



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÔNICA DO CORRAL VIEIRA

***AS MULHERES CHORADEIRAS:
LITERATURA E CINEMA***

Belém-Pará
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÔNICA DO CORRAL VIEIRA

***AS MULHERES CHORADEIRAS:
LITERATURA E CINEMA***

Dissertação submetida à banca
examinadora do Curso de Mestrado em
Letras da UFPA para a obtenção do grau de
Mestre em Letras – Estudos Literários.

Belém-Pará
2011

MÔNICA DO CORRAL VIEIRA

AS MULHERES CHORADEIRAS
LITERATURA E CINEMA

APROVADO EM: __ / __ / 2011

Dissertação de mestrado submetida à avaliação da banca examinadora aprovada pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará e julgada adequada para obtenção do grau de Mestre em Letras na Área de Estudos Literários.

Banca Examinadora:

Prof., Dr. Luis Heleno Del Castillo
Orientador – UFPA

Prof., Dr. Fábio Castro
Membro – UFPA

Prof^a., Dr^a. Lilia Chaves
Membro – UFPA

Visto:

Prof. Dr. Sílvio Holanda
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras - UFPA

Dedico esta dissertação aos que contribuíram -acadêmica e moralmente- para permitir meu acesso a enormes (re)cargas de energia e troca de idéias; ambas tão necessárias para a conclusão de mais esta etapa do estudo da Literatura e Cinema. E digo 'etapa' sim, porque felizmente o universo de Literatura e Cinema está longe de esgotar-se.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores deste Mestrado que me possibilitaram aprender a enxergar mais além e compreender mais do que se pode ver, estes sim foram verdadeiros Mestres da Vida, mostrando que sempre podemos aprender além do que imaginamos ser capazes de aprender.

Agradeço, em especial, ao meu orientador (Luís Heleno Montoril) que teve paciência com a minha produção um tanto conturbada, ao princípio, com trocas de tema, de linhas de pesquisa e de possíveis orientadores. Agradeço porque ele me proporcionou “pedaços de ‘Mundo de Sofia’ ” a cada orientação, a cada conversa, podendo assim me fazer perceber a vida sempre mais interessante e deixar a vontade de pesquisar cada vez mais ávida.

Agradeço a Valéria Augusti pelas indispensáveis observações e sugestões na orientação dessa dissertação, por indicar livros de grande relevância para essa escritura e por ser a grande amiga que ela é, sempre respondendo em tempo hábil os meus e-mails desesperados. Agradeço a Fábio Castro e Jorane Castro pelas informações acerca do trabalho que aqui realizo e também por produzirem, respectivamente, o conto e o curtametragem *Mulheres Choradeiras*.

Agradeço aos meus amigos que foram fiéis escudeiros das Letras e do bom caráter, da dignidade humana e dos princípios éticos. As conversas e troca de idéias e impressões sempre me motivaram a buscar conhecimento, explicações, novos pontos de vista e maneiras de compreender a sociedade, a Amazônia e o mundo. Um obrigada especial a Luiz Guilherme, amigo este que me foi apresentado no último ano de Mestrado e “me tirou do limbo” (parafrazeando uma grande amiga de Mestrado) quando fiquei sem escrever essa dissertação por longos dois meses e precisei de um empurrãozinho para seguir. Sem ele, provavelmente eu não teria concluído esta pesquisa a tempo.

Agradeço aos professores da antiga universidade de graduação (Unama) que me permitiram sempre adentrar as portas daquela universidade como haviam permitido em tempos de estudo inicial. Assim, possibilitando que eu ali me sentisse como sempre me senti: em casa e rodeada de boas companhias portadoras de mentes tão interessantes.

Agradeço aos meus pais (o “Perfeitoso” e a “Gostosinha”); também a “hermana” (minha abelhinha); a mãe do coração (“Zoca”) e claro, a tia-e-mãe (“Dó”) que seguiram me motivando, incentivando e levantando minha cabeça sempre que eu desanimava com algum tropeço ao longo do caminho.

Agradeço ao apoio financeiro da bolsa CAPES durante estes semestres, possibilitando que eu tivesse mais tempo disponível para a pesquisa e o estudo. Por fim, agradeço a Universidade Federal do Pará, representada pela banca de avaliadores, por ter viabilizado a minha participação neste curso, contribuindo para a ampliação do meu conhecimento e da motivação pelos estudos que ainda virão.

- Sabia que eu sempre pensei que os unicórnios fossem monstros fabulosos? Nunca tinha visto um vivo antes!
- Bem, agora que nos vimos -respondeu o unicórnio-, eu acredito em você se você acreditar em mim. Não é um trato justo?

Lewis Carroll, *As aventuras de Alice através do espelho*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a compreensão e estudo de cultura da Amazônia, visando a produzir conhecimento qualificado sobre Literatura e Cinema na Amazônia e suas relações com estratégias artísticas para interpretá-las.

Para atingir este objetivo, utilizo o conto ‘As Mulheres Choradeiras’, de Fábio Castro, e o curta homônimo, de Jorane Castro, permitindo assim um estudo focado em material de análise específico voltado para os costumes, as crenças, o mito, a hibridização e as traduções interculturais que se desenham nessa obra.

O objetivo dessa pesquisa é estudar o conto e o curtametragem, enfatizando assim a diferença de linguagens por ele apresentadas e mostrar a leitura universal que se pode fazer a partir de cada uma dessas expressões artísticas. Essa pesquisa pretende apresentar leituras universais de um conto paraense com temática voltada para a realidade amazônica e ressaltar o estudo dos mitos e da oralidade que envolve a criação do conto de Fábio Castro e sua propagação.

Os mitos e a oralidade possibilitam uma (re)construção e desenvolvimento de conhecimentos que permeiam a atividade da leitura (conhecimentos artístico, cultural, social, filosófico e histórico) além de enriquecer e (re)afirmar a identidade latino-americana. Por isso, esse trabalho tem o intuito de relacionar a história do conto a outras leituras, tais quais sua aproximação e semelhança aos mitos, oralidade e outras literaturas em geral.

Entende-se, portanto, que todos estes elementos constituem uma literatura rica e de grande importância para o mundo, e não apenas para a região onde foi produzida.

PALAVRAS-CHAVES: Amazônia. Mito. Tradução cultural.

ABSTRACT

This work aims to understand and study the Amazon culture and also to produce qualified knowledge on Literature and Cinema in the Amazon, as well as its relation to artistic strategies attempting to interpret them.

To achieve this objective I use the tale 'The keeners', by Fabio Castro, and the homonym short film, by Jorane from Castro, allowing a focused study on a specific material of analysis focused on the customs, beliefs, myth, hybridization and intercultural translations which emerge from this work.

The purpose of this research is to study the tale and the short film, emphasizing the difference in distinct used languages and show the "universal reading" that is possible to withdraw from each of these artistic expressions. This research intends to present a "universal reading" from a paraense tale themed on the Amazon reality and emphasize the study of myths and oral traditions which involve the creation and spreading of Fabio Castro's tale.

The myths and oral traditions allow a (re)construction and development of knowledge that underlie the activity of reading (such as artistic, cultural, social, philosophical and historical knowledge) as well as enrich and (re)assert the Latin American identity. Therefore, this research aims to relate the story of the tale to other readings, such as their approach and similarity to myths, oral traditions and other literature in general.

It is understood, therefore, that all these elements constitute a rich literature of great importance to the world, not just to the region where it was produced.

KEY WORDS: Amazon. Myth. Intercultural translation.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1	
1 LITERATURA (LEITURA) COMPARADA: PERSPECTIVA TEÓRICA	12
<i>1.1 INTERARTÍSTICO, INTERSEMIÓTICO</i>	22
<i>1.2 LITERATURA: PALAVRA</i>	27
<i>1.3 CINEMA: IMAGEM</i>	30
<i>1.4 LITERATURA E CINEMA</i>	34
Capítulo 2	
2 TERRA DOS CABEÇUDOS: AS MULHERES CHORADEIRAS	41
<i>2.1 TEXTO E CONTEXTO: INTERTEXTOS</i>	44
<i>2.2 GÓRGONAS, GRANDE MÃE, ANTROPOFAGIA E FEITIÇARIA</i>	52
<i>2.3 O CANTO DA SEREIA</i>	62
<i>2.4 “AS ESTRANHAS”</i>	71
Capítulo 3	
3 AMÉRICA LATINA: RELAÇÕES INTERCULTURAIS, INTERLITERÁRIAS E INTERARTÍSTICAS	78
<i>3.1 REALISMO, MAGIA E A ARTE DA ADAPTAÇÃO</i>	89
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	100
ANEXO	105

Introdução

Toda obra sobrevive graças às interpretações.
Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra.
Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra.
(Octavio Paz)

Mulheres Choradeiras é um conto de Fabio Castro presente no livro *Terra dos Cabeçudos*, de 1987, o conto *Mulheres Choradeiras* possui um curta homônimo, de Jorane Castro, e explora a cultura e realidade amazônica, além de apresentar a situação da literatura latinoamericana de forma literário-cinematográfica, situação esta que, aqui, será estudada e desvelada a partir de estudiosos (e grandes pensadores) como Tania Carvalhal, Julio Cortázar, Tzvetan Todorov e Irleamar Chiampi

Fábio Castro é Doutor em Comunicação pela Universidade de Paris. O conto que será analisado -“*As Mulheres Choradeiras*”- está presente em sua obra intitulada “*Terra dos Cabeçudos*” que se compõe de outros nove contos: “*A Rua de Trás*”, “*O Dia Sem Noite de Um Naufrago*”, “*Ifigênia, a Mulher de Duas Cores*”, “*A Terra dos Cabeçudos*”, “*A Tempestade*”, “*A Menina-Noiva*”, “*Rol-de-Roupa e Rum*”, “*A Sala dos Pássaros Perdidos*” e “*O Rio Dono da Terra*”.

No primeiro capítulo de minha dissertação apresento os estudos de Literatura Comparada no que tange a uma perspectiva teórica; abordo os conceitos *interartístico* e *intersemiótico*, além da Literatura e do Cinema enquanto *palavra* e *imagem*. Já no segundo capítulo, explano diretamente sobre o conto de Fábio Castro no que diz respeito ao *texto* e *contexto* da América latina e suas relações *interculturais*, *interliterárias* e *interartísticas*. Ainda nesse capítulo abordo os intertextos presentes em minha leitura do conto e do curtametragem *Mulheres Choradeiras* e suas relações com mito e oralidade. Finalmente, no terceiro capítulo, discuto as noções de *realismo mágico*, *realismo maravilhoso*, *realismo fantástico*, *surrealismo* e *ficção*, e, por fim, apresento a conclusão do estudo.

Não é de hoje que Literatura e Cinema servem-se reciprocamente. São duas linguagens distintas que, apesar de autônomas, dialogam entre si intertextualmente. A literatura, que tantas vezes deu origem a adaptações cinematográficas, também vem, há tempos, se apropriando de muitos recursos do cinema. O estudo dos diferentes tipos de realismo existentes nas obras artísticas, tais quais a literatura e o cinema, possibilitam uma (re)construção e um desenvolvimento de conhecimentos que permeiam a atividade da leitura

(conhecimentos artístico, cultural, social, filosófico e histórico) e enriquecem, ou mesmo, (re)afirmam, no caso específico desse trabalho, a identidade latino-americana.

Nesse sentido, o trabalho tem como objetivo tecer uma reflexão comparativa para a compreensão e estudo de como a cultura da Amazônia é interpretada, construída, representada através da obra literária de Castro e expressa também no curtametragem de Jorane, visando assim produzir conhecimento qualificado sobre Literatura e Cinema na Amazônia e suas relações com estratégias artísticas para interpretá-las.

Pretende-se, não apenas relatar o que já se conhece desta região e a literatura que nela já foi produzida, mas sim destacar e justificar a sua importância e a cultura representada na literatura e cinema, estudar como se constrói certa perspectiva e representação dessa cultura ou de alguns de seus aspectos na obra literária e na obra fílmica, além de destacar que Amazônia é esta presente nessas obras. Este percurso far-se-á sem a intenção de medir o grau de valor entre literatura e cinema, e sim viabilizar um diálogo com ambas as manifestações artísticas, no sentido de refletir sobre possíveis aproximações e distanciamentos existentes entre essas duas modalidades do ato de se expressar através da arte.

Entende-se, portanto, que todos os elementos literários e diferentes tipos de realismo/realidade, oralidade, mito e compreensão de mundo constituem uma literatura rica e de grande importância para o mundo, e não apenas para a região onde foi produzida, tornando possível, assim, relacionar o conto e o curta a outras leituras, além de fazer sua aproximação/distanciamento a determinados mitos, representações e outras literaturas em geral.

Capítulo 1

1 LITERATURA (LEITURA) COMPARADA: PERSPECTIVA TEÓRICA

A distinção entre Literatura e as demais artes vai operar-se nos seus elementos intrínsecos, a matéria e a forma do verbo.
(Alceu Lima)

(Se faz necessário) penetrar nas tantas camadas significativas passíveis de serem desprendidas, camadas capazes de ajustar –com harmonia– realidade, ficção e História.
(Amarilis Tupiassu)

A expressão “literatura comparada” pode ser usada no singular, lidando apenas com uma literatura (uma obra literária) ou no plural, confrontando duas ou mais literaturas. Os estudos literários comparados acabam por designar investigações bem variadas que adotam diferentes metodologias e que pela diversificação dos objetos de análise concedem à literatura comparada um amplo campo de atuação.

Neste trabalho utilizo os estudos da literatura comparada e a livre adaptação do curtametragem de Jorane Castro do conto literário de Fábio Castro; com isto, tenho o intuito de destacar as características de uma literatura produzida na Amazônia, porém que não se limita a ser uma literatura de cunho “regional” e sim que contribui com a literatura de forma “universal”, sendo tal conto e a sua adaptação fílmica ricos em possibilidades de desdobramentos artísticos e leituras intertextuais. Pretendo dialogar com ambas as linguagens artísticas visando possibilidades de aproximações e possíveis distanciamentos entre elas, e levando em consideração a ficcionalização narrativa presente nos dois textos.

Na “literatura comparada”, percebe-se que o método (ou métodos) não antecede(m) à análise –como algo prefabricado– mas dela decorre. Aos poucos, torna-se mais claro que literatura comparada não pode nem deve ser compreendida simplesmente como “sinônimo de comparação”. É sim um ato logicoformal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).

Comparar é um ato que faz parte da maneira como se constitui o pensamento humano e a organização da cultura. Por isso, fazer uso da comparação é um hábito generalizado e comum em áreas distintas do saber humano e igualmente da linguagem em uso. Lanço mão aqui das palavras de Tania Carvalhal:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação -mesmo nos estudos comparados- é um meio e não um fim¹

Comparar é o meio para descobrir algo, portanto, com a comparação abre-se a possibilidade de análise de uma ou mais obras literárias podendo ser comparadas -ou não- a outras manifestações artísticas e, só então, pode-se desenvolver conclusões e estratégias de estudo e compreensão destas literaturas. A comparação pura e simplesmente feita pelo ato de comparar, não conclui; ela leva a conclusões depreendidas de métodos de pesquisa com base nas comparações feitas pelo estudioso de literatura.

