre personagens e espaços, visual e sonoridade.

Guilherme Coelho em entrevista à Globo News, no lançamento do filme em 2015, explicou 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 tempo⁴.

² Colaboraram no roteiro do filme Marcelo Gomes e João Emanuel Carneiro. E como corroteiristas: Aline Portugal, Hilton Lacerda e Letícia Simões.

³ Esta sinopse consta na capa do DVD Vídeo, da Matizar, lançado em 2016.

⁴ Literatura: *Órfãos do Eldorado*, romance de Milton Hatoum, chega às telas. Disponível em g1.globo.com/globo-news/literatura/video/v/literatura-orfaos-do-eldorado-romance-de-milton-hatoum-hega-as-telas, 21/11/2015.

Em outra entrevista, desta vez concedida à Agência Estado de São Paulo⁵, também em 2015, o cineasta explicou que o maior desafio que ele encontrou 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, nela, há “uma Amazônia sombria”. E, “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 simples⁶”, que é retratar a vida de Arminto Cordovil. Por que na obra literária há liberdade para criar as linhas temporais pertinentes ao enredo. Porém, no cinema, explica Coelho, a narrativa flui mais rápida, uma vez que o cineasta tem apenas algumas horas para transpor para a tela “o clima, o universo, o sentimento que o livro constrói⁷”. A “literatura é algo intransponível. Os jogos com a língua portuguesa, o ritmo das frases, a arrumação do texto, isso não se transpõe⁸”.

Esta questão foi resolvida a partir do momento em que o diretor definiu o perfil do personagem principal: “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 acontecendo⁹”.

Falar sobre a narrativa fílmica de Coelho requer, primeiramente, apresentar a obra fonte de sua criação, o romance *Órfãos do Eldorado*. Porém, nossa intenção não é mostrar as semelhanças e/ou diferenças entre as duas obras, mas, pontuar o ponto de partida para a criação fílmica de Coelho. Sendo um filme inspirado na obra de Milton Hatoum, sentimos a necessidade de fazer pontuações acerca das características estéticas de sua escritura, bem como as suas temáticas recorrentes a elas e de que forma alguns teóricos e estudiosos de sua obra as analisaram.

⁵ “Órfãos do Eldorado” é um filme de poucas palavras. Jornal O Estado de São Paulo, 12/11/2015. Disponível em: <http://amazonasatual.com.br/orfaos-do-eldorado-e-filme-de-poucas-palavras>.

⁶ “Órfãos do Eldorado” é um filme de poucas palavras. Jornal O Estado de São Paulo, 12/11/2015. Disponível em: <http://amazonasatual.com.br/orfaos-do-eldorado-e-filme-de-poucas-palavras>.

⁷ Obras do escritor Milton Hatoum ganham adaptação para o cinema e televisão. Correio Brasiliense, 07/02/2012. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/02/07/noticia-e-mais,98645/obras-d-escritor-milton-hatoum-ganham-adaptacao-para-o-cinema-e-televisao.shtml>

⁸ Idem.

⁹ “Órfãos do Eldorado” é um filme de poucas palavras. Atual Amazonas, 12/11/2015. Disponível em: <http://amazonastual.com.br/orfaos-do-eldorado-e-filme-de-poucas-palavras>

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

Milton Hatoum é filho de pai libanês e de mãe amazonense, também descendente de libaneses. Ele nasceu em 1952, em Manaus, 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. O escritor exerce também o trabalho de tradutor. Já traduziu diversas obras, dentre elas *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob; *Três contos*, de Gustave Flaubert em co-autoria com Samuel Tritan Jr. 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 2000¹⁰. Em 2005, publicou o romance *Cinzas do Norte* e, em 2008, *Órfãos do Eldorado*. Escreveu os contos *Reflexão sobre uma viagem sem fim* e *Dilema* em 1992. *A Ninfa e o teatro Amazonas*, em 1996 e *Uma estrangeira da nossa rua*, em 2004, dentre outros. Escreveu também literatura infantil: *Nas asas do Condor*, 1997, e um conto publicado na coletânea *O livro dos Medos*, 1998. Publicou, em 1979, *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*, livro de poemas. Além de ensaios: *Narrar para não morrer*, em 1991, *A natureza como ficção*, 1993, *Diálogo entre mundos*, 1996, *Literatura e memória*, 1996. Publicou vários artigos que versavam sobre literatura e cultura no Brasil e na Espanha. Em 2013, publicou o livro de crônicas *Um Solitário à Espreita*.

A maioria das obras de Milton Hatoum já foi bastante analisada por teóricos e estudiosos que tentaram 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*. Como a fortuna crítica a respeito das obras de Hatoum é vasta, nesta pesquisa apresentaremos apenas alguns comentários de alguns pesquisadores sobre esses quatro romances do autor, visto que apresentar todos os artigos, ensaios, dissertações e teses que versam sobre suas obras tornaria esta pesquisa uma compilação bibliográfica acerca dos estudos sobre este escritor, e

¹⁰ Recebeu o prêmio Jabuti em 1990 pelo romance *Relato de um certo Oriente* e, em 2001, pela obra *Dois Irmãos*.

este não é o foco de nosso estudo. 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, porque o objetivo desta pesquisa é analisar de que maneira o cineasta Guilherme Coelho criou a memória em seu filme *Órfãos do Eldorado*, inspirado na obra homônima de Milton Hatoum.

Tânia Pellegrini (2006, s/p.) apresenta duas obras de Hatoum: *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*. Para ela,

Os dois romances executam um mergulho vertical nos meandros da memória, sondando as inconclusões do passado e tentando refazer o desfeito, por meio de um exame preciosista de cada elemento que deles brota: 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. 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.

E nesse jogo, mais no segundo que no primeiro romance, avulta também o tempo da história brasileira, disfarçado como tema secundário: o do processo de modernização do país, com ecos específicos na região norte, 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. Sim, pois os dois livros têm Manaus como seu espaço privilegiado, 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. Nesse sentido, tem-se a história do país refletida num pequeno mundo e a ele circunscrita, transmitindo valores humanos específicos, assim fazendo a passagem do local para o universal.

Manaus surge nos dois livros, por esse viés, como um espaço sociocultural e histórico, formado por estratos humanos que se cruzam e misturam, quase desaparecendo e deixando poucos vestígios: o estrato indígena, o do imigrante estrangeiro, o do migrante de outras regiões do país.

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, que 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 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.

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)

Elerson Cestaro Remundini e Kellen Wignescki (2011) em seu artigo *A técnica memorialística no romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*, analisam a perspectiva da construção do romance *Cinzas do Norte* sob a ótica da memória e da memória da cidade, pois, para eles, a memória depara-se constantemente com as vivências, sejam elas individuais e/ou coletivas. Afirmam que

O memorialismo é, sobretudo, experiência vivida e revivida nos domínios da temporalidade, onde configura um discurso de retrospectiva. Tal discurso se processa como tema e como técnica narrativa. Em outras palavras, trata-se de uma forma de imaginar e organizar experiências vividas. Tal técnica é utilizada de forma bastante oportuna e eficiente no romance “Cinzas do Norte”, do amazonense Milton Hatoum, vindo a ser um dos grandes trunfos da referida obra. (s/p).

Já Wilton Mota de Miranda Júnior (2013) nos apresenta em sua dissertação *As cinzas da cidade: cenas e vivências manauaras na ficção de Milton Hatoum*, uma análise de três romances de Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, relacionando-os ao espaço urbano presente, pois, para o pesquisador, a cidade é representada pelas vivências, impressões e olhares dos narradores das obras, que buscam na memória diversas leituras e significados simbólicos de realidade vivida e (re)lembrada. Para Miranda Júnior,

A literatura localiza no caráter coletivo da memória da cidade um terreno muito fértil para a sua expressão. A cidade é o grande signo da modernidade, é uma realidade sempre em mudança onde as relações de poder, relações sociais, existência cultural, atividades econômicas e acadêmicas, lugares coletivos, modificam-se de forma ininterrupta. A memória também se configura dessa forma, com sua temporalidade que, do mesmo modo, sempre se encontra em movimento. Assim sendo, a memória dialoga com as vivências e as cenas da cidade, com suas múltiplas faces,

tanto espaciais quanto temporais, reencontrando nela os lugares do passado, com os sentimentos do recente. (MIRANDA JÚNIOR, 2013, p. 18)

Assim, para o estudioso, é a cidade e sua memória passada ou recente, representando a memória coletiva, que permeiam a memória individual, pois as duas estão entrelaçadas. A cidade modifica, evolui, regride, mas está sempre presente à memória individual, que transita entre o passado e o presente.

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, pois 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.

A pesquisadora Renata Carolina Vicentini Santos (2009), em *Influências da Modernidade e ecos da Contemporaneidade na ficção de Milton Hatoum*, analisa as obras *Dois Irmãos* e *Órfãos do Eldorado* sob a perspectiva das estratégias ficcionais utilizadas pelo autor para apresentar uma nova identidade nacional, além de apresentar um estudo sobre a representação do imigrante, que é mostrado não apenas na condição de desamparado, mas também como produtor de negociações culturais. A estudiosa analisa também a figura do narrador, como ele se configura, como se efetiva a construção da narrativa e de que forma a memória é trabalhada nos romances.

Marcos Vinícius Medeiros da Silva (2013), em sua tese *Nas águas da memória: o rio como metáfora em Dois irmãos e Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum*, investiga como se deu a construção do discurso das memórias dos narradores personagens das duas obras em estudo, ou seja, buscou compreender e analisar de que forma foi representada a

[...] memória como espaço atrelado ao universo infantil, preso mesmo às vivências de um passado remoto, mas calcada na recordação do sujeito presente, que se ocupa em narrar sua história, agora reconstruída e, por isso, estranha a ele, através do alcance da memória. (SILVA, 2013, p. 11).

Assim, faz um resgate inicial sobre a história e a origem do mito, relacionando-o a vida tanto dos povos primitivos quanto dos contemporâneos, pois são produtos da memória coletiva, para, em seguida, discutir a relação entre mito e literatura e analisar de que forma Hatoum concebe o mito do duplo presente em *Dois irmãos*, e o Eldorado, em *Órfãos do Eldorado*. Em um segundo momento, Silva analisa a presença dos rios Negro e Amazonas como espaços importantes destas duas obras de Hatoum e, por fim, finaliza falando sobre a memória: a memória histórica e literária; memórias da infância e da adolescência.

Já 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 expõe de que forma Hatoum resgata e apropria-se 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” (LE MOS, 2014, p. 15). E, por fim, 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 a descrição das pesquisas realizadas pelos estudiosos Pellegrini (2006), Cristo (2007), Chiarelli (2007), Remundini e Wiginescki (2011), Miranda Júnior (2013), Silva (2008), Santos (2009), Silva (2013) e Lemos (2014) sobre a obra de Hatoum, percebemos que a memória é uma característica imanente da produção literária do escritor, que já afirmou em diversas entrevistas que

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 invenção¹¹.

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*¹² 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,

¹¹ Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel em 2008. Na ponta do lápis. Ano IV, nº 8, AGWM editora e produções editoriais, p. 4, junho de 2008.

¹² Romance de 106 folhas, publicado em 2008, no Brasil, pela editora Companhia das Letras. Esta obra foi encomendada pela editora escocesa *Cannogate* para fazer parte da Coleção Mitos, publicada por esta editora.

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 passado¹³.”

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 afirma que,

[...] 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)

Assim sendo, pode-se dizer 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 falam sobre a Amazônia o 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).

¹³ Entrevista concedida a Scheneider Carpeggiani. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, nº 104, outubro de 2014, p. 11.

Esta 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, s/p)

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 cinema¹⁴”, afirma o diretor.

O cineasta, em entrevista à Globo News¹⁵, 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

¹⁴ Sobre o processo do filme: *Master Class* do diretor Guilherme Coelho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUSI7PK8iQ>

¹⁵ Entrevista concedida à Globo News. Literatura: “Órfãos do Eldorado”, romance de Milton Hatoum, chega às telas. Disponível em: g1.globo.com/globo-new/literatura/videos/v/literatura-orfaos-do-eldorado-romance-de-milton-hatoum-chega-as-telas.

engendrado por Coelho. Pois, na organização fílmica, 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, 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” (BRASIL, 2015) 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 sobrepõe-se 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 construiu a narrativa da película por meio do tempo da memória, que na obra, foi marcada por sutis elipses.

Desta forma, o cineasta, realiza a “interligação entre o imaginário e a memória através da construção de espaços e de proposição de experiências diferenciais de tempos” (MENEZES, 1996, p. 89) retratadas pelas vivências do personagem Arminto Cordovil. E essa subjetividade do personagem aliada aos recursos cinematográficos nos traz um clima fabular. A constante presença da natureza, mais especificamente do rio, as lendas rememoradas sempre, os *flashbacks*, a montagem das cenas, a iluminação, tudo contribui para a construção do estranhamento presente na película. Abordaremos mais detalhadamente os recursos cinematográficos utilizados por Coelho no próximo capítulo.

Milton Hatoum, em entrevista ao Correio Braziliense¹⁶, 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 transcrição¹⁷”. O manauense afirma ainda entender “a incursão no cinema como

¹⁶ Obras de Milton Hatoum ganham adaptação para o cinema e televisão. Correio Braziliense, 07/05/2012. Disponível em: www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/02/07/noticia-e-mais,98645/obras-do-escritor-milton-hatoum-ganham-adaptacao-para-o-cinema-e-televisao.shrml.

¹⁷ Este 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

estranha, por ser uma arte ‘feita por uma multidão’ e a literatura um ofício recluso” (PINHEIRO, 2012).” O que corrobora a ideia de Cristiane Nova (1996), para quem

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 e Goliot-Lété (2002, p. 65) “no cinema, são as imagens que desfilam e não as palavras”.

Em entrevista à Globo News Literatura, em 2015, o romancista manauara 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. Para Hatoum, Guilherme possui uma visão muito particular e especial da Amazônia e foi esta visão que o cineasta atribuiu em sua obra fílmica, sendo então seu romance apenas o ponto de partida para o processo de criação da narrativa fílmica. A liberdade de criação dada por Hatoum é corroborada pela resposta do cineasta, 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

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 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 Campos, tradução é recriação e, esta recriação se dá com maior intensidade, quanto mais complexo for o texto original, ou melhor, o texto fonte.

sugestiva, que nos permitisse filmar, atuar e assistir ao filme com subjetivação. (HOLOFOTE, 2015, s/p)

Essa ideia de Coelho reforça o que nos aponta Christian Metz sobre a diferença entre o romance e o filme: “o romance é verbal por inteiro, a matéria do filme é amplamente extra-linguística” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ apud Metz, 2002, p. 44).

1.2 A narrativa fílmica de Guilherme Coelho

Um filme diz tanto quanto for interpelado, uma vez que as possibilidades de sua leitura são infindáveis. Dessa forma, cada analista pode ter uma visão específica, diferente de outro pesquisador. Por isso, 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, isto é, o produto disponibilizado para o público.

A imagem cinematográfica possui seus próprios códigos, diferentes dos da palavra escrita. Por isso, 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*”. Por isso, 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, afirma que

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).

Por isso, 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”. Assim, 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, pois 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,

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. (PELLEGRINI, 2003, p. 34)

Portanto, 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 relação ao filme *Órfãos do Eldorado*, objeto de nosso estudo, 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, pois 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 história¹⁸.

Por isso, o cineasta procurou produzir 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).

¹⁸ Entrevista concedida sobre o filme a Caio Pimenta, em 18 de maio de 2016, no site do Cineset. Disponível em: www.cineset.com.br/entrevista-guilherme=cezar-coelho-diretor-de-orfaos-do-eldorado.

Dáí 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 dessa cena compreende os fotogramas¹⁹ de 1 a 4, elencadas a seguir:



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

¹⁹ Todas as imagens, que utilizamos do filme, foram capturadas do DVD lançado e divulgado pela Matizar filmes, em 2016.



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 Randal Jonshon (2003, p. 44), “uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo”, pois possuem características distintas uma das outras. Daí não poderem passar pelo mesmo tipo de análise, sob o risco de serem mal interpretadas. Além disso, ressalta que a diferença entre a Literatura e o Cinema não está restrita à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual:

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).

Portanto, 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 para que ele tenha o efeito desejado, ou seja, o seu ponto de vista. 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 (METZ, 1972).

Um filme é uma história contada visualmente. 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. É esta visão a responsável 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.

No cinema, a palavra e a imagem têm uma relação de interdependência – uma reforça a outra, ou uma preenche a lacunas que foi deixada pela outra.

Guilherme Coelho, para conseguir levar para as telas o estranhamento, a subjetividade no filme, a atmosfera do ambiente amazônico, além da escolha do cenário, 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 cineasta²⁰, 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, consequentemente, na subjetivação e na interioridade dos personagens e espaços que percebemos no texto fílmico.

²⁰ Entrevista concedida à Rádio Roquete Pinto, no programa Cinema em Sintonia, em 18 de dezembro de 2015. Disponível em <https://soundcloud.com/pedro-sales-300914350/entrevista-guilherme-coelho-a-radio-roquete-pinto>.

CAPÍTULO II

2 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA: MEMÓRIAS, PERSONAGENS E ESPAÇOS

Quem luta com monstros deve
velar porque, ao fazê-lo, não se
transforme também em monstro. E
se tu olhares, durante muito
tempo, para um abismo, o abismo
também olha para dentro de ti.
Friedrich Nietzsche

O filme²¹ *Órfãos do Eldorado* tem a duração de 96 minutos. É uma produção do diretor e roteirista Guilherme Coelho em co-produção com o Canal Brasil, Eliane Ferreira e Daniel de Oliveira. O filme foi lançado no cinema em 2015 e, sua divulgação em DVD foi realizada pela Matizar filmes, em 2016.

Os personagens da narrativa são Amando Cordovil, pai de Arminto Cordovil, personagem central da obra fílmica; Florita, moça que cuidou de Arminto desde criança, era amante de Amando e teve um caso com Arminto; Dinaura, filha de Amando com uma moça da ilha Paraíso; Estiliano, amigo da família, trabalha com Amando na empresa de navegação Cordovil; a mulher de Óbidos; Ranulfo, avô de Dinaura; e o barqueiro Dionísio Cão, que acompanha Arminto em busca de Dinaura pelos rios amazonenses²².

O cineasta, em sua película, procurou mostra uma Amazônia sem os estereótipos com os quais esta região costuma ser retratada. Nela percebemos o cotidiano das pessoas, os costumes, a música e algumas das atividades desenvolvidas, como a atividade da pesca, por exemplo. Apesar de trazer cenas belíssimas e retratar alguns costumes da região, Coelho não mostra apenas a parte

²¹ Seguimos a estrutura do DVD em seis capítulos para melhor organização e interpretação da obra fílmica. Assim, ao descrevermos e analisarmos as figuras referentes ao filme, indicaremos o capítulo ao qual pertencem.

²² Muitos personagens secundários não possuem nome na narrativa fílmica, por isso optamos por citar apenas os personagens que têm mais destaque na trama.

bonita, esplendorosa da Amazônia, mas também apresenta alguns problemas de uma parte da população, como a situação dos ribeirinhos e seu modo de vida, embora não desenvolva esta temática no filme. Além disso, há um quê mítico e fabular na trama engendrada por ele, quando, na narrativa fílmica, o cineasta nos traz as lendas, como a da mulher sem cabeça, da mulher que se apaixonou por uma anta, do Uirapuru; e os costumes e os mistérios das águas dos rios amazonenses. Este último, muito presente durante toda a projeção comporta-se, de maneira circular, pois a narrativa começa e termina com a imagem do rio.

O texto fílmico é uma belíssima poesia, o que permite ao espectador diversas leituras da narrativa. A obra foi construída por meio de uma narrativa subjetiva e gira em torno do protagonista Arminto Cordovil sobre quem o diretor utiliza sua câmera de maneira a mergulhar na psique, revelando, por meio das imagens, o estado emocional em que ele se encontra.

Essa câmera subjetiva é tratada como “participante da ação”, ou seja, ela funciona como se fosse o olhar do ator: traz-nos as angústias de Arminto, que está sempre buscando algo que nem mesmo ele sabe o que é. Tem sempre um olhar perdido, distante, como um animal acuado.

A narração do filme é feita em 1ª pessoa e o recurso de apresentar sequências cadenciadas e detalhistas, num ritmo pausado e calmo, é usado para expressar, por meio das imagens, todos os sentimentos e conflitos vivenciados por Arminto Cordovil, o protagonista, e o anti-herói, em uma narrativa não linear, tão comum aos meandros da memória. Ademais, o personagem oscila entre a sanidade e a loucura. Procura obstinadamente por uma mulher que ninguém viu. Assim, dessa maneira, a ordem narrativa escolhida por Guilherme Coelho encaminha o espectador para uma narrativa lenta, introspectiva e subjetiva, cuja trama se desenvolve por meio das reflexões do personagem central.

Pode-se dizer, a nosso ver, que o texto fílmico compreende duas partes:

1. O retorno de Arminto à cidade de Vila Bela e o tão esperado reencontro com o pai, com quem não tem contato há anos, mas que não chega a acontecer, pois o pai falece antes que eles possam conversar. A retomada do romance com Florita, mulher que exerceu, em sua vida, a função de mãe e, posteriormente, de mulher, mas com quem rompe e manda embora de sua casa ao conhecer Dinaura;

2. e, a segunda, a busca incessante de Arminto por Dinaura, uma moça que ele acredita ter visto uma noite, em um bar flutuante, e por quem se apaixonou.

Tanto na primeira quanto na segunda parte do filme, predomina a questão visual: o olhar, a fotografia, o cenário, que traduzem as elipses da narrativa, durante as cenas: a chegada de barco a Vila Bela, o reencontro com a casa de sua infância, o rememorar dos móveis intactos, do piano de sua mãe, o encontro com o pai, o sexo com Florita, o término da relação.

