

NARRATIVAS EM TRÂNSITO: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NA ADAPTAÇÃO DE *ÓRFÃOS DO ELDORADO*, DE MILTON HATOUM

Wellington R. Fioruci¹
Edione Gonçalves²

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2025.v18.49563>

RESUMO: Este estudo tem por objetivo analisar como se realiza a adaptação do romance *Órfãos do Eldorado* para a narrativa filmica homônima com foco na construção da memória e a relevância desse aspecto nos textos em questão. A obra foi escrita pelo autor amazonense Milton Hatoum e adaptada para o cinema no ano de 2015, sob a direção de Guilherme Coelho. Milton Hatoum é autor de grandes obras da literatura brasileira, sendo considerado um dos maiores e mais destacados escritores do país, cuja obra suscita inúmeros estudos de temas como a questão da memória, mas também de outros correlatos como conflitos familiares e identidade. Pensando nisso, com o intuito de compreender como é possível realizar a aproximação entre as linguagens literária e cinematográfica, firmando, desse modo, um diálogo entre essas artes distintas, este artigo está fundamentado em autores como Hutcheon (2013), Stam (2006) e Bazin (2018). Em relação à construção da memória, serão utilizados, principalmente, os pressupostos teóricos dos autores Assmann (2011), Freitas (2017), Candau (2010) e Halbwachs (1990).

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; ficção contemporânea; memória; *Órfãos do Eldorado*.

NARRATIVAS EN TRÁNSITO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ADAPTACIÓN DE *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

RESUMEN: Este estudio analiza la adaptación de la novela *Órfãos do Eldorado* a la narrativa cinematográfica homónima, centrándose en la construcción de la memoria y su relevancia en los textos en cuestión. La obra fue escrita por el autor amazónico Milton Hatoum y adaptada al cine en 2015, bajo la dirección de Guilherme Coelho. Milton Hatoum es autor de importantes obras de la literatura brasileña, considerado uno de los más grandes y destacados escritores del país, cuya obra ha suscitado innumerables estudios sobre temas como la memoria, pero además temas afines como los conflictos familiares y la identidad. Con esto en mente, con el objetivo de comprender cómo es posible acercar los lenguajes literarios y cinematográficos, estableciendo así un diálogo entre estas artes distintas, este artículo se basa en autores como Hutcheon (2013), Stam (2006) y Bazin (2018). En relación a la

¹ Possui doutorado em Letras Pela UNESP-Assis (2007) e Pós-doutorado pela UFRGS (2015). É professor titular na UTFPR e docente permanente no PPGL – Programa de pós-graduação em Letras da UTFPR. E-mail: fioruci@professores.utfpr.edu.br. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2338-7573>.

² Possui graduação em Letras - Português e Inglês (2017) e especialização em Linguagens Híbridas na Educação pelo Instituto Federal do Paraná (2019). É mestra em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR. E-mail: edionesgoncalves@gmail.com ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9218-7199>.

construcción de la memoria se utilizarán principalmente los presupuestos teóricos de los autores Assmann (2011), Freitas (2017), Candau (2010) y Halbwachs (1990).

Palabras claves: Adaptação cinematográfica; ficção contemporânea; memória; *Órfãos do Eldorado*.

Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva. (Hatoum, 2008, p. 08)

Introdução

Este artigo objetiva analisar o processo de adaptação da linguagem literária do romance de Milton Hatoum *Órfãos do Eldorado*, publicado em 2008, para a adaptação fílmica homônima, sob a direção de Guilherme Coelho, com foco na construção da memória, aspecto essencial que costura a narrativa romanesca e que também é muito bem desenvolvido na sua versão fílmica.

Hatoum é um dos autores em atividade mais consagrados da prosa brasileira. Para Schøllhammer (2009, p. 86) um dos aspectos que afiançam o sucesso literário de Milton Hatoum diz respeito à abordagem em suas narrativas da identidade da região amazônica de modo a vivificá-la, posto que “[...] para grande parte dos brasileiros, continua sendo tão exótica quanto a cultura de um país distante”. Ainda na perspectiva de Schøllhammer (2009):

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

Além disso, a narrativa hatouniana se aproxima de “[...] uma herança literária latino-americana que se desenvolveu dos romances tipo ‘novela de la tierra’, gênero que corresponde ao regionalismo brasileiro, em direção à descoberta do real maravilhoso e do realismo mágico” (Schøllhammer, 2009, p. 89, grifo do original). O escritor amazonense constrói uma narrativa densa, mas que, embora esteja calcada em estruturas complexas, consegue criar enredos instigantes responsáveis por aguçar o interesse do leitor. Além disso, a linguagem explora nuances discursivas que ecoam camadas históricas e culturais de uma região singularmente híbrida brasileira, característica, ao fim e ao cabo, da própria nação brasileira. “Hatoum consegue absorver em sua ficção o espaço amazonense e relatar seus costumes, sem cair num exotismo hipertrofiado e valorizando referências precisas aos fatos históricos” (Schøllhammer, 2009, p. 89). Ainda nesse sentido, complementa o crítico:

Por causa da afinidade com a tradição oral, Hatoum reconecta sua escrita com um plano fabular, lendário e indígena, além de fazer referências frequentes a costumes religiosos diversos, cristãos, judaicos, islâmicos e às crenças

animistas dos índios. Evita, entretanto, os voos do imaginário mágico e, quando as fábulas e lendas entram em posição central no enredo, como, por exemplo, em *Órfãos do Eldorado*, tudo acontece de modo tão bem definido que não contagia o enredo diretamente, mas abre uma dimensão imaginária paralela (Schøllhammer, 2009, p. 90).

Como se observa pela produção acadêmica atual, a crítica literária revela grande estima pela produção de Hatoum. Com efeito:

Há nos romances de Milton Hatoum uma preocupação em tornar forma e conteúdo indissociáveis que talvez seja um de seus valores mais notáveis. É bastante explorada entre os estudiosos – o que se observa na fortuna crítica constituída do autor – essa indissociabilidade em relação à memória, espécie de “deusa tutelar” dos seus romances. Do ponto de vista temático, a memória faz-se grande protagonista (Gonçalves; Gama, 2020, p. 84).