No que tange a comparação, pode-se dizer que em *Mulheres Choradeiras* as comparações começam já no título do livro em que este conto se faz presente. O nome “Terra dos Cabeçudos”, segundo a própria introdução do livro de Fábio Castro, em antigo português, remete aos gigantes, mais que homens, ferozes e irritáveis. Já em nosso idioma, são mais gigantes na imaginação e no pensamento do que o são em altura física. Cabem aqui algumas frases de Fabio Castro de parágrafos introdutórios de seu livro:

Os seres destas estórias são habitantes da Amazônia. Vivem como o amazônida, numa realidade inexplicita e mística, não fazendo muita distinção entre o real e o fantástico e vivendo em permanente delírio de formas e intenções. Seu universo é mágico porque vivem na idade religiosa do pensamento. Hão ainda de passar por idades outras até que cheguem a um pensamento mais sistematizado²

Mais do que definir o universo no qual os amazônidas vivem, o livro de Castro nos fala também acerca da maneira como eles vivem. Isto nos leva a refletir, segundo Castro, sobre a característica incontestável do amazônida de que, em sua essência, jamais busca uma cientificidade para viver, construindo seu dia a dia à base de crenças, desejos e até mesmo de impossibilidades, há momentos em que o fantástico pode ser natural.

Pode-se destacar a questão do pensamento como percepção evolutiva, da imaginação para a razão, tal qual nos indicam os estudos de Claude Lévi-Strauss sobre o pensamento selvagem. Lévi-Strauss nos diz em seu livro *O Pensamento Selvagem*, de 1962, que os mitos não são uma coleção de histórias absurdas, mas sim um *sistema*. Ele adotou uma postura

¹ CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

² CASTRO, Fabio. *Terra dos Cabeçudos*, nota introdutória.

metodológica de cientista e se debruçou sobre a mitologia de vários povos, especialmente os povos ameríndios, para revelar a lógica que se oculta por detrás de sua aparente irracionalidade. Uma lógica que, embora diferente da lógica clássica, é, à sua maneira, tão rigorosa quanto um silogismo. Este estudo resultou a Lévi-Strauss a publicação de livros como *O Totemismo Hoje*, *O Pensamento Selvagem*, e os quatro volumes enciclopédicos acerca de Mitologia: *O Cru e o Cozido* (1964), *Do Mel às Cinzas* (1967), *A Origem dos Modos à Mesa* (1968) e *O Homem Nu* (1971).

Segundo Lévi-Strauss, mitos são fatos mentais. Os mitos são responsáveis por constituir a tradução e o reflexo através de uma narrativa simbólica que é projetada sobre a realidade exterior a fim de introduzir ordem e significado no caos da nossa experiência bruta de mundo. É importante destacar que nenhum dos elementos que compõem o mito é arbitrário ou está lá por acaso. Deuses, heróis, animais e plantas são agrupados em função de relações de simetria, afinidade e oposição, e as ações do mito são uma transposição dessas relações em termos de narrativa, mais ou menos à maneira dos sonhos, que também geram histórias a partir das estruturas inconscientes da psique.

Os mitos, de acordo com os estudos de Lévi-Strauss, desempenham papel ordenador em diversos níveis da vida humana: na organização da sociedade, nas estruturas de parentesco, nas manifestações culturais, entre outras. Tomados em conjunto, os mitos são uma linguagem através da qual os indivíduos e os grupos sociais exprimem e dão forma à sua visão de mundo.

Por sua vez, a Amazônia é real e absoluta para si mesma, o que não nos leva de forma alguma ao conceito de ilogicidade, elementos como a imaginação e a escolha de como cada ser decide enxergar o mundo são plausíveis de explicações bastante lógicas tais quais as apresentadas acima por Lévi-Strauss. O Homem e sua existência representam um tema maravilhosamente vão, diverso e ondulante e, para esse pesquisador belga, a antropologia devia buscar por trás da diversidade da espécie humana o que ela possui de universal. Para essa busca, entretanto, não se pode partir do princípio de que as sociedades ditas primitivas representam estágios ultrapassados pelo Ocidente no caminho do progresso, devem-se comparar as mais variadas sociedades em busca das chamadas *invariantes*, ou seja, aquilo que todas tem em comum (ex.: o tabu do incesto, a comunicação, a preparação dos alimentos e a interação com a natureza).

Partindo desses aspectos em cada sociedade, Lévi-Strauss pretendeu decifrar as relações entre o ser humano, a natureza e a cultura. A inspiração para decifrá-las como estruturas veio do campo da linguística, uma vez que ele enxergava a organização das

sociedades como frases ou modos de falar que podem ser diferentes entre si, mas obedecem a um mesmo código ou sistema universal. A cultura, portanto, passa a ser vista como uma produção da natureza. Ele herdou, de Sigmund Freud, as teses de que a combinação de elementos mais incomum, como os mitos ou os sonhos, é sempre passível de interpretação. A realidade verdadeira nunca é a mais patente, pois a natureza do verdadeiro já transparece no zelo que este emprega em se ocultar.

Lévi-Strauss afastou de vez da antropologia o etnocentrismo, a presunção de superioridade ocidental, instituindo a perspectiva relativista, segundo a qual é necessário entender as outras culturas sem impor-lhes os valores da cultura ocidental. Como pode-se observar no seguinte trecho de seu livro:

A ânsia de conhecimento objetivo constitui um dos aspectos mais negligenciados do pensamento daqueles que chamamos “primitivos”. Cada civilização tende a superestimar a orientação objetiva de seu pensamento; é por isso, portanto, que ela jamais está ausente. Quando cometemos o erro de ver o selvagem como exclusivamente governado por suas necessidades orgânicas ou econômicas, não percebemos que ele nos dirige a mesma censura e que, para ele, seu próprio desejo de conhecimento parece melhor equilibrado que o nosso³

Ele apregoou, nesse mesmo livro, que os traços culturais de uma sociedade (mitos, rituais, práticas alimentares...) só podem ser compreendidos se analisados em conjunto. O que distingue o ser humano dos outros animais é o uso de símbolos para se comunicar. Quanto aos mitos, mais especificamente, ele defendeu que não podem ser estudados isoladamente, uma vez que o mito é composto de todas as suas variantes. Era preciso pesquisar como as narrativas tradicionais eram passadas de geração a geração, de uma sociedade a outra e, assim, se transformando.

Ao mostrar as possíveis semelhanças entre as culturas “primitivas”, que ele denomina como sociedades “frias”, e as culturas “modernas”, chamadas de sociedades “quentes”, ele conseguiu perceber que o mito se define como uma tentativa de explicação e compreensão da realidade natural e social por meio de um esquema, um sistema de oposições e correlações binárias que, no pensamento selvagem, se expressa por meio de uma montagem de imagens registradas em uma narrativa, uma manifestação de toda uma filosofia e concepção de mundo. As imagens narradas pelo mito são montadas com fragmentos de imagens e narrativas, motivo pelo qual Lévi-Strauss compara o mito ao *bricolage*, em antropologia sendo uma expressão usada para descrever uma ação espontânea, além de estender o termo para incluir padrões

³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*, p. 17, 1962.

característicos do pensamento mitológico, o qual não obedece ao rigor do pensamento científico. A razão é que, já que o pensamento mitológico é gerado pela imaginação humana, é baseado na experiência pessoal, sendo gerado pelo surgimento de coisas pré-existentes na mente do imaginador. Desse modo, a mitologia descreve o mundo através de narrativas. Esse sistema tem por função oferecer ao pensamento um sentido para o mundo. Se, por um lado, se distingue da arte e da ciência, por outro, o mito também se aproxima delas por seu caráter sistemático e lógico.

Lévi-Strauss exemplifica com vários estudos etnográficos os sistemas classificatórios criados por estas sociedades para identificar animais e vegetais, não apenas na medida em que eles podem ser úteis para a vida prática dos "primitivos", mas igualmente para fins puramente especulativos e intelectuais. Há também divisões da própria sociedade em seções e subseções como sistemas de classificação que possuem uma função importante para a conservação destas sociedades, organizando grupos sociais dentro de uma totalidade.

Ao procurar desvendar a lógica interna dos mitos, o antropólogo compara a análise conjunta dos mitos americanos à audição de uma sinfonia. Os membros da orquestra, porém, estão separados no tempo e no espaço, e cada um executa seu fragmento sem saber que não possui a partitura completa. Só é capaz de ouvir a música inteira quem estiver à distância.

Os mitos, então, são compreendidos como maneiras de pensar, a distinção maior é entre a lógica construída a partir dos dados sensoriais da experiência de uma ciência do concreto e a lógica que privilegia categorias abstratas, como sinais matemáticos e classificações biológicas. Do lado selvagem, há uma atenção maior ao específico. Do lado domesticado, buscam-se as totalidades e os grandes sistemas explicativos. O pensamento selvagem, portanto, não é restrito aos povos primitivos, ainda que entre eles seja dominante. Assim, o que era antes visto como atraso ou vestígio passou a ser entendido como um dos modos possíveis do homem organizar sua relação com o mundo. É como se o pensamento primitivo trabalhasse diretamente com as coisas que o ser humano tem ao alcance dos cinco sentidos do seu corpo, se expressa através do mito. Já o pensamento científico trabalha com teorias e conceitos, que servem de mediadores entre o ser humano e o mundo, corresponde ao pensamento cultivado que encontra a sua realização na ciência e na arte das sociedades modernas.

Lévi-Strauss nega a idéia de que o desenvolvimento da consciência histórica seria um critério válido para distinguir os povos primitivos dos civilizados. A própria noção de *fato histórico*, para o antropólogo, é falsa, uma vez que a história só é percebida em situação, enquanto processo vivido. O fato histórico, portanto, é uma abstração criada pelo historiador e

nunca independente do seu ponto de vista. Por isso, a história não pode pretender alcançar uma verdade objetiva.⁴

Para além dessa abordagem de Lévi-Strauss, há a abordagem acerca da literatura comparada, literatura essa que os franceses muitas vezes denominam “literatura comparada” a “literatura geral”, com a qual até hoje é frequentemente associada. Estão ambas, por exemplo, nas denominações de Associações Comparativistas (ex.: *Société Française de Littérature Générale et Comparée*) ou de publicações especializadas (ex.: *Cahiers de Littérature Générale et Comparée*) caracterizando uma atuação conjunta de estudiosos das duas disciplinas. A diferença entre as duas expressões constitui ponto de discussão permanente, alguns autores consideram a literatura geral como um campo mais amplo que abarcaria o dos estudos comparados; outros, como René Wellek e o francês Etiemble, não estabelecem diferença entre elas.⁵

A designação “literatura geral” também estabelece correspondência com “literatura mundial” (mais conhecida como *Weltliteratur*, termo este forjado por Goethe, em 1827). Embora se tenha prestado às mais distintas explanações, esse termo foi utilizado por Goethe⁶ em objeção à expressão “literaturas nacionais” para elucidar seu ponto de vista acerca de uma literatura de “fundo comum” constituída pela soma das grandes obras, ou seja, uma espécie de biblioteca de obras primas. No entanto, além dessa acepção, podemos entender a *Weltliteratur* como a possibilidade de interação das literaturas entre si, e também com a possibilidade de complementarem-se umas às outras. Mais tarde trataremos também da questão da antropofagia.

A atitude comparativa foi central para que a literatura e a cultura latinas (com suas relações e especificidades) fossem pensadas em relação à literatura e cultura gregas. Foi essa mesma atitude comparativa que, na Idade Média, integrou e reformulou a herança clássica grega diversificando-a através das direções que viriam a constituir as literaturas nacionais. Também ela nos ajuda a compreender a forma como problemas de antigos e modernos reaparecem sob formulações diferenciadas, no Renascimento, no início do Iluminismo e mesmo no interior do pensamento modernista no início do século XX.

É somente no final do século XIX que se pode perceber a disciplina devidamente estabilizada em suas formas acadêmica e institucional, graças a Louis Paul Betz e Joseph

⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*, 8ª edição. Campinas: Papirus, 1989.

⁵ WELLEK, René. *Teoria da literatura*. São Paulo: Europa-América, 1949.

⁶ GOETHE, Erwin. *História de La literatura universal*. Barcelona: Labor, 1951. Tradução: JuanGodo Costa.

Texte que lançam as bases do que foi, mais tarde, reconhecido como o futuro dentro dos estudos literários (reconhecimento este dado em 1921, por Fernand Baldensperger).⁷

A metodologia utilizada para os estudos literários insiste nas “relações literárias internacionais”. Essa designação servirá muitas vezes para constituir um cânone não expresso (mas nem por isso menos poderoso) no interior das literaturas, jogando-se na distinção implícita entre “literaturas maiores” (que, por via de uma maior força quantitativa e qualitativa –falsamente considerada como real, ou seja, hipostasiada– funcionariam como verdadeiros modelos e/ou fontes) e “literaturas menores” (que se limitariam a um papel secundário, periférico, de integração de influências provenientes dos modelos). Esta tendência é, entretanto, mitigada por aqueles estudiosos que, a exemplo de Baldensperger, defendem o comparatismo como lugar de uma possível relativização da hierarquia, no sentido que permitiria contrariar um nacionalismo *à outrance*, considerado como pernicioso.

As características mais facilmente perceptíveis dessa fase da relativização da hierarquia na disciplina são: a) a preocupação em definir o seu objeto tendo como base as relações internacionais estabelecidas em fatos, b) a dependência diante de uma história literária ainda compreendida de acordo com um modelo positivista (que sugere a observação científica da realidade) e a insistência no estudo de fontes e influências a que se junta a chamada “imagologia”, ou seja, o estudo das imagens culturais que um determinado povo provoca em uma outra literatura nacional.

A dependência ou submissão à área da história literária associa-se, ainda, a um outro campo que surge como preferencialmente escolhido para uma investigação de base comparatística: trata-se da tematologia (*Stoffgeschichte*) que se apresenta de algum modo como alternativa de conteúdo a um comparatismo de configuração histórico-factual. Através da tematologia os estudos literários abrem-se progressivamente a uma reflexão que encara os fenômenos literários não tanto a partir de dados históricos factualmente concebidos, mas, sobretudo, a partir dos *temas* e *motivos* que os constituem. Faço minhas as palavras de Helena Carvalhão Buescu sobre este assunto:

Tratando-se de uma área cuja importância no momento se deveu precisamente a tais razões que podemos, aliás, considerar de inspiração paralela às orientações textológicas -por exemplo- do *New Criticism*, o certo é que a sua implantação trouxe para o seio da disciplina outro tipo de

⁷ CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998, apud Fernand Baldensperger, *Revue de littérature comparée*, 1921.

problemas metodológicos, sobretudo relacionados com a indefinição epistemológica e teórica dos fenômenos literários assim constituídos⁸

Por um lado, tal indefinição explicitada na citação acima deixa bastante claro que a tematologia foi alvo de um evidente descrédito, e ressurge mais tarde com a possibilidade de uma reflexão de cunho teórico. Por outro lado, a diferença proposta pelo comparatista francês Paul Van Tieghem⁹ entre “literatura geral” e “literatura comparada” (diferença esta que aborda problemas de índole mais genérica e de síntese relativos concomitantemente a várias literaturas nacionais, constituindo assim uma confrontação binária do problema) pode ser entendida como uma manifestação que desemboca num certo esgotamento dos princípios que até aí tinham sido considerados como básicos para a investigação comparatista.