Dessa forma, podemos afirmar que o filme *Órfãos do Eldorado* é contado de forma mais visual do que verbal. Por isso, a presença dos monólogos, dos diálogos monossilábicos.

A narrativa é percebida mais pelos gestos, pelas cores, pela paisagem, que retratam as reflexões do personagem, Arminto Cordovil, este ser que é confuso, que não sabe o que fazer, como fazer e por que fazer. Esta falta de informações acerca do personagem também é retratada na crítica realizada por Rodrigo Fonseca (2015), que afirma ser um problema do filme entender de onde vem a dor e a angústia do personagem Arminto, que o fazem se desestabilizar, e nem como a personagem Dinaura o seduz tanto, já que nada se sabe sobre ela.

Falaremos mais detalhadamente a respeito destes personagens nos próximos itens, deste capítulo.

2.1 Memória e personagens: percursos sinuosos

Podemos conceituar a memória, grosso modo, como as recordações do passado que emergem no pensamento de cada indivíduo no momento presente e que dizem respeito a fatos já vivenciados; ou ainda como a faculdade psíquica por meio da qual podemos lembrar-nos do passado. Assim, conceituar tempo e memória não é tarefa fácil, pois a memória está ligada ao tempo e por isso mesmo atravessa caminhos tortuosos, não confiáveis, porque é seletiva e traiçoeira e o lembrar está ligado ao esquecer.

Le Goff (1990), em *História e memória*, nos apresenta a memória como um acontecimento individual e psicológico intimamente conectado à vida social. Para ele, ela é uma ferramenta imprescindível do Estado, pois é a responsável pela preservação de fatos ou acontecimentos do passado, como, por exemplo, as guerras, as revoluções, as ditaduras, entre outros, que são preservadas como memória da sociedade de uma época. Por meio da produção de documentos escritos e/ou monumentos diversos, pode representar fatos históricos de um Estado como o monumento à Abertura dos Portos, situado na Praça São Sebastião, em frente ao Teatro Amazonas, na cidade de Manaus, em 1866; ou de um país, como a estátua Equestre de Dom Pedro I, erguida em homenagem à Proclamação da Independência do Brasil em 1862, localizada na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Desta forma, percebe-se que a apreensão da memória depende muito do ambiente social e político, e, por isso mesmo, ela é, de certa forma, um modo de apropriação do tempo, já que remete sempre a eventos passados.

Assim, para ele, o conceito de memória é fundamental para o campo das ciências humanas, pois é por meio dela que é possível ao ser humano armazenar certos vestígios. E, além de rememorar estes vestígios, possuir a capacidade de criar novas significações para si e para eles, ou seja, fazer uma releitura ou ressignificar os fatos que já ocorreram. Portanto, neste prisma, a memória e o rememorar estão inseridos em um processo ativo, pois a linguagem é um produto da sociedade e o ato de rememorar está ligado à narratividade das coisas, que aos serem “contadas”, exercem uma função comunicativa. Nesse sentido, pode-se dizer que o procedimento narrativo possui uma função social, pois comunica aos outros indivíduos uma informação, aproximando, então, linguagem e memória.

Para o historiador, a memória nos remete a um conjunto de funções psíquicas, e são elas que fazem com que os seres humanos atualizem as impressões ou informações passadas. E é por causa dessas funções psíquicas que o ato de rememorar possui que a memória está ligada ao estudo de outros campos do saber como: a Psicanálise, a Psicologia, a Biologia e a Neurofisiologia, dentre outras.

Le Goff retrata o surgimento da memória e a separa em memória oral, antes da escrita, e memória escrita. Em seu estudo, faz um retrospecto sobre como os diferentes povos veem a memória, desde a era antes de Cristo até a

contemporaneidade. E a memória vai adquirindo novos conceitos à medida que os tempos e os interesses sociais e políticos vão mudando. Neste percurso histórico, ele prioriza o estudo da memória coletiva, em detrimento da memória individual, pois aborda a questão histórica. Assim, nos processos de constituição da memória coletiva, ele aponta que ela é dividida, segundo Leroi-Gourhan, em cinco períodos: “o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica” (LEROI-GOURHAN apud LE GOFF, 1990, p. 467).

O historiador afirma ainda que, no século XX, há o retorno da memória social devido à sua expansão nos campos da filosofia e da literatura. Isso se deu após a publicação, em 1896, da obra *Matéria e memória* de Bergson, que concebe a noção de imagem no cruzamento da memória e da percepção. Após a

[Bergson] análise das deficiências da memória (amnésia da linguagem ou afasia) descobre, sob uma memória superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, “pura”, que não é analisável em termos de “coisas” mas de “progresso”. Esta teoria que realça os laços da memória com o espírito, senão com a alma, tem uma grande influência na literatura. Marca o ciclo narrativo de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-27) (LE GOFF, 1990, p. 471).

Sob este prisma, então, da ligação da memória agregada ao espírito, Le Goff aponta o nascimento da memória romanesca, marcada pela tríade “mito-história-romance”. Sendo assim, a memória se faz presente nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas. O que nos leva à questão do estudo dos lugares da memória coletiva, que, para ele estão relacionados à topografia, aos museus, aos lugares monumentais, como um prédio ou uma estátua; aos lugares simbólicos de cada indivíduo ou sociedade, como as festas religiosas, por exemplo; e, aos lugares funcionais. Nesses lugares da memória, é provável que se encontrem os registros de como viveu um povo, como era sua tradição; são esses elementos que formam a memória coletiva de uma sociedade, o que permite que se entenda o tempo presente por meio de documentos elaborados no passado. E é essa junção de passado e presente que cria, portanto, a identidade de um povo.

Para Jacques Le Goff (1990, p. 476), a memória é “um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”. Somos frutos do

meio social, político e econômico em que vivemos. O passado é um enigma que devemos decodificar por meio das lembranças que são rememoradas ao longo do tempo. E rememorar também significa resgatar do esquecimento, eventos marcantes, cuja importância permearam e ainda permeiam nossa vida, esteja ela no âmbito individual ou coletivo. Por isso, a memória não nos leva apenas ao passado, mas faz-nos rever momentos de nossas lembranças como em um filme, ligando o presente ao passado em forma de imagens, que se misturam entre o conotado e o denotado.

Esse tempo das lembranças, ou melhor, das rememorações, ou ainda, das recordações, não está fixo no tempo cronológico, pois se situa, também, a nosso ver, no tempo das vivências: “a memória é costureira, e costureira caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois”. (WOOLF, 1986, p. 46). Isso porque a memória humana é particularmente instável e maleável. Instável por que nem tudo por que passamos e que vivenciamos fica gravado, visto que podemos ser traídos pelos detalhes longínquos, que nos vêm à memória em flashes; e maleável, porque ela pode complementar as lembranças de outrem sobre o mesmo acontecimento.

O que fazemos o tempo todo senão relembrar acontecimentos e mentalmente reproduzirmos as imagens em nossa mente, pintando-as, às vezes, com cores mais fortes, em outras, mais sutis? Pois nossas memórias estão repletas de sensações, sejam elas visuais, olfativas ou auditivas, de cores, sabores, sons, tudo armazenado em nossa mente, bastando um fio tênue para fazê-la emergir de nosso subconsciente. Portanto, percebe-se que a memória é uma representação afetiva e não apenas um registro de um evento qualquer, ocorrido em um tempo ermo.

Assim, o rememorar é um eterno vai-e-vem, e o tempo, um território não mensurável. Podemos lembrar-nos de algo que aconteceu recentemente ou não, ou nos lembrarmos mais nitidamente de um episódio que ocorreu há muito tempo. Por esta razão, o caminho da memória é sempre um percurso sinuoso, uma vez que a memória não registra todas as nossas experiências e vivências. Nossa mente seleciona as informações e nosso cérebro não consegue guardar e memorizar todos os episódios pelos quais passamos.

Com relação a isso, Le Goff (1990, p. 367) afirma que

os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui.

Isto é, cabe ao indivíduo atualizar ou não as impressões passadas, ou que ele representa como passadas, pois “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (LE GOFF, 1990, 477). Portanto, para o pesquisador, a memória coletiva, além de ser uma conquista, é também uma ferramenta de poder.

Para Maurice Halbwachs (1990), a memória é um processo de reconstrução, não uma repetição linear de todas as vivências e de todos os acontecimentos ocorridos e situados num determinado espaço e tempo em um conjunto de relações sociais. Por isso, a lembrança necessita de uma comunidade afetiva, cuja construção se dá mediante o convívio social estabelecido pelas pessoas com outros indivíduos com os quais convive: grupo de amigos, da família, do trabalho, por exemplo.

Para o sociólogo, o indivíduo é sempre influenciado pelos grupos dos quais participa, por isso cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, uma vez que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Ou seja, cada um de nós guarda aspectos diferentes de um mesmo evento. Por isso, podemos viver a mesma situação, mas nos lembrarmos dela de maneira diferente.

No filme *Órfãos do Eldorado*, as lendas que permeiam o imaginário de Armino são praticamente as mesmas que também fazem parte da vida dos demais personagens da narrativa, como a do barqueiro, que conta a ele sobre a lenda da Mulher sem cabeça, quando os dois estavam velejando pelo rio em busca de 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 roubou o corpo da mulher. E o caboclo ficou desesperado. (COELHO, 2015, 1h07min30s)

Assim, a lembrança é o resultado de um processo coletivo, inserida em um contexto social específico. As lembranças permanecem coletivas e são recordadas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente o sujeito se encontre envolvido: para “confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessários” (HALBWACHS, 1990, p. 27).

Halbwachs aponta não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de “negociação” para conciliar memória coletiva e memórias individuais. Assim, explica que

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 construída sobre um fundamento comum (HALBWACHS, 1990, p. 34)

Essas ideias de Halbwachs vão ao encontro do que afirma Pollak (1992, p. 5), para quem

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Isto é, a memória nada mais é do que um fenômeno construído social e individualmente.

Essa memória coletiva, que tanto Le Goff, Halbwachs e Pollak analisam, está presente em *Órfãos do Eldorado*, na aura mítica que ronda a região amazônica. As lendas contadas de pai para filho, o imaginário das pessoas locais, o misticismo da natureza presente em toda a narrativa, como a mata, o rio, figura constante na vida de Arminto Cordovil e as lendas que o perseguem desde a infância,

principalmente a do Eldorado, a cidade encantada. Tudo isso traz a questão da cultura que está enraizada não só nos personagens da narrativa fílmica, como também nas pessoas que vivem na região em que se passa a história.

Segundo Yuri Lotman (2007, p. 24), “o texto não é somente o gerador de novos significados, mas também um condensador da memória cultural”:

[...] a cultura escrita é orientada em direção ao passado, ao passo que a cultura oral é orientada em direção ao futuro. Predições, leituras de sorte e profecias têm uma grande parte nisso. Os marcos e os lugares sagrados não são apenas locais onde os rituais que preservam a memória de leis e normas são representados, mas também locais de adivinhações e predições. Oferendas de sacrifício podem ser vista como um tipo de experimento futuroológico, já que elas sempre envolvem um apelo à divindade, no sentido de se obter assistência ao fazer uma escolha (LOTMAN, 2007, p. 54-55).

Essa memória cultural a qual Lotman se refere é muito significativa no filme. E corrobora a ideia de Loureiro (2007, p.11) para quem a conversão semiótica é “o movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural.” Ou seja,

Os homens, desde as origens, se veem diante de um mundo cósmico, único e nele se refletem... essa relação de totalidade, que perdura em culturas que têm um *ethos* mítico em seu imaginário social, como ainda se pode perceber na Amazônia profunda e ribeirinha, atribui ao homem seu equilíbrio universal, permitindo um sentimento de relações de proximidade não legitimado pela vizinhança geográfica. Ser homem do lugar significa participar de um vasto universo, de um cosmo que a tudo integra numa unidade real e imaginária (LOUREIRO, 2007, p. 12)

Em vários momentos da narrativa fílmica, vemos e ouvimos as pessoas contarem as lendas com muita naturalidade. É o caso de uma das primeiras cenas do filme, quando Arminto está retornando de barco à cidade de Vila Bela e ouve, de sua rede, um rapaz contando a lenda do Uirapuru. Então, passa a recordar de sua infância, quando Florita contou-lhe a mesma história.

As pessoas creem nos mitos, nas lendas. Explicam o inexplicável por meio dessas lendas, que permeiam o imaginário local, pois o homem simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local e universal (LOUREIRO, 2007). E são essas lendas que irão acompanhá-lo por toda a narrativa. É como se sua vida fosse guiada por elas. E essas impressões nos são passadas por intermédio das reflexões no

filme, que ocorrem por meio dos gestos, dos olhares de Arminto e de Florita. O que vemos é o universo criado por eles, mais pelo primeiro do que pela segunda. As imagens projetadas criam o clima e a atmosfera fabular citada anteriormente. Tudo leva ao rio, às lendas, às vivências dos personagens. Portanto, desta forma, percebemos que a produção das cenas, a escolha do enquadramento, dos planos e da composição do quadro, visa produzir esta narrativa subjetiva que permeia o filme. A narração fílmica se realiza pela imagem. Cada imagem projetada é um enunciado completo que fala na narrativa, isto é, significa, dá sentido à cena. Por exemplo, a iluminação das cenas apresentadas dentro da casa dos Cordovil é muito importante, há sempre um contraste de cores: claro versus escuro, onde predomina o uso de tons escuros. É sempre um ambiente fechado, que exala dor, angústia, opressão, porque é ali que desvendamos parte da história de Arminto, narrada na película, seus anseios, temores e decisões.

Outra característica interessante no filme é o uso do recurso do *close* na montagem das cenas de sexo, com a câmera mais fechada, centrada nos personagens, tanto nas cenas da Florita como as de Dinaura. Nas cenas de sexo em que Dinaura aparece, além dos *closes*, há o uso da imagem desfocada que sugere, a nosso ver, uma proximidade com o sonho.

Além dessas reflexões dos personagens, a maneira como eles se situam em cena, as cores que predominam em tons dessaturados, terrosos, tudo contribui para o estranhamento na película. No início do filme, muito do que Arminto vê se aproxima do real, mas, à medida que a narrativa avança nos deparamos com algumas dúvidas: O que vemos é real? É fantasia? Tudo está misturado e conflitado, como as águas do rio, que embalam a mente do personagem e o fazem divagar entre o passado e presente.

Esta ambiguidade presente na trama fílmica perfaz praticamente toda a película. O drama de Arminto se inicia logo na primeira cena do capítulo 1, quando vemos uma mulher entrando no rio falando em sua língua nativa. Todos ao seu redor ficam olhando sem entender nada e ela vai cada vez mais para o fundo das águas até desaparecer e não ser mais vista. Arminto está tomando banho de rio quando vê esta mulher e Florita o tira da água e traduz o que a índia está falando para ele. Anos depois, após a morte de Amando, Florita diz a Arminto que à época traduziu erroneamente o que a índia falava, pois não podia dizer para uma criança que ela

suicidou-se porque o marido e os filhos haviam morrido de febre. Florita desmistifica o mito do Eldorado que criou. Porém, o efeito já estava produzido em Arminto, pois ele ficou muito impressionado com o ocorrido, tanto que, constantemente, sonha com a indígena se afogando, mesmo depois de adulto.

A cena inicial do filme começa com uma panorâmica, movimento que consiste numa rotação da câmera em redor de seu eixo vertical ou horizontal, sem o deslocamento do aparelho (AUMONT, 2012). O movimento da câmera desloca-se na horizontal, mostrando a praia, o rio e a mata. Neste deslocamento aparece, à esquerda, um pássaro andando na areia. Depois, visualizamos três canoas e ouvimos vozes de crianças. A câmera continua, em plano geral, até passar pelas crianças que estão brincando de jogar areia umas nas outras. Ouve-se, ao longe, a voz de Florita chamando por Arminto, que vai ao encontro dela. Ao fundo aparecem as crianças, um rebocador e um navio naufragado. Enquanto Florita o enxuga com uma toalha branca, uma moça passa por eles em direção ao rio. Ela está falando alguma coisa em sua língua nativa. À medida que caminha para a água, vai tirando a roupa, entra no rio e vai cada vez mais para o fundo, até desaparecer nas águas. Esta sequência fílmica tem duração de aproximadamente um minuto e meio (COELHO, 2015, 2min05s, primeiro plano sequência²³ do filme), fotogramas 5 a 7.

Optamos por apresentar apenas os últimos três fotogramas que compõem esta cena.



Fotograma 5: A mulher indígena indo em direção ao rio. Tempo: 3min44s.

²³ Ele pode ser fixo ou em movimento e realiza a conjunção de um único plano e de uma unidade narrativa (de lugar ou de ação).



Fotograma 6: Florita e Arminto observando a mulher entrar no rio. Tempo: 4min23s.



Fotograma 7: A mulher desaparece no rio. Tempo: 4min29s.

2.1.1 O personagem cinematográfico

Diferentemente da literatura, onde o personagem é criado pelo escritor e recriado mentalmente pelo leitor, no cinema são inúmeros os agentes criadores: o roteirista, o figurinista, o montador, o fotógrafo, o diretor, o sonoplasta, dentre outros. É esta equipe a responsável por transformar o ser criado no roteiro, em um ser que, na tela, possui imagem, som, luz, movimento, ritmo e ambiente.

A personagem é para Philippe Hamom (*apud* REIS, 1994, p. 315),

uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.

Desta forma, seguindo a ideia de Hamom, podemos dizer que enquanto signo cinematográfico, a personagem é formada por som, movimento, ritmo, luz e ambiente. Esses são os componentes responsáveis pela construção de sua significação na narrativa fílmica, pois a construção do personagem obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode propiciar.

No *Dicionário de narratologia*, Carlos Reis (1994, p. 316), afirma que,

entender a personagem como signo corresponde a aceitar, a acentuar antes de mais nada a sua condição de unidade discreta, susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas. Para isso contribui a existência de processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem: o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem.

Esses elementos, que caracterizam os personagens, integram os aspectos sociais, psicológicos e culturais e, por isso, criam a figura do personagem. Ou seja, o signifi ca na narrativa. Além disso, quando se trata de personagem fílmico, é necessário verificar a constituição psíquica e social do personagem para compreender a narrativa audiovisual em todos os seus significados e construções como história e como discurso.

De acordo com René Gardies (2008), para que a narrativa fílmica seja construída, precisamos de três estratégias: a localização, a mostraçã o e a polarização. A localização “pertence especificamente ao cinema. Pela escolha do local da câmara e da sua focal, determina-se o campo do visível e implica-se correlativamente um campo do não visível” (GARDIES, 2008, p. 86).

Já a mostraçã o, de acordo com Jacque Aumont e Michel Marie (2015, p. 2000), é o “primeiro grau da instância narrativa, aquela que consiste em representar uma ação em atos, pelo viés de personagens encarnados por atores, ‘é o ato fundador sem o qual a narração fílmica não teria existência’ (Gardies)”. Ou seja, ela é um recurso específico do meio e deve regular o visível na narrativa

cinematográfica, isto é, ela é a responsável pelo enquadramento, pela seleção e pela organização do plano.

A polarização “gere as questões do saber, nomeadamente a partir da relação triádica entre o enunciador, a personagem e o espectador” (GARDIES, 2008, p. 87). Desta forma, a polarização está ligada à questão da focalização, pois no cinema

esse dizer e esse saber se complicam com o *ver* da personagem. Além disso, o dizer do narrador (a enunciação) é claramente mais complexo no cinema, pois ele mobiliza, a um só tempo, vários níveis informativos: a imagem, a fala, a montagem. (AUMONT; MARIE, 2015, p. 132)

Portanto, para Aumont e Marie (2015) a narração é um ato que produz a narrativa e gera o discurso que conta a história, seja fictícia ou real. Já para Christian Metz (1972, p.31), a narração é uma sequência temporal, uma vez que possui início, meio e fim. O estudioso afirma ainda que esta sequência é “duas vezes temporal (...): há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)” sendo que, uma das funções da narrativa é “transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço)” (METZ, 1972, p. 32). Ademais, a narração fílmica se realiza pela imagem, pois cada imagem projetada é um enunciado completo e, quem *fala* nesta narrativa, é o cineasta.

Para Aumont e Marie (2015, p. 99), a enunciação no campo cinematográfico “permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se”. A noção de enunciação fílmica compreende três momentos na produção do texto cinematográfico: “o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter autorreferencial”. Por isso, a enunciação fílmica diz respeito não só ao momento e a intenção com que se enquadrou/organizou uma imagem, mas também ao momento em que o espectador a recebeu, uma vez que implica, simultaneamente, tanto o enunciador, quanto o espectador. Portanto, a questão da enunciação fílmica, quer dizer, do discurso fílmico nos traz um questionamento em relação à complexidade da narrativa no cinema:

a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas por língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. (AUMONT, *et al*, 2002, p.106).

E o personagem, que é parte integrante deste discurso, também é composto por esses recursos, pois só podemos analisá-lo por meio dos recursos fílmicos. No cinema, o personagem já nasce caracterizado por imagens e sons próprios, que estão inseridos na película. Seus conflitos podem ser percebidos por meio de signos selecionados e postos, durante a montagem e edição, estrategicamente em cada cena ou pela simples imagem exposta na tela. Porque na película, além de caracterizar os personagens por meio dos gestos e das ações, elas podem ser descritas por meio dos diálogos ou pelo uso de *flashback*, ou, ainda, pelo modo como falam, se expressam, se movimentam no espaço e pela forma como os relacionamentos são inseridos no contexto do filme. Enfim, pela própria narração da história.

Desta forma, a construção da caracterização da personagem fílmica perpassa por diversos fatores, já que sua criação é coletiva. Primeiro, passa pela criação do roteirista. Depois, depende da atuação e interpretação do ator e de sua capacidade de transmitir para a tela o que está no roteiro e, por fim, da equipe técnica responsável por criar a atmosfera que melhor caracterize o personagem e suas ações.