Tanto o romance quanto o filme retratam a história de Arminto, filho de Amando Cordovil. O protagonista, com a morte do pai, herda sua empresa de navegações e toda a fortuna da família, que ele aos poucos desperdiça, dedicando sua vida à procura de Dinaura, amor de sua juventude, que desaparece. Arminto passa uma vida inteira à procura da amada e tudo que lhe sobra é uma tapera velha. Com isso, o que lhe resta é narrar a sua história a um viajante desconhecido e relembrar o passado, como sua relação com Florita, a ama de leite que assume o papel de sua mãe, morta no parto, e com o passar da adolescência também o de sua amante, e os conflitos vivenciados com o pai.

O tema do passado, e a tentativa de (re)interpretá-lo por meio da memória, perpassa diversas narrativas de Milton Hatoum, como ocorre exemplarmente nos romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000). Trata-se de um processo discursivo em que:

[...] a Manaus onde se encenam as histórias de Hatoum projeta-se nas narrativas muito mais como o lugar do desejo que como espaço geográfico. O território tão bem delimitado pelo autor, com características tão peculiares ao lugar em que convivem nativos da Amazônia, imigrantes e regatões, ultrapassa a formulação regionalista exótica que é relativizada pela ambição em um território muito particular construído pela memória, sustentada ao mesmo tempo pela lembrança e pelo esquecimento (Vieira, 2007, p. 11).

Nesse sentido, é possível afirmar que a memória – tanto a individual como a coletiva – é um elemento fundamental para a construção da narrativa do romance e do filme supracitados. Inclusive, Hatoum afirma que “[...] não há literatura sem memória. A pátria de todo escritor é a infância. [...] O momento da infância e da juventude é privilegiado para quem quer escrever” (2008, p. 04).

Tendo em vista o exposto, será dada sequência à análise do processo de adaptação ou ainda de transposição do romance de Milton Hatoum *Órfãos do Eldorado* para a versão filmica, a cargo do diretor Guilherme Coelho, com foco na questão da memória e os sentidos que a

elaboração de tal elemento enseja na leitura de ambas as narrativas, guardadas as particularidades de cada materialidade discursiva.

1. A adaptação como processo de ressignificação

A adaptação, compreendida como a tradução de um código para outro, é um complexo processo de semiose, haja vista as relações de materialidade sígnica envolvidas. Cada linguagem possui seu próprio sistema semiótico, com especificidades que a tornam única. Assim, por mais que haja correspondências entre as diferentes artes, como é o caso da relação entre o cinema e literatura, o processo de ressignificação deverá levar em consideração a autonomia de cada código envolvido.

Tendo em vista a histórica relação entre essas duas artes, pode-se constatar que “[...] pautados, ora pela intersecção, ora pelo dissídio, os cineastas, desde cedo, viram na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho” (Pereira, 2009, p. 46). Desse modo, observa-se que “[...] frequentemente o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários gêneros literários, provindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática” (Pereira, 2009, p. 46). Ainda na perspectiva de Pereira (2009, p. 50), “[...] o cinema se exprime por meio de imagens em movimento” e, por essa razão, o enredo de um filme nunca se identifica perfeita e fielmente com aquele apresentado em um livro “O escritor de argumentos sempre procura obter os equivalentes visuais das construções literárias” (Pereira, 2009, p. 50).

Pensando nessa relação entre a literatura e o cinema, cabe salientar que são várias as discussões que tratam da questão da adaptação. Desse modo, salienta-se que no ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, o teórico francês André Bazin tece várias considerações a fim de valorizar os chamados roteiros adaptados no cinema. Em seu ensaio, o autor destaca a importância da recriação narrativa como uma ferramenta de ressignificação, nesse sentido, a adaptação pode ser vista como uma interpretação criativa, e não uma simples transposição. Assim, uma adaptação é criativa na medida em que consegue dialogar com a obra original e, ao mesmo tempo, funcionar como obra autônoma. Nesse processo a adaptação instaura também uma perspectiva crítica em relação à obra-fonte. Portanto, para Bazin, a adaptação funciona como uma crítica cinematográfica da literatura, em que o diretor interpreta a obra com seus próprios meios, fazendo escolhas e oferecendo uma nova leitura da obra literária com a qual dialoga.

O autor ressalta que “[...] não é de hoje [...] que o cinema vai buscar seus temas no romance e no teatro; mas parece que não o faz da mesma maneira” (Bazin, 2018, p. 121). Grandes nomes da literatura como Victor Hugo, por exemplo, fornecem um vasto campo de criação para a produção cinematográfica, os quais proporcionam aos cineastas personagens e aventuras. “Romances, às vezes excelentes, continuam sendo adaptados, mas é possível tratá-los como sinopses bem desenvolvidas” (Bazin, 2018, p. 121).

Além disso, comprehende-se que dificilmente há a possibilidade de considerar uma adaptação cinematográfica como cópia/plágio, visto que sua significação depende do estilo e da interpretação feita pelo cineasta. Em outras palavras, um cineasta traduz um texto para outro, na medida em que se propõe “[...] a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (Bazin, 2018, p. 122, grifo do original). Daí a importância de reconhecer os cineastas e suas produções como criações autônomas.

Segundo enfatiza o teórico, embora a adaptação seja considerada para a crítica como um quebra-galho vergonhoso, ela faz parte da história da arte, pois até mesmo na “Idade Média, os grandes temas cristãos são encontrados no teatro, na pintura, nos vitrais etc.” (Bazin, 2018, p. 125). Ademais, importa destacar que “[...] o que sem dúvida [...] engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre em geral num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se em sua origem” (Bazin, 2018, p. 125). O cinema pode ser considerado, nesse sentido, como uma arte que em seu princípio procurou imitar seus primogênitos para depois elaborar seus próprios temas. Mas isso não significa que o cinema deva ser considerado como uma arte em decadência ou como inferior às outras artes. “Constatar que o cinema surgiu ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano” (Bazin, 2018, p. 125). Para o teórico francês, a ideia de um cinema “impuro”, ou seja, em que se ressalta a influência recíproca entre as artes e seu inequívoco caráter dialógico é, como se evidenciou, um valor positivo e não negativo.