O problema ao qual se referia Van Tieghem era oriundo de uma clara insatisfação com os moldes historicista e textológicos que pareciam dividir o campo dos estudos literários, praticamente obrigando a optarmos por orientações que privilegiassem os “fatos” literários (ou seja, de conformação histórica) e aquelas que incidissem sobre os “objetos” literários (os textos propriamente ditos). A integração do leitor no sistema literário, juntamente com o reconhecimento dos seus direitos de cidadão, ou seja, o envolvimento do cidadão para com os seus direitos políticos, inclusive o direito de ser letrado (que, obviamente, tem a ver com a integração de leitura) permitiram uma formação histórica dos problemas comparatistas entendidos, aqui, a partir de um ponto de vista de *recepção* sócio-cultural de um dado fenômeno literário, ou seja, as relações comparatistas envolvendo o “homem x meio” e sua interação social.

Entretanto, é importante ressaltar que não devemos confundir a área dos estudos de recepção com o estudo de fontes e influências, e isto não só porque a tônica não é mais a da produção (autor) e sim a da recepção (leitor e suas diversas configurações), mas também porque se passa a insistir na dinamicidade do contexto histórico e nas relações culturais que o literário pressupõe.

A vida literária oferece um campo de investigação muito fértil para a análise das relações e seus efeitos entre diversas literaturas nacionais. Ela reflete também outro processo epistemológico no qual a visibilidade é significativa para os estudos comparados, trata-se da afirmação, passo a passo, de um modelo culturológico, ou seja, ao invés de pesquisar os efeitos ou as funções da mídia, procura definir a natureza da cultura das sociedades

⁸BUESCU, Helena Carvalhão, em *Literatura Comparada*, http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_comparada.htm.

⁹VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature compare*, 4ª edição Paris: Armand Colin, 1931.

contemporâneas. Conclui assim que a cultura de massa não é autônoma e sim parte integrante da cultura nacional, religiosa e humanística. Entende-se portanto que a cultura de massa não impõe a padronização dos símbolos, mas utiliza a padronização desenvolvida espontaneamente pelo imaginário popular.

A cultura de massa atende assim a uma demanda dupla, por um lado cumpre a padronização industrial exigida pela produção artística, por outro, corresponde à exigência por individualização por parte do espectador. É o que se define como sincretismo, a tendência a unificar idéias ou doutrinas diversificadas e, por vezes, até mesmo inconciliáveis. Os produtos da mídia, por exemplo, transitam entre o real e o imaginário, criando fantasias a partir de fatos reais e transmitindo fatos reais com formato de fantasia.

Mesmo não podendo dizer que o modelo culturológico está em vias de substituição total e definitiva da inclinação textológica, esse modelo já se cruza com a definição dos problemas que dizem respeito ao fenômeno literário. Por tal modelo, se realçam as zonas mistas e, por essa razão, comparatistas por excelência, que são as zonas de *fronteira* e de *passagem* entre discursos e/ou problemas de origem diversificada, ressaltando como o “texto-em-si” é uma abstração do real, ou seja, é um objeto falsamente considerado como real enquanto objeto absoluto. Diante de tal afirmação, não será difícil perceber como a orientação culturológica oferece campos de indagação frutíferos e promissores aos estudos comparados.

Isso também diz respeito ao papel que um *bom leitor*, ou segundo a estética da recepção, o *leitor ideal* desempenha diante do texto. O leitor ideal, segundo Alberto Manguel, em seu livro *À mesa com o Chapeleiro Maluco –Ensaio sobre corvos e escrivainhas–* é:

[...]o escritor no exato momento que antecede a reunião das palavras na página. O leitor ideal existe no instante que precede o momento da criação. O leitor ideal não reconstrói na história: ele a recria. O leitor ideal não segue uma história: participa dela. O leitor ideal deve aprender a ouvir. O leitor ideal é o tradutor. É preciso ser um inventor para ler bem. O leitor ideal tem uma aptidão ilimitada para o esquecimento. O leitor ideal sabe aquilo que o escritor apenas intui. O leitor ideal subverte o texto. O leitor ideal não pressupõe as palavras do escritor. O leitor ideal é um leitor cumulativo: sempre que lê um livro ele acrescenta uma nova camada de lembranças à narrativa. Todo leitor ideal é um leitor associativo. Lê como se todos os livros fossem obra de um autor intemporal e prolífico. O leitor ideal não pode expressar seu conhecimento por meio de palavras. Depois de fechar o livro, o leitor ideal sente que se não o tivesse lido o mundo seria mais pobre. O leitor ideal tem um senso de humor perverso. O leitor ideal lê toda literatura como se fosse anônima. O leitor ideal não sabe que é o leitor ideal até chegar ao final do livro. O leitor ideal é um leitor que relê. Um leitor ideal lê para encontrar perguntas. Anotações nas margens indicam um leitor ideal. O leitor ideal é volúvel e não sente culpa disso. O leitor ideal não se preocupa com os anacronismos, com a verdade documentada, com a

exatidão histórica, com a precisão topográfica. O leitor ideal não é um arqueólogo. O leitor ideal é um cumpridor implacável das regras e normas que cada livro cria para si mesmo. Os leitores ideais quase nunca são sentimentais. O leitor ideal não liga para os gêneros¹⁰

O que Manguel quer nos dizer é o que Goethe já havia percebido em suas *Conversas com Eckermann*, em relação à atividade da leitura, que “As pessoas não sabem quanto tempo e esforço são necessários para aprender a ler. Trabalho nisso há oito anos, e ainda não posso dizer que consegui” (*Goethe, Conversas com Eckermann*, Apud Alberto Manguel. P. 38, 2009), pois uma vez que partimos da idéia que ler não é apenas decifrar códigos numa página, compreendemos a importância do ato da leitura em nossas vidas enquanto percepção de si, do outro, da sociedade e do mundo. O leitor ideal é uma meta utópica, é entrar em perfeita conexão com os pensamentos do escritor e perceber todas as suas intenções. Já o bom leitor é um leitor real, que pode traçar estratégias a seguir que o levem a extrair o melhor do texto.

Em algumas sociedades, o primeiro passo para nos transformarmos em cidadãos é aprender a ler, ou seja, aprender o código da escrita na qual está codificada a memória de uma sociedade. Depois, faz-se necessário o aprendizado da sintaxe que comanda esse código e, por fim, deve-se obter o aprendizado de como as inscrições nesse código servem para conhecer de maneira profunda, imaginativa e prática nossa identidade e a do mundo que nos cerca. Parece simples, orem é um trabalho árduo e de grande recompensa. No entanto, há sociedades em que a oralidade foi, e ainda é, de grande importância, tal como na Grécia. Porém, de fato, o que é mais importante é aprender a valorizar ambos, tanto a leitura quanto a oralidade, uma vez que uma complementa e enriquece a outra e vice-versa.

Não é a toa que a leitura é uma atividade pela qual alguns governos tendem a manifestar um limitado entusiasmo. Nos séculos XVIII e XIX, por exemplo, aprovaram-se leis, no Brasil, proibindo que se ensinasse os escravos a ler até mesmo a Bíblia, posto que qualquer um que pudesse ler a Bíblia poderia ler também um panfleto abolicionista¹¹. Os esforços e os estratagemas que os escravos idealizaram para aprender a ler são prova suficiente da relação entre *liberdade civil* e o *poder do leitor*, e também do medo que essa liberdade e esse poder infundiram em todo tipo de governante. No entanto, essa realidade não condizendo com o fomento que governos da Europa Ocidental, por exemplo, dão aos livros e

¹⁰ MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco – Ensaios sobre corvos e escrivainhas* – P. 33, 2009.

¹¹ ABREU, Márcia. *Cultura letrada. Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006. Apud Josh Howell. *Education of the lower orders: a second letter to Samuel Whitbread*, Esq. M.P. Londres, 1808. P. 102.

ao ato da leitura para seus cidadãos. Essa é uma situação que não se pode generalizar nem para o fomento nem para o descaso e mesmo repressão.

É verdade que, na sociedade brasileira, os livros muitas vezes não recebem o valor que merecem, uma vez que as necessidades básicas do cidadão não são atendidas e os livros tampouco dão conta de “alimentar” numerosos estômagos famintos. Porém, mais difícil ainda se torna concretizar o ato da leitura quando suas interpretações, muitas vezes, são associadas à dificuldade, e a dificuldade adquiriu um sentido negativo que nem sempre teve. A expressão latina “*per ardua ad astra*” (“pelas dificuldades alcançamos as estrelas”) se torna quase incompreensível para nossos dias, já que –atualmente– se espera que tudo possa ser obtido com o mínimo de esforço possível; a sociedade não encoraja essa necessária busca da dificuldade, esse incremento da experiência.

Aprender a ler consiste não apenas em obter meios para se apropriar do texto, mas também em participar das apropriações de outros; nesse campo ambíguo entre a posse e o reconhecimento, entre a identidade imposta por outros e a identidade descoberta por si mesmo, reside o ato de ler. Assim, faz-se imprescindível sair dos modos “sensatos e bons” da sociedade, para entrar em modos mais amplos, mais ricos e mais ambíguos, em não contentar-se com os lugares-comuns e a linguagem dogmática. Este outro reino de palavras e significados, no qual devemos nos inserir, não tem limites e é um equivalente do pensamento, da emoção e da intuição. Imaginar é dissolver barreiras, ignorar fronteiras (as conotativas e as denotativas), subverter a visão de mundo que nos foi imposta e, manter sempre viva a ideia de que toda crise da sociedade é, definitivamente, uma crise da imaginação.

1.1 INTERARTÍSTICO, INTERSEMIÓTICO

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real,
 é a realidade recriada
 através do espírito do artista
 e retransmitida através da língua
 para as formas, que são os gêneros,
 e com os quais ela toma corpo
 e nova realidade.
 Passa, então, a viver outra vida,
 autônoma, independente do autor e
 da experiência de realidade
 de onde proveio
 (Afrânio Coutinho)



Fig.1 Capa do livro *Terra dos Cabeçudos*, de Fábio Castro (Fonte: Foto de arquivo pessoal)



Fig.2 Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

Para prosseguir esta pesquisa, dou ênfase a uma área que tem adquirido projeção cada vez mais significativa, a área dos estudos interartes. Designações como “Literatura e Arte” ou “Literatura e outras Artes” cabem aqui para definir este campo específico de estudo. Em ambas designações se parte do pressuposto de uma distinção que poderia levar a pensar que a literatura não era considerada uma arte. Por outro lado, as aproximações foram sendo

progressivamente substituídas por um questionamento mais radical no que diz respeito à interdisciplinaridade e à intersemiotividade.

Com isto, o destaque volta a ser relacionado não tanto para aquilo que as separa, mas para as diferenças e especificidades que parecem, de algum modo, corresponder ao que lhes estaria oculto ou subentendido. Nesse contexto, a perspectiva comparatista oferece um campo particularmente fértil, permitindo a relação entre diversas manifestações da prática artística, como, por exemplo, as várias artes visuais, a música, a dança, o teatro, o cinema ou a própria literatura.

A partícula “inter”, do latim, quer dizer posição intermediária; reciprocidade; interação. Sua associação com o termo “artístico”, relativo às artes nos leva a depreender que o campo interartístico deve manter uma relação de interação entre uma e outra arte. No nosso caso, a integração desse estudo se dará entre literatura e cinema. Já o termo “semiótico” diz respeito a algo que é pertencente ou relativo à semiótica. “Semiótica”, por sua vez, é uma palavra que deriva do grego *semeiotiké* (téchne), ou ainda 'a arte dos sinais'. É uma denominação utilizada, principalmente pelos autores norte-americanos, para a ciência geral do signo, para a semiologia. O que, igualmente, nos leva a depreender que o campo intersemiótico deve manter uma relação de interação entre os signos, sejam eles literários, visual-imagéticos ou ambos amalgamados; como é o caso deste estudo, no qual um conto ganhou livre adaptação através de um curta metragem, ou seja, diferentes signos entraram em interação.

Percebe-se que a Literatura Comparada surge como espaço de reflexão para um despertar de consciência do caráter histórico, teórico e cultural do fenômeno literário. Tal despertar é promovido pelas aproximações dos fenômenos transtemporais/supranacionais, e também por acentuar uma dimensão cultural visível, por exemplo, em áreas dos estudos de tradução e estudos intersemióticos.

Daqui decorrem três tendências centrais para a compreensão das perspectivas atuais do comparatismo: 1) tendência multidisciplinar (e eventualmente interdisciplinar); 2) tendência interdiscursiva (visível no desenvolvimento das relações com áreas tais como a história, a filosofia, a sociologia e a antropologia); 3) e, finalmente, tendência intersemiótica (tenta situar o fenômeno literário no quadro mais amplo das manifestações artísticas humanas).¹² Estas três tendências possuem um aspecto comum: o de que a Literatura Comparada se situa na “fronteira” entre línguas, nações, práticas artísticas, discursos, problemas e formações

¹² BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande Angular. Comparatismo e Poéticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

culturais. A comparação tenta apreender a realidade da experiência não de maneira direta, mas com uma distância de primeiro ou de segundo grau, como Perseu fez para ver a face da Górgona através do reflexo da Medusa em seu escudo. A realidade, o lugar onde estamos, não pode ser visto enquanto estamos nele. É o processo de “primeiro ou de segundo grau” que se dá por meio das imagens, da alusão e da trama que nos permite ver onde estamos e quem somos.

Por sua vez, o valor atribuído aos narradores reside na forma como eles expõem suas narrativas e, conseqüentemente, na forma como também nele imprimem suas individualidades. Lembrar e/ou esquecer tornam-se valores de significação de igual importância na criação textual e no fazer artístico, conforme Jerusa Ferreira nos confirma com o trecho a seguir:

Poderíamos dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança. Segundo Lévi-Strauss, é o esquecimento que vem quebrar uma certa continuidade na ordem mental, sendo responsável pela criação de uma outra ordem¹³

Existe um tempo que se faz necessário para o período de compreensão, articulação e composição do pensamento. O ato de esquecer faz parte deste processo da narrativa de estar aberto ao novo, à criação da palavra e ao preenchimento de lacunas, possibilitando assim uma nova ordem.

Maurice Halbwachs¹⁴ foi o primeiro sociólogo a resgatar o tema da memória para o campo das interações sociais. Rejeitando a ideia corrente em sua época de que a memória seria o resultado da impressão de eventos reais na mente humana, ele estabeleceu a tese de que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos. A memória individual revela apenas a complexidade das interações sociais vivenciada por cada um. Portanto, a memória individual não pode ser distanciada da memória coletiva, uma vez que não é o indivíduo isoladamente que tem o controle do resgate sobre o passado. A memória é constituída por indivíduos em interação, por grupos sociais, sendo as lembranças individuais resultado desse processo. Ou seja, ainda que o indivíduo pense que sua memória é estritamente pessoal, sabendo que ela pode resgatar acontecimentos nos quais só ele esteve envolvido ou fatos e objetos que só ele presenciou e viu, ela é coletiva, pois o indivíduo ainda que esteja só é o resultado das interações sociais, portanto, coletivas.

¹³ FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da memória e outros ensaios*, p. 94, 2003.

¹⁴ HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Felix Alcan, 1925.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective. Ouvrage posthume publié*. Paris: PUF, 1950.