O recurso fílmico responsável por essa criação é o que Gardies (2008) chama de “mostração”, pois, na narrativa fílmica, além de saber quem é o personagem, há também a questão do ver, por isso, o papel da mostração na construção do filme é importante, pois é ela a responsável pelo ritmo, som e a luz que encadeiam a personalidade e as ações do personagem.

Gardies (2008), afirma que durante toda a projeção do filme, os sentidos produzidos pela linguagem cinematográfica, evoluem, constroem e desconstroem o significado. Características são atribuídas às personagens e as constituem de acordo com o que se pretende mostrar: a caracterização física do personagem, seu vestuário ou algum outro recurso que o identifique. Essas características podem vir expressas em qualquer parte do filme, seja no início ou no fim.

Para Aumont (*et al*, 2002, p.111) no cinema, o narrador é “o diretor, *na medida em que ele escolhe* determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, *por oposição a outras possibilidades* oferecidas pela linguagem cinematográfica”. Portanto, é o narrador cinematográfico que seleciona e define os níveis da narração citados no início deste subcapítulo: focalização, localização e mostra. Pois ele, de fato, “produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certas construções da intriga” (idem).

Já para Metz (1972), o narrador é uma câmera dirigida por um ser abstrato tanto na literatura quanto no cinema, pois a instância narrativa é sempre o próprio filme.

No próximo item, analisaremos como os personagens Arminto, Florita e Dinaura foram construídos pelo diretor e roteirista Guilherme Coelho, no filme *Órfãos do Eldorado* (2015).

Porém, como a construção dos personagens na narrativa fílmica passa por diversas técnicas – montagem, figurino, iluminação, som, ritmo, enquadramento – na construção de sua caracterização, não abordaremos todas essas formas em nossa análise, uma vez que a análise ficaria muito fragmentada e não é nosso objetivo desconstruir todos os métodos e processos utilizados na elaboração desta película. Portanto, delimitamos nossa análise à focalização escolhida pelo diretor, uma vez que ele é o responsável pelo discurso e por todas as decisões que trarão unidade à obra *Órfãos do Eldorado* e aos atores, por ser parte integrante na construção do sentido fílmico.

2.2 Arminto Cordovil: uma construção inacabada

Coelho apresenta uma narrativa fílmica que privilegia o mundo interior do personagem central Arminto Cordovil. São as lembranças dele que delineiam cada sequência representada na trama. Fato presenciado desde a cena inicial do filme, quando viu uma indígena morrer afogada. Esta cena marca a vida deste personagem, que é um ser influenciado pelas lendas do lugar em que nasceu.

O diretor, ao trabalhar com a questão do tempo, mescla o presente e o passado, os acontecimentos que parecem ser vivenciados agora e as reminiscências de Arminto, que tem sempre um olhar vago e contemplativo.

Por isso, estamos diante de uma narrativa não linear, isto é, vamos construindo o enredo à medida que Arminto rememora sua infância mesclando-a ao presente. Esse rememorar é conflitante, principalmente em seus delírios, quando o personagem mistura a seus devaneios fantasia, realidade e memória, pois o presente, passado e futuro fluem incessantemente. O tempo da mente “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).

E essa rememoração de Arminto traz para o presente as lendas e mitos contados por Florita para ele quando criança. O mito rememorado por Arminto carrega uma simbologia para a construção de si, pois por meio das histórias, o personagem vai superpondo situações do presente com trechos das lendas ouvidas. Com várias indagações sobre sua identidade²⁴, seu pertencimento e sua origem, Arminto recorre às lendas, consciente ou inconscientemente, para preencher lacunas de seu passado. Atordoadado entre a realidade e as lendas, ele precisa se identificar com os valores trazidos por elas. E nesse encontro de mundos, o personagem se encontra fragmentado, inacabado, sempre em busca de algo.

Dentro deste contexto as narrativas das lendas têm um papel muito importante. Porque a lenda sistematiza e ordena realidades, no ato de sua transmissão oral, envolve tanto o narrador como os ouvintes vivem num

²⁴ O conceito de identidade utilizado nesta tese se refere às ideias de Stuart Hall, o sujeito é perpassado por várias identidades. Há uma caracterização pela mudança, pela diferença, pela inconstância, e as identidades permanecem abertas. Há perdas, mas também há ganhos, pois o sujeito se constrói nas relações. E Arminto é um exemplo desta identidade em plena transformação e reconstrução. A identidade cultural de um povo se desenvolve, ao longo do tempo, por meio dos processos inconscientes de transmissão de saberes. Para o sujeito pós-moderno, de acordo com as ideias de Stuart Hall, a identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação aos meios nos quais foram representados os sistemas culturais que o rodeia. Por isso, ela se mantém incompleta, em processo, sendo formada. (HALL, 2006). Assim vemos a construção da identidade de Arminto. Nasceu na Amazônia, mas ao partir destas terras conhece outras ideias e culturas. Contudo, não se desvencilha de suas raízes. Ao retornar à Amazônia se vê novamente envolvido nesses saberes culturais que a representam, e neste mundo mítico e fluvial busca se (re)encontrar, se (re)conhecer, se posicionar no mundo. Stuart Hall (2005, p. 74) afirma que a “identidade é pessoal, autossuficiente. A identidade depende da diferença e vice-versa, pois elas são inseparáveis, para que uma exista, é necessário que a outra também exista”. Portanto, tanto a identidade como a diferença, é uma relação social.

tempo e num espaço a reintegração dos acontecimentos da história. (OLIVEIRA; LIMA, 2006, p. 5)

E Arminto, durante o filme todo, passa por esta tentativa de ordenação, de reintegrar as histórias que fazem parte da sua história. Quando Coelho traz a narrativa para o tempo presente, retira o personagem da época decadente da borracha, tempo narrado no livro de Milton Hatoum, e o coloca com outras angústias, outros questionamentos e contextos sociais diferentes. É um personagem que nasceu na Amazônia, foi criado até uma certa idade ouvindo as lendas e histórias na voz de uma mulher embalado em uma rede, espaço propício ao devaneio e à entrega da imaginação. Mas que foi embora e conheceu outra cultura, outras histórias. Após um tempo fora desse espaço, volta à Amazônia com o intuito de entender algumas angústias e de se entender. É um ser sem pertencimento, pois fugiu da Amazônia, mas volta para tentar se reencontrar.

Ao voltar à Amazônia, Arminto busca refúgio em sua contadora de lendas e histórias, Florita. E se reencontra com seu passado, com suas lembranças e memórias. Dois mundos que travam uma luta para possíveis explicações de sua identidade: o mundo real e o mundo das lendas, da Amazônia mítica.

De acordo com Ricoeur (2007), há uma diferença entre a imaginação e a memória. Uma, volta-se para o irreal, a fantasia, o utópico, enquanto que a outra se volta para a realidade anterior, que constitui a marca temporal do acontecimento e ou objeto lembrado, respectivamente.

E é esta profusão de memórias e visões oníricas, como afirmam Pellegrini e Ricoeur, que mesclam os delírios do personagem, que ocorrem em vários momentos na narrativa. Por exemplo, no capítulo 5, a montagem utilizada por Coelho para apresentar o delírio de Arminto, o mais longo no filme, traduz bem seu personagem conflitado. Há uma mistura de realidade com memória e fantasia. As imagens que representam as “alucinações” vão se sobrepondo umas às outras, em um eterno vai e vem.

A montagem da sequência da cena inicia-se à noite com Arminto deitado na proa do barco, segurando uma lanterna na mão, iluminando as outras embarcações que estavam passando por ele e navegavam pelo rio. Ouvimos o som do motor dos barcos, da correnteza, dos animais noturnos da região e uma música ao fundo, que

cadencia e torna o ambiente ainda mais impregnado de dramaticidade e suspense. A câmera vai se movendo e focaliza a lua cheia por trás da vegetação.

A música torna-se mais grave. Em seguida, aparece, em plano próximo²⁵, o personagem olha de um lado para o outro. Depois, surge o rosto dele em *close* com a lua ao fundo e em seguida a imagem em plano geral²⁶ do rio. Misturada à imagem do rio aparecem, de forma alternada, Arminto mantendo relações sexuais com Dinaura; Florita balançando na rede dentro da casa; Arminto andando pelo cais; Florita balançando na rede novamente, a imagem da indígena que morreu afogada no rio, novamente ele com Dinaura, Florita na rede. As imagens vão se repetindo na mente do personagem.

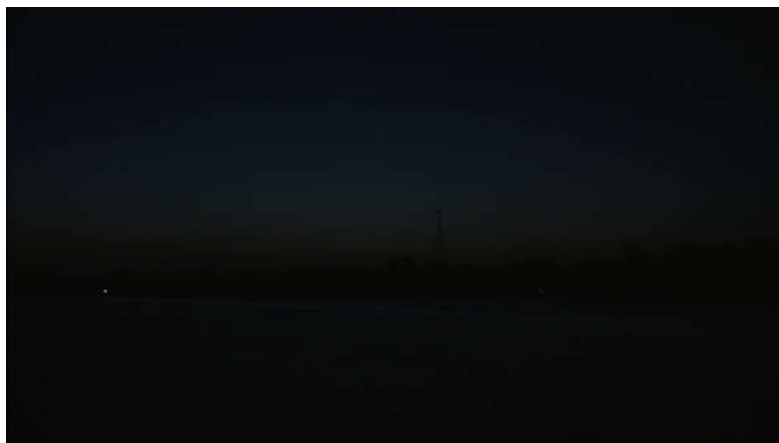
O suspense dessa sequência fílmica é realizado pelo olhar de Arminto, pelos sons que representam a natureza, pelos gemidos e respiração entrecortados que ouvimos enquanto o personagem vai caminhando até sua imagem sair do foco, ficar distorcida e iniciar a próxima cena. Fotogramas 8 a 15.



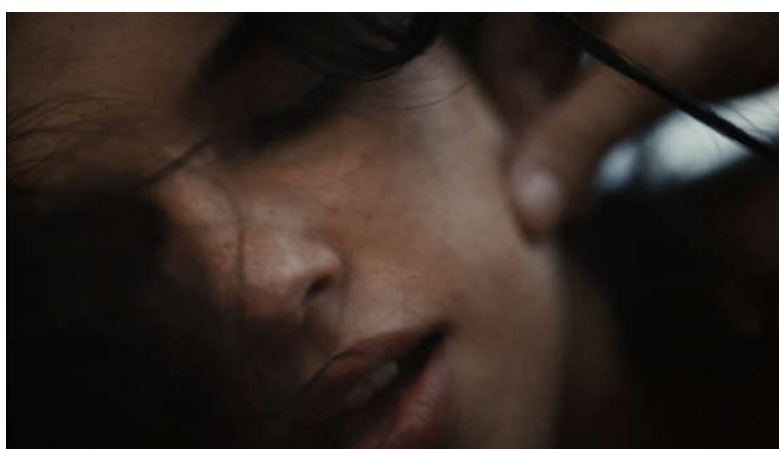
Fotograma 8: Início do delírio. Tempo: 1h09min25s

²⁵ Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima. (LUCENA, 2012)

²⁶ O plano mostra uma área de ação relativamente ampla, abrange a totalidade dos objetos. (Idem)



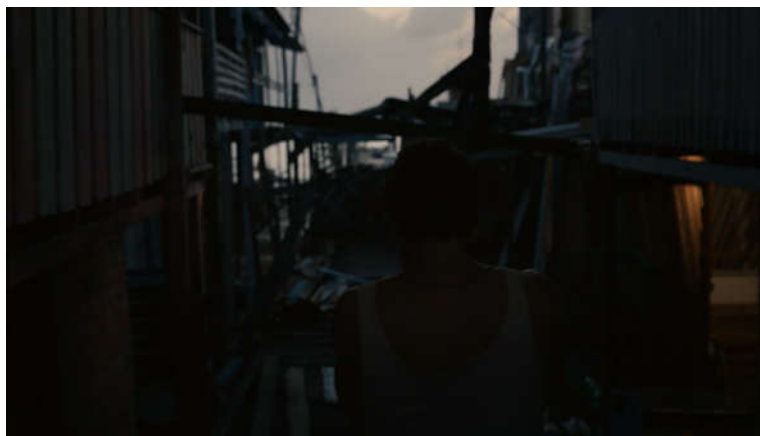
Fotograma 9: Imagem do rio. Tempo: 1h09min35s



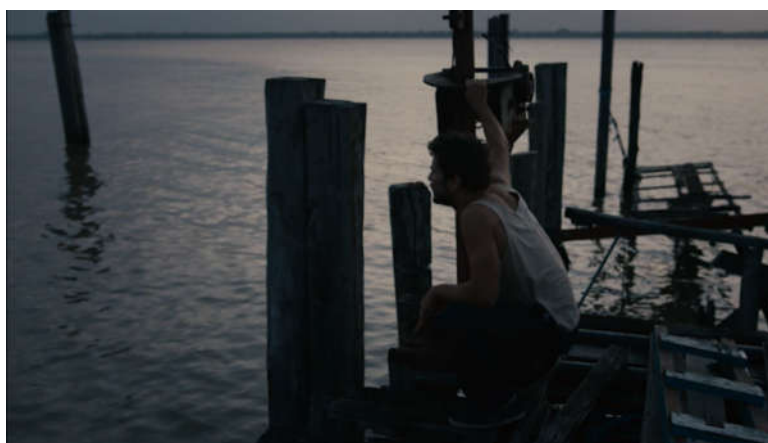
Fotograma 10: Close em Dinaura. Tempo: 1h09mn47s.



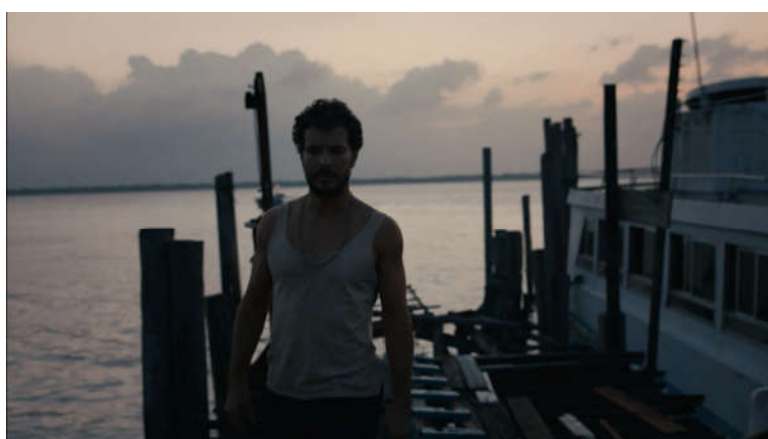
Fotograma 11: Florita na rede. Tempo: 1h09min52s.



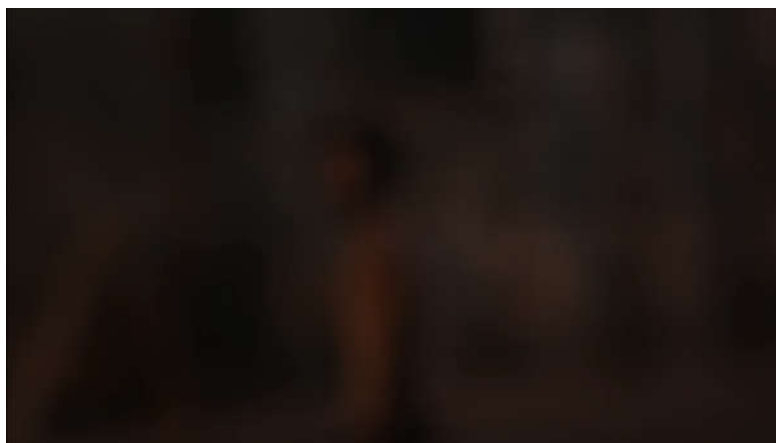
Fotograma 12: Arminto no porto. Tempo: 1h09min53s.



Fotograma 13: Arminto observa o rio. Tempo: 1h10min05s.



Fotograma 14: Arminto no cais. Tempo: 1h10min15s.



Fotograma 15: Devaneio de Arminto. Tempo: 1h11min6s.

A figura deste personagem está sempre associada ao rio, às águas, é como se ele vivesse o tempo todo em meio ao turbilhão de emoções representado, metaforicamente, pela correnteza do rio. O rio é um espaço importante para o personagem, que busca refúgio junto a ele e caminha por ele na segunda parte da narrativa fílmica.

As ações de Arminto sempre estão ligadas ao rio, elemento constituinte desse personagem. O filme traz a retomada mítica da busca pelo Eldorado, mas não se confirma a busca pela riqueza e sim por uma explicação, uma história. Arminto sempre está em busca de algo, seja de sua identidade, de sua relação com o pai, de uma explicação sobre as coisas ou querendo entender a aparição e sumiço de Dinaura. Mas apenas Arminto vê essa mulher, uma mulher sem casa, sem história e inexistente aos olhos dos outros. Em que consiste o rio na região amazônica?

Os rios na Amazônia consistem em uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcional. O rio é o fator dominante nessa estrutura fisiográfica e humana, conferindo um *ethos* e um ritmo à vida regional. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo (LOUREIRO, 2001, p.125).

Loureiro nos traz alguns sentidos para essa relação do rio com o caboclo, com o sujeito que pertence à Amazônia. Mas lembremos que Arminto não é um caboclo, mas filho de um empresário do ramo da navegação. Os elementos míticos

enredam e passeiam ao redor de Arminto por intermédio das histórias contadas por Florita. Parece que o contexto amazônico e o imaginário buscam enveredar este personagem, trazê-lo para o fundo da Amazônia, mas o perigo está em se perder e não conseguir sair mais. E o rio é um elemento presente em sua memória, pois Dinaura é um ser vindo da água, do rio. Nas várias vezes que encontra este ser é no espaço do rio que se faz o encontro e o desencontro.

No *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1993, p. 780-781), explicam que

o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao **Nirvana**; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de *não-vinculação*. A *margem oposta*, ensina o patriarca Zen Hueineng, é a **paramita**, e é o estado que existe para além do ser e do não ser. Aliás, esse estado é simbolizado não só pela *outra margem*, como também pela *água corrente sem espuma*. (grifos dos autores)

Pode-se dizer que o rio simboliza a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de sentimentos, desejos e intenções, e a variedade de seus enganos.

Arminto retorna à cidade de Vila Bela pelo rio, sua busca por Dinaura é pelo rio. Toda a movimentação das pessoas da região é realizada por meio do rio (da navegação). É do rio que os ribeirinhos tiram seu sustento, é por meio dele que ocorre o trânsito de pessoas na narrativa fílmica. O próprio meio de sustento dele se dá por meio dos barcos da empresa de navegação Cordovil.

E Arminto, este personagem ambíguo, dividido entre o passado e desejo do presente, mescla-se à natureza do lugar em todo o seu esplendor. Essa profusão de águas o angustia como afirma o personagem: “essas águas (...), essas águas, metade do ano esse mundo debaixo d’água²⁷” (COELHO, 2015, 1h07min10s). Além

²⁷ Todas as citações referentes ao filme *Órfãos do Eldorado* foram transcritas do DVD, uma vez que não foi possível ter acesso ao roteiro para a realização da pesquisa.

disso, seu olhar transmite esses sentimentos que o sufocam, enfatizando suas tristezas e angústias.

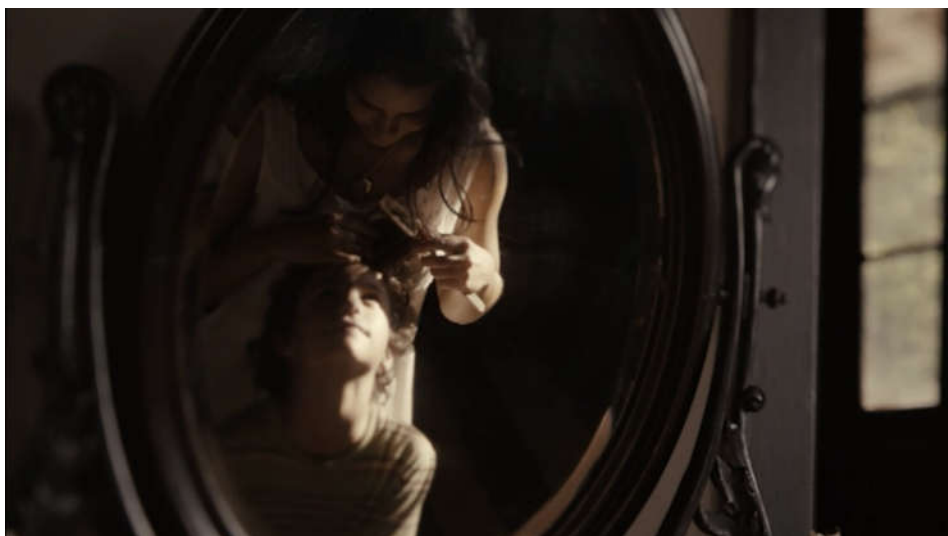


Fotograma 16: Arminto triste. Tempo: 1h07min23s.

Não se sabe muito sobre este personagem. Na infância teve um relacionamento conturbado com o pai, fato que perdurou na fase adulta. Há uma persistente incomunicabilidade entre eles. Mal se falam e quando o fazem é com hostilidade, como nos é apresentado no capítulo 1, conforme cena transcrita abaixo, fotogramas 17 a 19.

A cena inicia com a câmera passando lentamente da esquerda para a direita pelos objetos que estão em cima da penteadeira: um porta-joia, um pote de creme, broches em formato de flor, um espelho portátil e uma escova. Enquanto a câmera vai mostrando o ambiente, ouvimos a voz de Florita dizendo ao menino que ele está com o cabelo grande e que ela irá cortá-lo, até chegar à imagem de Florita e Arminto, fotograma 17. Ela encontra-se em pé, com o corpo inclinado para pentear o cabelo dele, o garoto está sentado na cadeira em frente à penteadeira olhando para o rosto de Florita. A imagem dos dois personagens está refletida no espelho oval. Há um contraste de cores e a claridade dá destaque ao braço de Florita e a uma parte da face de Arminto. À direita, vemos parte de uma janela. Ouvimos, ao fundo, a voz

de Amando (pai) falando bravo com Florita: “eu já não te disse que não quero você de chamego com este menino?” (COELHO, 2015, 10min28s).