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

De forma correlata, o teórico Robert Stam (2006, p. 19) afirma que “[...] a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura”. Embora seja possível imaginar muitas expressões positivas destinadas às adaptações, a retórica padrão geralmente lamenta “[...] o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganho’” (Stam, 2006, p. 20). Desse modo, por muito tempo, a adaptação e, principalmente, o cinema foram considerados como inferiores à literatura. Isso se justifica pelo fato de que, em alguns casos, “[...] muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas, ele também deriva [...] das pressuposições profundamente enraizadas e freqüentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes” (Stam, 2006, p. 20).

Ainda de acordo com a posição desse teórico, a crença na suposta superioridade da literatura em relação à adaptação deriva de certos preconceitos primordiais, os quais se destacam a seguir:

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

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

Outros aspectos do pós-estruturalismo, segundo Stam, podem ser significativamente considerados em relação à prática da adaptação, como a desconstrução de Derrida, por exemplo, que “[...] desmantela a hierarquia do ‘original’ e da ‘cópia’”. Isto é “[...] o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia [sic] de originalidade perde o sentido” (Stam, 2006, p. 22). Por isso, compreende-se que uma adaptação cinematográfica, vista como “cópia”, também pode ser considerada “original” para possíveis “cópias” futuras e, por essa razão, não deve ser considerada inferior ao texto de que se originou “[...] a originalidade completa não é possível nem desejável. E se a ‘originalidade’ na literatura é desvalorizada, a ‘ofensa’ e ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infiel’, é muito menos grave” (Stam, 2006, p. 23).

Outra questão que pode ser evidenciada é o fato de que a narratologia, tendência que se insere nos estudos de cinema desde 1970 “[...] concede centralidade cultural à narrativa em geral, em oposição à narrativa literária isoladamente” (Stam, 2006, p. 24). Isso significa que as histórias são o principal meio utilizado pelos sujeitos para conceber sentido às coisas. “Não apenas nas ficções escritas mas o tempo todo, e em todos os níveis” (Stam, 2006, p. 24). Nesse sentido, afirma-se que a narrativa assume uma variedade de formas, seja por meio das narrativas

pessoais e cotidianas ou das públicas (quadrinhos, comerciais televisivos, histórias e cinema). Entende-se, assim, que “[...] a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (Stam, 2006, p. 24).

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

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

Atualmente, é possível deparar-se com inúmeras formas de adaptações, seja por meio de revistas de histórias em quadrinhos, filmes ou jogos. “As adaptações estão em todos os lugares [...] nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas” (Hutcheon, 2013, p. 22). Desse modo, pode-se compreender a adaptação como uma arte, já que ela deriva de outra que lhe é anterior, isto é, “[...] as histórias nascem de outras histórias” (Hutcheon, 2013, p. 22). A visão negativa ou mesmo preconceituosa em relação as adaptações em geral podem ser fruto de: “[...] um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo” (Hutcheon, 2013, p. 24).

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

Importa destacar, por fim, que a adaptação é uma transposição de uma ou mais obras em particular. “Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto” (Hutcheon, 2013, p. 29). Por isso, é possível afirmar que a adaptação é uma história

recontada por meio de um ponto de vista diferente, que pode criar uma interpretação variada da obra adaptada, por exemplo. “A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (Hutcheon, 2013, p. 29).

Portanto, é possível afirmar que a relação entre literatura e cinema se efetivou de maneira mútua e recíproca, visto que o cinema se tornou um leitor atento da literatura, a qual, por sua vez, também se tornou uma espectadora privilegiada das produções cinematográficas. Tendo em vista essas reflexões, comprehende-se que a literatura e o cinema apresentam linguagens distintas que interagem entre si e, consequentemente, podem complementar-se. Por outro lado, nota-se que as adaptações cinematográficas foram, por muitos anos, consideradas como inferiores à literatura. No entanto, a permanência das adaptações até a atualidade e com uma vastidão de produções só comprova como essas duas linguagens artísticas se relacionam e se ressignificam artística, social e culturalmente.

2. Passado, memória e a constituição do sujeito

A memória é um aspecto fundamental na constituição da vida do sujeito em sociedade. É por meio dela que a história de um indivíduo ou mesmo de uma nação se consolida. Isso não ocorre de forma diferente com a literatura ou com a ficção, de um modo geral, tendo em vista que a memória escreve, conserva, reelabora ou pode desconstruir o passado, ressignificando, desse modo, o presente e projetando o futuro. Nesse sentido, é possível afirmar que “[...] existe na tessitura da memória espaço para a fantasia e a ficção” (Ramos, 2011, p. 94). Com efeito, pode-se afirmar que a memória é uma fonte extremamente fértil do conhecimento humano, seja ele histórico, social ou artístico.

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

Sendo a ficção um construto discursivo não apenas artístico, mas também histórico e social, a questão da memória lhe é seminal. No entanto, cabe ressaltar o fato de que o discurso da ficção não deve ser visto como mero retrato ou espelho da sociedade, pois “Como suporte produtor de memórias, à literatura é permitido adivinhar os silêncios, os desvios e as lacunas, propositais ou não, da escrita historiográfica” (Ramos, 2011, p. 96). Além disso, é possível afirmar que tanto a produção literária como a cinematográfica podem “abrir uma janela” com diversas possibilidades, principalmente, ao figurar uma determinada realidade. A ficção não traz somente leituras do real, ou seja, daquilo que é aceito como verdadeiro pela sociedade, mas também possibilita o imaginável, a criatividade e transforma a realidade dentro daquilo que é possível ou mesmo impossível, posto que desejável.