Paul Ricoeur¹⁵, filósofo francês, soube não só contextualizar, mas entrelaçar com maestria memória, história e esquecimento. Para o filósofo, a memória seria um trabalho contínuo sempre capaz de se sobrepor a processos estruturais pré-estabelecidos.

Nos últimos anos, a historiografia contemporânea tem procurado responder à questão colocada por Georges Bataille¹⁶ no que diz respeito a construir um espaço, no interior da narrativa histórica, de valorização da subjetividade, dos sentimentos e da experiência humana. Esta preocupação tem se traduzido, por um lado, no esforço constante de desvendar as mais sutis e camufladas relações de dominação entre os homens, estabelecidas muitas vezes a partir do processo social de construção de memória(s); e, por outro, na intenção de resgatar memórias, experiências e vivências ocultadas e silenciadas.

A nova historiografia dá voz àqueles que não aparecem no registro documental, proporcionando a recuperação da história dos grupos em pequena escala. Ela procura pelos relatos construídos ao longo do trajeto pessoal de cada indivíduo, os quais, embora parciais, tem profundidade e contornos morais ligados à subjetividade, elementos que escapam às demais análises, como diria Thompson¹⁷. Afinal, não se pode fazer uma história dos homens ignorando sua subjetividade.

Para manter o funcionamento dos mecanismos sociais, um livro pode vir a ser considerado restrito e mesmo banido. Pode-se banir toda uma língua, pode-se subverter certos vocabulários, distorcer ou esvaziar o sentido de uma palavra, canalizar a linguagem para modelos literários viciados ou limitá-la a usos dogmáticos no meio da política, do comércio, da moda e da religião. Em todos esses casos, o objetivo em vista consiste em impedir que se contem e se leiam determinadas histórias, determinadas literaturas.

Toda sociedade busca uma definição tanto por meio de uma visão complexa de si mesma, como por oposição a uma outra sociedade, e faz isto através da linguagem. A linguagem, por sua vez, não somente reconta como também representa. As histórias que criamos podem representar não um conhecimento imediato e conclusivo de quem somos, mas ao menos, dizem respeito à consciência de que existimos. É aí que nos cabe estudar os mitos, que também são formas de se explicar e de explicar os outros, os fenômenos naturais e os acontecimentos que não conseguimos compreender em sua totalidade, e estudar também sua permanência, evolução, tradução e ressignificação em cada cultura, em cada sociedade.

¹⁵ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

¹⁶ BATAILLE, George. *Concerning the Accounts Given by the Residents of Hiroshima, in Trauma: Explorations in Memory*. Londres: The John Hopkins University Press (221-235), 1995.

¹⁷ THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

A linguagem dá voz aos narradores, ela constrói com palavras a realidade e seus habitantes, providencia histórias que contam mentiras e verdades, a linguagem evolui conosco, ela torna-se débil ou poderosa e, por sua vez, sobrevive ou morre.

1.2 LITERATURA: PALAVRA

A definição de literatura, de acordo com Márcia Abreu¹⁸ “não é algo objetivo e universal, mas sim algo cultural e histórico. Cada grupo social, e, principalmente, cada grupo cultural tem um conceito sobre o que seja literatura, e tem critérios de avaliação próprios para examinar histórias, poesias, encenações, músicas, etc. [...] Literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política” E falando um pouco sobre a definição de Literatura e Cinema (consequentemente de seus representantes: a palavra e a imagem, que são termos de complementaridade); pode-se dizer que Literatura foi vista até meados dos anos setecentos, pela *Enciclopédia* francesa, como:

LITERATURA (*Ciências, Belas-Letras, Antiq.*) termo geral que designa a erudição, o conhecimento das Belas-Letras e das matérias que com ela têm relação. Veja o verbete LETRAS, em que, fazendo seu elogio, se demonstra sua íntima união com as Ciências propriamente ditas¹⁹

Com este excerto, percebe-se que Literatura era conhecimento e não um conjunto de escritos. Fazia-se uma sutil distinção entre os campos ao mesmo tempo que se separavam Belas-Letras e Ciências. Literatura utiliza-se da palavra. Palavra é a unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado, constituir uma forma livre. Palavra é a alta expressão do pensamento, do verbo; é o modo de ver, é a maneira de falar, é opinião, afirmação, oração e discurso (do escritor, no caso).

Segue o verbete Letras, sugerido pela definição supracitada de Literatura:

LETRAS essa palavra designa em geral as luzes advindas do estudo, e em particular aquela das Belas-Letras ou da literatura. Nesse último sentido, distinguem-se os homens de *letras* que cultivam somente uma erudição variada e plena de amenidades, daqueles que se apegam às ciências abstratas e àquelas de uma utilidade mais sensível. Mas não se pode adquiri-las em um grau eminente sem o conhecimento das *letras* [...] Mas se as *letras* servem de chave para as ciências, as ciências, por seu lado, concorrem para o aperfeiçoamento das *letras* [...] Para torná-las florescentes, é necessário que o espírito filosófico e, consequentemente, as ciências que o produzem,

¹⁸ ABREU, Márcia. *Cultura letrada. Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006. P. 109.

¹⁹ DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Paris, 1751 – 1772.

encontrem-se no homem de *letras*, ou ao menos no corpo da nação [...] A Gramática, a Eloquência, a Poesia, a História, a Crítica, em uma palavra, todas as partes da Literatura seriam extremamente defeituosas, se as ciências não as reformassem e não as aperfeiçoassem: elas são necessárias, sobretudo, às obras didáticas de retórica, de poética e de história. Para ter sucesso nesse gênero de obras é necessário ser filósofo assim como homem de *letras*²⁰

Pode-se analisar através da definição de Letras que, três personagens dividiam o papel de letrado: aquele que se apegava a ciência, o que se associava às letras e o que se dedicava à filosofia. Mas, dentro dessa discussão da definição de literatura e letras, o importante mesmo é ressaltar que, desde estas citações até os dias atuais, o estabelecimento de um acordo a respeito do que fosse literatura e da maneira de se escrever sua história tarda a se produzir. E talvez ainda não se tenha produzido, segundo Márcia Abreu²¹. Márcia afirma que:

No início do século XXI não há consenso sobre o que é ou não a literatura [...] Ainda que algumas das primeiras histórias literárias anunciassem a existência de regras objetivas para a avaliação dos escritos, o que se fez ao longo dos dois últimos séculos foi uma seleção e hierarquização de obras e autores em função de critérios não explicitados e, na maior parte das vezes, não centrados no exame de textos –obras foram excluídas por serem escritas por mulheres, por exemplo²²

Em parte, a eficiência e qualidade do conceito de literatura está em que as aceitações ou recusas de uma dada literatura são apoiadas por valores morais, políticos ou filiações estéticas não explicitadas, herança ainda marcante em boa parte dos trabalhos atuais, criando a impressão de uma literariedade própria a essas obras e ausente nas demais. Passou-se, assim, de uma significação ampla, tanto de literatura como de conjunto produzido, para um conceito bastante restritivo, o de literatura como grupo de obras e autores consagrados.

Apesar de possuir definições inconclusas e contrastantes, é necessário discutir o que é literatura, pois ela é um fenômeno cultural e histórico e, portanto, passível de receber diferentes definições em diferentes épocas e por diferentes grupos sociais. Ler um livro é cotejá-lo com nossas convicções acerca de tendências literárias, paradigmas estéticos e valores culturais. É perceber a posição do autor no campo literário, é contrastá-lo com nossas idéias sobre ética, política e moral.

²⁰ DIDEROT e D'ALEMBERT op. cit.

²¹ ABREU, Márcia. *Letras, Belas-Letras, Boas-Letras*. In: História da Literatura. O Discurso Fundador. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

²² ABREU, Márcia. *História da Literatura. O Discurso Fundador*, p. 64, 2003.

Escrever obras literárias é trabalhar com a linguagem. Os gêneros literários, por sua vez, são as maneiras distintas de trabalhar a linguagem e de registrar a história, fazendo com que essa linguagem seja um instrumento de ligação entre os diversos contextos literários que estão dispersos ao redor do mundo. Os gêneros podem ser não-ficcionais ou ficcionais. Enquanto os gêneros não-ficcionais tem como base a realidade, os gêneros ficcionais apropriam-se da realidade para criar um mundo próprio.

Mulheres Choradeiras é um conto ficcional, tal qual o curtametragem homônimo também o é, e ambos partiram das palavras (da linguagem) para atingir o imaginário do leitor, o mundo mítico e a visão individual de cada um dos leitores/espectadores através do mundo criado pelo escritor/cineasta para provocar as ideias dos indivíduos que entrassem em contato com suas obras. Na verdade, todos os contos são ficcionais, mesmo os que tem como base a realidade, afinal, todos são recriações dessa realidade. O que muda entre estas duas formas distintas de arte aqui estudadas –Literatura e Cinema– é basicamente a forma como elas montam estratégias diferentes justamente por possuírem linguagens diferentes para falar acerca de um mesmo assunto. Existe a retórica da palavra e também a retórica da imagem. Retórica é nada mais que a oratória; o uso persuasivo da linguagem, e neste caso, também da imagem.

Sobre a retórica, pode-se afirmar que um texto, ou uma sequência de imagens, é capaz de alcançar a consciência social como se representasse uma sociedade inteira focada pela lente de um potente microscópio, ou pela caneta do escritor diante do papel. A função do artista é acreditar na importância máxima da arte que ele exerce, proporcionando assim, através dela, o conhecimento de mundo e da condição humana.

Narrar é tramar, é tecer, e há muitos modos de fazê-lo. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos. Viemos ao mundo como animais leitores. Nosso primeiro impulso é decifrar o que percebemos a nossa volta, como se tudo o que existe no universo tivesse um significado. Não tentamos decodificar apenas os sistemas de signos criados com esse propósito (como os alfabetos, hieróglifos, pictografias e gestos sociais), mas também tentamos “decodificar” e compreender os objetos que nos cercam, os rostos dos outros, nosso próprio reflexo, a paisagem em que nos movemos, entre outros. O ser leitor deve estar disposto a mudar seus propósitos de leitura e decodificação de acordo com as conseqüências de suas novas descobertas, ele deve reorganizar, redistribuir, reconsiderar e redefinir não a partir de noções absolutas, mas de sua experiência cotidiana tanto individual como coletiva.

Os escritos, de uma maneira geral, ocultam o conhecimento da coerência do universo; para analisá-los, devemos ler estes escritos, conferir-lhes significado, colher instruções, deduzir formas narrativas e perceber que, neste sentido, cada texto é um palimpsesto, letra sobre letra, desenho sobre desenho, estação após estação. E, como um palimpsesto, o texto original nunca desaparece totalmente. O processo de construção escrita é também resultado do processo de leitura, assimilação e imitação (no sentido de identificação de influências) a outros textos, apropriando-se deles de alguma forma, como num rito antropofágico-literário, como diz Carvalhal:

A proposta antropofágica é, sem dúvida, fascinante. Mas dela o que parece ser mais rentável para os estudos literários não é apenas a reversibilidade do processo; portanto, não é a devoração (assimilação) vista no seu sentido mais superficial, mas compreendida no seu caráter seletivo, como capacidade crítica de selecionar o alheio o que lhe interessa²³

Toda repetição está repleta de intencionalidade, uma vez que renova e atualiza o texto anterior, seja lhe dando continuidade e modificando-o ou, até mesmo, subvertendo-o e resignificando-o.

1.3 CINEMA: IMAGEM

A palavra “imagem”, de acordo com Antonio Vicente Pietroforte, “vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, representação, retrato. Com essa etimologia, ‘imagem’, tomada como representação, pode se referir ao que se vê, ouve-se ou imagina”²⁴. A palavra “imagem” é polissêmica, e desta polissemia partem ambigüidades no discurso científico. Os registros escritos das línguas naturais, por exemplo, também são imagens. Qualquer palavra própria das semióticas verbais, quando escrita, é antes vista que ouvida, o que faz desse registro lingüístico uma semiótica em que se combinam palavra e imagem escrita. Saussure fala de imagem acústica ao referir-se ao significante verbal, e a teoria da literatura fala em construção de belas imagens por meio da palavra. No caso de Saussure, “imagem” diz respeito ao plano de expressão da ordem fonológica; concerne à semiótica verbal, antes audível que visível. A teoria da literatura, por sua vez, refere-se ao plano do conteúdo, portanto, aos domínios do texto em que o plano de expressão verbal pode ser desconsiderado, pois essas belas imagens são conceituais, não são vistas nem ouvidas, mas imaginadas.

²³ CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

²⁴ PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual, a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008. P. 34.

Cinema é a arte de compor e realizar filmes cinematográficos; é a projeção cinematográfica; é a técnica de projetar imagens para criar a impressão de movimento; são feixes luminosos projetados em movimento. Mas a definição para por aí? Não. O filme traduz o intraduzível. Entende-se *imagem* como algo que depende da produção de um sujeito; imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. Na maioria das vezes, as imagens registradas (fotografia, vídeo e filme) assemelham-se ao que representam, porém obviamente não o são, uma vez que são registros feitos a partir de ondas emitidas pelos próprios objetos, lugares, pessoas.

O cinema é um artefato cultural criado pelas culturas do mundo todo para refleti-las e/ou representá-las; e, por sua vez, estas representações também as podem afetar, em retorno. O cinema é considerado uma importante forma de arte, uma fonte de entretenimento popular e um método poderoso para educar ou doutrinar os cidadãos. Lanço mão aqui de um parágrafo de Sergei Eisenstein, retirado do livro *A Forma do Filme*:

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as platéias de todo o mundo vêem filmes produzidos pelos mais diferentes países (e diferentes pontos de vista); mas, particularmente, porque o filme —com suas potencialidades técnicas e abundante invenção criativa— permite estabelecer um contato internacional com as idéias contemporâneas²⁵

A universalidade da imagem é corroborada pelo fato de o homem ter (re)produzido imagens no mundo todo —desde a pré-história até os nossos dias— e também pelo fato de nós nos acreditarmos capazes de reconhecer uma imagem figurativa em qualquer contexto histórico e cultural. Inclusive, esse tipo de constatação nos fez pensar que o *cinema mudo* era uma linguagem universal e que o aparecimento do *cinema falado* poderia particularizá-lo e isolá-lo. Porém, deduzir que a leitura da imagem é universal revela um certo nível de confusão (tendo em vista que *percepção* e *interpretação* são atividades distintas, percebe-se que reconhecer este ou aquele motivo não significa que se esteja compreendendo a mensagem da imagem na qual o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno quanto ao de seu surgimento, às expectativas e conhecimento do receptor). Ainda em nossos dias, reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são concomitantes.

Mas é interessante destacar que o próprio reconhecimento do motivo exige aprendizado, porque reconhecer um equivalente da realidade, integrando as regras de

²⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. P. 11, 2002.

transformação e esquecendo as diferenças —a profundidade, a bidimensionalidade, a alteração das cores, a ausência de movimento, de cheiros, de temperatura, entre outros— é trabalho de aprendizado com prazo de tempo específico para fazer-se efetivo (há um limite de idade além do qual, se não for iniciado a leitura e compreensão de imagens, isso se torna impossível). Observemos o trecho de Lucien Malson citado por Martine Joly em seu livro *Introdução à análise da imagem*:

Cf. Lucien Malson. *Les enfants sauvages*. UGE, 1959. Acontece de certas pessoas adultas jamais terem visto imagens, porque vivem em áreas isoladas de regiões onde a tradição cultural não emprega a imagem figurativa. As imagens figurativas permanecem, então, para essas pessoas, arranjos de cores e de formas que não remetem em caso algum a elementos da realidade²⁶

É esse aprendizado —e não a leitura da imagem— que é feito de maneira ”natural” na nossa cultura, na qual a representação pela imagem figurativa tem tanta importância que, muitas vezes, as próprias imagens servem de suporte para o aprendizado da linguagem. A mensagem está aí para que nós a contemplemos, a examinemos, a comparemos com outras interpretações e compreendamos o que ela suscita em nós.