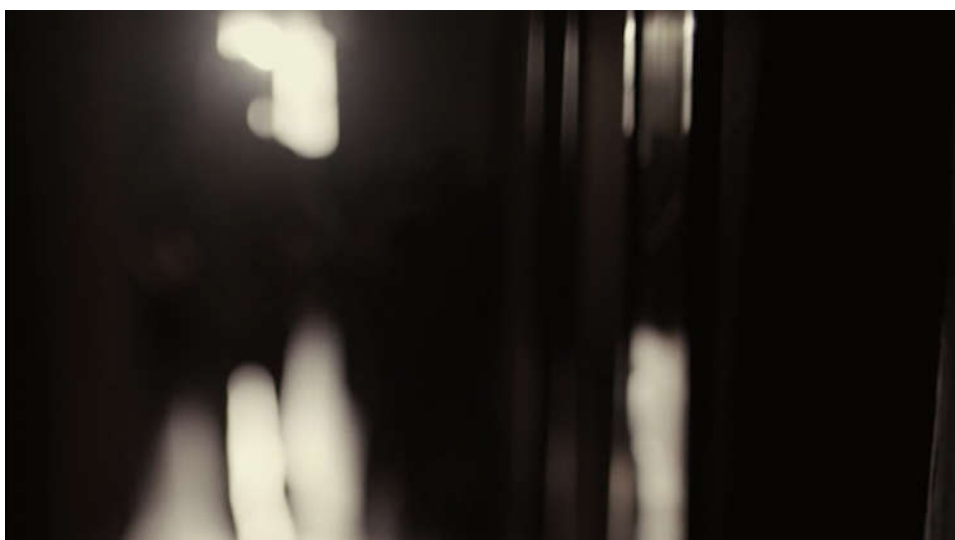
Fotograma 17: Florita penteia o cabelo de Arminto. Tempo: 10min49s.

Já no fotograma 18, a focalização da câmera se modifica. Agora, vemos parte do corpo de Florita refletida no espelho oval preto e alguns objetos dispostos sobre a penteadeira, como o porta-retrato, algumas escovas e dois castiçais com vela ao lado do espelho. Além disso, a imagem de Arminto encontra-se desfocada. **Nenhuma entrada de índice de ilustrações foi encontrada.** Percebe-se uma figura a seu lado, tirando-o de perto de Florita. O rosto de Amando não aparece na cena.



Fotograma 18: Arminto se afasta de Florita. Tempo: 11min06s.

O pai tira o menino da cadeira e o arrasta pelo corredor para longe de Florita. Ouvimos Amando perguntar ao filho o que é que ele estava fazendo. Arminto pede ao pai para soltá-lo e grita que o odeia. Nesta imagem, representada pelo fotograma 19 tanto a figura do pai quanto a do filho não são nítidas. Esses indícios e a imagem desfocada nos levam a deduzir que a relação entre pai e filho foi sempre conflitante e hostil.



Fotograma 19: Amando arrasta Arminto pelo corredor. Tempo: 11min11s.

Assim, percebe-se que há um distanciamento entre os dois que os impede de se relacionarem, mas não há explicação explícita para esse estranhamento. A incomunicabilidade entre pai e filho é retratada no filme mais pelos olhares, pelos gestos e, na maioria das vezes, nas cenas em que eles aparecem perto um do outro, o diretor utiliza o recurso de imagens desfocadas, que, podem ser interpretadas como indícios para o afastamento afetivo deles. Apenas em uma cena, no capítulo 2, visualizamos nitidamente esses personagens: a cena da morte de Amando com a câmera focalizando em *close* ora o rosto de um, ora o do outro.

Além dos indícios visuais, apresentados no capítulo 1, há, também, no capítulo 4, um diálogo entre Florita e Arminto que revela um pouco as desavenças entre eles, mas não explica a origem desses desentendimentos.

Arminto: Engraçado esses anos todos e eu nunca ter procurado meus amigos.

Florita: Tu? Tu sempre foste muito ocupado com tua música. Com as tuas visagens. Com esse mundinho aí, que tem na sua cabeça.

Arminto: Não sobrou ninguém. Todo mundo saiu fora. Já eu, de expulso, voltei.

Florita: Tu não foste expulso. Tu foste embora.

Arminto: Embora! Ainda bem que eu fui, antes que aquele ódio dele me matasse.

Florita: **A vida inteira sem se olharem nos olhos.**

Arminto: Acabou morrendo com o próprio veneno.

Florita: Teu pai parecia uma criança competindo...

Arminto: **Ele venceu. Ele venceu e você me traiu.**

Florita: **Não fui eu que separei vocês.**

Arminto: Você prometeu fugir comigo.

Florita: Não podia... Não podia, mas eu me arrependi. Tu lembra que tu quebrastes a casa inteira? Tu lembra o que tu falastes? O que tu disseses para ele? Tu lembra?

Arminto: Só queria deixar a casa livre, sem a mulher dele. **Só que ele nunca te assumiu.** (COELHO, 2015, 44min. Grifo nosso)

Nessa cena, observamos que houve uma grave desavença entre os dois, mas o fato não remete à infância de Arminto nem ao início do desentendimento entre eles. Ficou claro que Florita tinha um relacionamento amoroso com Amando e acabou se envolvendo também com Arminto o que tornou mais grave a falta de trato entre eles. Arminto afirma que foi embora antes que o ódio que o pai sentia por ele o matasse. Mas por que o ódio? Como ele surgiu? Nada sabemos sobre isso. Eles passaram a vida toda sem se olharem nos olhos, ou seja, sempre existiu uma reticência entre os dois, que não foi ocasionada por seu envolvimento com Florita, a empregada da casa, que o criou e que era amante de seu pai, como ela afirma: “não

fui eu que separei vocês”. Mas, então, o que ou quem foi? O que Arminto pretendia? Envolveu-se com ela para confrontá-lo? Para medir forças? Não sabemos como esse “amor” teve início. Mas esse incidente contribuiu para arrefecer e acirrar ainda mais as diferenças entre os dois.

Arminto vai embora de Vila Bela para afastar-se de seu pai e para buscar um sonho: tornar-se músico, sua grande paixão. Porém, sua trajetória de músico é interrompida quando ele volta para casa atendendo a um pedido de Florita, que pede que ele retorne, pois Amando estava muito doente. Ele retorna à cidade acreditando que o chamado para regressar a casa partira de seu pai. Mas, ao reencontrar Florita na casa em que viveu, descobre que ele não sabia de seu retorno a Vila Bela:

Arminto: Cadê ele, Florita?

Florita: Teu pai acabou de sair. Ele não sabe que tu voltaste, ele nem desconfia.

Arminto: Como assim? Que ideia é essa?

Florita: Vai ser bom para ele [...] Vou fazer um jantar para vocês dois.

[...]

Florita: Trouxeste quase nada.

Arminto: Não voltei para ficar, voltei por que você falou que era grave.

Florita: De um tucunaré só podia nascer outro! Cansei da distância entre vocês. (COELHO, 2015, 12min52s)

Ademais, a falta de comunicação entre os dois perdura, pois não houve tempo para os dois conversarem e superarem as diferenças, já que Amando morre ao rever o filho na rua.

Esta cena, do capítulo 2, inicia-se com a câmera em plano geral mostrando todo o ambiente. Arminto pega uma cerveja e senta-se em uma mesa do lado de fora de um bar. Há várias pessoas sentadas. À sua esquerda, há um casal. Ouvimos o burburinho de vozes das pessoas que estão no local. A câmera muda de plano e focaliza o final da rua. Há uma bicicleta encostada na calçada de um pequeno prédio. Ao centro da cena, um rapaz sem camisa passa puxando um carrinho. À direita, está uma moça que fala ao telefone no orelhão e, ao fundo, vemos um portão marrom semiaberto. Nele está escrito o nome Cordovil em letras brancas. Deste portão sai um senhor com uma maleta na mão. Ele vem caminhando rápido, saindo da empresa. Arminto o vê e levanta-se da mesa. Quando o pai está passando em

frente ao bar, ele o chama pelo nome, fotograma 20. Amando procura a pessoa que o chamou. Para, olha sério para o filho e continua andando sem proferir uma palavra, fotograma 21. Arminto o olha perplexo, fotograma 22. Alguns passos à frente, Amando cai no chão e Arminto corre para ajudá-lo. Porém, percebe que Amando já estava morto, fotograma 23. Este foi o único gesto de carinho de Arminto com o pai, quando ele ergue a cabeça de Amando e toca em seu rosto.



Fotograma 20: Amando vira para ver quem o chamou. Tempo: 21min57s



Fotograma 21: Amando olha para o filho. Tempo: 22min12s.



Fotograma 22: Arminto observa o pai ir embora. Tempo: 22min14s.



Fotograma 23: Arminto tenta socorrer o pai. Tempo: 22min37s.

Outro mistério que ronda a vida do personagem é a figura de Dinaura, uma bela morena que ele pensa ter visto uma noite em um bar flutuante, dançando e cantando. Arminto fica encantado por essa mulher e a procura incessantemente. Entretanto, em Vila Bela, ninguém a conhece e o dono do bar em que ele a viu, afirma que, nas apresentações musicais da casa, não há nenhuma cantora: só

participam um Dj e uma dançarina. Ele fica consternado por não ter como encontrar a moça, até o dia em que Florita diz a ele que sonhou com a mulher que ele procura:

Florita: Sonhei com tua mulher encantada. Um sonho estranho. Ela não vai ser tua. Ela não é de ninguém.

Arminto: O que você fez com ela? O que você fez com ela?

Florita: Tu não podes ter tudo.

Arminto: Cadê ela?

Florita: O nome dela é Dinaura. Ela é de Óbidos. Óbidos. Vai atrás dela, vai! Vai atrás dela!

Arminto: Vai embora desta casa. Vou trazer ela para cá. Ela vai ficar aqui. Quando eu voltar, não quero te ver mais. Você vai embora desta casa. (COELHO, 2015, 56min41s)

Depois desta pista, Arminto contrata um barqueiro para levá-lo a Óbidos. Abandona os negócios que herdara do pai e embrenha-se nas águas dos rios amazonenses. Mas, quanto mais a procura, mais distante fica de encontrá-la.

Em Óbidos o informam de que ela tem outro nome em Vila Bela e que ela não aparece por ali há muito tempo. E que a família dela é de Paraíso. Segue então para o vilarejo e lá descobre que Dinaura na verdade é Florita e que ela é filha de Amando Cordovil. Quando volta para Vila Bela, Florita não está mais na cidade. Somente depois de decorrido oito anos de busca, Arminto finalmente a encontra em um pequeno povoado chamado Miratinga, no rio Negro. Quando ele a encontra, vê uma menina e pergunta por Florita. Ao entrar na casa, a narrativa fílmica termina.

Portanto, pode-se afirmar que a vida de Arminto foi constituída por inconclusões, porque tudo que procurou realizar não se concretizou. Desta forma, apontamos Arminto como um ser sempre em construção, sempre querendo recomeçar, diversas vezes. Primeiro, longe do pai e da cidade em que nasceu, buscando realizar-se na música. Depois, com o pai, quando imaginou que fariam as pazes. Em outro momento, com Dinaura, e, por fim, com Florita, a mulher que era amante do pai e tornou-se amante dele também, mas que mandou embora de sua casa por que queria uma mulher só sua, em alusão ao caso que ela teve com Amando. Descobre que Dinaura e Florita são a mesma pessoa. Volta a Vila Bela para ficar com ela, porém, ela não estava mais lá. E no final, fica o inacabado, por que não sabemos se a menina que aparece no final do filme é sua filha com a irmã, Florita e o que aconteceu depois que ele a encontrou, pois a narrativa termina e,

somos nós, os espectadores, que temos que imaginar quem é aquela menina e se Arminto e Florita ficaram ou não juntos.

Assim, afirmamos que Arminto é este personagem inacabado, pois não consegue realizar nenhum de seus desejos e de seus anseios, pois há sempre uma lacuna a ser preenchida.

2.2.1 As personagens femininas de *Órfãos do Eldorado*

Embora a narrativa fílmica engendrada por Coelho esteja centrada na figura do personagem Arminto, as personagens femininas – a mãe, Florita, Dinaura, a mulher de Óbidos e a prostituta são importantes, pois são elas que vão dando o tom de suas lembranças, de suas descobertas e vivências.

A mãe do personagem só aparece na narrativa para apresentar de onde veio o interesse do personagem pela música, pois o piano da casa pertencera a ela. Além disso, há uma aparente afetividade entre Arminto e a mãe, pois o mesmo, ao retornar a Vila Bela, visita o túmulo em que ela está enterrada.

A mulher de Óbidos informa a ele que Dinaura usa outro nome em Vila Bela, mas que ela não recorda qual é e que ela só apareceu por lá quando estava com problemas, brigada, fugida de Vila Bela. Além disso, diz que ela não voltou para os cegos de Paraíso, um vilarejo, que está localizado para os lados do rio Purus, de onde é a família dela.

Já a personagem da prostituta nos fornece o indício de que toda essa obsessão dele por esta moça é algum feitiço, mas não tem cura porque se Arminto não quiser, “nem com reza braba, pois castigo de índio, nada resolve” (COELHO, 1h06min26s).

Florita e Dinaura são duas personagens indígenas extremamente importantes na construção narrativa fílmica pensada por Guilherme Coelho. Elas se parecem com a Amazônia, são misteriosas, envolvidas numa bruma, nas lendas, nos mitos, em mistérios. Elas fazem parte do imaginário e da vida do personagem Arminto Cordovil, pois guiam, em boa parte da história arquitetada na obra, suas ações, seus anseios e suas frustrações.

2.2.2 Florita e Dinaura: construções amazônicas

Florita é uma moça que mora na casa dos Cordovil, cuidou de Arminto em sua infância e com quem manteve estreita relação. Esta personagem ocupa um lugar importante na narrativa. Ela tem sempre um ar de mistério, realiza rituais indígenas de purificação, como faz no capítulo 2, após o velório de Amando, quando resolve purificar a casa e, como Arminto fala que sonhou com a mulher do rio novamente, Florita o ‘benze’ também. Enquanto vai balançando o incenso pela casa, recita, em voz alta, o ritual em língua indígena. Pois acredita “que essa hora é melhor se apegar a tudo quanto é santo, que é para não dar encosto”, fotogramas 24 e 25

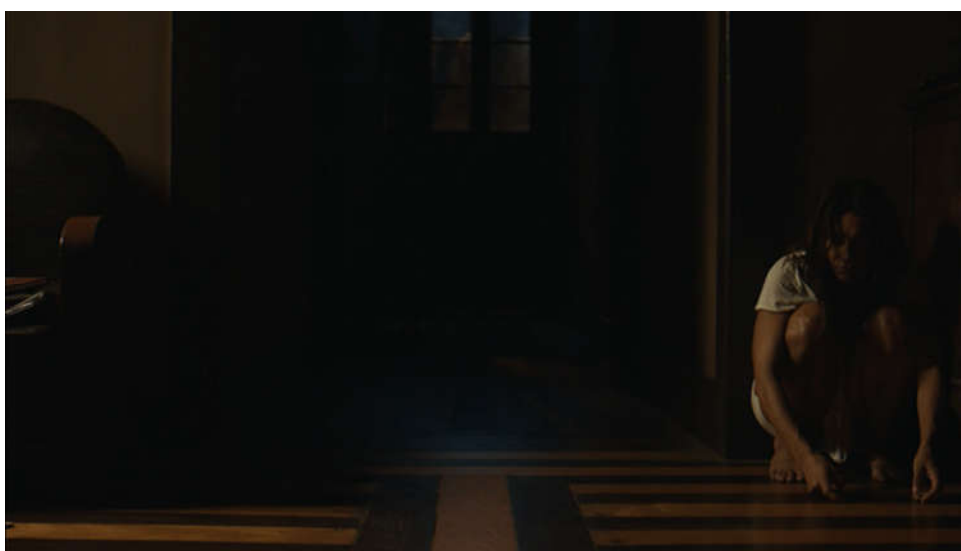


Fotograma 24: Ritual de purificação. Tempo: 25min33s.



Fotograma 25: Ritual de purificação. Tempo: 25h52s.

Além dos rituais, ela também gosta de ficar agachada e descalça no escuro, para sentir as energias, as vibrações. Esta personagem aparece sempre nas cenas que ocorrem dentro da casa, cuja cor confunde-se com o tom de sua pele, fotograma 26.



Fotograma 26: Florita sentindo energia. Tempo: 48min12s.

Uma das características desta personagem marcante é o poder que ela tem de narrar algumas lendas indígenas como a do Uirapuru, da mulher sem cabeça e a da mulher que se apaixonou por uma anta. Esta arte de contar histórias é uma habilidade que não é apenas dela, mas de muitos habitantes do lugar, como o barqueiro Dionísio Cão, o rapaz no início da história, no barco que leva Arminto de volta para casa, por exemplo. Esses mitos, que são rememorados pelo personagem central, embalam sua vida em sua infância e, um deles, o persegue em sonhos, o da cidade encantada, como já explicamos, anteriormente.

É Florita que nos traz e resgata um pouco da história de Arminto ao contar certos acontecimentos do passado que vivenciaram juntos, sempre perguntando a ele: tu lembras? Como ocorre na sequência fílmica em que Arminto diz a Florita que ela o traiu, pois havia prometido a ele que eles fugiriam e ela responde que ela não podia, mas que havia se arrependido. Então, pergunta se ele recordava do que dissera ao pai na ocasião e que ele havia quebrado a casa toda, antes de ir embora.

Para Le Goff (1990, p. 476) “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

É por meio deste rememorar, desta busca de identidade, como afirma o pesquisador, que Florita, em alguns momentos, vai montando, para nós, espectadores, o quebra-cabeça que forma a identidade de Arminto e os possíveis motivos que causaram as mágoas que ele guarda consigo, que nos são passados pelo olhar rancoroso dele ao falar do pai. A título de exemplo, podemos citar a sequência fílmica que ocorre após o enterro de Amando. Arminto não vai ao enterro do pai, quando Florita volta do cemitério, o encontra sentado à mesa, na sala de jantar, bebendo e fumando. Há pouca luz no ambiente. Arminto aparece em primeiríssimo plano²⁸, enquanto vemos apenas, ao fundo, a sombra de Florita refletida pela pouca claridade que entra pelas duas janelas. Ela conversa com ele sobre o velório:

Florita: Tu não tens culpa de nada, Arminto.

Arminto: Hum! Meu pai morreu para me matar de culpa.

Florita: Um monte de gente perguntando por ti e eu não sabia o que dizer.

(...)

Florita: Foi bonito. (COELHO, 23min30s)

²⁸ Posição ocupada pelas pessoas ou objetos mais próximos à câmera, à frente dos demais elementos que compõem o quadro.

Ela vai se aproximando aos poucos de Arminto e passa por ele chorando, fotograma



Fotograma 27: Florita e Arminto conversam sobre o enterro de Amando. Tempo: 23min26s.

Florita, além de cuidar de Arminto na infância, quando tentou, primeiro, suprir a falta de carinho e de comunicação entre ele e o pai (Amando). Depois, descobrimos que além de relacionar-se sexualmente com Amando, também manteve um relacionamento com Arminto. Alguns anos após a partida de Arminto de casa é ela que entra em contato com ele e pede que retorne à cidade, porque pretendia restabelecer, inicialmente, a comunicação entre pai e filho, como afirma: “cansei dessa distância de vocês” (COELHO, 2015, 16min49s) e, posteriormente, de amante. Porém, este relacionamento não vai adiante, porque Arminto não consegue esquecer o envolvimento que ela tivera com Amando: “cansou de dormir com ele, foi?... ou ele cansou de dormir com você? Engraçado ele não ter te colocado no quarto até hoje” (COELHO, 2015, 17min10s).

Uma das leituras que podemos fazer sobre esse triângulo que se instala na família Cordovil, é que Arminto se deixou levar pela amargura e o rancor, o que o impediu de assumir o amor que sentia por Florita, mesmo depois da morte do pai, pois não conseguiu esquecer que a dividiu por algum tempo com Amando e que ela se recusou a fugir com ele. Esse fato contribui para a obsessão que ele desenvolve pela personagem Dinaura. E, novamente, é Florita quem indica a ele onde encontrá-la.

Florita é uma personagem indígena que sabe o que quer, é forte, decidida e estava sempre usando um colar. Essas características nos remetem à narrativa sobre as lendárias Amazonas ou Icamiabas, como são conhecidas no Brasil. O mito que descreve a história das Icamiabas menciona as mulheres que eram fortes e corajosas e que guerreavam com os homens que se aventuraram nas terras Amazônicas nos séculos XV e XVI e está relacionado com a descoberta do Eldorado. O mito surgiu com a expedição de Cristóvão Colombo no século XV, porém, a origem remete ao mito das Amazonas, originária da mitologia grega. Essas mulheres eram conhecidas como grandes guerreiras. Extraíam o seio direito para facilitar o manejo do arco e da flecha, arma que utilizavam para se defenderem.

As Icamiabas não possuíam marido, mas uma vez ao ano mantinham relações com os indígenas da tribo vizinha, que eram selecionados para fecundá-las. Cada nativa usava um amuleto e o dava de presente aos homens com quem mantiveram relação. Os indígenas acreditavam que este amuleto – o muiraquitã²⁹ – traria proteção para eles.

O amuleto, trazido ao pescoço, era o distintivo de sua cultura. Representava o poder feminino da criação. Com ele, elas acreditavam possuir a força necessária para vencer as dificuldades e enfrentar os desafios que comumente eram postos à sua frente (MELO, 2012, p. 33).