Nesse sentido, uma narrativa pode exprimir a imaginação e multiplicar as experiências de vida, como afirma Pereira (2014, p. 345): “A memória desvela-se, desse modo, como um caleidoscópio incessante e complexo, no qual o texto literário apresenta-se como um potente participante, ao contribuir para o movimento permanente de reconstrução das vias organizadoras de memórias”.

Com a intenção de reconstituir o passado, a memória e a ficção podem presentificar as ausências de diversos modos. A memória, desse modo, é uma forma de sobrevivência por meio das lembranças das situações vivenciadas em um percurso narrativo de vida real ou ficcional “Se narrar é lembrar e silenciar é esquecer, logo se atrelam ao pensamento os vínculos entre a narrativa e a memória. Sobreviver é lembrar, como mostram as narrativas, entre elas os mitos gregos e as epopeias [...]” (Pereira, 2014, p. 347).

A memória tem um papel fundamental na constituição do sujeito, pois é através dela que se estrutura a identidade dos indivíduos e, por conseguinte, sua subjetividade, de tal forma que “[...] admite-se geralmente que a memória e a identidade estão indissoluvelmente ligadas” (Candau, 2011, p. 10). Além disso, é importante ressaltar que a memória ocupa papel central na relação dos indivíduos com o outro, dimensão, portanto, essencial no que tange à percepção da alteridade “É a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade” (Candau, 2011, p. 16).

Nesse sentido, pode-se afirmar que, ao poder conservar certas informações, a memória remete ao sujeito “[...] em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 1990, p. 423). Para o historiador francês, a memória não é apenas um repositório do passado, mas um elemento ativo na construção da identidade coletiva e individual, sendo fundamental também para a escrita, ou reescrita, da história, é uma das principais forças que organizam, ao fim e ao cabo, a história dos homens e das sociedades e, sendo assim, deve-se entender que “O passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (Le Goff, 1990, p. 24). Portanto, como a literatura, a história é um construto discursivo que apresenta seus próprios métodos.

Retomando o conceito de memória, pode-se afirmar, além disso, que essa se expressa por meio de imagens que se formam na mente do sujeito. Isso pode ocorrer por intermédio da imaginação “[...] que traduz os dados dos sentidos em imagens, mas também cria imagens independentemente dos sentidos – como nos sonhos” (Assmann, 2011, p. 35). Assim, comprehende-se que tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido pelo esquecimento pode ser, em algum momento, convocado pela lembrança. Algumas dessas imagens associadas às lembranças, portanto, evocadas pela memória, podem se apresentar imediatamente, enquanto outras podem demandar mais tempo para aparecer. Determinadas lembranças podem surgir de forma ordenada, uma após a outra, sendo que as primeiras cedem lugar às outras, as quais podem desaparecer e reaparecer em outros momentos “[...] quando narramos coisas

verdadeiras, mas passadas, é da memória que extraímos, não as próprias coisas, que passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens que elas gravaram no espírito, como impressões, passando pelos sentidos" (Ricoeur, 2010, p. 27).

Importa destacar, ainda, que "[...] a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade" (Assmann, 2011, p. 53). No entanto, faz necessário considerar a questão da recordação, na qual a dimensão do tempo torna-se crítica. De acordo com Assmann (2011, p. 33), "[...] enquanto o tempo interfere no processo da memória, há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação". Por essa razão, a autora opõe a recordação ao armazenamento, uma vez que o ato de decorar se difere do ato de lembrar, já que este não ocorre de maneira deliberada, isto é, "ou se recorda ou não se recorda. Na verdade, seria mais correto dizer que alguém recorda alguma coisa, mas só vai tomar consciência dela posteriormente" (Assmann, 2011, p. 33). A memória pode ser associada com aquilo que é pensado – isto é, os conhecimentos –, enquanto a recordação está relacionada com as experiências pessoais do sujeito. Nesse sentido, pode-se afirmar que os conteúdos da memória são, a um só tempo, constituídos pela experiência psíquica particular do sujeito e pela mediação do outro, de forma social. Todavia, ao se tratar da recordação, não é possível que ela seja aprendida ou ensinada por alguém. Desse modo, destaca-se que o ato de recordar procede de "forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma revalorização e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação" (Assmann, 2011, p. 33-34). Para a teoria de Aleida Assmann, um dos aspectos centrais e, também, mais problemáticos está ligado ao conceito de lembrança, a qual está sujeita a um constante processo de transformação.

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

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

As máquinas conseguem armazenar o que o ser humano também consegue quando utiliza a mnemotécnica correspondente, dentro de certos limites. Os

seres humanos, porém, além disso também conseguem recordar, coisa que as máquinas até hoje ainda não estão em condições de fazer (Assmann, 2011, p. 34).

Além do exposto, cabe salientar, ainda com base nessa autora, que o pensamento e a memória são inseparáveis, na medida em que a memória é um horizonte de referências que dá suporte ao pensamento. Isto é, o sujeito não é só capaz de pensar, como também tem a capacidade de lembrar-se do que pensou. Por exemplo, quando um indivíduo pensa em alguma notícia que leu em um determinado jornal, ele está em exercício da memória e ao mesmo tempo do pensamento. Essa recordação, inclusive, pode o conduzir a realizar uma projeção futura, tendo em vista que ele pode reportar tal notícia a outra pessoa e, por essa razão, é possível afirmar que o pensamento e a memória estão intrinsecamente ligados.

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

O conceito de “memória coletiva” foi, inicialmente, discutido por Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, no qual aborda que o sujeito faz apelo aos testemunhos para fortalecer e completar algo que já é conhecido por ele. Isto é, por meio desses depoimentos, ele poderá evocar, de algum modo, suas lembranças vividas. Para o autor, a primeira testemunha, a quem o indivíduo pode fazer esse apelo é ele mesmo, uma vez que precisa “[...] reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo” (Halbwachs, 1990, p. 25). Os testemunhos de outras pessoas podem ajudar o sujeito a se lembrar, inclusive, de fatos e acontecimentos que foram esquecidos. É importante destacar que a memória mesmo sendo coletiva continua sendo uma particularidade do sujeito, pois não há como um sujeito lembrar exatamente a mesma situação e com os mesmos detalhes que outrem. Isso significa “[...] que dois observadores não compartilhem jamais a mesma experiência” (Candau, 2011, p. 36). Nesse sentido, por meio do testemunho, a lembrança pode, de alguma forma, ser evocada e recordada pelo sujeito. Por isso, pode-se compreender que as memórias individual e coletiva estão sempre interligadas em algum nível “Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias” (Halbwachs, 1990, p. 25).