Cinema utiliza-se da imagem. Imagem é a representação gráfica, plástica ou fotográfica de uma dada pessoa ou objeto. É a reprodução invertida, desta pessoa ou objeto, numa superfície refletora. É, ainda, a representação dinâmica ou cinematográfica de algo ou alguém; é uma representação exata ou analógica; é aquilo que evoca uma determinada coisa, por ter com ela semelhança ou relação simbólica. É a representação mental, a lembrança ou a recordação. É produto da imaginação, consciente ou inconsciente; é a visão. Imagem é a manifestação sensível do abstrato ou do invisível. É o conjunto de pontos no espaço, para onde convergem —ou de onde divergem— os raios luminosos que, originados de um objeto luminoso, ou iluminado, passam através de um sistema óptico.

Pode-se dizer que a imagem é um meio de expressão e de comunicação que nos vincula às tradições mais antigas e ricas de nossa cultura. Mesmo uma leitura ingênua e cotidiana mantém em nós uma memória que só precisa ser (re)ativada para se tornar uma ferramenta de autonomia; para entendê-la mais amplamente, é preciso levar em conta contextos da comunicação, da historicidade de sua interpretação e de suas especificidades culturais. A leitura da imagem, enriquecida pelo esforço da análise, pode se tornar um momento privilegiado para o exercício de um espírito crítico que, consciente da história da

²⁶ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*, p. 43, 2004.

representação visual na qual ela se inscreve, poderá dela tirar a energia de uma interpretação criativa. Interessar-se pela imagem é também interessar-se por toda a nossa história, tanto pelas nossas mitologias, quanto pelos nossos diversos tipos de representações.

No caso do cinema, é como se a lente da câmera fosse o próprio cinema refletindo sobre os acontecimentos da vida de cada ser, daí a visão de esta arte ser uma aventura da linguagem, tecendo e constituindo o próprio filme como personagem. O olhar que se tem é um “olhar de fora” das situações, é um olhar de quem reflete sobre um acontecimento que, assim como na literatura –no livro– é um acontecimento do passado, do irremovível, é um acontecimento do irrecuperável, emoldurado na parede do tempo, já pertence ao passado e, desta forma, torna mais fácil sua análise, compreensão e catarse. É mais fácil julgar os acontecimentos (tanto da nossa vida quanto da vida dos outros) quando os analisamos através de um “plano externo”. Este tipo de manifestação artística obriga o homem a trabalhar com a dúvida; a trabalhar a partir de questionamentos, comparações e possibilidades reais ou ficcionais, utilizando assim sua imaginação; por sua vez, tal qual o conto que está sendo aqui analisado.

Eisenstein²⁷, por sua vez, defendeu o uso de métodos de montagem modernos essenciais para que o cinema se colocasse à altura do desafio posto pelos poderes da literatura em trabalhar também a subjetividade, o drama interior dos personagens e seus pensamentos. Ele concluiu que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o ator forma sua criação dentro de si mesmo, o mesmo ator interpreta seu papel dentro do enquadramento de um único plano, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação fulguram nas mãos do diretor através da mediação, da exposição e da construção em montagem do filme inteiro. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital.

Diante de um texto literário, é preciso entender que há distinção entre contar (*tell*) e mostrar (*show*). Da mesma forma que dizemos que a câmera “mostra”, há inúmeros textos voltados a dizer que, na verdade, a câmera narra (*tell*) e não apenas mostra (*show*). A câmera tem as mesmas funções de um narrador que faz escolhas, distinguir entre o que se representa explicitamente e o que é apenas sugerido é apenas uma das muitas funções do cineasta. Durante esse processo de criação e elaboração do discurso fílmico, pode-se destacar que o realismo na criação artística, segundo Bella Jozef²⁸, passa por dois planos, o da observação

²⁷ EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Tradução: Teresa Ottoni.

²⁸ JOFEZ, Bella. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006.

que resulta no realismo documental, e o da invenção. O realismo criador apresenta a soma das possibilidades para o comportamento do homem, a partir do seu condicionamento pelas estruturas. A linguagem como mediadora da realidade é veiculada ao nível da ficção ou apresentada metalinguisticamente. Jozef afirma que:

O autor comunica a realidade representada através da sua própria arquitetura ficcional e verbal, na visão que possui dos fatos. E através da representação ficcional que indaga a verdade. [...] Realiza-se em vários níveis como prática de escritura que se concretiza num jogo que pode ir até a ambigüidade, entre várias formas de enunciação. Dentro da realidade estruturada, a criação literária cria seu próprio real, onde a irrealidade é condição obrigatória²⁹

A “verdade” do texto é o próprio texto onde se entrecruzam outros textos e coexistem vários discursos em tensão, uma intertextualidade que consiste no diálogo com todos os textos culturais. Por isso, o texto, em seu espaço literário, abarca a totalidade. O espaço do texto é a dimensão na qual a significação se articula. E o mundo ficcional, por sua vez, é dotado de independência com relação à realidade empírica, mas nunca deixará de referir-se simbolicamente a essa realidade, seja baseado na verossimilhança ou nas formas em que a realidade se distorce.

1.4 LITERATURA E CINEMA

(...) e...o paradoxo da obra —seja ela literatura ou cinema— reside no fato de só ser literatura ou cinema no exato momento de seu começo, na página ainda em branco, quando nada foi escrito ou projetado na sua superfície. O que faz com que a linguagem escrita em um livro seja literatura [e que a linguagem de um filme seja cinema] é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras e das imagens. Portanto, quando a página/tela em branco começa a ser preenchida, cada palavra, cada imagem, se torna de certo modo absolutamente decepcionante em relação à literatura e ao cinema, pois não há nenhuma palavra que pertença, por essência, à literatura; assim como não há nenhuma imagem capaz de corresponder ao imaginário de um cinema; que traça seu espaço da consagração das imagens na imaginação.
(Luiz Fernando Carvalho)

A relação entre palavras e imagens foi discutida durante séculos, pelo menos desde a época da Grécia e de Roma, mas, especialmente, na Idade Média e no Renascimento. Na Idade Média, por exemplo, as imagens eram fundamentais para aqueles que não sabiam ler, uma vez que eram poucas as pessoas que dominavam a cultura da escrita na Antiguidade.

²⁹ JOZEF, Bella. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006. P. 168.

Segundo Fischer³⁰, até o século V a.C., a prática de leitura abrangia, na maior parte, registro de contas, embarques de mercadorias e documentos jurídicos.

Essa proximidade entre palavra e imagem não é uma característica especificamente datada na modernidade. Desde que se fez presente a necessidade do homem em contar e ouvir histórias manifestou-se a nossa habilidade de produzir imagens mentais como reconstituintes do que ouvíamos, tal qual a habilidade de construir, reconstruir ou desmontar as imagens que víamos em uma sequência de palavras que vão se refazendo e restituindo. Com isto, percebe-se que somos seres essencialmente narrativos, pois a criação imagética sugere palavras e textos. Isso nos concebe como seres formados intertextualmente, ou seja, formados a partir da somatória de narrativas que fazemos ou que fazem sobre nós.

Os textos literários existiam em número bastante limitado. Aliás, um dos motivos para textos antigos nos parecerem repetitivos, dispersos e repletos de divagações se deve ao fato de serem a literatura de uma sociedade apoiada no discurso oral e não no texto. A *Ilíada* e a *Odisséia*, do século VIII a.C. e atribuídas ao poeta grego Homero, são poemas para serem declamados, e não lidos. Mesmo durante toda a Idade Média, leitura e oralidade conviviam, se chocavam e se entrelaçavam.

Tão antigas quanto o próprio homem, a escrita e a leitura surgiram para complementar a comunicação oral. A arte rupestre, gravada nas paredes das cavernas da pré-história, era um tipo de leitura plena de significado. Leitura e escrita surgiram para comunicar e perpetuar o pensamento humano. Dos textos, podem-se inferir idéias, mistérios e significações que não encontram-se explicitamente apresentadas, e é nesse momento que a colaboração interpretativa e imaginativa do leitor se faz necessária. Todas as palavras exigem conhecimento do outro, da capacidade de ouvir e entender, ler e decifrar um código comum e, nenhuma sociedade existe sem uma linguagem compartilhada por todos. Desde Plutarco (III anos a.C.) acreditava-se que as palavras revelavam imagens que eram espelhos do mundo, ou ainda, que as imagens fossem vistas como “encarnações da palavra”. Segundo Heidegger³¹, era óbvia a relação existente entre o que a mente percebia por meio de um código convencional de signos (o alfabeto) e de um código intuitivo e sensorial de linhas, cores e formas (as imagens). Essa intimidade entre imagens e palavras está implícita no verbo grego *graphein*, que significa “escrever” e também “pintar”.

³⁰ FISCHER, Steven Roger. *Uma breve história da linguagem. Introdução à origem das línguas*. Osasco: Novo Século, 2009.

³¹ HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos. Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

As obras agem umas sobre as outras, e sobre os leitores. Elas se mantem presentes e ressignificadas pela presença constante de leitores a decodificá-las, aceitá-las e deformá-las. Uma obra não tem sentido se não passar por um receptor para assimilá-la, por isso ela deve ser aberta a possibilidades de inserção do leitor no que diz respeito ao processo interpretativo.

No século XX, a narrativa articula-se com outras linguagens e mistura-se a diferentes estéticas (entre elas, a cinematográfica) resultando num hibridismo de gêneros na literatura. A narrativa passa a apropriar-se da linguagem fílmica e, merece então, ser vista como um elemento irrestrito em si mesmo, que exerce relações recíprocas e diferentes funções a cada contexto. Este relacionamento intersemiótico entre literatura e cinema enriquece tanto um pólo como o outro. Tratam-se de duas artes distintas no que diz respeito à autonomia e a criação estética, e observa-se que, tanto a literatura quanto o cinema possuem particularidades que dão, a cada uma delas, um valor específico e singular. Este processo de enriquecimento mútuo acontece como numa espécie de *jogo do texto* a que se refere o teórico alemão Wolfgang Iser quando afirma “não é nem ganho, nem perda, mas sim um processo de transformação...”³²

É um equívoco achar que a imagem exclui a linguagem verbal, uma vez que esta, em alguns casos, acompanha aquela, seja na forma de comentários (escritos ou orais), títulos, legendas, artigos de imprensa, bulas, didascálias, *slogans*, conversas, entre outros. A televisão, por exemplo, é uma “caixa de imagens” facilmente reconhecida pelo incessante sonoridade dela proveniente, a televisão está repleta de palavras. Mas não se deve excluir as “palavras” formadas por significações e representações mentais à partir de cenas do cinema mudo, ou mesmo da palavra escrita como legenda interpretativa de cenas apresentadas em alguns filmes desta mesma época.

De acordo com os estudos de Martine Joly³³, a linguagem verbal pode sugerir impressões de “verdade” ou “mentira” que uma mensagem visual desperta em nós. Mas sabe-se que não há imagem “verdadeira” ou “mentirosa”, é a conformidade ou não conformidade entre o tipo de relação imagem/texto e a expectativa do espectador que confere à obra um caráter de verdade ou de mentira. Por exemplo, apresentam-se como *realidades conceituais* todas as coisas que sabemos que estão ali, em nossa carne e em nosso sangue, mas que, como a emoção, não podem ser definidas com muita precisão.

³² ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

³³ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 7ª ed. São Paulo. Papirus Editora, 2004.

Segundo Roland Barthes³⁴, a função de *revezamento* é uma forma de complementaridade entre a imagem e as palavras, a que consiste em dizer o que a imagem fixa dificilmente pode mostrar, a exemplo temos a *temporalidade* e a *causalidade*, dificilmente representáveis na imagem fixa. É impossível contar uma história em uma só imagem, no entanto, a imagem em sequência (no caso do filme, fotonovela e histórias em quadrinho) proporciona meios de construir narrativas com suas relações temporais e causais.

Imagens e palavras alimentam-se umas das outras, as imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim. Mas pode-se dizer também que as imagens alimentam outras imagens, como a publicidade que faz citações de outras imagens, de obras de arte ou de imagens de televisão. E há também palavras que nutrem a imaginação para as imagens, como *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que é uma história desencadeadora de ficção literária e um texto cujo ponto de partida é uma imagem, no caso, uma pintura.

O mundo moderno vive um “achatamento” da narrativa audiovisual, fruto da grande maioria das produções comerciais que, descaradamente, copiam o pior da televisão, o pior do cinema americano e de tudo o que diminui a possibilidade humana de imaginar. A linguagem, por sua vez, faz parte do “visível”, pertence ao mistério e ao jogo do sensório. A compreensão de um livro, ou de um filme passa, primeiramente, pela compreensão da arte que depende da interpretação de mundo do leitor/espectador e da competência de leitura que é construída social e culturalmente, ou seja, depende da capacidade do indivíduo em penetrar zonas mais sutis das palavras e das imagens, e esta competência é formada a partir de questões ligadas a cultura e a sociedade em que ele está inserido. Uma sociedade e uma cultura podem ter interpretações distintas de outra sociedade e outra cultura.

Quanto ao fato da literatura e o cinema estarem em relação tão próxima um ao outro, gostaria de fazer minhas as palavras José Carlos Avellar, em seu livro *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer³⁵

³⁴ BARTHES, Roland. *A retórica da imagem*. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

³⁵ AVELLAR, José. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, p. 124, 1994.

Nesse excerto, Avellar aponta tanto para o problema enfrentado por muitos estudiosos sobre a relação entre a literatura e o cinema, quanto para uma chave de compreensão mais rica dessa mesma relação. A exemplos de textos que inspiraram filmes temos *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado; *Os matadores*, de Beto Brant, adaptado de um conto de Marçal de Aquino; *Estômago*, de Marcos Jorge, que fora inspirado no conto de Lusa Silvestre intitulado *Presos pelo estômago*; *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O que difere a obra escrita da obra cinematográfica é que o que se dá no caso literário por meio de descrições, prosas e narrativas, se dará, no caso do cinema por meio do manejo dos planos, dos contraplanos, das expressões e do focalizar de elementos. Os princípios fabulativos serão basicamente os mesmos, por isso um grande número de obras pode ser adaptado de um meio a outro.

A insistência na “fidelidade” do cinema a relação ao texto fonte (que é proveniente das expectativas do espectador em relação ao filme, baseadas na sua própria leitura do texto do livro) não deve ser vista como um problema, uma vez que há diferenças entre estes dois meios. “Fidelidade”, de acordo com Julio Plaza, “é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele” (*Tradução Intersemiótica*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. P.32). Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Plaza diz ainda que traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, tradução e invenção se retroalimentam. A diferença básica entre cinema e literatura não se reduz à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual; se o cinema tem dificuldade em desempenhar os meios e fins criativos que a literatura desempenha, a literatura também não consegue fazer tudo o que um filme faz, por isso, a tradução (entre esses níveis de invenção) se dá de forma interpenetrada com a proeminência de um dos níveis sobre os outros. É a complexidade das linguagens que tende a alterar as relações entre níveis.