Florita é uma indígena que não abandonou seus costumes, realiza rituais, ainda conhece a língua nativa, e está sempre com um colar ao pescoço, que pode ser relacionado à lenda do Muiraquitã.

Dinaura é uma personagem bastante interessante e misteriosa. Um mito foi construído em torno dessa personagem, que se desconstrói na parte final da história. Ela surge em um momento em que Florita desfaz o mito da cidade encantada que contou a Arminto quando ele era criança e viu uma indígena falando em língua nativa entrar no rio e não voltar mais. À época, ela diz que não traduziu o que a moça estava falando corretamente.

²⁹ Segundo o Dicionário Aurélio (2014, p. 567) “o Muiraquitã: s.m. Bras. Amaz. Artefato talhado em nefrita em forma de sapo, serpente, etc., e que se crê ser um amuleto”. Para Regina Lúcia Azevedo de Melo (2012, p. 34) “o termo Muirakytã é uma adaptação da língua tupi, posterior à conquista da Amazônia. A grafia do vocabulário decorre de corruptelas de missionários e cientistas, cujas tentativas são ‘nó de pau’, ‘pedra verde do rio’, ‘pedra de chefe’, ‘botão de gente’”.

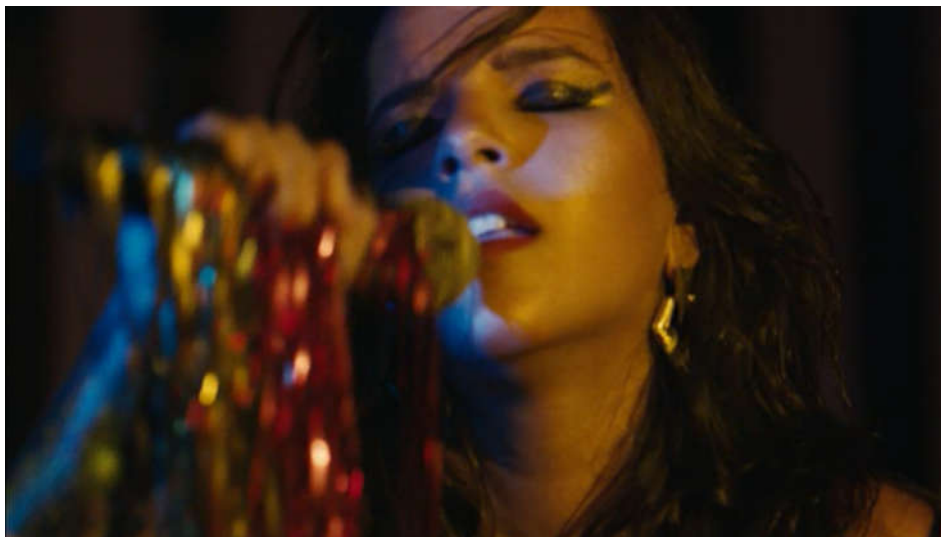
Já dissemos, anteriormente, que este sonho de Arminto, com esta indígena, é recorrente. No sonho aparecia sempre a mesma mulher entrando no rio. Porém, após a confissão de Florita, a figura de Dinaura substitui a indígena do início da história e passa a fazer parte da “vida” e do imaginário do personagem, para quem o Eldorado, a busca pela cidade encantada, é, metaforicamente, para ele, a concretização de seu relacionamento com esta moça, que tanto o fascinou.

Nesta perspectiva, o Eldorado não “é um lugar, mas sim um sentimento”, o lugar do nirvana onde somente “quem ama já chegou, já vive nela” (PIZZANO, 2012, p. 82). Dinaura representa esse lugar para Arminto, daí embrenhar-se no leito dos rios em busca da concretização deste (im)possível amor.

A cena construída para apresentar essa personagem é bem diferente das demais, que são ambientadas na casa dos Cordovil, onde há, na maioria das vezes, sombra e penumbra e os gestos dos personagens são mais expressivos.

Na montagem dessa cena, a câmera focaliza, em plano geral, Arminto andando por uma rua estreita e escura indo para o Porto São Benedito. Ouve-se, ao fundo, uma música alta, vindo de uma boate. A câmera vai acompanhando o personagem e mostrando a parte externa da boate, onde há pessoas conversando e dançando. No interior da boate, a montagem dos planos, ora privilegia as ações de Arminto, ora das pessoas conversando e dançando freneticamente ao som da música remixada.

No palco, há uma bailarina e um rapaz dançando. Há muito luz e as roupas dos bailarinos são coloridas e brilhantes. Ele observa uma moça morena, de cabelos compridos, cantando e dançando em cima do palco e fica deslumbrado com ela. Dinaura está envolta em um ambiente de muitas luzes. Canta e dança de forma sensual, fotogramas 28 e 29.



Fotograma 28: Dinaura cantando. Tempo: 45min57s.



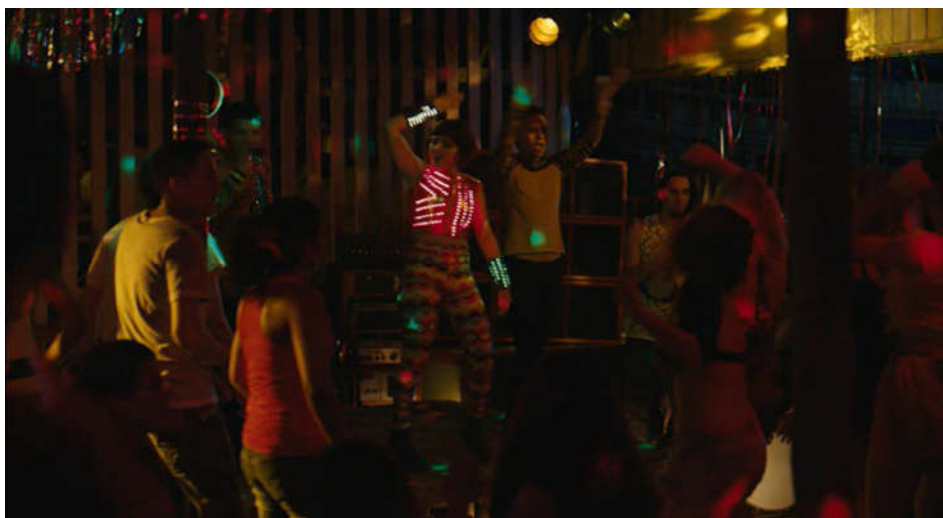
Fotograma 29: Arminto fascinado por Dinaura. Tempo: 46min27s.

À medida que a música remixada do grupo Guns N´Roses vai se tornando mais agitada, as pessoas presentes, neste bar flutuante, gritam e pulam freneticamente, tudo na cena fica fragmentado, desfocado e confuso. Agora, o que aparece na tela é um emaranhado de luzes coloridas e vultos, que se movem ao som da música.

Aos poucos, a nitidez das imagens retorna e aparece Arminto, em primeiríssimo plano, olhando de um lado para o outro, como se estivesse

procurando alguma coisa. A moça misteriosa desaparece do palco e ficam apenas uma dançarina e o Dj dançando, fotograma 30.

Arminto a procura, sem entender o que estava acontecendo. Sonho? Realidade? Imaginação?



Fotograma 30: As pessoas dançando na boate. Tempo: 45min07s.

Dinaura, a nosso ver, representa a *lara* como é conhecida no norte do Brasil. Há inúmeras versões para essa lenda nas mais diversas culturas: europeia, africana, portuguesa, espanhola, grega, que a moldam ao seu contexto cultural. Segundo Câmara Cascudo:

Em todo Brasil conhece-se por mãe D'água, a sereia europeia, alva, loura, meio peixe, cantando para a trair 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)

Algumas versões da lenda atestam que a lara devora as suas vítimas após morrerem afogadas. Outras, dizem que se o rapaz consegue fugir de seus encantos,

acaba enlouquecendo, sendo que, a única pessoa capaz de curar tal encantamento, é o curandeiro da tribo, o Pajé.

João de Jesus Paes Loureiro (2001, p. 259-260), em *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* apresenta que

A lara ou Oiara – Mãe-d'água – vive nas encantarias do fundo dos rios. Ela atrai os moços e os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento, canta belas melodias com voz maviosa. Convida-os a ir com ela para o fundo das águas do rio – onde se localiza a encantaria – sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio onde a vida é de uma felicidade sem-fim. Quem tiver visto o rosto uma única vez jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela.

Em nossa análise, acreditamos que Dinaura é uma releitura desta lenda amazônica, pois a personagem seduz Arminto com o seu canto. Como na lenda, só os encantados veem a lara, como só ele a viu. Ninguém sabe quem é esta misteriosa cantora que o personagem acredita ter visto e ouvido cantar na boate. Já que o dono do lugar afirmou que lá, não trabalhava nenhuma cantora.

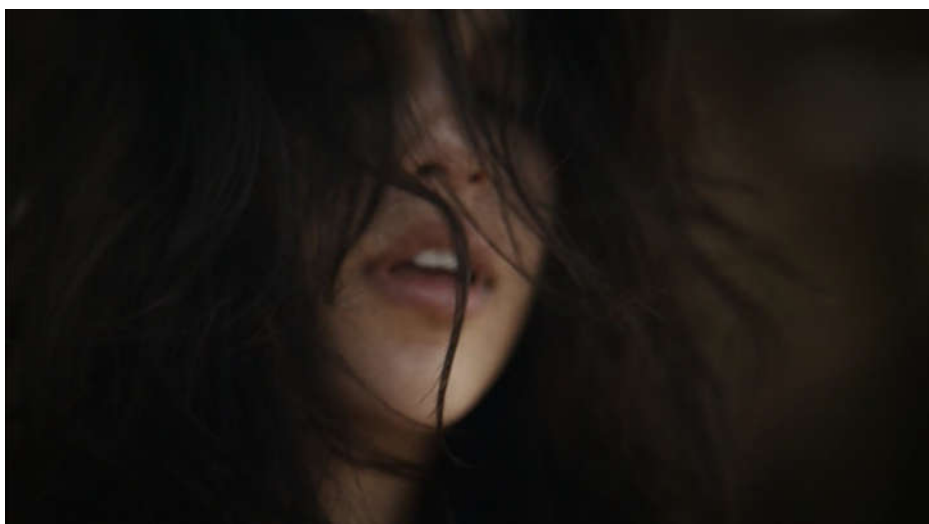
Sobre essas encantarias, Loureiro (2007, p. 26), afirma que:

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.

A partir do momento em que se vê enfeitiçado por Dinaura, Arminto não consegue esquecê-la e, por isso, empreende uma busca excessiva para encontrá-la, sem se importar com outros problemas. Guia sua vida para encontrá-la, como se sua sobrevivência dependesse dela.

Analisando algumas cenas entre esses dois personagens, percebe-se que a ligação entre eles ocorre por meio do rio, como dissemos, o que valida a ligação desta personagem com o ser mítico lara.

A primeira vez em que Arminto a vê, ele está à beira do rio, sentado na areia, quando uma moça vestida de branco entra na água e mergulha. Arminto a observa e fica apreensivo porque não consegue mais ver a mulher. Aparece a imagem do rio e ouvimos a respiração ofegante de Arminto e o som da correnteza. Algum tempo depois, a moça sai da água. Corte. No plano seguinte, a paisagem muda. Agora a mata encobre uma parte do rio e Arminto, dentro d'água, procura por alguma coisa. Olha para os lados, para dentro da água, para cima. Na cena seguinte, aparece, primeiro, uma imagem desfocada que vai aos poucos ficando nítida, até aparecer a imagem, em *close*, do rosto de Dinaura mantendo relações com Arminto. Em seguida outra sobreposição de imagem, corte. Novamente Arminto dentro do rio em meio às árvores, fotogramas 31 e 32 (COELHO, 2015, 40min22s).



Fotograma 31: Cena da praia. Tempo: 41min49s.



Fotograma 32: Arminto procurando por Dinaura. Tempo: 41min56s.

Não existe diálogo entre Dinaura e Arminto, pois esses seres encantados “não falam, não dialogam, não sentenciam, eles não emitem preceitos morais. Revelam-se como imagens de pura aparência” (LOUREIRO, 2007, p. 26), e, sua sedução advém da promessa de amor e felicidade plena, conforme a lenda.

“Olhar o rosto da lara não significa perdê-la, mas perder-se, ele mesmo, para sempre” (idem, p. 268). E Arminto perde-se em seus anseios e desejos por Dinaura, mesmo após a descoberta de que ela era sua irmã: “Quando voltei Florita não estava mais lá. Então esperei” (COELHO, 2015, 1h21min41s).

Temos assim, um personagem totalmente a mercê do mito, da arte híbrida entre a lenda e o cinema. Coelho traz o mito da lara para a vida de um sujeito que não pertence à Amazônia, mas que foi criado por ela, por meio da voz de Florita. É esta mulher que o prende nas narrativas amazônicas, o coloca no mundo das encantarias e da cultura mítica.

As narrativas ouvidas durante a infância o influenciam permanentemente em sua vida adulta, até chegar o momento de não ter para onde fugir, a não ser acreditar e se render aos acordos e ao mundo lendário amazônico. E Coelho traz toda essa trama para a linguagem cinematográfica ressaltando a escuridão nas imagens, nas cores, no som da floresta, no domínio que o rio possui quando se mostra na tela.

A sonoridade presente na película constrói um mundo misterioso, encantado, pois o barulho dos rios, dos pássaros e das árvores balançando ao som do vento estão sempre completando o perfil dos personagens. Este elemento sonoro traz a realidade e a imaginação à narrativa. São dois mundos que se completam, mas que Arminto luta em não entender. Sobre essa sonoridade geográfica Schafer fala que:

Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que as ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento. (SCHAFFER, 2001, p.26)

Na compreensão de Coelho, produzir um filme sem a sonoridade desses elementos não seria possível, pois ela carrega a simbologia da incompletude, da imensidão do mundo, da pequenez humana. O que domina a construção cinematográfica sobre *Órfãos do Eldorado* são o rio e a floresta, o sujeito se perde nesse mundo, é engolido pelas histórias, pelos espaços e pelas narrativas orais. Coelho soube trabalhar a arte do encantamento na linguagem do cinema.

A arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. A estética das linguagens artísticas pode tanto deslumbrar como esclarecer. Muito do que têm sido as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história, a metamorfose do mito em visão do mundo, o milagre da criação; muitos desses enigmas têm sido desvendados pela poesia, romance, teatro, cinema, pintura, escultura, música e outras linguagens artísticas. (LOUREIRO, 2001, p. 7)

Nessa fala de Ianni no livro de Loureiro, ousamos incluir o cinema, pois Coelho retirou o mito de seu estado oral e o colocou em estado imagético, visual, estado em que o sonoro e o visual dão a dimensão do encantamento. Mas não há uma busca de classificação, de enquadrar a história em algum outro gênero, mas apenas demonstrar uma vivência do imaginário amazônico. Não se busca uma explicação para o filme porque não há, quem procura uma razão para explicar os personagens não a encontra, pois não existe.

Avaliamos que o filme *Órfão do Eldorado* apresenta uma outra maneira de

contar uma história por meio do visual e do sonoro, não foram recursos fechados, mas abertos, possibilidades de signos abertos ao espectador. E o filme apresenta este estado de devaneio, de imaginário, de uma busca pela identidade, pelo ser, pelo outro.

Na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula, que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela des-coberta das coisas. Nesse procedimento – de uma verdadeira metafísica poética –, o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Trata-se de, um estado poético que evolui do devaneio, da livre expansão do imaginário. (...) Sob esse estado é que o homem da Amazônia vai criando e habitando seu mundo, construindo uma realidade condizente com seu desejo, como se vivesse no processo de uma poética em ação. Uma poética operada pelo sentido imaginal, que confere à cultura uma leveza que se vai tornando cada vez mais insustentável, atingida pelas alterações apresentadas pela sociedade e a natureza amazônicas. (LOUREIRO, 2001, p. 14)

Arminto foi envolvido pelos personagens e pelas narrativas amazônicas, tentou lutar buscando uma razão para as angústias, mas perdeu a luta. Só se encontrou quando decide aceitar o sobrenatural, o impossível e o incrível. Na Amazônia, os mitos explicam tudo, a necessidade do mito é primordial para que a cultura ali estabelecida seja preservada. E no filme, verificamos que toda a construção visual e sonora estabelece esse elo com a Amazônia encantada por meio das personagens e dos espaços.

2.3. Memória e espaços: a Amazônia e suas casas

Halbwachs (1990, p. 160) explica, em *A memória coletiva*, a relação existente entre memória e espaço. O filósofo afirma que, a partir do momento em que um grupo social se encontra inserido em um espaço passa a moldá-lo à sua imagem, isto é, aos seus valores e concepções, também se adaptando a materialidade do lugar ao qual pertence. “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”.

Ademais, no espaço são armazenadas as ações e cabe ao nosso inconsciente registrar e assimilar os episódios e as imagens aos lugares de maneira que ao rememorarmos algum acontecimento, as lembranças serão remetidas ao espaço em que tal situação ocorreu. As coisas estão associadas aos lugares e esses lugares operam como um suporte à memória que falha na luta contra o esquecimento. Eles podem ser ao mesmo tempo abstratos e concretos e, por isso, são revestidos de uma aura simbólica por meio da imaginação, pois são sempre oscilantes.

No filme, o espaço, a nosso ver, é muito importante. Ele contribui para a construção do significado da história de Arminto: a casa dos Cordovil, o rio, o porto, a empresa de navegação, Óbidos, as casas de palafitas, Paraíso, a boate, o barco.

Todos esses espaços vão construindo e identificando o personagem e a região em que a história é narrada: seus costumes, vestimentas, forma de falar, alimentação e cultura que vão, aos poucos, fazendo parte da arquitetura fílmica. Como, por exemplo, as pequenas vilas construídas sobre palafitas, uma prevenção contra as cheias do rio. As casas flutuantes que, conforme a maré acompanham as cheias ou vazantes dos rios, o comércio no porto, às feiras livres, as bancas repletas de variados tipos de peixes.

Tudo isso vai compondo os espaços em que a narrativa se desenvolve e cria a atmosfera dos acontecimentos que integram a história e representam esta região, cujo espaço físico e cultural permite que certos elementos atuem como dispositivos simbólicos e realize conexões semióticas do imaginário, uma vez que no “mundo das *encantarias*: os “encantados”, que povoam o imaginário das pessoas e governam suas vidas, têm diferentes representações no cotidiano” (PIZARRO, 2012, p. 27). E Arminto é um desses seres que se deixa enredar pelas encantarias. É levado por este ambiente mítico, no qual está inserido, e acaba tragado por elas ao criar situações para suprir suas carências e expectativas.

2.3.1 Imagens, cores e sons: configurações de rios, casas, sonhos e mitos

Como já dissemos, o filme é dividido em duas partes. A primeira representa o retorno do personagem a Vila Bela, o que dá origem a uma sucessão de recordações à medida que ele vai se aproximando da cidade, fato que se torna ainda mais latente ao reencontrar a casa de sua infância e Florita. E a segunda, nos remete a busca obsessiva por Dinaura.

Os espaços apresentados nesta parte nos mostram um personagem atávico, rancoroso e ensimesmado, atormentado por seu passado. A casa em que ele vive com Florita é um espaço de revelações. É nele que surgem os indícios que vão preenchendo e construindo a história de Arminto.

A casa é representada como um ambiente fechado, sem ar para o personagem. É ali, em meio aos objetos que remetem à sua infância e a suas lembranças, que vive e revive seus conflitos, suas inseguranças, angústias e rancores: dissabores com o pai, convivência com Florita, primeiro como uma mãe, depois como amante.

Os tons escolhidos pelo cineasta, para compor o interior da casa, ajudam a criar esta atmosfera psicológica em que o personagem vive. Esse jogo do claro escuro favorece o devaneio do personagem. A própria personagem Florita mistura-se a casa, confunde-se, está sempre à espreita, como se fosse parte integrante desta e, a impressão que temos, é que ela está sempre pronta para trazer à tona, certas recordações do passado.

O rio é um espaço constante nesta narrativa fílmica. Antes mesmo de assistirmos à primeira cena, ainda na exposição dos créditos: patrocinadores, diretor de fotografia, montagem, roteiro, sonoplastia e o nome dos atores que fizeram parte do elenco, já se ouvem o som das águas. Corte, surge uma imagem da mata e, em seguida, uma panorâmica do rio, que vai, aos poucos, mostrando a mata, os barcos e as pessoas que compõem esse plano sequência. Há um corte e surge, na tela, a primeira cena do personagem adulto. A câmera abre o plano focalizando o rio e vai, aos poucos, recuando até revelar o personagem no barco, em processo de chegada.

Esse espaço é muito representativo na obra, permeia, em muitos momentos, o desenvolvimento da história fílmica, principalmente na segunda parte do filme, quando Arminto percorre os rios em busca da personagem Dinaura. E a última cena fílmica, é a imagem do rio. Há uma circularidade na obra que passa por esse espaço simbólico.

O rio e seu ciclo de águas são vitais na vida das comunidades ribeirinhas, pois a

relação do homem da Amazônia, do caboclo, com os rios é uma relação diretamente sensível. Não é uma relação memorialista de histórias contadas num tempo passado. Suas histórias, mesmo envolvendo densa mitologia, são histórias presentificadas. Elas estão ali. Seu inconsciente é um inconsciente presentificado (LOUREIRO, 2001, p. 259).

Ademais, o homem amazônico tem uma relação muito peculiar com esse espaço, pois ele representa metaforicamente a vida dos moradores da região e exerce uma influência ímpar na vida do personagem principal, que a ele está ligado intimamente, em situações diversas: chegada à cidade, sustento, busca por Dinaura, moradia.