Nesse sentido, Halbwachs (1990) comprehende que as lembranças permanecem coletivas e podem ser lembradas ao sujeito pelos outros, mesmo que se tratem de acontecimentos particulares e que foram vistos ou vividos somente por ele. Na perspectiva do teórico, isso

significa que o indivíduo nunca está verdadeiramente só “Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente” um do outro, porque sempre há com e no sujeito “[...] uma quantidade de pessoas que não se confundem” (Halbwachs, 1990, p. 26).

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

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

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

Tendo em vista tais perspectivas teóricas sobre o tema da memória, ainda que de forma bastante sucinta, será analisada na sequência a adaptação do romance de Milton Hatoum *Órfãos do Eldorado* para a sua versão filmica.

3. A memória no trânsito semiótico entre duas narrativas

Dadas as limitações do artigo, na análise a seguir será focada a importância da personagem feminina de Florita, vivida no cinema por Dira Paes, e na relação dela e Arminto com o espaço de Manaus. Como já se discutiu previamente nesse artigo, a literatura de Hatoum é um “[...] mergulho nos meandros da memória” (Pellegrini, 2004, p. 226). Com *Órfãos do Eldorado* não seria diferente, uma vez que, no romance, os acontecimentos experienciados por

Arminto (no filme interpretado por Daniel de Oliveira, na fase adulta, e por Arthur Codeceira, quando criança) são narrados por ele mesmo, na velhice, a um viajante desconhecido: “Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. [...] Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas” (Hatoum, 2008, p. 21).

A memória é um elemento fundamental para a construção do percurso narrativo não apenas do romance, mas também do filme, uma vez que é por meio dela que Arminto recorda das situações experienciadas em sua vida. No romance, pode-se perceber que, em um único dia, Arminto é capaz de narrar ao desconhecido fatos importantes sobre uma vida inteira de experiências. No filme, não se tem a presença de uma narração em *off*, de forma que a vida da personagem é apresentada com um percurso de tempo sequencial, mesclando o passado com o presente. A obra fílmica se apresenta com um ritmo lento e é a memória da infância que se revela por meio de *flashbacks* e interfere no tempo presente da vida do rapaz.

Arminto busca reconstruir a sua história e, com isso, constituir a sua própria identidade por meio da memória. Desse modo, por intermédio das lembranças, a personagem (re)presentifica um passado construído individual e coletivamente. O rapaz faz um mergulho profundo nas memórias mais remotas da infância e da juventude e, inclusive, imerge nas memórias mais recentes e próximas da sua velhice. Por isso, pode-se afirmar que essas memórias talvez não sejam precisas e podem se fundir com aquilo que foi vivido de fato e ao que foi imaginado “[...] conto o que a memória alcança, com paciência” (Hatoum, 2008, p. 15). Assim, os eventos do passado ora são narrados com mais nitidez, ora com mais lacunas. Ademais, observa-se que tanto no romance como no filme não há uma sequencialidade nos acontecimentos recordados por Arminto. Por isso, em algumas passagens, o personagem acaba pulando de uma lembrança para outra, conforme o que se manifesta em sua memória subjetivamente.

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

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

Como dito anteriormente, o filme apresenta um percurso narrativo lento, no qual há uma sequencialidade dos fatos vividos por Arminto, sendo que o passado vem à tona por meio de *flashbacks* que se apresentam à mente da personagem. Assim, comprehende-se que são as lembranças dele que demarcam cada cena do filme. Geralmente, essas memórias comparecem por meio de ativadores, como é o caso dos mitos narrados que o fazem lembrar da infância e dos momentos vividos com Florita. Desse modo, é possível perceber que os mitos contados

pelo viajante no barco enquanto Arminto voltava para casa faz com que ele se lembre de Florita, pois é notável o corte feito na cena para mostrar os dois, mais jovens, deitados em uma rede, onde Florita contava a mesma história sobre a mulher que se apaixonou por um anta-macho para Arminto: “[...] mas aí para se vingar, a mulher foi lá e passou bastante barro no pinto da Anta até ele ficar seco e duro e isso foi enfezando o marido, enfezando o marido” (Coelho, 2015, 00h06min21s).

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

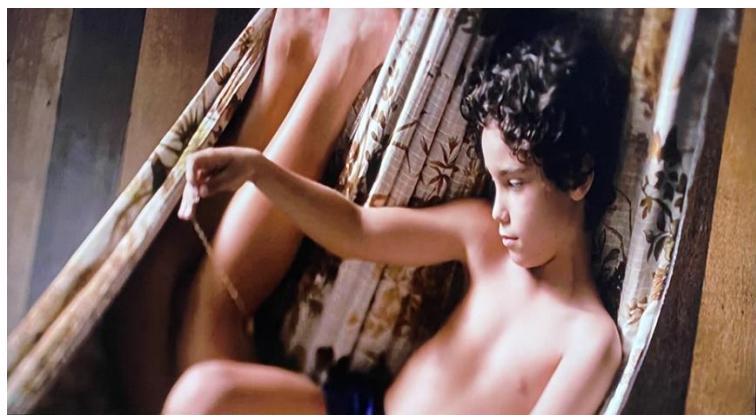


Figura 1 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (Coelho, 2015, 00h06min21s)

No caminho para casa, Arminto se lembra novamente da infância, sendo que Florita continua a fazer parte de sua memória. Na adaptação fílmica, isso ocorre devido ao fato de que o porto da cidade de Vila Bela lhe traz recordações, tendo em vista que é notável o olhar atento e contemplativo do rapaz de um lado a outro, como se de fato aquele local o fizesse se lembrar de algo. Isso pode ser relacionado ao que Halbwachs (1990) retrata sobre o espaço como um ativador de memórias para o sujeito, já que as experiências vividas em determinado lugar podem se manifestar quando o indivíduo entra de novo em contato com o local. Nessa perspectiva, é possível afirmar que o espaço, no filme, tem grande relevância, pois contribui para construir a história de Arminto, como, por exemplo, a casa, os rios, a cidade de Vila Bela, o porto, o bar flutuante onde ele conhece Dinaura (Mariana Rios) e até mesmo o barco utilizado para encontrar a amada. O espaço, portanto, atua como um dispositivo que aciona a memória de Arminto e que, além de compor a narrativa fílmica, acaba por estimular o imaginário do protagonista.