Segundo Randal Johnson, em seu artigo intitulado *Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*, ele diz que “Uma insistência na fidelidade geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados” (JOHNSON, Randal, p. 44, 2003). Enquanto um escritor possui a linguagem verbal, com sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta tem que lidar com, pelo menos, cinco formas de expressão distintas: imagens visuais, 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). A fidelidade, portanto, deixa de ser o critério de maior valor, valendo mais a apreciação do filme

como nova prática que deve ter sua forma e os sentidos que dela emanam analisados em seu próprio direito. Uma obra artística tem de ser julgada em relação aos meios presentes no campo que se insere, e não em relação aos valores de outro campo artístico que não o seu próprio.

Estudar o contexto histórico da criação de uma obra para compreendê-la melhor pode ser necessário, mas nada tem a ver com a descoberta das intenções do autor. O que quero dizer é que para analisar uma imagem, devemos nos colocar do lado da *recepção* (que é realmente o lado em que estamos, enquanto apreciadores/espectadores/leitores) o que obviamente não nos deixa livre da necessidade de estudar o histórico dessa imagem, mas é preciso evitar proibir-se de compreender como acreditamos que devemos compreender. A análise da imagem aumenta nossos conhecimentos, permite ler mensagens visuais e aumenta o prazer estético/comunicativo das obras, pois instiga a observação e o olhar e permite captar mais informações na recepção espontânea das obras.

Compreende-se a imagem como uma mensagem visual entre a expressão e a comunicação. A conduta analítica deve levar em conta a função dessa mensagem e os diversos tipos de contexto social e cultural que a obra foi produzida. Dentro desses contextos, sabe-se que a imagem atravessa os textos e muda-os e, conseqüentemente, atravessados por ela, os textos também a transformam. Com isto, podemos perceber que as imagens mudam os textos, mas os textos, por sua vez, também mudam as imagens. O que lemos ou ouvimos a respeito das imagens, a maneira como a literatura apropria-se delas, tritura-as e apresenta-as, determina necessariamente a abordagem que fazemos delas. Queiramos ou não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se; ao invés de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras. Podemos dizer que quanto mais se trabalha sobre as imagens, mais se gosta das palavras, e vice-versa.

Os elementos de trânsito entre as diferentes modalidades artísticas estão comumente concentrados na área de fabulação em que se fundam o sonho, a imaginação, as imagens, os símbolos e os arquétipos. Para fluir de uma arte a outra utilizando um mesmo princípio de tema para a produção, faz-se necessário o uso da analogia que sugere equivalências entre palavra e imagem. Ao destacar equivalências entre palavra e imagem, ou entre literatura e cinema, é necessário compreender o conceito de Ismail Xavier:

—As palavras— Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras). A analogia que sugere equivalências estilísticas estará apoiada a um

uso figurativo da linguagem que permite dizer que palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança e as mesmas cadeias de associação e causalidade³⁶

Definitivamente, esse momento que trata da tradução do livro ao filme é o que se apresenta como mais complicado, porque discute equivalências apoiadas na sensibilidade, na percepção pessoal, no que se expressa em adjetivos comuns ao nosso uso para expor nossas reações às obras de arte. Essas alterações se instalam no campo em que a literatura e cinema encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com noções similares entre elas. A transposição fílmica a obra literária nos faz perceber, portanto, que um filme pode dialogar não somente com o texto originário, mas também com o seu próprio contexto. Cada criação requer um olhar subjetivo, novo e particular, sugerindo abordagens distintas das que já foram feitas anteriormente.

Com essas considerações, dou continuidade ao tema do capítulo seguinte que discorrerá sobre o conto de Fábio Castro e como estas questões da fusão entre literatura e cinema, abordadas até aqui, se fazem presentes em *Mulheres Choradeiras*.

³⁶ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, p. 63, 2003.

Capítulo 2

2 TERRA DOS CABEÇUDOS: AS MULHERES CHORADEIRAS

O que se dizia, embora com medo de dizer,
 é que o que comiam era carne de gente, mesmo, humana;
 a de dentro e a de fora.
 (Fábio Castro, em *As Mulheres Choradeiras*)

Mulheres Choradeiras é um conto de ficção que mostra não só uma cultura, mas um *ethos*³⁷ cultural latinoamericano específico e diferente dos *ethos* culturais dos colonizadores europeus e de suas literaturas.

Aristóteles falava sobre um conceito que o fazia perceber a transposição dos antigos mitos gregos para o novo espaço das tragédias e comédias. Isso nos leva a refletir sobre cinema e literatura como ressignificadores de mitos, no sentido aristotélico da palavra, isto é, de fabulações que engendram a possibilidade do reconhecimento da situação presente em relação aos parâmetros da cultura da qual fazemos parte. Anazildo Vasconcelos da Silva nos diz que:

A nossa teoria literária do discurso tem dois fundamentos básicos, a natureza mimética da criação literária, e a lógica significante que investe semiologicamente o discurso. O postulado aristotélico da *mimesis*, discutido e ratificado ao longo dos séculos por teorias e teóricos, de formação e natureza diversas, é já um axioma. Por outro lado, toda elaboração sígnica atualiza uma prática significante como investimento semiológico. De modo que a *mimesis* constitui o literário como processo de criação, e o investimento semiológico o realiza como discurso³⁸

Segundo Silva, a dinâmica do real cria o mundo e o homem, os quais, relacionados, elaboram uma estrutura de realidade que contém uma dimensão objetiva do mundo e uma dimensão subjetiva do homem. A dimensão objetiva do mundo é compreendida como expressão objetiva de valores codificados, e a dimensão subjetiva do homem, como expressão subjetiva da experiência individual. A existência é o elemento que preenche a estrutura da realidade, formado pela relação do homem com o mundo em busca da identidade primordial.

³⁷ Segundo PIRES, Hindenburgo Francisco. “*Ethos*” e *Mitos do Pensamento Único Globaltotalitário*. n.16. São Paulo: Terra Livre, 2001. P.153-168 *Ethos* pode ser definido como modo de ser, temperamento ou disposição interior, de natureza emocional ou moral. É também o espírito que anima uma coletividade, instituição, etc. E, segundo a antropologia, é aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos de um povo, grupo ou comunidade, e que marca suas realizações ou manifestações culturais.

³⁸ SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*, p. 102, 1984.

No processo literário, percebe-se que ele é constituído por uma operação mimética da dinâmica do real, cria o espaço e o personagem, e, convertido em discurso ao nível da elaboração sígnica, relaciona-os, elaborando uma estrutura de realidade ficcional que comporta uma dimensão objetiva do espaço e uma dimensão subjetiva do personagem.

Fabular, ou seja, produzir grandes arranjos de imagens evocativas ou inventadas que organizem uma visão de mundo, tornou-se o procedimento básico tanto de composições verbais quanto de composições visuais.

Há um ponto mágico entre protagonista e autor / autor e leitor / leitor e protagonista que se confundem num só personagem, dentro e fora do livro, suspenso entre o tempo da obra literária e o nosso tempo, lendo-o hoje. Todo o mito pode ser reduzido ao mito de uma sombra, a imagem que um homem tem de si mesmo em contraste com a imagem que projeta sob o mundo. Nenhuma ficção é gratuita, todas são invenções necessárias que preenchem os vazios que a literatura deixou de preencher. A exemplo, temos o conto *A Biblioteca de Babel* In: *Ficções* (1944)³⁹ e *O Livro dos Seres Imaginários* (1936)⁴⁰ ambos do escritor argentino Jorge Luis Borges⁴¹, que nos apresenta a enciclopédia chinesa. Essa enciclopédia divide os animais em:

- a) Pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) etcétera, m) que acabam de quebrar o vaso, n) que, de longe, parecem moscas⁴²

A citação acima, da enciclopédia chinesa, deu a Michel Foucault o ponto de partida de *As palavras e as coisas*. Enquanto isso, concomitantemente, no universo de Borges, defende-se que a falsificação não é um pecado contra a criação, ela está implícita no próprio ato da criação, seja esta forma implícita reconhecida abertamente ou ocultada com habilidade.

Borges foi um mestre das trapaças ficcionais. Ao forjar escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais convertidos em personagens de histórias

³⁹ Considerado pela crítica especializada como uma das obras-primas da literatura latinoamericana do séc. XX.

⁴⁰ *O Livro dos Seres Imaginários* é um bestiário fantástico que contém a descrição de 116 monstros que povoam as mitologias e as religiões de todo o mundo, ou são obras da imaginação literária de autores como Homero, Shakespeare, Flaubert e Kafka, ou ainda criações famosas da invenção humana, como os elfos, os gnomos e as fadas. A partir de comentários dos autores clássicos, das revelações de místicos e dos sonhos de escritores e poetas, Jorge Luis Borges, com a colaboração de Margarita Guerrero, recria uma fauna fantástica e infunde nova vida a relatos esquecidos.

⁴¹ Seus trabalhos tem contribuído significativamente para o gênero da literatura fantástica.

⁴² BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

fantásticas, contos escritos como se fossem ensaios ou resenhas de livros, fundou uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução e de leitor para a contemporaneidade, fazendo da leitura um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor em criação do próprio leitor. Não se pode deixar de levar em consideração que:

Assim como as verdades puras não existem, também não existem as puras falsidades. Porque se toda a verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parte de falsidade, nenhuma falsidade o é tanto que não veicule uma parte de verdade. A falsidade contém, portanto, duas verdades: a sua verdade própria (Se eu sou falso e digo que o sou, digo uma verdade), e a verdade outra de que acaba por ser veículo, voluntário ou involuntário, e leve ela ou não leve, por sua vez, uma parte de falsidade⁴³

A falsificação, a ficção, a fantasia, o fabuloso são apenas as ferramentas que o artista utiliza para enriquecer sua criação. Elas não perturbam ou embaraçam, outrossim tem o poder de fazer a verdade se erguer através das fendas da História.

A exemplo disso, temos uma das possíveis interpretações do conto *A Biblioteca de Babel* que diz tratar-se de uma grande metáfora em que mundo e literatura se confundem.

Ler um texto é tentar decifrá-lo, mas se considerarmos que o próprio mundo está impregnado de linguagem, a própria realidade pode ser considerada como uma grande biblioteca cheia de textos à espera de quem os decifre. Também o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertiu*, trata de uma enciclopédia forjada por uma sociedade secreta que visa inventar (como lembra o próprio Borges, "inventar" e "descobrir" são sinônimos em latim⁴⁴) todo um planeta imaginário, com seus idiomas, sua física, sua política, suas ciências e suas culturas.

Seguindo esse pensamento da “invenção” e “falsificação” dentro da *tradução cultural*, Armand Mattelart afirma que:

Não há cultura sem mediação, não há identidade sem tradução. Cada sociedade retranscreve os signos transnacionais, adapta-os, os reconstrói, reinterpreta-os, reterritorializa-os. A idéia de apropriação individual e coletiva corresponde a uma mudança de paradigma no conjunto das ciências humanas, que abre para novos objetos de pesquisa, para novos métodos, para novas referências teóricas. Visão reticular da organização social, retorno ao sujeito em seu estatuto de ator, aos mediadores e intermediários, aos vínculos intersubjetivos, aos rituais do cotidiano, aos saberes comuns, às artes de fazer dos usuários ou praticantes, às identidades de proximidade e às inscrições múltiplas são alguns de seus traços⁴⁵

⁴³ SARAMAGO, José. Disponível em <josesaramago.org>.

⁴⁴ JOZEF, Bella. *Borges: linguagem e metalinguagem* In: O espaço reconquistado. Petrópolis: Vozes, 1974. P.43.

⁴⁵ MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005. P. 97.

Assim sendo, tradução é a mediação entre a pluralidade (de culturas, de línguas, de nações, de religiões) e a unidade da humanidade. O trabalho de tradução cria a “semelhança ali onde parecia haver apenas pluralidade”, o “comparável entre incomparáveis”. É nessa semelhança que se reconciliam “projeto universal” e “multiplicidade de heranças”. É na relação entre a lembrança e a perda que se tornam possíveis o reconhecimento mútuo das culturas, a mútua reinterpretação das respectivas histórias e o trabalho sem fim de tradução de uma cultura em outra. Ricoeur apregoa que:

A tradução não se reduz a uma técnica praticada [...], em termos profissionais, pelos tradutores e pelos intérpretes: ela constitui um paradigma para todas as trocas, não apenas de língua para língua, mas também de cultura para cultura. [...] O que a tradução pode produzir são universais concretos em busca de ratificação, apropriação, adoção, reconhecimento⁴⁶

Em decorrência desse fato, o lugar reservado às culturas imigradas pelas sociedades de acolhida constitui o índice da aptidão de cada uma a abraçar o mundo em suas diversidades. Por exemplo, no início do século XX, o sociólogo Georg Simmel⁴⁷ observou quanto os imigrantes, ao inventarem novas formas de reinterpretação de seu universo cotidiano, construíam uma visão subjetiva híbrida do mundo. Essa, por definição, é a característica das culturas na América Latina: hibridizadas.

2.1 TEXTO E CONTEXTO

Há livros que, mais do que unidades, são bibliotecas, compêndios que, sob a aparência de um ensaio, abraçam uma pluralidade de gêneros e temas. Este é o caso de *Terra dos Cabeçudos*.

É preciso esquadrihar as linhas, as entrelinhas, os ditos e os entreditos, compreender as artimanhas do verbo ficcional. Atiçar, para instigar a curiosidade e a acuidade do olhar leitor e estudioso que invade a malha poética de uma obra maior, excessivamente maior, porém com pouca divulgação e pouco conhecimento por parte dos leitores brasileiros. Aqui, vamos em busca do politexto⁴⁸, das vozes múltiplas cujas articulações nem sempre são proferidas translucidamente. Para tanto, arma-se um aparato de “desmontagem” e

⁴⁶ RICOEUR, Paul. *Cultures, du deuil à la traduction*. In: *Le Monde*, 25 de Maio de 2004. P. 19.

⁴⁷ MORAES FILHOS, Evaristo de (org.). *George Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

⁴⁸ Segundo a teórica Nancy Kaplan, politexto refere-se a múltiplas interações bem como múltiplas variantes do mesmo texto.

“(re)montagem” textual para conduzir o leitor à lucidez do texto e às percepções da excelência poética de Fábio Castro.

Cria-se uma crônica de nosso passado por meio de palavras e, porque usamos palavras, a história se favorece e padece de todo tipo de êxitos e armadilhas da literatura. Em meio à onda de datas, nomes, personagens, eventos que se quebra contra nosso presente, escolhemos aquilo que nos serve para contar uma história, esperando que um começo, um meio e um fim dêem coerência a essa onda. Inventamos enredos para nosso passado e então dizemos que foi isso que aconteceu. Saramago defende que:

Talvez, por tudo isto, alguns autores, entre os quais me incluo, favoreçam nas histórias que contam não a história do que vivem e vêm viver, mas a história da sua própria memória. Somos a memória que temos, e essa é a história que contamos⁴⁹

Para Aristóteles, a memória é uma fruição da imagem. Fruição que, segundo ele, é ampliada pela reflexão e leva ao acontecimento do passado como tal, que é a recordação. A memória se processa na literatura partindo do princípio que o homem é capaz de recuperar a vivência e o que lhe foi contado e, pela potencialidade do imaginário, verbalizar cenas e fatos. Assim, as memórias literárias não passam só pela autoria, mas pelo narrador que traz para o texto um somatório de experiências que são sempre revigoradas e ressignificadas.