Além disso, o rio representa a vida, a morte, a fuga, o retorno, a chegada, a felicidade ou a ruína, tudo está ligado a ele, para o bem ou para o mal:

o homem e o rio são os dois mais ativos agentes da geografia humana da Amazônia. O rio enchendo a vida do homem de motivações psicológicas, o rio imprimindo à sociedade rumos e tendências, criando tipos característicos na vida regional (TOCANTINS, 2000, p. 277)

Outro espaço importante na narrativa, que também está ligado ao rio: o barco. Esse meio de transporte tem um papel fundamental na vida dos homens na Amazônia, pois é o responsável pelo traslado da população pelos rios. Há os barcos de passageiros, de pesca, de transporte de mercadorias, de lazer. Ou seja, são essas embarcações que fazem circular os bens e serviços necessários à população que vive nessa região repleta de lagos, igarapés e rios.

Na película, Arminto chega à sua cidade natal em um barco. Aluga um barco pequeno para procurar Dinaura, primeiro, no vilarejo de Óbidos; depois, em Paraíso e no caminho vai revendo e revivendo as mesmas narrativas que povoaram seu imaginário em sua infância, como afirma Loureiro (2001, p. 179), “as embarcações dos rios da Amazônia vêm tripuladas de homens e deuses, histórias e sonho, trabalho e mito. E alegorizam inúmeros aspectos essenciais de uma forma de vida social, econômica e cultural”. O que reforça a ideia de Leandro Tocantins (2000), para quem o rio está ligado ao homem numa associação quase mítica.

Outro espaço simbólico na narrativa é a rede, como vimos. Ela serve para o descanso, para dormir nos barcos que transportam passageiros e para os momentos de lazer, pois invoca a contação de história na Amazônia.

Sobre essa simbologia, Loureiro (2007, p. 15) afirma que

É sob o impulso da comunicação constelacional da cultura que envolve e estrutura a coletividade que a simbolização, tendo sua formulação no indivíduo, torna-se compreensão coletiva, por meio de uma tessitura de subjetividades socialmente multiplicadas e objetivadas culturalmente. É particular porque marca uma relação do indivíduo com sua realidade. E, ao mesmo tempo, é coletiva porque acontece, ou pode acontecer, em todos os indivíduos interligados pela mesma teia cultural.

O personagem Arminto é influenciado pelas lendas, assim como as pessoas que habitam o lugar. Todos contam essas narrativas, às vezes com um pouco de variação, pois são culturas oriundas da oralidade, apresentam este espaço mítico: o rapaz dentro do barco que traz Arminto a Vila Bela narra as lendas da Mulher que se apaixonou por uma Anta-macho e a do Uirapuru; Dionísio Cão, o barqueiro que ele contratou para levá-lo até Dinaura, também narra para ele a história da mulher sem cabeça. Essas lendas foram contadas por Florita em sua infância e permeiam o imaginário da população local. Além disso, 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, este imaginário mitológico faz parte da identidade cultural desta região representada na obra fílmica, pertencendo à coletividade. Pois o homem,

(...) cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência”, pois a dinâmica simbólica de suas relações com a realidade exige uma compreensão diferente dessas relações por ele estabelecidas (LOUREIRO, 2007, p. 11)

E Arminto se vê envolvido e tenta se reinventar neste espaço mítico que o consome. A visão de mundo construída quando pequeno passa pela lente das histórias contadas por Florita, são narrativas míticas que envolvem o personagem e o constituem como sujeito. Uma sequência que demonstra esse recurso é quando uma mulher aparece do nada e caminha em direção ao rio até sumir, falando uma

língua estranha e tirando as roupas. Arminto, ainda pequeno, vê tudo acontecer e quem aparece para filtrar esta imagem? Florita. Essa personagem filtra a possível verdade com as lentes do mito, justificando que a mulher entrou na água à procura da cidade encantada:

Florita: a índia, a índia dos teus sonhos, a índia que entrou no rio, eu traduzi errado o que ela gritava, eu menti, 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, e 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.
Arminto: E você tá me dizendo isso agora? (COELHO, 2015, 26min26s).

Florita construiu uma explicação mítica para Arminto quando criança, e resolve falar a verdade para Arminto já adulto. Mas o mito permaneceu em sua mente por muito tempo, fez parte de sua criação e de sua formação. A fala dele no final justifica-se como se a verdade não adiantasse mais naquele momento, pois as construções e relações já estavam edificadas e presentes em sua vida – o sonho com a mulher sempre recorrente em sua vida.

As duas versões sobre a mulher que caminha em direção ao rio nos trazem a visão edenista e infernista, ou seja, temos a edenista, o paraíso perdido, a cidade encantada; e temos a visão infernista, as dificuldades que a floresta nos apresenta e que enfrentamos para viver, as febres, os animais, os obstáculos. Florita preferiu defender Arminto com a visão edenista, mítica, deixando a visão infernista para um adulto. Mas na visão de Arminto, essa visão edenista, essa visão mítica causou muitas indagações, muitas angústias, pois a sua vida não foi num paraíso, não foi construída com amor, mas com relações conflituosas com o pai, a morte da mãe, e ainda a necessidade de dividir a Florita, uma possível mãe quando criança, uma possível amante quando adolescente, com o pai, pois ela era amante de Armando Cordovil.

A visão de Arminto diante destes conflitos se confunde com as histórias narradas por Florita. São visões edenistas e infernistas contemporâneas sobre a Amazônia, sobre a floresta, uma existência pontual neste espaço amazônico.

Guilherme Coelho soube mesclar a tradição e a modernidade, o mítico com as questões identitárias fragmentadas. Florita traz ao filme a visão mítica, a marca

da Amazônia, a oralidade, o local; Arminto aparece como o elemento universal, o que traz as angústias, a modernidade, o sujeito que quer largar tudo e voltar ao mundo fora da Amazônia. Loureiro escreveu sobre esse comungar de ideias

Cada artista criador, seja onde quer que atue, atualiza e enriquece a arte da humanidade. Nenhum artista cria a poesia, por exemplo, somente de si mesmo. Cria apoiado em uma herança local e universal. Diante disso, a relação entre a criação e herança cultural na Amazônia é essencial para que o novo tenha o toque, a tatuagem indígena no corpo de nossa originalidade criadora. É necessária uma relação dialética da criação individual com esse conjunto de valores materiais e espirituais universais que os homens acumularam no trajeto antropológico da própria prática histórico-social. (LOUREIRO, 1999, p. 20)

Dessa forma, o mito trabalhado nesta tese prima por um uso amplo, não só envolve o primitivo, mas também a sua convivência com a contemporaneidade. No filme de Guilherme temos comportamentos humanos que se justificam pela história mítica. O conceito que mais se aproxima de nossa análise, supomos que seja a de Eliade:

A definição que para mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir; seja uma realidade total, o cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que revelam no tempo prestigioso dos 'primórdios'. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a 'sobrenaturalidade') de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no mundo. É dessa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 1972, p. 11)

Assim, o Arminto de Guilherme Coelho se constrói nesses mundos mítico e moderno, tradicional e atual. Ele é um personagem que entra em confronto com as explicações míticas, se envolve com as situações sobrenaturais. E ao final se rende ao mundo que Florita criou em torno dele. É o mundo mítico se sobressaindo ao mundo moderno.

CAPÍTULO III

3 ÓRFÃOS DO ELDORADO E AS CRÍTICAS: ALGUMAS REFLEXÕES

Cinema é cinema, literatura é literatura, (música é música). Pouco importa que se crie um roteiro de uma obra literária. O verdadeiro diretor é que não tem nada de se deixar influenciar pela matéria literária de onde vai nascer seu filme. Suas imagens serão livres, serão criação sua, nunca ilustração a bico de pena do que leu.

Vinícius de Moraes

3.1 As críticas e algumas reflexões

O filme *Órfãos do Eldorado* despertou o interesse da crítica especializada, entre outros motivos, porque a obra é uma adaptação da obra do consagrado escritor amazonense Milton Hatoum. O que esperar desta transposição da linguagem literária para a cinematográfica, já que se trata de uma obra extremamente subjetiva e intimista? Alguns críticos buscaram comparar a questão da fidelidade entre as suas obras; outros atentaram à forma de montagem escolhida por Guilherme Coelho para retratar as peculiaridades presentes na obra de Hatoum e outros como a cenografia construiu esta história.

No artigo '*Órfãos do Eldorado*': o filme que queria ser livro, André Maués faz uma análise do roteiro e das imagens do filme. O crítico afirma que faltou ao cineasta trabalhar melhor a adaptação da linguagem nos diálogos:

os diálogos são monossilábicos e os silêncios quase eternos. Isso por si só não seria um problema, mas a questão é que os diálogos parecem ter sido reproduzidos quase que exatamente como estão no livro, os quais não soam nada naturais ao saírem da boca dos atores (MAUÉS, 2016, s.p).

Além disso, afirma que a narrativa lenta engessa o filme, porque falta naturalidade na interação dos personagens.

Em nossa análise, interpretamos o uso da narrativa lenta e dos diálogos monossilábicos como construções necessárias para ajudar na caracterização desta narrativa subjetiva que vimos na tela, pois todos os acontecimentos estão ligados ao personagem Arminto. Ademais, o cineasta privilegiou, na narrativa, a questão visual e sonora, como dissemos: as paisagens, os gestos dos personagens, o olhar, os sons diegéticos, todos esses elementos constroem essa subjetividade latente na obra fílmica. Assim, a narrativa é lenta porque o tempo da mente também o é. Os diálogos são curtos porque, mais importante do que se expressar por palavras, é mostrar as angústias por meio dos sinais que nosso corpo transmite.

Adriano Garrett (2015) publicou no site do *Cine festival*, a crítica *Órfãos do Eldorado*, de *Guilherme Coelho*, na 18ª mostra de Tiradentes. Para ele, o filme mostra desde o início a belíssima paisagem da natureza paraense, mostrando seus rios e suas florestas, o que vai aos poucos insinuando o poder que a natureza possui de modificar tudo a sua volta. No filme, misturado a este aspecto devastador das águas, é traçada a história de Arminto Cordovil. O crítico alega que muitas passagens do filme como, por exemplo, “o modo como revela a solução do mistério, a desnecessária narração em *off*, o grito no barco” tiram a força do filme. Além disso, para Garrett (2015, s.p), os

[...] elementos que poderiam pontuar melhor a curva dramática do protagonista – o que caberia perfeitamente dentro da ênfase dada à dramaticidade e à construção psicológica – são mal desenvolvidos e soltos ao longo da obra (o passado de riqueza da família, a frustração do filho com a música, a oposição entre a cultura popular da música brega e o eruditismo do piano, a canção tocada em dois momentos diferentes da narrativa).

Por isso, em sua análise, afirma que, no filme, a construção narrativa é frouxa, pois alguns indícios que poderiam dar mais força à narrativa não o fazem, aparecem de forma superficial. É o espectador quem tem que preencher estas lacunas, porque elas não estão lá.

A nosso ver, essa frouxidão narrativa a que Garret se reporta, não existe no filme, ao contrário, são esses indícios, como ele diz, que representam o personagem Arminto Cordovil: um ser confuso, angustiado e que não consegue comunicar-se nem com o ambiente em que vive e, muito menos, com as pessoas à sua volta. Sua relação com o pai é caótica desde a infância, não trocam mais que meia dúzia de palavras. E embora as palavras entre os dois sejam escassas, seus gestos e olhares

dizem o que não pode ser dito verbalmente. São dois seres atávicos, incomunicáveis até o fim do relacionamento dos dois, quando o pai falece. Essa incomunicabilidade entre eles ajuda a criar a personalidade “estranha” de Arminto. Cria uma aura de mistérios na vida dele, que não criou raízes com sua família. Vive atormentado pelas cenas e pelas lendas que ouviu na infância, como já dissemos. E elas acabaram moldando essa introspecção, este atavismo em que ele vive.

Quanto à imprecisão referente à fortuna dos Cordovil, as referências, realmente, estão diluídas ao longo da película e aparecem em alguns momentos distintos. Esse fato não interfere na compreensão da narrativa, porque saber se o personagem é rico ou não, não modifica a história, porque o filme não fala de riquezas, bens materiais, mas de relações humanas.

Por exemplo, no último capítulo há duas referências à empresa: a primeira ocorre no vilarejo de Paraíso, quando um senhor, ao conversar com Arminto, diz a ele que eles são os conhecidos soldados da borracha e que a empresa dos Cordovil, de Vila Bela, foi contratada para transportá-los para lá, quando eles ficaram cegos devido à fumaça da borracha (1h17min32s). Nesta cena, a alusão à empresa é imprescindível, pois o mistério em torno de Dinaura é desfeito.

A segunda menção é retratada por intermédio de um diálogo entre Estiliano e Arminto, que pergunta a Arminto o que ele fará da vida dele, pois em seus devaneios deixou de administrar a empresa e levou todos à falência (1h26min01s).



Fotograma 33: Empresa de navegação Cordovil. Tempo: 09min54s.

Outra cena à qual o crítico se refere – o grito no barco – faz parte das cenas do capítulo 4, fotogramas 34 e 35. Na primeira imagem, surge Arminto, à noite,

pilotando o barco sozinho. A câmara destaca o centro do barco onde visualizamos o personagem. Há uma tênue luz no teto. O barulho do motor e os sons da natureza o acompanham: a chuva, os grilos, os sapos, a correnteza do rio, tudo contribui para que aumente sua angústia, culminando o grito do personagem.

Por isso, não concordamos com a crítica de Garret ao afirmar que o grito que Arminto solta é desnecessário, uma vez que a montagem dos planos na sequência da cena, que culmina o grito, simboliza a ira, a frustração de Arminto por não conseguir informações sobre o paradeiro de Dinaura e não conseguir encontrá-la.

Para Vanoye, Goliot-lété (2002, p. 15),

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...], decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade.

Portanto, em nossa interpretação, o grito foi uma forma de extravasar as angústias de sua peregrinação pelos rios amazonenses, pelos quais navegava diuturnamente. A cena analisada de forma descontextualizada, sem a devida progressão narrativa, estaria de acordo com a análise do crítico. Porém, analisando-a em relação às sequências das cenas anteriores, que representam a evolução da ação, percebe-se que o “grito” foi uma forma que o personagem encontrou de não enlouquecer, de se sentir vivo, no meio daquela solidão.



Fotograma 34: Arminto no barco. Tempo: 1h13min08s.



Fotograma 35: O grito. Tempo: 1h13min19s.

Vale ressaltar que, na cena fílmica, nem tudo é o que parecer ser: há as ambiguidades, as elipses que devem ser completadas pela visão do analista ou pelos espectadores do filme, pois se deve analisar o contexto, a sequência e não apenas o aparente. Uma vez que na narrativa fílmica, tudo tem um sentido e um porquê.

Fabrizio Cordeiro (2016), em seu artigo crítico 18º mostra de cinema de Tiradentes: *Órfãos do Eldorado*, de *Guilherme Coelho*, publicado no site da *Revista Janela*, analisa que na obra de Coelho, “o Brasil se manifesta pela Amazônia, pelos largos rios que cortam matas e levam barcos de madeira, pelo úmido calor nortista...” (CORDEIRO, 2016, s.p). O crítico afirma que há várias cenas no filme em que o diretor é bastante didático, e este fato retira um pouco da dramaticidade que se quer empregar na obra. Além disso, aponta uma problemática no que se refere aos efeitos visuais de algumas cenas, como, por exemplo, da cena do delírio de Arminto, que para ele foi construída com efeitos visuais pouco criativos.

Corroborando as críticas de Cordeiro, Francisco Russo (2015), no artigo *Atração e repúdio*, afirma que o filme *Órfãos do Eldorado* retrata mais o ambiente amazônico do que narra uma história. Seu ritmo é lento e demonstra o lado introspectivo do narrador personagem. Além disso, para o crítico, o filme tem sérios problemas para desenvolver a narrativa na segunda parte da história, quando

aparece a personagem Dinaura, uma cantora que o personagem Arminto vê cantando em um bar.

Concordamos que este ambiente amazônico passa por toda a película, desde o início do filme. Porém, esse fato não é um problema para a compreensão do enredo fílmico. É o espaço aliado à memória e aos personagens que constroem a história.

As paisagens que compõem o cenário, não são meras ilustrações e não pretenderam ressaltar a questão do regionalismo e nem destacar a região: “a regionalidade é um espaço vivido e subjetivo e um momento estrutural do texto, não externo” (VICENTINI, 2015, p. 219). Portanto, as imagens construídas, esse espaço simbólico, demonstram como os componentes culturais: etnia, costumes, crenças e a produção econômica estabelecem comportamentos, hábitos e valores.

Na cidade em que cresceu e viveu há uma influência grande da cultura indígena e essa cultura impregnou a vida de Arminto. Por isso, essa construção simbólica da narrativa em que o espaço físico, ao mesmo tempo em que acolhe, sufoca, angustia, desperta o imaginário, o sobrenatural.

A paisagem, longe de ser um simples artifício na narrativa, constitui algo com que o ser humano tem uma ligação existencial, visto que é uma realidade durável e possibilita a rememoração e a reconstrução dos acontecimentos passados (DARDEL, 2011).

A produção de Guilherme Coelho apresenta uma criação baseada nas estratégias cinematográficas. Utilizando do visual e da sonoridade, a Amazônia é contada a nós na figura de Arminto Cordovil e seu mundo fragmentado e mítico. Para que o espectador pudesse visualizar esse mundo fragmentado e mítico, Coelho optou pelas imagens simbólicas – um rio, uma árvore, uma floresta, um mito – elementos que constituem esse espaço enigmático tão presente aos pensamentos do personagem.

3.2 A construção dos recursos fílmicos: algumas reflexões

Alguns pontos chamam atenção no filme pela repetição, seja uma cena, uma imagem, uma cor ou um som. Na repetição há muitos índices que podem levar o espectador a ponderar futuras expectativas durante o filme. Lotman (1978, p. 82)

afirma que, “as coisas que se repetem no cinema adquirem uma ‘expressão’ que pode tornar-se mais significativa do que a própria coisa”.

Segundo Fábio Luis Rockenbach (2017), os conceitos de Alegoria, Motifs e Paralelos permitem uma leitura a partir da repetição. E no filme *Órfãos do Eldorado*, encontramos algumas repetições que requerem uma pontuação analítica. Pramaggiore e Wallis explicam que os:

Cineastas algumas vezes usam repetição de detalhes para criar paralelos. Um paralelo surge quando dois personagens, eventos ou locações são comparados através do uso de um elemento narrativo ou visual ou sonoro. Quando isso ocorre, espectadores são encorajados a considerar suas similaridades e diferenças. (PRAMAGGIORE, WALLIS *apud* ROCKENBACH, 2017, s.p).

Na cena da mulher caminhando para o fundo do rio no início do filme e a outra cena em que Arminto imagina ver Dinaura também caminhando em direção ao rio intencionam uma possível comparação entre os personagens e elementos visuais, seria o Paralelo, uma repetição que objetiva considerar similaridades e diferenças.

Esse Paralelo representará a ligação de Arminto com mulheres enigmáticas, que mergulham no desconhecido espaço de um rio e possibilitam várias interpretações: de morte, de encanto, de vida, insinuações que a repetição da cena promove na cabeça de Arminto. Na primeira cena, fotograma 36, a explicação dada a Arminto foi que a mulher foi atrás de uma cidade encantada. Florita foi o filtro para que o verdadeiro motivo contado a ele quando adulto, não fosse contado quando criança: a mulher se matou devido à família dela ter morrido.



Fotograma 36: A indígena entrando no rio. Tempo: 3min52s.

A segunda cena traz a imaginação de Arminto em relação a uma mulher que só ele vê e que era Dinaura mais nova. Também indo em direção ao rio, mas para seduzi-lo, provocar indagações sobre si mesmo e sua relação com Florita, fotograma 37.



Fotograma 37: Dinaura no rio. Tempo: 40min21s.

O Motif é construído para identificar uma temática ou personagem. E no filme, temos o Motif construído pela repetição do padrão de composição visual de Arminto e o rio. São elementos que possuem o mesmo padrão e que se repetem várias vezes.

MOTIFS, cuja variante musical, os *leitmotifs*, são mais conhecidos, surgem “**quando qualquer detalhe adquire significação através da repetição**”, no sentido de identificar determinado tema, personagem ou sentido. Cineastas podem aplicar a qualquer filme elementos para desenvolver um motif, incluindo (entre outros) linhas de diálogo, gestos, roupas, locações, música, cor e composições³⁰.

³⁰

Disponível em <https://revistamoviemment.net/como-fazer-uma-analise-filmica-96f1e6cc74>.



Fotograma 38: Arminto observa a moça entrar no rio. Tempo: 40min21s.



Fotograma 39: Arminto e o rio. Tempo: 41min39s.

Nessas imagens, percebemos a ligação profunda do personagem Arminto com o rio, pois este está presente em quase todas as situações de angústia. É uma relação de envolvimento e formação identitária, pois por meio do rio e sua simbologia tenta se encontrar seja mergulhando para se acalmar ou imaginando a mulher encantada indo em direção ao rio e depois finalizando numa relação sexual com ele.

Outro recurso utilizado por Coelho é o uso de os *flashback*³¹. Há um fluxo ininterrupto de lembranças e sentimentos, que vão moldando os acontecimentos que se misturam de forma “desordenada” no tempo e no espaço: presente e passado se confundem. E essa aparente desordem vai construindo o texto fílmico, ora clareando os eventos, ora tornando-os mais complexos e difusos. As reflexões são dadas pelos gestos, pelos olhares e pelos espaços. Essas imagens espaciais desempenham um papel muito importante na memória coletiva e resgatam a cultura, a identidade.

Ademais, a paisagem não é apenas um objeto de admiração e encantamento, mas a inserção do homem no mundo, alicerce do seu ser social. “A cor, o modelado, os odores do solo, o arranjo vegetal se misturam com as lembranças, com todos os estados afetivos, com as ideias, mesmo com aquelas que acreditamos serem as mais independentes” (DARDEL, 2011, p. 34). E são por meio dessa mistura de formas, cores, sabores e odores que a memória de Arminto vai construindo a narrativa.