Figura 2 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (Coelho, 2015, 00h10min05s)

No momento em que Arminto anda pelo porto de Vila Bela, o telespectador se depara com o som do riso e da voz de Florita entrando em cena, trazendo a ideia de que ela está na mente de Arminto, em sua lembrança. Ela está entoando uma canção que remete ao mito do boto encantado, o qual seduz as pessoas para levá-las ao fundo do rio: “O boto não dorme no fundo do rio. Seu mar é enorme. Que cante, que cante quem é que o viu. Ninguém resistiu. O boto não dorme no fundo do rio” (Coelho, 2015, 00h10min15s). Depois disso, vê-se uma cena de Florita penteando os cabelos de Arminto quando ele era criança. Importa destacar, assim, que no mesmo instante em que se ouve a voz de Florita (mais velha) cantando, também é possível ouvir a sua voz quando mais jovem, falando que Arminto precisa cortar o cabelo. Além disso, observa-se que os objetos sobre a penteadeira são nitidamente revelados na memória do rapaz, mas, novamente, não é possível ver o rosto de Florita com clareza, sendo que apenas o rosto de Arminto aparece com nitidez na cena, conforme se nota na figura:



Figura 3 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
Fonte: (Coelho, 2015, 00h10min48s)

Na adaptação fílmica, nota-se que Dinaura e Florita usam o mesmo colar (figuras 4 e 5). Com isso, pode-se compreender que, embora o telespectador só perceba isso no final, o filme dá indícios de que elas são a mesma pessoa. É possível ver o colar em diversos momentos

na obra de Guilherme Coelho e a sua primeira aparição é na cena em que Arminto se lembra de Florita na infância, pois, enquanto estão na rede, o menino está segurando o colar em suas mãos. Depois, vê-se o colar no pescoço de Florita em todas as cenas em que ela aparece. Também se pode notar que Dinaura usa esse colar, principalmente na cena em que Arminto descobre que, na verdade, ela é Florita. E, no final do filme, a menina encontrada por Arminto na tapera de Florita (figura 6) está usando o mesmo colar, o que dá a entender que ela pode ser filha dos dois. No entanto, não é possível afirmar que de fato os dois tiveram uma filha, tendo em vista que o filme acaba nesta cena e o espectador precisa preencher essa lacuna por si só.



Figura 4 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*

Fonte: (Coelho, 2015, 00h12min53s)

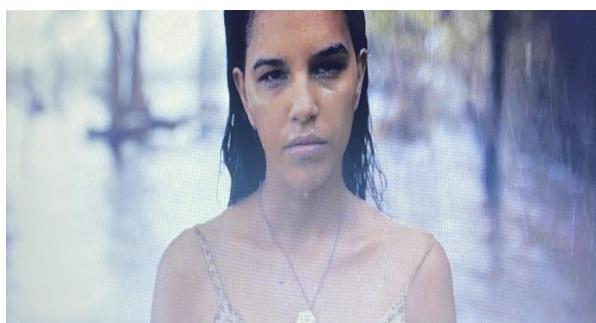


Figura 5 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*

Fonte: (Coelho, 2015, 01h19min17s)



Figura 6 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*

Fonte: (Coelho, 2015, 01h29min35s)

Além disso, é possível observar que no romance, em um determinado momento, Arminto acaba revelando que não se lembra do rosto de Dinaura com nitidez, o que também pode justificar o fato de Dinaura e Florita serem a mesma pessoa no filme – conforme exposto e analisado no tópico anterior: “A mulher de duas idades. Dinaura. Não lembra com nitidez do rosto; dos olhos, sim, do olhar. Rever o que foi apagado pela memória é uma felicidade. Tudo voltou: o sorriso, o olhar vivo no rosto anguloso, olhos mais puxados que os meus. Uma índia? [...]” (Hatoum, 2008, p. 31).

Importa salientar, ainda, que a primeira memória que se apresenta a Arminto tanto no filme como no romance é a lembrança da tapuia que desapareceu no rio e isso pode estar relacionado com o fato de que esse foi um momento marcante para ele. Isto é, como se sabe, o

sujeito recorda com mais facilidade os acontecimentos que marcam sua vida. Por isso, essa lembrança marcou a infância de Arminto, pois foi algo que o assustou, afinal, foi a primeira morte presenciada por ele. No entanto, até mesmo essa memória não se apresenta com total nitidez, tendo em vista que é uma recordação de um passado distante e remoto: “Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum” (Hatoum, 2008, p. 11). Por isso, pode-se dizer que a personagem narra aquilo que a memória permite que ele se lembre, pois não é possível recordar de todos os detalhes da situação vivida e o que é contado é apenas aquilo que se manifesta naquele momento. Inclusive, há momentos que não são possíveis de serem lembrados, principalmente, se ocorreram em um passado remoto.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que o sujeito só tem acesso a esses acontecimentos por meio das lembranças relatadas por outro alguém, sendo este um “[...] tempo de escuridão, sem memória” (Hatoum, 2008, p. 16). Com isso, Arminto cita no romance que uma tapuia o amamentou, mas que não se lembrava do seu rosto, mas se recordava da chegada de Florita: “A primeira mulher da minha memória” (Hatoum, 2008, p. 69). Isso ocorre justamente por ter sido um momento importante para sua vida e pelo fato de que o seu relacionamento com Florita foi algo marcante para ele: “Uma tapuia me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de amapá. Não me lembro do rosto dessa ama, de nenhum. Tempo de escuridão, sem memória. Até o dia em que Armando entrou no meu quarto com uma moça e disse: Ela vai cuidar de ti” (Hatoum, 2008, p. 16). Seu pai, Amando, a quem o protagonista se refere sempre com distanciamento, lhe apresenta assim a figura marcante de Florita, essencial para sua formação.