Com “memória” vem o ato de “(re)contar” e a noção de “ressignificar”. Essas três palavras nos levam à mitologia que é, até hoje, a prática mais antiga de (re)contar histórias e, através da memória, passar de geração a geração conhecimentos, alertas, práticas sociais, entre outros. De acordo com Jean-Pierre Vernant⁵⁰ memória, oralidade e tradição são as condições de existência e sobrevivência do mito. Os mitos (ou parte deles) viaja pelo tempo, certos aspectos de seus personagens vem à tona, ao passo que outros retornam à escuridão, adquirindo assim novos sentidos ou perdendo seu poder. Cada época escolhe sua própria versão das lendas antigas e as reencena e recria de acordo com seus próprios recursos e desejos. O homem cria os mitos a partir de suas lembranças (ou do que ele pensa se lembrar), engendrando histórias que ele sabe que irão se apagar, que serão lidas, traduzidas e julgadas pelos que virão depois dele.

Uma leitura contemporânea raramente é capaz de discernir as nuances e os tons mais sutis da história reencenada, e sobra muito para as futuras gerações decifrarem. Nas partes

⁴⁹ SARAMAGO, José. Disponível em <josesaramago.org>.

⁵⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. P. 12.

ocultas está latente, ainda, alguma coisa que permanece sem nome, como a resposta de um enigma no próprio enigma. A ficção pode nomear qualquer coisa exceto sua própria verdade. A tarefa sem palavras é a do leitor. O relato mítico não está fixado numa forma definitiva. Sempre comporta variantes, versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição, e que escolhe em função das circunstâncias, de seu público ou de suas preferências, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe parecer conveniente. Enquanto uma tradição oral de lendas estiver viva, enquanto permanecer em contato com os modos de pensar e os costumes de um grupo, ela se modificará: o relato ficará parcialmente aberto à inovação.

As novas modalidades de organização da cultura, de hibridização das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais. Há necessidade de estudar e analisar as manifestações que não cabem no “culto” ou no “popular”, que brotam de cruzamentos de culturas ou das margens. Segundo Néstor Canclini⁵¹, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridização cultural. Ele afirma que:

[os latinoamericanos passaram de] sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação⁵²

Muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidem com os do meio rural porque as interações comerciais com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas. As medidas econômicas e os pedidos de colaboração ao povo são anunciados pela televisão. A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. É possível recordar as fusões de elementos culturais diferentes, e até mesmo antagônicos, criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, houve luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes. Há antecedentes disso nos manifestos estéticos dos “antropófagos” brasileiros.

Canclini defende ainda que a perspectiva pluralista, que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade, é indispensável para considerar a conjuntura latino-americana de fim de século. Como exemplo dessa pluralidade, há artistas como Caetano Veloso, Astor Piazzola e Glauber Rocha que são considerados

⁵¹ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

⁵² CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008. P. 285.

anfíbios, justamente por serem capazes de fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça. Quando se trata de entender os entrecruzamentos nas fronteiras dos gêneros entre países, nas redes fluidas que intercomunicam os povos, etnias e classes, então o popular e o culto, o nacional e o estrangeiro aparecem não como entidades, mas como cenários (um cenário é um lugar onde um relato é levado á cena). É preciso incluir na reestruturação a reencenação, os procedimentos de hibridização mediante os quais as representações do social são elaboradas com o sentido dramático. O estudo da reestruturação cultural nos faz perceber que se continua havendo folclore, ainda que seja reformulado pelas indústrias culturais, é porque ainda funciona como núcleo simbólico para expressar formas de convivência e visões de mundo que implicam uma continuidade das relações sociais.

Para trazer a hibridização ao conto de Fábio Castro, esse escritor fala em “Antropófagas por convicção, em estado perfeito de juízo, em razão plena da sua alimentação” (CASTRO, Fábio. Terra dos Cabeçudos, p. 7, 1984). Demonstrando o ato consciente da antropofagia, de devorar a carne humana. Mesclando, assim, conscientemente a si mesmo e ao outro. Isto é o que acontece com a cultura latinoamericana, ela se permite mesclar e ressignificar as outras culturas, nela mesma, para obter assim sua cultura hibridizada.

Em *Mulheres Choradeiras* há a presença de vários mitos e histórias entrecruzadas e ressignificadas que estudar-se-ão aqui, através dos exemplos de intertextos, sendo possível perceber como esses mitos são traduzidos (o significado de tradução aqui tanto vale para tradução entre países de língua distinta como para tradução entre culturas) e modificam-se conforme são recontados ou conforme atravessam gerações e culturas.

Meletínski fala na necessidade de estudar “a origem de elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal.” (*Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 19) Nas primeiras etapas, esses esquemas narrativos caracterizam-se por possuir uniformidade, já nas etapas mais tardias eles são bastante variados, no entanto, uma análise atenta revela que muitos deles não passam de informações originais de alguns elementos iniciais. Estes elementos iniciais são os arquétipos temáticos. Jung entendia por arquétipos certos esquemas estruturais de imagens que existem no âmbito do inconsciente coletivo enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto. Os arquétipos “coletivos”, no entender de Jung, deviam opor-se aos “complexos” individuais de Freud, deslocados para o subconsciente.

Jung e seus seguidores analisaram a mitologia dos povos do mundo inteiro como produto de realização direta dos arquétipos. É muito importante a opinião de Jung quanto ao caráter metafórico dos arquétipos, pois eles seriam grandes símbolos, muitas vezes plurívocos. De acordo com Jung, os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior. Meletínski afirma que poder-se-ia concordar apenas em partes com esta afirmação, porém, na prática, ele percebe que a mitologia coincide completamente com a psicologia e essa psicologia mitologizada é a autodescrição da alma. Segundo Meletínski:

Alma esta que desperta para a existência consciente individual como história da relação mútua dos princípios do consciente e do inconsciente na personalidade. [...] O caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos, principalmente no plano da correlação entre personalidade e coletivo, mais do que no da confrontação ou da harmonização do consciente e do inconsciente⁵³

A ideia de arquétipo lida com a ideia de *matriz*, advinda da cultura oralizada na Grécia e da origem dos mitos (porque é necessário estabelecer um ponto de partida para o estudo dessa dissertação, caso contrário, os próprios mitos gregos obviamente também teriam antecedentes). Os mitos, por sua vez, são atualizados e sofrem releituras culturais e orais, ressignificações e traduções, isso garante o caráter de *movência do mito*. Graças a esse processo de movência, um mito com a presença de determinados arquétipos está sujeito a passar de uma leitura universal para uma releitura cultural, está sujeito a sofrer um fluxo constante entre oralidade e escrita à medida que ganha mais ressignificações e traduções de uma matriz inicial para novas histórias contadas a partir daquela originária do mito, ou (como também já foi mencionado) dos contos, principalmente os maravilhosos.

O homem, tendo diante de si a tarefa prática de dominar o mundo, ele o estrutura teoricamente em forma de relato (narrativa) de suas origens, sendo que o constrói de tal forma que lhe sejam asseguradas relações harmoniosas com ele, por conta do diálogo, da troca, da magia, da religião e assim por diante. A imaginação regula e organiza. É necessário sempre contestar o que estamos lendo; contestar o significado conotativo e denotativo das palavras que estão sendo utilizadas para que seja possível atingir sua significação mais plena, seu resultado mais amplo. A contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística, é quando conseguimos enxergar além do texto escrito, é o ato de enxergar as entrelinhas e perceber que um texto (ou uma dada manifestação artística) está conectado a muitos outros, como uma

⁵³ MELETÍNSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 22.

grande –e, provavelmente, infindável– rede de conhecimentos. Como Bella Jozef⁵⁴ afirma, “é o encontro da *outridade*⁵⁵, mas na *outridade* percebemos simultaneamente que, sem deixar de ser nós, somos outros, e que, estando sempre onde estamos, nosso verdadeiro ser está em toda parte”. Falar, escrever, significa falar contra, escrever contra. A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros.

Otávio Paz defende em seu livro *Signos em rotação*⁵⁶ que as obras do passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra, eram símbolos do mundo e diálogo com o mundo; o primeiro por ser reprodução da imagem do universo; o segundo, por ser o ponto de interseção entre o homem e a realidade exterior. Essas obras eram uma linguagem, uma visão do mundo e uma ponte entre o homem e tudo que o rodeia e sustém. Porém, o homem de hoje sabe que a consciência da história está no *agora* e que este agora representa um sempre instantâneo uma vez que, para a história, nada é definitivo, exceto a mudança. Paz apregoa ainda que:

A imaginação propõe-se a recuperar e exaltar –descobrir e projetar– a vida concreta de hoje. [...] A verdadeira vida é a percepção do relampejar da *outridade* em qualquer dos nossos atos. [...] Desde o paleolítico até nossos dias, essa revelação alimentou a magia, a religião, a poesia, a arte e também o viver e o imaginar cotidiano de homens e mulheres⁵⁷

O homem é o inacabado e por isso faz imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo. Ele mesmo é o ser sempre em ininterrupta possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não-acabamento. Paz afirma que “a experiência da *outridade* é recuperar a vida [...] reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos” (PAZ, Otávio. Op. Cit. P. 110) Daí a criar intertextos, significações, traduções e novas leituras em cima de outras leituras para tentar explicar a nós mesmos e aos outros, como é o caso aqui da representação dos mitos no conto e no curtametragem *Mulheres Choradeiras*, partindo de uma possível explicação da realidade e do *ethos* latinoamericano. Mallarmé referiu-se várias vezes a uma escritura ideal em que as frases e palavras se refletiriam umas nas outras e, de certo modo, se contemplariam e se leriam. Sobre isso, Paz diz:

⁵⁴ JOZEF, Bella. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006. P. 121.

⁵⁵ Segundo Otávio Paz, *outridade* implica a noção de *outro* em oposição à noção de *mesmo*. (PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 107)

⁵⁶ PAZ, Otávio. Op. Cit.

⁵⁷ PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva: 2009. P. 106.

A leitura, ou as leituras, dependem da correlação e interseção das distintas partes em cada um dos momentos da recitação mental ou sonora. Os brancos, os parênteses, as oposições, a construção sintática tanto quanto a disposição tipográfica e, sobretudo, o tempo verbal em que se apóia o poema [...] são outras tantas maneiras de criar entre frase e frase a distância necessária para que as palavras se reflitam. Em seu próprio movimento, em seu duplo ritmo de contração e expansão, de negação que se anula e se transforma em afirmação que duvida de si, o poema engendra suas sucessivas interpretações⁵⁸

O poeta não contempla a Ideia, símbolo ou arquétipo do universo. Não é uma imagem nem uma essência, é um punhado de signos que se desenham, se desfazem e voltam a desenhar-se. O universo em sua essência é apetite de manifestação e o leitor ou ouvinte é o verdadeiro depositário da obra que, ao lê-la, recria-a e outorga-lhe suas significações. O espaço agora é mais vasto e, sobretudo, em dispersão. A palavra é plural, encontra-se em rotação. É a palavra ao ar livre que suscita jogo, a dispersão, a perpétua metamorfose, a bifurcação e multiplicação. Explica-se, com isso, a possibilidade de uma mesma palavra, frase, história ou mito ser interpretado de maneiras distintas, afinal, os signos estão todos em rotação esperando constantemente por novas significações. Os signos se projetam em um espaço animado e possuem múltiplos significados possíveis. Vivemos um presente fixo e interminável e, não obstante, em contínuo movimento. A idéia relacional entre dois mundos, o visível e o imaginal, que na cultura amazônica, em geral, estão imbricados numa convivência cotidiana e explicativa do mundo mostra que o caboclo foi criando seus mitos como uma espécie de visualidade do maravilhoso, à semelhança do saber dos povos antigos, ou dos tempos imemoriais e épicos da Grécia antiga.

O homem é transcendência, ele quer ir mais além de si mesmo, quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes, por isso ele significa e ressignifica tudo a sua volta. Partindo desse pensamento, segue um resumo sobre a história do curtametragem *Mulheres Choradeiras*, para que se faça possível a análise dos intertextos, releituras e ressignificações feitas a partir de mitos presentes nessa história do conto e do curta que aqui serão estudados.

Isla, Greta e Margot, são três senhoras bem velhinhas que moram numa casa modesta de um bairro residencial. Ninguém sabe se elas são parentes. Seus pensamentos parecem idênticos e suas ações coordenadas. Elas falam com as plantas, são senhoras de baixa estatura física, tem cabelos claros e uma forte dentição. Trabalham como Mulheres Choradeiras há

⁵⁸ PAZ, Otávio. Op. cit. P. 112.

muitos anos. Elas vivem de carpir em enterros e velórios na cidade onde moram e são adoradas pelos moradores. As Mulheres Choradeiras choram, cantam e encantam com suas canções para exaltar o sofrimento das famílias. A paz e a harmonia da pacata cidade ficam abaladas quando a família do senhor Lagartino Moreira reabre o caixão de “seu” Lagartino e descobre que ele está vazio. O acontecido logo se espalha pela cidade e os moradores desconfiam das amáveis carpideiras. As Mulheres Choradeiras ficam sentidas por serem acusadas pelo sumiço do corpo. O trabalho começa a faltar-lhes a partir do momento que o Delegado Ben Zabella, encarregado da polícia pelo caso do misterioso sumiço, começa a investigar e tentar solucionar o acontecido. Porém, as três carpideiras não ficam realmente preocupadas. Elas sabem que logo-logo todos esquecerão o acontecido, uma vez que ninguém resiste aos seus (en)cantos.

Seguem também informações sobre a produção fílmica e as locações utilizadas durante o processo de feitura cinematográfica, bem como a ficha técnica de produção do curtametragem de Jorane Castro. O filme teve 11 locações, em cinco lugares: [1] O exterior da casa das carpideiras e a horta, foram filmados na casa de Dona Júlia, na Terceira Rua, em Icoaraci. [2] O interior da casa das carpideiras (sala de estar e cozinha) é a casa de Armando Pinho, na Rua Manoel Barata, nº 880, entre Presidente Vargas e Frei Gil de Vila Nova. [3] O Casarão 1900, localizado Av. Generalíssimo Deodoro, 1130, entre Nazaré e São Jerônimo, onde funcionou o escritório da produção e também as locações seguintes, que foram a casa da viúva Irene, a delegacia (escritório do delegado e sala de espera) e a parte interior da casa das carpideiras (quarto e porão). [4] O cemitério da Soledade, na Av. Serzedelo Corrêa entre Gentil Bittencourt e Conselheiro Furtado. E finalmente [5] Mercearia da Dona Lourdes, na Primeira Rua, em Icoaraci (Av. Cristóvão Colombo esquina com 1ª Rua).