Há na construção fílmica o uso da voz *off*³². Xavier (1983, p. 459) explica que no Brasil, como na França usa-se em geral a expressão voz-*off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos”. Esse recurso cinematográfico representa o monólogo interior do personagem Arminto. Em algumas cenas, este mecanismo utiliza a voz em *off* como recurso de transposição, remetendo os acontecimentos a um outro tempo e a um olhar distanciado e reflexivo dos acontecimentos. Essa voz em *off* aparece bem definida em alguns momentos: No capítulo 1 (4min2s), início do filme, a cena destaca a imagem de Arminto quando criança, deitado na cama, pensativo. E ouvimos uma voz fora do plano dizer: Florita. Um outro exemplo, desta voz *off*, faz parte da penúltima cena do filme. Nesta cena, Arminto está deitado no chão de madeira em sua casa de braços cruzados, trajando apenas uma bermuda curta de cor azul. À esquerda, vemos a rede armada na parede. A pouca luz do ambiente

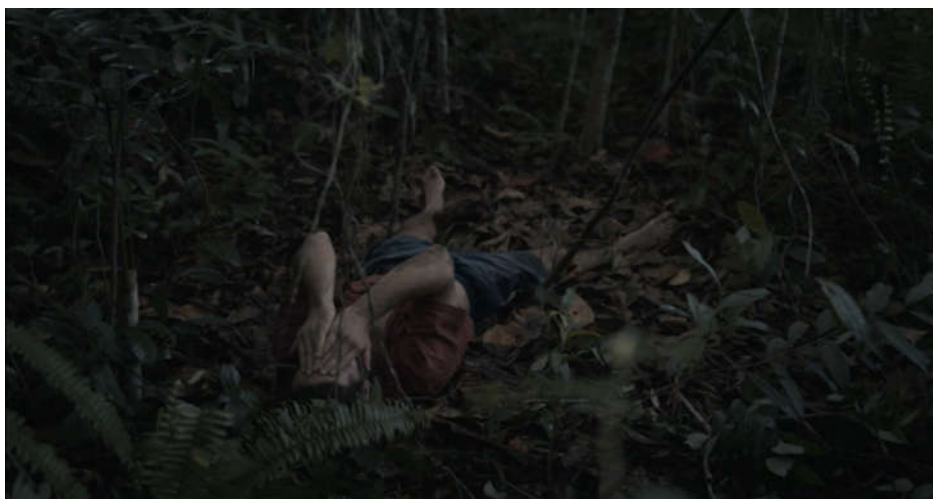
³¹ “Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se ‘volta atrás’ (no tempo). Essa figura narrativa (a palavra inglesa *flashback* conota a repentinidade dessa ‘volta’ no tempo) e consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história”. (AUMONT, MARIE, 2015, p. 130).

³² “Preposição inglesa tomada por uma abreviação de “*off screen*” (literalmente “fora de tela”, ou “fora de campo”) e aplicada unicamente, no emprego corrente ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora de campo”. (AUMONT, MARIE, 2015, p. 214).

entra pelas frestas das tábuas da parede e do assoalho. Há um clima de angústia e melancolia, que nos é passado pelas expressões faciais e o movimento do corpo, que ora está esticado, ora encolhido. Ouve-se, fora de campo, a voz do personagem pensando em Florita: “será que toda vez que penso nela, ela pensa em mim? No mesmo instante? ... Na mesma hora? ... Do mesmo jeito?”(COELHO, 2015, 1h24min33s). Outro recurso interessante utilizado na montagem de uma das cenas é a voz *over*³³, cuja finalidade é a de acentuar a percepção de subjetividade de uma história. Normalmente, o monólogo interior e o *flashback* em voz-over falam mais ou menos diretamente para o espectador, visto que traz uma informação ou devaneios do personagem.

No capítulo 6, após o mito em torno de Dinaura ser desfeito ao ser revelado a Arminto, que Dinaura e Florita são a mesma pessoa e que ela é sua irmã. O personagem sai correndo desesperado pela mata, até cair deitado no chão e começar a lembrar de Florita, fotograma 40:

Eu escuto a voz dela. Uma voz mansa e um pouco cantada. A voz da minha infância. E ela fala de um céu vermelho, de um céu de dois irmãos. Aí ela fica muda, assombrada com alguma coisa que os sonhos não revelam (COELHO, 2015, 1h20min,37s).



Fotograma 40: Arminto angustiado. Tempo: 1h20min26s.

³³ “O corpo atua como um suporte invisível tanto para o uso de voz-over em *flashback* como para um monólogo interior. Apesar da voz-over em *flashback* efetuar um deslocamento temporal em relação ao corpo, a voz frequentemente volta ao corpo como uma forma de desfecho narrativo” (XAVIER, 1983, p. 466)

A montagem desta cena é bastante interessante. A forma como Coelho posiciona a câmera para demonstrar as reações do personagem à medida que o enigma vai sendo desfeito. Um senhor cego começa a contar como eles foram parar naquela ilha e diz ao personagem que Dinaura é a neta preferida de seu Ranulfo, mas ela foi embora e não voltou mais e que, em Vila Bela, ela usava outro nome, Florita. Neste momento há um corte e os planos seguintes mostram Florita e Dinaura alternadamente: surge a imagem de Florita sentada na rede olhando para trás; Dinaura saindo da água do rio; Florita penteando seus cabelos na infância. Novamente a imagem de Arminto em primeiro plano e a do cego meio desfocada. Aqui, a ênfase está nas reações do personagem ao descobrir que ela é sua irmã. Suas feições vão da incredulidade ao desespero, fotogramas 41 e 42. Ao fundo, ouvimos sons que representam a natureza.



Fotograma 41: Espanto de Arminto. Tempo: 1h19min56s.



Fotograma 42: O desespero de Arminto. Tempo: 1h20min11s.

A iluminação é um elemento importante na construção e montagem da película. As cores e a iluminação do filme primam por uma fotografia clara no ambiente externo, ou seja, fora da casa de Arminto, enquanto que na casa da família, onde vivem Arminto e Florita, é um tom mais barroco, escuro, porque visa transmitir as angústias dos personagens, mais do primeiro, que não consegue posicionar-se no mundo. Além disso, a luminosidade, definida em cada cena, a serviço da fotografia, evidencia tanto a sensação corpórea quanto a profundidade da história fílmica. Os bons momentos vividos por Arminto em sua infância são iluminados e em seus momentos de tormentos e angústias, o escuro prevalece, revelando dúvidas e incertezas.

As cenas externas diurnas são compostas por muita luminosidade, embora predominem as cores acinzentadas nas paisagens exuberantes da Amazônia. Há cenas em que a vegetação aparece refletida nas águas dos rios. Um símbolo da dualidade da vida: o externo, aparente e o interno, submerso, conflituoso, enigmático, fotograma 43.



Fotograma 43: A vegetação refletida na água. Tempo: 39min44s.

Os sons trazem a concentração da imagem, da essência da ação, do personagem e explicam a atmosfera do filme. Por exemplo, a cena na boate, quando Arminto vê Dinaura no palco: todo o ambiente, inclusive a música tecnobrega que está tocando, cria uma atmosfera caótica de pessoas, rindo, conversando, dançando e pulando freneticamente enquanto a música se torna mais alta e agitada.

As luzes piscando contribuem para esse caos visual que assistimos na tela. Porém, o elemento que condensa a essência das angústias de Arminto, é o ritmo do tempo no filme que é construído, em diversos momentos, por sequências longas e detalhistas, como a sequência dos planos no delírio ou sua chegada a Paraíso. Esse ritmo lento e algumas vezes excessivo, expressa, por meio das imagens, os sentimentos e conflitos morais e psicológicos do personagem Arminto. Coelho utiliza como recurso fílmico o uso de muitos *closes* mais fechados, centrados no personagem Arminto. Essa câmera perto do personagem, centrada em sua face dá a impressão de que estamos dentro da cabeça do personagem, isto é, esse recurso sugere uma proximidade mais psicológica, já que se centra no personagem.

A montagem do filme trabalha com o contraste de cores, com o jogo do claro e escuro. Essa é uma das características³⁴ do Expressionismo³⁵, que se caracteriza

³⁴ Neste estudo não pretendemos analisar o filme de Coelho como pertencente às estéticas Expressionista ou Surrealista, mas apenas pontuar algumas características destes dois movimentos que percebemos na construção da obra fílmica *Órfãos do Eldorado*.

pelo modo como é feita a iluminação e a decupagem. Em vez de querer representar a realidade de uma forma naturalista, os artistas expressionistas procuraram representá-la por meio dos sentimentos, isto é, buscavam exprimir as emoções: alegrias, tristezas, angústias e essas características estão muito presentes em *Órfãos do Eldorado*, pois a construção da narrativa é enfatizada muitas vezes pelas expressões e gestos dos personagens.

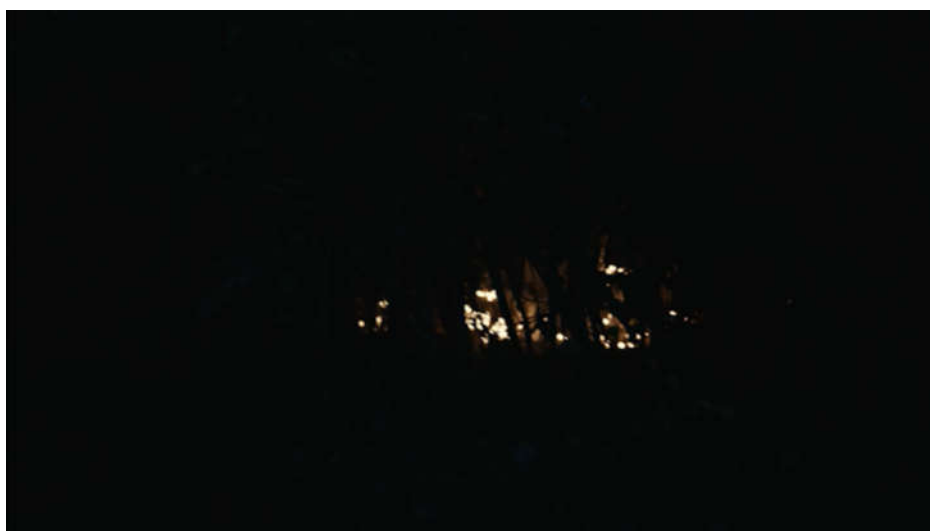
O Expressionismo trabalha com o subjetivismo, além disso, as questões sombrias permeiam a questão psicológica do personagem expressionista e atuam na construção cênica evidenciando sua visão interior. Portanto, o cinema expressionista utiliza o cenário para expressar a dramaticidade e, com isso, incorpora o espaço na ação por meio da plasticidade da imagem. Fenômenos inteiros são desenvolvidos através de representações exteriores e interiores. E essa dualidade reforça o caráter psicológico dos personagens.

O cineasta Guilherme Coelho trabalha neste filme com o mistério, o enigmático e imagens distorcidas. Há também certa dramatização na interpretação e atuação dos atores, principalmente na atuação dos personagens Florita e Arminto, cuja representação lembra muito as de matriz teatral como, por exemplo, ocorre nas cenas que são montadas dentro da casa dos Cordovil ou ainda nas cenas em que há a distorção de ambientes e de situações que as envolvem como é o caso da montagem da cena das velas quando Arminto chega à ilha Paraíso.

Arminto vaga pela mata meio perdido, olhar distante. Os sons da natureza aumentam a sensação de angústia dele. Ouve a música que Florita costumava

³⁵ O Expressionismo é um movimento da Vanguarda Europeia que surgiu no início do século XX na Alemanha. Ele caracterizava a arte criada sob o impacto do sofrimento humano. Os expressionistas colocaram o homem em destaque. “Em consequência, predica que a arte deve abandonar o universo aparente, focalizado pelo Realismo, em favor dos temas perenes e supremos, como o Mundo, Deus, o Homem, o Espírito, a Natureza, a Questão social, etc. Objetivam surpreender a alma do ser humano, a sua vida interior mais profunda, as emoções de base, que traduzem um choque permanente com o mundo” (MOISÉS, 2004, p. 181). O Expressionismo difundiu-se em várias artes: na pintura, na literatura, no teatro, na arquitetura, na escultura e no cinema. Neste estudo, abordamos apenas as características dessa vanguarda que influenciaram a arte cinematográfica. Para Xavier (1983, p. 49) no cinema expressionista “é na arte cinematográfica que se abrem as melhores perspectivas de utilização desses recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cênicos, das linhas, das formas e dos movimentos”. O Expressionismo alemão no cinema é um movimento artístico, carregado de ideologias e do momento histórico e político da Alemanha nos anos 20. Por isso, todo discurso diferente desse contexto local e temporal é descaracterizado como tal, pois não está presente a filosofia que criou o Expressionismo. Permaneceram apenas algumas características como o jogo do claro-escuro, das sombras e dos contrastes dentre outros.

cantar para ele “agora na oca, namoro e na toca, usa colares, pulseiras, cocares, rosto não pinta, bumbum é só tinta. Sai para pescar com arco e flecha. Eles vão te pegar, vai te pegar...” (COELHO, 2015, 43min48s) e nesta embriaguez em que se encontra se sente perdido, sem ar. Senta-se encostado no tronco de uma árvore e vai recordando de forma fragmentada de algumas conversas entre ele e Florita. O personagem permanece nesses devaneios até anoitecer, quando percebe, ao longe, algumas pessoas rezando ao redor de inúmeras velas acesas. Em seguida vê uma mulher erguer-se seminua descendo uma escada. Depois ele vai até onde estão as velas e acaba adormecendo deitado em um banco de madeira.



Fotograma 44: Ritual das velas. Tempo: 1h15min42s.



Fotograma 45: Ritual das velas. Tempo: 1h15min47s

Além de características do Expressionismo, na construção fílmica de Coelho, há, também, características da estética Surrealista³⁶, tais como: confusão entre o real e o ilusório; o fluxo desconexo dos sonhos, construções metafóricas e textos “visuais”, uma vez que a câmera tem a capacidade de fundir vida e sonho, o presente e o passado se unificam e deixam de ser contraditórios. Há o predomínio da imaginação sobre a realidade. Por exemplo, as cenas de Dinaura e Arminto sempre são marcadas por imagens que já começam distorcidas ou que vão, aos poucos, perdendo o foco, em uma mistura de realidade e delírio.

Portanto, o surrealismo se propõe a apresentar a realidade interior e a realidade exterior como dois lados em um processo de unificação, e nisto está

³⁶ Surrealismo é um movimento estético que surgiu no interior do movimento Dadaísta. O Surrealismo começou a manifestar-se numa obra escrita por André Breton e Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, de 1920, publicado na França. O vocábulo “surrealista”, porém, deve-se a Guilherme Apollinaire, que o utilizou na obra *Les mamelles de Tirésias* de 1917, cujo subtítulo era *drame surréaliste* (MOISÉS, 2004). Breton (1965, p.37) definiu o significado do Surrealismo em forma de dicionário: “SURREALISMO - sub. masc. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado seja o pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral. ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida.” Este documento apresentou as características fundamentais do movimento, dentre elas: o automatismo, a livre imaginação, o sonho e o maravilhoso. O movimento foi marcado pela heterogeneidade, e por isso envolveu diversos campos da arte como: na literatura, nas artes plásticas, na fotografia, na escultura e no cinema.

suacapacidade de passar de um sistema de lógica a um modo de ação ou, ainda, do modo estático para o modo dinâmico.

3.3 Órfãos do Eldorado: uma criação autoral.

Linda Hutcheon (2013, p. 11) em *Uma teoria da adaptação* explica que a arte de adaptar não é uma característica específica nossa, da pós-modernidade, pois “os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas”. Essas histórias eram adaptadas e readaptadas de uma mídia para outra. E o que os difere de nós, é que hoje temos mais opções de meios disponíveis para efetuar a adaptação: cinema, televisão, rádio e as mídias eletrônicas.

Dessa maneira, o processo de adaptação pode envolver uma mudança de mídia, de gênero, de foco e contexto, como contar a mesma história de um ponto de vista diferente, em um processo de recriação e/ou reinterpretação (HUTCHEON, 2013).

Para Dinis (2005), as adaptações de textos literários para o cinema têm sido realizadas em grande demanda. Essas adaptações são versões cinematográficas de obras de ficção. O processo adaptativo nasce da intersecção entre as diversas línguas e linguagens, do diálogo entre seus códigos. Adaptar é uma prática entre textos que ampliam a obra original. A partir dela, criam-se objetos estéticos novos, independentes e autônomos, fiéis ou não ao texto de partida.

Para a pesquisadora,

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí, a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes terem atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. (DINIS, 2005, p. 13)

Ademais, normalmente quando vemos um texto literário – conto, romance, novela, peça teatral – adaptado para o cinema, é comum ouvirmos e lermos comentários a respeito de como o cineasta se portou ao adaptar a obra, se foi fiel ou infiel às ideias do autor da obra literária. Esses comentários surgem desde os leitores da obra literária aos críticos do cinema e da literatura. Isso ocorre porque vamos ao cinema cheios de expectativas quando sabemos que se trata de uma adaptação de uma história que lemos anteriormente e sobre a qual temos um conceito preconcebido. Ou seja, o leitor procura na tela, as mesmas nuances da obra considerada original, e, o filme como uma obra derivada da obra literária da qual se originou deve ser fidedigna.

Para Johnson (2003, p. 42), a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos”, pois as relações entre essas duas artes – a literatura e o cinema – são muito complexas. Ademais,

o que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 39).

Na fidelidade ou infidelidade da obra-fonte define-se a complexidade e a validade do filme a partir da forma de como representa ou não a temática e os significados que estão presentes na obra literária. As análises pautadas na fidelidade do filme podem anular os elementos cinematográficos que diferenciam as duas linguagens: literária e cinematográfica, uma vez que se trata de linguagens diferentes, esta predominantemente visual aquela, verbal. Por isso, a obra deve ser analisada levando-se em conta os elementos específicos desta linguagem: montagem, fotografia, cenografia, focalização e som, responsáveis pela construção neste sistema semiótico utilizado pelo cinema.

Robert Stam (2008, p. 20), faz uma crítica o estatuto da fidelidade narrativa

fílmica em relação à literatura. Para ele, “uma adaptação é *automaticamente*³⁷ diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”. Nesta perspectiva, a passagem de um meio verbal – a obra literária – para um meio híbrido, que lida com diversos recursos de produção, dificulta uma proposta de fidelidade literal e até mesmo indesejável, afirma Stam.

Na contramão dessa concepção redutora de adaptação, vários estudos sobre o tema têm proposto uma análise mais contextualizada da adaptação fílmica como, por exemplo, inserindo-o nos diversos discursos que compõem uma produção cinematográfica: contexto histórico-social, linguagem específica do cinema, dentre outros. Portanto, “assim como não há tradução literal, não poderá haver uma adaptação literal”, afirma Hutcheon (2013, p. 39). A literatura não é melhor que o cinema e nem o cinema é melhor que a literatura. As duas são formas artísticas diferentes que podem seguir trajetórias individuais ou podem se complementarem, originando uma obra de arte única.

Outro fator que impossibilita a adaptação da obra literária para o cinema, é o tempo. O livro pode ser lido em algumas horas, um dia ou meses, dependendo do leitor, enquanto que o filme possui apenas algumas horas de duração. Isso dificulta que se consiga uma adaptação literal do texto-fonte.

Os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, expandindo, criticando e reatualizando o texto original. Além disso, a expressão adaptação passou a ser usada para definir qualquer relação semiótica de uma forma de expressão com outra, envolvendo as artes como o cinema, a música, a dança, a pintura.

Roman Jakobson (2003), em seu estudo *Aspectos linguísticos da tradução*, foi o primeiro a classificar e definir os tipos de tradução: interlingual, intralingual e intersemiótica.

1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (p. 64-65)

Para o linguista, a tradução intralingual de uma palavra vai utilizar uma outra palavra, que possivelmente seja sinônima da palavra de origem. Embora esta palavra não tenha equivalência completa.

Já na tradução interlingual não há necessidade de que exista uma equivalência plena entre os códigos utilizados, uma vez que as mensagens podem servir como interpretações coerentes com os códigos de origem. E, por fim, a tradução intersemiótica ou “transmutação” é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, como a pintura, a dança, a música e o próprio cinema, dentre outros.

Desta forma, para Jakobson (2003, p. 67),

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios.

Pois se numa língua não há como realizar uma tradução literal da língua de origem, deve-se procurar traduzir seu sentido, buscando vocábulos similares que deem o sentido pretendido na língua de origem.

Roman Jakobson (2003), ao referir-se aos elementos linguísticos da tradução como signos, aponta que os estudos acerca da tradução transitam, inclusive, na área dos estudos semióticos uma vez que, o significado de qualquer que seja o vocábulo ou a oração, será ele um fato semiótico, pois o significado de um signo linguístico nada mais é do que sua tradução por outro signo capaz de substituí-lo de maneira completa.

Susan Bassnett (2005, p. 35), ao dissertar sobre o processo de tradução, afirma que “embora a tradução tenha um núcleo central de atividade linguística, este pertence mais propriamente à semiótica, a ciência que estuda os sistemas ou estruturas dos signos, seus processos e suas funções.” Esta afirmação valida o entendimento teórico de Jakobson (2003) de que a tradução deve ser, também, considerada um ato semiótico.

Já para Isaías Latuf³⁸ a questão da tradução na Literatura

³⁸

<http://fcsb.unl.pt/business-directory/6105/tradução/> disponível online.

[...] revela-se campo úbere de transposição de linguagens, engendrando enriquecimento, não só para a língua para a qual se traduz, ou se transporta o texto, como para a língua vertida, cujos textos circulam além das fronteiras de uma determinada cultura, e que poderá receber efeito dos signos transpostos. Clássica metáfora – figura fulcral da linguagem – da leitura, a viagem cabe, belissimamente, à tradução, quando os textos circulam, cumprem travessias, deslocam-se. Aliás, também no significante “metáfora” incrusta-se a significação de “transporte”, “transposição”, “traslado”, conforme rezam os tratos de retórica.