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

Desse modo, tanto no romance como no filme, é possível compreender que muitas das lembranças de Arminto são doloridas e marcadas por um passado de angústia. E isso ocorre, até mesmo, pelo fato de que ele se culpa pela morte da mãe, morta ao lhe dar à luz: “[...] eu já me considerava condenado para sempre, culpado pela morte de minha mãe [...]” (Hatoum, 2008, p. 18). Inclusive, esse seria um dos motivos para o desprezo de Amando pelo filho: “Entre nós dois havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela. Para Amando, eu era o alvo de uma história de amor” (Hatoum, 2008, p. 27). Pode-se compreender, então, que Arminto vivencia inúmeros conflitos ao longo de sua vida, como o momento em que é expulso de casa por causa de seu envolvimento afetivo com Florita, que era amante de seu

pai. Esse conflito vivenciado com Amando ocorre tanto no filme como no romance, tanto que na narrativa fílmica se pode perceber que Arminto também teve uma infância marcada pelo desprezo do pai.

Tal sentimento se evidencia na lembrança do rapaz, quando Florita penteava seus cabelos (figura 3). Isto é, logo após Florita dizer que cortaria o cabelo de Arminto, o pai do rapaz entra no quarto e, com voz áspera, repreende Florita: “Florita, eu já não te disse que eu não quero você de chamego com esse menino?” (Coelho, 2015, 00h11min02s). Com isso, Amando segura o braço do menino e o leva pelo corredor de forma agressiva: “Me solta. Está me machucando. Me larga. Eu odeio você. Me larga” (Coelho, 2015, 00h11min09s). Nesse momento, percebe-se que as imagens são desfocadas e isso pode ter relação com o fato de que a relação dos dois é conturbada e marcada pelo ódio. Isso também pode ser encontrado no livro, visto que o desprezo do pai se apresenta como uma lembrança dolorida: “[...] lembrei também do desprezo e do silêncio. Isso doía mais que as histórias que ele me contava na fazenda Boa Vida” (Hatoum, 2008, p. 21). Além disso, essa divergência entre os dois nunca foi resolvida, seja no romance ou no filme, pois a única chance de reconciliação que poderiam ter foi interrompida pela morte repentina de Amando.

Como se pode notar, Arminto é atormentado pelo passado e, por isso, a casa é um espaço que revela muitas recordações que constroem a história do rapaz. Inclusive, em um determinado momento, Arminto alega que, de alguma forma, Florita era a responsável pela morte de Amando: “Você sabia que isso ia acontecer? Por que que você me trouxe pra cá com ele doente desse jeito? [...] Florita: Deixa de tanto passado te atormentando desse jeito” (Coelho, 2015, 00h31min48s). Por essa razão, pode-se observar que a casa é retratada por um ambiente fechado, de certo modo labiríntico (figura 7), cujos objetos ali presentes remetem à infância de Arminto e aos conflitos vivenciados com o pai. No romance, após vender suas propriedades, Arminto alega que deixou tudo na casa vendida: “Deixei tudo na casa: os móveis, as louças, o relógio de parede, até os lençóis de cambraia. Só não deixei a memória do tempo em que morei lá” (Hatoum, 2008, p. 79). Isso reforça, novamente, o fato de que a casa é mais um elemento que ativa as lembranças de Arminto pelos momentos vividos e experienciados neste lugar. Assim, os tons usados no interior da casa permitem criar uma atmosfera que retrata o psicológico da personagem que se perde em seus devaneios, sem saber o que é real e o que é imaginário. Desse modo, pode-se observar que entre o claro e o escuro, conforme se vê na disposição das cores das paredes, portas e assoalho, está a mente atormentada do rapaz que confunde o que é realidade e o que é fantasia.

Além disso, o espaço é tão significativo para a narrativa que Florita chega a dizer: “Nunca gostei da cor dessas paredes” (Coelho, 2015, 00h25min02s). Isso remete ao fato de que a casa é um lugar angustiante e os tons de marrom (figura 7) têm a ver com o fato de que “[...] a maioria dos conceitos encarados como ‘tipicamente marrons’ são empregados de maneira negativa” (Heller, 2013, p. 472). Ademais, o fato de a casa estar em ruínas (falta de luz e telhado por consertar) também retrata a decadência psicológica da personagem. Por essa razão, é possível afirmar que as ruínas do passado também podem ser vistas como uma metáfora ao

declínio da mente de Arminto. Isto é, este lugar traz lembranças doloridas à tona, pois os momentos vividos ali foram marcados pelo rancor, pela culpa e pelo ódio. Isso pode ser confirmado pela cena que ocorre depois que Arminto sai do bar flutuante e, em conversa com Florita, revela que foi bom ter ido embora de Vila Bela, tendo em vista tamanho desprezo recebido do pai em toda a sua vida: “Ainda bem que eu fui. Antes que aquele ódio dele me matasse. Florita: Uma vida inteira sem se olharem nos olhos” (Coelho, 2015, 00h50min11s).

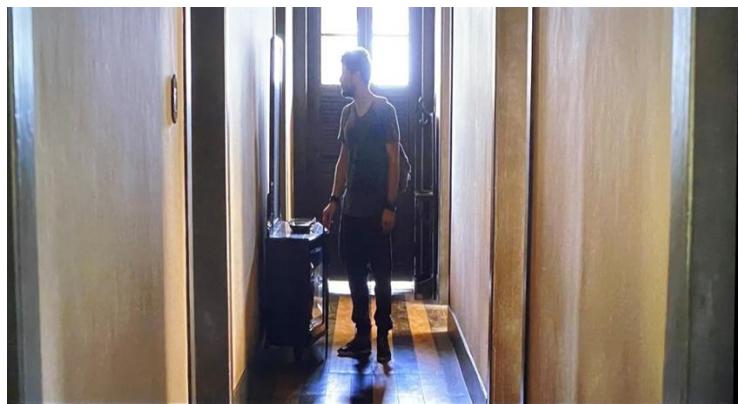


Figura 7 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (Coelho, 2015, 00h11min37s)

A narrativa fílmica consegue evocar, em outros momentos, com sutileza a percepção de lembranças filtradas por uma fotografia que mais parecem saídas de um sonho, uma espécie de entrelugar entre o imaginado e o vivido, como se pode denotar no frame a seguir. Inclusive a imagem de Florita agachada num canto da casa potencializa essa percepção onírica do tempo.



Figura 8 – cena do filme *Órfãos do Eldorado*
 Fonte: (Coelho, 2015, 00h48min10s)

Arminto retorna, pela lembrança, ao passado vivido na cidade de Manaus e às margens do rio Amazonas. A narração é uma tentativa de reconstruir sua identidade fragmentada, marcada pela perda da mãe, pelo distanciamento do pai, e por um amor idealizado e inatingível.

A memória, portanto, é o instrumento através do qual ele tenta dar sentido à própria existência, ao mesmo tempo em que revela sua condição de órfão no plano simbólico e afetivo. A partir dos excertos e imagens analisados, buscou-se demonstrar a importância da memória e do espaço como eixos catalisadores dos sentimentos e, por conseguinte, da identidade dos sujeitos envolvidos nas narrativas em questão, com especial atenção ao personagem de Arminto e de Florita. As lembranças de Arminto, entrecruzando-se com as de Florita, formam um quadro denso e fragmentado de um passado que ao mesmo tempo evoca os aspectos históricos e culturais de uma cidade e sua cultura, bem como dos personagens que nela se situam.

Conclusão

Este estudo teve como objetivo contribuir para a fortuna crítica do renomado escritor manauara Milton Hatoum, bem como pensar a relação dialógica entre a obra de partida, o romance *Órfãos do Eldorado*, e a obra de chegada, sendo esta a adaptação fílmica homônima, focando-se nesse processo na questão da memória, que atravessa ambos os textos.

Nesse sentido, este artigo buscou desconstruir as noções de hierarquização e fidelidade que muitas vezes se associam às chamadas obras derivadas, neste caso, as adaptações fílmicas a partir de textos literários. Este estudo demonstrou que adaptar uma história é um exercício, por excelência, de releitura crítica e tradução, que envolve muito mais do que simplesmente transpõe-la de um suporte a outro. Isto é, a adaptação abrange um processo de reinterpretação, ressignificação ou ainda de criação. Por essa razão, comprehende-se que, embora dialogue com a sua fonte, ao adaptar um romance, o adaptador está criando, de acordo com a sua interpretação e por meio de um processo autônomo, uma obra diferente da original.

Como fio condutor da análise comparativa e interartística, abordou-se a memória como elemento responsável por constituir a identidade do sujeito, tendo em vista que é por meio dela que o indivíduo recorda e re-presentifica seu passado. A construção da narrativa em primeira pessoa, em forma de reminiscência, revela *per se* a função estruturante da memória a um só tempo na construção do enredo e da subjetividade do narrador. Nesse processo, o espaço, seja da cidade, seja da casa, revelam-se fundamentais para a ambientação dos personagens e seus conflitos.

Hatoum trabalha com uma temporalidade não-linear. O presente narrativo está atravessado por lembranças desconexas, fragmentadas, às vezes contraditórias. Essa estrutura evoca a fluidez e a subjetividade da memória, revelando que lembrar não é apenas recuperar fatos, mas recriá-los. Assim, a memória não é um espelho fiel da realidade, mas uma forma de reelaborar o passado, marcada por afetos e lacunas. Guilherme Coelho parte dessa materialidade da linguagem literária para reinventar esse universo em uma fotografia e uma narrativa fílmica bastante sugestivas, trazendo outras camadas à percepção do tempo e do espaço que dão forma à história de Arminto e dos demais personagens envoltos em sua formação como indivíduo.

Dessa maneira, embora não se manifeste em sua plenitude, a memória é responsável por trazer à tona fatos e acontecimentos vividos pelo sujeito e acabam por interferir em seu presente.

Assim, tanto no romance como no filme *Órfãos do Eldorado* foi possível perceber que a memória é o eixo catalisador das narrativas, uma vez que, por intermédio dela, a personagem principal relata eventos importantes e marcantes sobre o seu passado.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

BAZIN, André. *O Cinema*: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu editora, 2018.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

GONÇALVES, D. de O., & GAMA, M. Milton Hatoum e a ficção brasileira contemporânea. *Raído*, 14 (34), p. 77–88. 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/view/10979/5866>. Acesso em: 10 jul. 2025.

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

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

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

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

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

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

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

PELLEGRINI, Tania. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Volume 41, Number 1, 2004, pp. 121-138. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/173647/pdf>. Acesso em: 22 jul. 2025.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. *Soletrias – Revista do Departamento de Letras da UERJ*. Número 28 (jul.-dez. 2014). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletrias/article/view/16314>. Acesso em: 20 jul. 2025.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. *Kalíope*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69 ago./dez., 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/7471/5455>. Acesso em: 10 jul. 2025.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e literatura: contribuições para um estudo dialógico. *Linguagem em (Re)vista*, Ano 06, Números 11/12. Niterói, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

RICOEUR, Paul. *Memória, História e Esquecimento*. Tradução. Alain François et al. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

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

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>. Acesso em: 15 jul. 2025.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, SP, 2007.

Data de submissão: 25/07/2025
Data de aceite: 04/09/2025