Ao falar sobre a tradução literária, Latuf mostra esta transposição de linguagens: a linguagem verbal para a linguagem visual, gestual, dentre outras. Ou seja, essa transposição poderá ocorrer mudando, por exemplo, a forma de produção do texto, que pode ser traduzido para o meio audiovisual, como a televisão ou o cinema.

Podemos citar como exemplos dessa tradução ou adaptação, alguns contos de Machado de Assis – *A cartomante*– e de Lima Barreto – *O homem que sabia javanês* que foram adaptados para os quadrinhos. Além dessas obras de menor volume, apontamos o romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, adaptado da prosa para as histórias em quadrinhos e, posteriormente, para a televisão em formato de minissérie.

Segundo Michael Cronin (2005, apud Bassnett, p. 12) “o tradutor é também um viajante, alguém engajado em uma jornada de uma fonte para outra.” Esta afirmação corrobora a definição de Isaias Luft sobre a tradução na literatura, pois ao traduzir, o autor “viaja” por outras linguagens. No caso de nosso estudo, é o que fez Guilherme Coelho ao adaptar o romance *Órfãos do Eldorado* para o cinema. Pois “a adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua” (STAM, 2008, p. 468). Por exemplo, um cineasta pode enxergar o que o escritor não conseguiu visualizar em seu texto e, por isso, a obra que produz, derivada da obra-fonte, se torna uma releitura com voz, visão e perspectivas diferentes. Portanto, “apenas através do olhar de um outro meio é que um determinado meio se revela inteiramente” (idem).

Após estes estudos e a análise que desenvolvemos nesta pesquisa, podemos dizer, então, que o cineasta Guilherme Coelho, ao traduzir *Órfãos do Eldorado* para o cinema, criou sua obra inspirado na obra homônima de Milton

Hatoum, pois o cineasta, parte do livro para a construção de seu texto fílmico. E embora mantenha o título da obra-fonte e o nome de alguns personagens como: Arminto Cordovil, Florita, Dinaura e Estiliano, a história contada ao público é outra, uma vez que o cineasta, ao realizar a adaptação, dá corpo e som diferentes à visão do escritor. Portanto, a adaptação de uma obra, seja ela um conto ou um romance, se tornar uma história nova, porque ela modifica a forma de ver e perceber o texto, “mostrando aquilo que não pode ser representado *a não ser através do filme*” (STAM, 2008, p. 468). Por isso, afirmamos que o processo de criação de Coelho produziu uma obra autoral, pois seu texto é um novo texto, é uma nova história com significados, enfoques e produções diferentes, porque narrar uma história em palavras, seja escrita ou não, não é a mesma coisa que mostrá-la visual ou auditivamente (HUTCHEON, 2013).

Coelho (2015) buscou, em seu texto fílmico, nos apresentar uma construção por meio da memória, dos personagens e dos espaços. Essa construção nos mostra uma Amazônia visual, fluvial e sonora, cheia de mistérios, assim como são os personagens Florita e Dinaura. E essa Amazônia mítica, cheia de rios, matas e mitos vai sendo apresentada aos espectadores por Arminto, é por meio de sua memória que mescla presente, passado e vice-versa, de seus devaneios e delírios que vamos construindo a história que nos foi oferecida.

4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Guilherme Coelho idealizou a obra fílmica *Órfãos do Eldorado* a partir da obra homônima de Milton Hatoum. Embora o cineasta tenha mantido em sua adaptação alguns elementos da obra-fonte, levantamos a hipótese, durante esta pesquisa, de que a tradução de um texto literário para o cinema cria um novo texto. Além disso, os elementos e conceitos desses meios de produção são diferentes. O cinema é predominantemente visual e a literatura: escrita, oralidade e visualidade.

Aproveitando-se de alguns elementos da obra-fonte, como, por exemplo, a temática intimista, a manutenção do título do romance de Hatoum e dos nomes dos personagens: Arminto, Amando, Florita, Dinaura e Estiliano, o cineasta imprimiu, em seu trabalho, seu estilo de direção. Isto é, ele construiu seu texto fílmico observando as possibilidades de transposição entre essas linguagens – literária e a cinematográfica, tendo em vista o sentido que pretendeu imprimir à sua película: uma história narrada de forma subjetiva pelo personagem Arminto Cordovil.

O romance de Hatoum retrata o período da decadência da borracha na região norte, enquanto que o filme de Coelho não retrata uma questão social e econômica específica, pois a narrativa fílmica enfatiza mais a questão do indivíduo e o seu estar no mundo do que uma problemática social. Embora Coelho tenha mantido várias falas idênticas às da obra de Hatoum, ele criou uma dimensão artística visual e sonora que atribuiu um sentido específico ao filme por meio do contexto amazônico.

Ademais, na relação entre o cinema e a literatura, não se trata de traduzir uma forma na outra, mas de trabalhar a imagem cinematográfica a partir da mesma fonte geradora da imagem não visual delineada pelo escritor. Portanto, a transposição de um texto literário para uma outra linguagem de contexto diferente, como o cinema, exige recursos diferenciados de significação, uma vez que estamos lidando com linguagens e suportes distintos, com públicos diversos e expectativas diferentes.

Para José Carlos Avellar (2007, p. 113), a relação entre o cinema e a literatura existe porque são linguagens e “no interior da linguagem (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica;

porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem que constrói novos pensamentos”.

Ademais, ao adaptar uma obra literária para um meio audiovisual, estaremos construindo uma linguagem imagética e, conseqüentemente, criaremos novos significados, uma vez que a imagem cinematográfica, não é “o imediatamente visível nos filmes, mas o processo de invenção deste imediatamente visível: um presente permanente. É o que Coelho buscou realizar: uma obra autoral construída por meio das imagens, do som, dos espaços e dos personagens, constituindo uma identidade amazônica.

A construção filmica passa pela escolha do elenco, pela forma de mostragem, pela focalização, pois toda a realidade no filme é uma realidade construída, nada que aparece na tela é gratuito e desprovido de significado. Por exemplo, há no filme um objeto símbolo, mostrado em diversas cenas: o colar de Florita. Primeiro, ele aparece nas mãos de Arminto no início da narrativa, que brinca com o objeto enquanto ouve Florita contar-lhe uma história. Depois, vemos este colar sendo usado por ela em todas as cenas das quais participa. Nas cenas em que Dinaura aparece para Arminto, nota-se, também, o colar em seu pescoço. Além disso, na última cena da película, novamente temos a presença deste colar, só que agora ele está sendo usado por uma menina que mora com Florita. Portanto, este adorno é um indício de que há uma ligação entre essas personagens, que elas têm algo em comum. Porém, o espectador desatento não observará esta pista deixada pelo visual e, somente ao final da película, poderá formular hipóteses, assim como Arminto também não viu. Eles não enxergaram os indícios. Por isso, o que aparentemente era apenas parte do cenário, estava, na realidade, servindo de indícios na construção da narrativa, pois o colar é mais um dos elementos míticos que fazem parte desta construção e que vão indicando ao longo da narrativa que essas personagens: Florita e Dinaura representam a mesma pessoa.

Todo o filme é revestido das paisagens amazônicas e essa profusão de imagens da natureza, torna, em alguns momentos, o filme lento, porque há mais visualidade e sonoridade do que diálogos. As conversas entre os personagens são, na maioria das vezes, breves e não resolvem todos os mistérios que rondam a questão fabular filmica. Os silêncios do filme, a imensidão do rio, os sons da natureza em vez de trazerem paz, angustiam o personagem, que vive a mercê de

seus desejos e devaneios. Influenciado pelo aspecto mítico no qual foi criado, não consegue sair do mundo labiríntico que criou e persegue a visão de Dinaura, pois sem ela, está irremediavelmente perdido. Como exemplo desta característica, relembremos a cena em que Arminto está em sua casa à beira do rio e Estiliano chega para conversar com ele. Arminto está deitado no chão da casa. Ouvimos o barulho do motor de um barco, em seguida, passos nas tábuas da entrada da casa e a porta abrindo. Arminto continua deitado, pensativo. Estiliano abre a porta e deixa a claridade do dia iluminar o interior da casa. Arminto senta-se no chão e a câmera focaliza em primeiro plano suas feições. Estiliano entra, senta-se na rede e entrega um envelope a ele, que o abre, olha o dinheiro e o coloca no chão. Estiliano, então pergunta o que ele fará do resto da vida dele, pois em sua busca insana levou ele a outras pessoas à falência, porque abandonou tudo e todos. À medida que Estiliano vai falando, Arminto retruca dizendo: “minha vida é ela. Minha vida se perdeu... Minha vida se perdeu e se desencontrou dela; Eu vou trazer ela para cá, só isso que interessa. Só o que importa o resto não importa” (COELHO, 2015, 1h25min28s). Por isso, sua vida não tem sentido sem ela.

Como então, Guilherme nos inicia nesta trama? Há um barulho de água que toma conta da tela, uma sonoridade que se apresenta sozinha de início, com o tempo passando vão aparecendo outros sons: pássaros e um barulho de motor. Misturam-se água, pássaros e o motor. São sons que nos levam ao mundo amazônico. Depois de um tempo, aparece à imagem de uma floresta, aparece alguém perdido, uma focalização perdida, alguém perdido neste mundo. Volta a tela escura e depois o barulho vai diminuindo até tudo ficar em silêncio. E a imagem retorna com a imensidão do rio numa panorâmica, dividindo a tela entre o céu e o rio; a floresta fica no horizonte como uma divisora entre os dois espaços: céu e rio. E o barulho da floresta volta a fazer parte da cena. A câmera nos mostra o céu, a floresta, o rio e pessoas, nesta ordem. E nos surge o nosso Arminto brincando na lama sendo chamado por Florita. Quando Florita enxuga Arminto, aparece uma mulher de vermelho que toma a tela por inteiro caminhando em direção ao rio falando uma língua estranha, talvez indígena. E esta mulher some na imensidão daquele rio apresentado a nós, no início do filme. E ficam de espectadores Florita e Arminto. O menino fica atormentado com a sequência da morte da mulher que entrou no rio. Envolto em um cortinado, o menino pensa alto: Florita. E a tela volta à

escuridão. Depois a imagem nos volta novamente com a imensidão do rio e o menino já um homem, numa rede, dentro de um barco, de volta para casa. E há um personagem contando lendas amazônicas dentro do barco. Arminto sai da rede e vai para perto deste contador. Ao ouvir a história do Céu vermelho, lembra de sua contadora de histórias, Florita. E aí temos um retorno ao passado em que aparecem numa rede Florita e Arminto; ela contando uma lenda e Arminto ouvindo e querendo mais, mas a contadora diz: agora só amanhã.

Esta descrição nos mostra como Guilherme costurou a Memória, os personagens e os espaços. Neste início, temos passado e presente se confrontando e tentando preencher algumas lacunas e deixando outras para os telespectadores. O personagem Arminto é a direção do espectador. Ele nos guia na história. Como está perdido, nos leva nesses desencontros e rememorações. O mundo que envolve este personagem é ambíguo e misterioso. Não há explicações, são sensações, angústias, dúvidas e uma convivência entre realidade e mito.

Supomos que a criação autoral de Coelho nos mostra uma estratégia de planos superpostos pelo uso da memória, misturando o simbolismo do rio, da floresta com o contexto sonoro amazônico. Tudo isso constitui um personagem incompleto, confuso, em busca de explicações, mas que não encontra e se entrega ao mito.

A memória de Arminto é mítica, e a linguagem cinematográfica nos traz um sujeito em busca de sua identidade, de sua formação. A memória o coloca na Amazônia primitiva, que vive e transpira o mito, as narrativas e as histórias ouvidas no embalo de uma rede. Assim, por meio das estratégias de imagens e sonoridade, a memória vai construindo o personagem Arminto conforme suas lembranças e suas histórias.

Foram esses elementos visuais dos quais falamos no decorrer deste estudo, que construíram o filme. Eles foram essenciais para a construção da história e dos personagens que compuseram o mundo projetado em *Órfãos do Eldorado*, pois foi por meio deles que percebemos os sentimentos, as angústias e o drama identificados visualmente na narrativa engendrada por Coelho.

5 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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.

_____. **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.

BARTHES, Roland; *et al.* **As estruturas da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BORGES, Júlio Daio. **Entrevista Milton Hatoum**. In: *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>.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. TRADUÇÃO DE Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1965.

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

CÂNDIDO, Antônio; *et al.* **A personagem de ficção**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. 9º ed. São Paulo: Global, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHIARELLI, Stefania. **Sherazade no Amazonas - a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente**. 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. 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.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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.

ESCOBAR, Andrea. Entrevista. **Órfãos do Eldorado, romance de Milton Hatoum, chega às telas**. Literatura Globo News. Disponível em g1.globo.com/globo-news/literatura/video/v/literatura-orfaos-do-eldorado-romance-de-milton-hatoum-chega-as-telas, 21/11/2015. Acesso em 15/12/2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário de Língua Portuguesa**. 6 ed. rev. Atua. Curitiba: Objetivo, 2004.

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.

GARRETT, Adriano. **Órfãos do Eldorado, de Guilherme Coelho**. 25/01/2015. Disponível em <http://cinefestivals.com.br/criticas/orfaos-do-eldorado-de-guilherme-coelho/> Acesso em: 22/12/2015.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. In: *A produção social da identidade e da diferença*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 4ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

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

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

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

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

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

_____. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

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

_____. 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.

_____. 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. 17/11<http://holofortevirtual.blogspot.com.br/2015/11/orfaos-do-eldorado-fima-estetica-do.html>1/2015. Acesso em 10/12/2015.

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

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

ISAIAS, Latuf. **“Tradução”**, *E-Dicionário de termos literários* (EDTL), coor. De CARLOS ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://edtl.fcsh.uml.pt/business-directory/6150/traducao>. Acesso em 02/11/2016.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. In: Linguística e comunicação. São Paulo: CULTRIX, 2003,

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, Itaú Cultural, 2003, p.37 – 60.

LEANDRO, Rafael Voigt. **Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia**. 221 f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: repositorio.unb.br/handle/10482/17742. Acesso em 05/12/2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas, 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 20/01/2016.

LOTMAN, Yuri M. **Por uma teoria semiótica da cultura**. Tradução de Fernanda Mourão. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007.

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.

_____. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **O espelho quebrado do imaginário**. Belém: CEJUP, 1994, v. 2, agosto.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus editorial, 2012.

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.

MELO, Regina Lúcia Azevedo de. **Ykambiabas: filhas da lua, mulheres da Terra**. São Paulo: Editora Nelpa, 2012.

MENEZES, Paulo. **Cinema: imagem e interpretação**. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP. São Paulo, nº 8, out. 1996, p. 83-104.

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

MIRANDA JÚNIOR, Wilton Mota de. **As cinzas da cidade: cenas e vivências manauaras na ficção de Milton Hatoum**. Dissertação de mestrado do programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Federal de Feira de Santana, 2013. Disponível em: <http://localhost:8080/tede/handle/tede/183>. Acessado em: 15 de janeiro de 2017.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. rev. e ampli. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História**. *O Olho da História*, n. 3, dez. 1996. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br>

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. **Zona de fronteira: ressonâncias críticas na obra de Milton Hatoum**. In: *Vertentes*. n. 32. São João Del-Rei, Universidade Federal de São João Del-Rei, jul. – dez. 2008, p. 63-73.

OLIVEIRA, Sebastião Monteiro; LIMA, Antônia Silva. **O mito na formação da identidade**. Revista Dialógica, v. 1, nº 1, 2006. Disponível em: http://dialogica.ufam.edu.br/PDF/no1/5mito_formacao.pdf. Acesso em 20.01.2018.

“Órfãos do Eldorado” é um filme de poucas palavras. Jornal O Estado de São Paulo. 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: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/02/07/noticia-e-ais,98645/obras-do-escritor-milton-hatoum-ganham-adaptacao-para-o-cinema-e-televisao.shtml>. Acesso em 15/02/2016.

PALMA, Glória Maria. **Literatura e cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix**. São Paulo: Universidade do Sagrado Coração, 2004.

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.

_____. **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.

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/>

PINHEIRO, Marcelo. **Fé na ficção**. 19/12/12. Brasileiros, revista. Disponível em: http://brasileiros.com.br/2012/12/fe-na-ficcao_ Acesso em 05/12/2015.

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

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento**, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

REMUNDINI, Elerson Cestaro, WIGINESCKI, Kellen. **A técnica memorialística no romance Cinza do Norte, de Milton Hatoum**. **Anais do SILEL**. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_890.pdf. Acesso em 20 de abril de 2016.

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.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCKENBACH, Fábio Luis. **Como analisar uma análise fílmica?** Revista Moviement, abril de 2017. Disponível em: <https://revistamoviement.net/como-fazer-uma-analise-filmica-96f1e7e6cc74>. Acesso em 22/01/2018.

RUSSO, Francisco. **ÓRFÃOS DO Eldorado: atração e repúdio**. Outubro de 2015. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-224827/criticas-adorocinema/>

SANTOS, Renata Carolina Vicentini. **Influências da Modernidade e ecos da Contemporaneidade na ficção de Milton Hatoum**. Dissertação de mestrado. Rio

de Janeiro, 2009. Disponível em: dtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_998226cc2227fca7b7dd185139fed2be. Acesso em: 10/02/2016.

SARAIVA, Juracy Asmann. **Literatura e cinema: encontro de linguagens**. In: Juracy Asmann Saraiva Org. Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 9 – 26.

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.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2ª. Edição 2012.

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

SILVA, Marcos Vinícius Medeiros da. **Mitos, memória e infância em Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum** (2008). Dissertação de mestrado. Disponível em: www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3448. Acesso em: 15/01/2015.

_____. **Nas águas da memória: o rio como metáfora em *Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum**. 2013. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_4cca00a62165d4b56f350d9fc37a6233. Acesso em 15/02/2015.

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.

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

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação**. 9 ed. Manaus: Valer, 2000.

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

VICENTINI, Albertina. **Apontamentos sobre o regionalismo em literatura hoje**. Revista Mosaico, v. 8, nº 2, p. 173-182, jul./dez. 2015. Disponível em: tede2.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4434. Acesso em 10/08/2017.

VIEIRA, Estela J. **Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante**. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: EDUA, UNINORTE, 2007, p. 171-178.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

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

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

_____. **A experiência do cinema**. Org. Ismail Xavier. Coleção Arte e Cultura, v. 5. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983

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.

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.

FICHA TÉCNICA DO FILME LAVOURA ARCAICA

Produção: Luiz Fernando Carvalho, Donald Ranvand.

Produtora executiva: Elisa Tomelli.

Produtora de set: Elisa Tomelli.

Direção: Luiz Fernando Carvalho.

Direção de fotografia: Walter Carvalho.

Engenheiro de som: Márcio Câmara, Toninho Muricy.

Duração: 172 minutos.

Classificação: 12 anos

Gênero: drama nacional.

Ano da produção: 2001.

País: Brasil.

Roteiro: Luiz Fernando Carvalho.

Divulgação: Europa Filmes.

Elenco:

Caio Blat, Denise Del Vecchio, Juliana Carneiro da Cunha, Leonardo Medeiros, Pablo César Cândia, Raul Cortez, Selton Melo, Simone Spaladore e Luiz Fernando Carvalho.

FICHA TÉCNICA DO FILME LISBELA E O PRISIONEIRO

Produção: Paula Lavigne.

Produção Executiva: Mauro Lima, Tereza Gonzalez, Ivan Teixeira

Produtores Associados: Virgínia Cavendish, Guel Arraes.

Coprodução: Globo Filmes, Natasha Filmes, Fox Film do Brasil, Estúdios Mega, João Paulo Diniz

Direção de Fotografia: Uli Burtin.

Roteiro: Emília Ducan, Guel Arraes, Jorge Furtado, Osmans Lins, Pedro Cardoso, Ulrich Burtin.

Direção: Guel Arraes.

Duração: 106 minutos.

Classificação: livre.

Gênero: comédia, romance.

País: Brasil.

Ano da produção: 2003.

Edição de Som: Miriam Biderman

Som Direto: José Louzeiro

Elenco:

André Matos, Selton Melo, Débora Falabela, Marcos Nanini, Bruno Garcia, Cláudio Renée, Heloísa Périssé, Luísa Arraes, Tadeu Melo, Paula Lavigne, Zeca Veloso, Aramis Trindade, Carlos Casagrande, Livia Falcão, Virgínia Cavendish.

FICHA TÉCNICA DO FILME MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Produtor: André Klotzel.

Direção: André Klotzel.

Duração: 101 minutos.

Classificação: 14

Gênero: comédia, drama nacional.

Ano da produção: 2001.

País: Brasil/ Portugal.

Roteiro: André Klotzel, Machado de Assis, José Roberto Torero

Elenco:

Reginaldo Farias, Petrônio Gontijo, Sônia Braga, Alfredo Silva, Arlindo Bião, Celso Júnior, Débora Duboc, Eliosvaldo Lima, Henrique César, José Carlos Carneiro, Ana Abott, Carlos Betão, Clemente Viscaíno, Eduardo Amir, Gabriel Júnior, Laura de Vison, Joana Schanitam, José Carlos Carneiro, Milene Toscano, Leonardo Serrano, Malu Cotrin, Marco Antônio Torres, Margareth Braga, Nilda Spencer, Péricles Palmeira, Luis Viana, Manuca Almeida, Marcos Caruso, Maurício Ribeiro N. de Lima, Newton Castro, Otávio Muller, Pietro Mário, Silvana Martins, Priscila Fernandes, Stepan Necessian, Thaís Balloni, Tião Ribas, Viétia Zangrandi, Walmor Chagas, Wilson Pirote.