O elenco de *As Mulheres Choradeiras* é paraense. Atores consagrados no teatro, como as três carpideiras, atuam ao lado de novatos como o artista plástico Marinaldo Santos, que faz a sua estréia como ator neste curtametragem. Estrelando Nilza Maria como *Greta*, Mendara Mariani como *Isla*, Tacimar Cantuária como *Margot*, Marinaldo Santos como *Delegado Bem Zabella*, Diogo de Souza como *Almir*, Abner José Almeida como *Tomás*, Armando Pinho como *Seu Vieira*, Maíra Monteiro como *Irene*, Cleodon Gondim como *Germano*, José Leal como *Seu Lagartino Moreira* e Iracema Oliveira como *Comadre*.

O curtametragem de Jorane Castro, adaptado do conto de Fábio Castro, conseguiu captar toda a atmosfera de interior, de cidade pacata, de proximidade dos vizinhos e curiosidade pelas histórias das vidas dos moradores mais próximos. A diretora Jorane reafirma sua ligação profunda com a literatura amazônica e sua admiração pelo realismo

mágico, além de destacar uma relação de realidade presente nessa história que não para no que é visível. O *invisível* e o *mágico* não só significam muito como também são temas recorrentes tanto na literatura quanto no cinema da América Latina (e em outras expressões artísticas também). Daí o interesse de Jorane em adaptar o conto de seu amigo de universidade, Fábio Castro, para o cinema. Tão logo ela foi apresentada por um amigo com o livro *Terra dos Cabeçudos* e se deparou com a leitura do conto *Mulheres Choradeiras*, pediu a permissão de Fábio para roteirizá-lo e levá-lo às telas de cinema, pois sabia que dali sairia um excelente material artístico e fortemente pontuado com características marcantes da literatura latinoamericana. O curtametragem contou com roteiro e direção de Jorane Castro, Afonso Gallindo como assistente de direção e Luciana Medeiros no trabalho de continuidade.

Para concluir esta primeira parte do trabalho, é necessário destacar que cada relato lendário particular dos mitos constitui fator indicativo da dominância poética do imaginário local, uma esteticidade que decorre de qualidades formais próprias a esses mitos, cujo significado deriva das significações contidas na cultura que o criou ou o ressignificou. Na impossibilidade de interpretar numerosos exemplos, foram escolhidos três mitos que expressam de diferentes maneiras a temática condutora deste estudo: a Górgona (resultando numa tradução cultural amazônica da Matinta Perera), a Sereia (resultando numa tradução cultural amazônica da Iara) e “O Estranho”, de Freud (resultando numa tradução cultural amazônica do Boto). Dadas as informações sobre a história com a qual pretende-se trabalhar intertextualmente através da análise de mitos, arquétipos, hibridização e tradução cultural, segue o primeiro intertexto.

2.2 GÓRGONAS, GRANDE MÃE, ANTROPOFAGIA E FEITIÇARIA

As três mulheres choradeiras relacionam-se (no texto e visualmente) com a imagem de górgonas, velhas, feiticeiras ou mesmo bruxas. A *bruxa* pode ser vista, de acordo com Meletínski, como encarnação da Grande Mãe nos mitos da criação, com quem coincide também a imagem da vovozinha e até mesmo do lobo devorador. Estas possíveis correlações com a imagem das três mulheres choradeiras no conto de Castro perpassam a idéia de seres envoltos em uma atmosfera mítica ou maravilhosa, relacionados a encantos, bruxarias, feitiçarias e mesmo um segredo que não se pretende revelar. Sobre a Grande Mãe e sua relação com as mulheres choradeiras, a terra, a devoração e a morte, Meletínski diz que:

O útero fértil da Grande Mãe é expresso pelas imagens da terra. Neste estágio, correspondente à estada da criança no útero materno, a morte tem lugar a cada noite. O desenvolvimento individual dá-se como separação, como entrada no mundo e encontro com o princípio universal das contradições, das oposições que desenvolvem a plenitude. Os atos da digestão existem como forma de manifestação do nascimento. Na etapa do “eu” desenvolvido, a figura da Grande Mãe passa a receber uma conotação negativa, é a natureza selvagem, a encantação, o sangue, a morte⁵⁹

Com o trecho destacado acima, percebe-se praticamente os principais elementos do conto de Fábio Castro envolvidos no mito da criação estudado por Meletínski: a presença do elemento terra, a figura da Grande Mãe, a morte, a encantação e o sangue. Elementos estes presentes não apenas no mito grego da criação, mas traduzido culturalmente e ressignificado por uma releitura amazônica desses arquétipos. Para esse estudioso do pensamento humano, o mito é a união do ritual e do sonho, em forma de comunicação verbal. Ele cita Durand quando afirma que “os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em idéias e, dessa maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas e se transforma em narrativa.” (MELETÍNSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 34) Durand constata o dualismo na esfera dos arquétipos, a oposição entre os “regimes” diurno e noturno. Como ponto de partida do “regime diurno”, ele analisa o medo diante dos carnívoros e devoradores de carne humana, procurando a morte. O silêncio é o complemento do ruído, por isso surgem imagens de escuridão, treva e sangue, com os quais está ligada a noite e a assustadora mãe feiticeira. As mulheres choradeiras são vistas pelos membros da sociedade em que vivem como devoradoras de carne humana e feiticeiras. Elas estão envoltas numa realidade de encantamentos, pois ninguém consegue explicar e provar de forma plausível como elas conseguem sumir com os corpos dos cadáveres que velam sem que a polícia, ou mesmo os familiares dos defuntos, tenham pistas sobre o sumiço dos corpos.

Seguindo nesta análise interliterária, um dos adjetivos que o Fábio Castro usou para definir as mulheres choradeiras logo na 1ª página foi: “Eram verdadeiras górgonas” (CASTRO, Fábio. *Terra dos Cabeçudos*, p. 3). “Górgonas” segundo o Dicionário de Mitologia⁶⁰ é:

Górgonas: Designação coletiva de Esteno, Euríale e Medusa, filhas de Fórcis e Ceto. Das três irmãs, apenas a Medusa, considerada a Górgona por excelência, era mortal. Habitavam no extremo ocidente da terra, nas proximidades dos Infernos. Tinham aspecto monstruoso: cabeça enorme e cabeleira de serpentes, dentes longos e agudos, mãos de bronze e asas de

⁵⁹ MELETÍNSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 24.

⁶⁰ FLÓRIDO, Janice (Coordenação editorial). *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Best Seller, 2000.

ouro. Seus olhos eram faiscantes e quem ousasse fixá-los petrificava. Os próprios imortais temiam-nas.

Interessante também é a definição de Medusa, de acordo com este mesmo dicionário:

Medusa: Uma das Górgonas. Também chamada simplesmente Górgona. Era um terrível monstro que amedrontava homens e deuses. Apenas Netuno não a temia e chegou a unir-se a ela. Por ordem de Polidectes, tirano de Serifo, Perseu conseguiu matá-la. Elevou-se no ar graças às sandálias aladas de Mercúrio e, enquanto ela dormia, cortou-lhe a cabeça. Para não ser petrificado, utilizou-se de um escudo polido como espelho, fitando a penas a imagem do monstro. Do pescoço cortado saíram Pégaso e Crisaor, que a Medusa havia gerado com Netuno. Minerva colocou a cabeça monstruosa no centro de sua égide. Perseu recolheu o sangue saído do ferimento e que tinha propriedades mágicas: o da veia esquerda era um veneno infalível, e o da direita, um remédio capaz de ressuscitar os mortos. As serpentes que lhe rodeavam a cabeça tinham o dom de pôr em fuga o exército ao qual fossem apresentados. De acordo com uma versão, a Medusa teria sido uma bela jovem, orgulhosa especialmente de seus cabelos. Por ter ousado rivalizar em beleza com Minerva, a deusa metamorfoseou-a em monstro, transformando seu cabelo em serpentes. Outra tradição narra que o castigo se deveu à profanação cometida pela jovem, unindo-se a Netuno no templo de Minerva.

A Górgona é associada à imagem da bruxa e isso remete ao estudo acerca dos contos maravilhosos. De acordo com Boris Schnaiderman “A madrasta expulsa a enteada para fazê-la morrer, o dragão rapta a princesa para que seja sua concubina e a bruxa atrai as crianças para comê-las.” (*Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. P. 57) Schaniderman afirma que a unidade profunda de seus objetos, respectivamente o conto maravilhoso russo e os mitos dos índios da América Latina do Sul apresentam cadeias de transformações que conservam uma armadura definida nos limites da qual se processam os desvios semântico-estruturais e as transformações do enredo. A análise revela a unidade sintagmática e paradigmática ao se estudar a dinâmica das substituições e das transformações ligadas ao modelo espaço-temporal do conto maravilhoso que conserva, nesse caso, a importante oposição mitológica “próprio” – “alheio”, “menino” – “bruxa”.

Mas cabe analisar, também, um pouco mais além o conteúdo das definições de “Górgonas” e “Medusa” acima apresentadas. É possível adentrar o campo da mitologia e mostrar como o adjetivo escolhido por Castro passa a ser ainda mais bem empregado do que parece. Em primeiro lugar, “górgonas” remete a referências clássicas da mitologia grega que seriam Esteno, Euríale e Medusa, tais quais as três mulheres choradeiras do conto de Fábio. Em segundo lugar, um fato interessante sobre a Medusa é que ela e suas irmãs são filhas de Fórcis e Ceto que eram monstros ctônicos, ou seja, a palavra grega “ctón” refere-se tipicamente ao interior do solo mais do que a superfície da terra (Gaya), ou a terra como

território (Khora). Ela evoca, ao mesmo tempo, a abundância e a sepultura, mais próxima à definição de Grande Mãe, como já foi aqui explicado. Em terceiro lugar, as oferendas para as deusas —ou monstros— ctônicos eram normalmente queimadas inteiras ou enterradas. Enterradas, como os próprios defuntos dos quais elas se apossavam e se alimentavam. Em quarto lugar, seus domínios compreendiam as profundezas da terra. Este “profundezas da terra” pode ser analisado de forma superficial ou não. Uma vez que se pode inferir que as três mulheres choradeiras poderiam estar envolvidas com alguma espécie de magia negra ou feitiçaria, daí novamente a imagem de feiticeiras reaparece.

Quando a Medusa é decapitada, ela não morre de fato, mas deixa a sua tríplice forma sair de seu corpo material. Quando Perseu separou a cabeça da Medusa de seu corpo, duas criaturas “nasceram”: o cavalo alado, Pégaso, e o gigante dourado, Crisaor. A potência da Medusa somente se inicia quando a sua cabeça é cortada, toda a sua potência encontrava-se na cabeça. Tanto que a base do Gorgoneion —escudo de proteção de Atena, que afugenta o mal— é a cabeça da própria Medusa, depois de morta por Perseu. Abaixo, Medusa e as górgonas/mulheres choradeiras hipnotizando alguns moradores da cidade narrada ao invés de petrificá-los, como a Medusa o faria:



Fig.3 Representação da Medusa, em cena do longa *Clash of the Titans*, de 2010. (Fonte: <http://www.google.com.br/uploads/2010/03/Clash-Titans-Medusa.jpg>)



Fig.4 As mulheres choradeiras encantando/hipnotizando duas testemunhas na delegacia com o seu cântico típico dos velórios e enterros. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)



Fig.5 A primeira testemunha sendo encantada/hipnotizada. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)



Fig.6 A segunda testemunha sendo encantada. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

As mais antigas menções diretas à cabeça de Medusa estão na *Ilíada*:

A égide ornada de franjas, então, sobre os ombros coloca,
Coisa espantosa de ver, pelo frio Terror circundada,
Pela Discórdia, a Violência e, também, pelo Assalto horroroso,
Bem como pela cabeça da Górgona, monstro terrível,
Horripilante espetác'lo, do Crônida Zeus maravilha.⁶¹

[...] Por toda parte, os cavalos crinados Heitor revolvia,
Com olhar igual ao da Górgona ou de Ares, o deus homicida.⁶²

E na *Odisséia*:

Vira, sem dúvida, os priscos varões, que encontrar desejava,
Filhos gloriosos dos deuses, Teseu e Pirítoo, por certo;
Mas nesse instante afluiu grande número de almas de mortos,
Com tal tumulto, que o pálido Medo de mim se apodera,
De que se pudesse a cabeça de Górgona, o monstro terrível,
Nesse momento mandar-me de Perséfone ilustre desde o Hades.⁶³

Há também referência em *O universo, os deuses, os homens*, de Jean-Pierre Vernant, em “Quanto às mulheres tebanas, [...] todas, de repente, assumem a figura da Górgona Medusa: carregam a morte nos olhos.”⁶⁴ A maior parte das representações artísticas das górgonas tem relação direta com as aventuras de Perseu, sendo ele o responsável por decapitar Medusa. Medusa e sua cabeça estão entre os mais populares temas artísticos da Grécia Antiga e, obviamente, é um estímulo para as releituras e ressignificações deste mito em histórias subseqüentes a da Górgona. Apesar de as três mulheres choradeiras não serem iguais em aparência física à Medusa, ou de seu encantamento dar-se através do canto e não de um olhar petrificante, elas são a releitura do autor Fábio Castro para o mito da Górgona dentro de um contexto amazônico. O mito da Górgona poderia também ser revisitado, por exemplo, pela lenda da Matinta Perera, personagem das matas, dos ares e dos rios amazônicos, igualmente envolta em feitiçaria e sob a imagem de uma velha, ou de uma bruxa amazônica. Ou, ainda, pelo conto dos Irmãos Grimm, intitulado *João e Maria*, no qual a bruxa aprisiona as crianças em sua casa feita de doces e guloseimas com o intuito de alimentá-las para engordá-las e, depois, devorá-las.

⁶¹ HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro: 2002. P. 156.

⁶² HOMERO. Op. cit. P. 205.

⁶³ HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. P.207.

⁶⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

É interessante destacar que todas estas personagens são mulheres. Tanto a Górgona, quanto a bruxa, a Matinta Perera e a feiticeira são seres do sexo feminino. O medo do poder feminino conduz a associação da mulher com as feiticeiras. Jean Delumeau⁶⁵ explicita esta complexidade e as causas das raízes do medo do homem em relação à mulher. O mistério da maternidade está entre os principais enigmas femininos. O ventre fecundado cresce, dele nasce um ser com todas as condições de vida, de algum modo relacionando-se com o brotar das plantas e com o desabrochar das flores. A mulher aproxima-se da natureza, repete o mesmo processo em qualquer lugar, por isso conhece melhor os seus segredos, não só o de profetizar, mas o de curar ou de prejudicar por meio de misteriosas receitas. O feminino associa-se a terra-mãe, ou com a figura da Grande Mãe (que é ventre nutridor), ao mesmo tempo que é o reino dos mortos sob o solo ou nas águas profundas. Daí inúmeras nominações da deusa Morte ligada ao mundo das fêmeas.

Delumeau afirma ainda que a mulher é vista como impura, porque expurga o sangue menstrual. Misteriosa como as fases da lua, ela atrai e repulsa seu parceiro, pois é capaz de lhe propiciar prazeres e também de lhe trazer toda espécie de malefícios. Por fim, o despertar do medo do poder feminino vem do fato de a mulher ser imaginada, pelo homem, como insaciável no que diz respeito à sexualidade, “comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-deus” (DELUMEAU, Jean. Op. cit. P. 313). Ela impede o homem de vencer o duelo sexual, de encontrar a espiritualidade. Estas são algumas das razões responsáveis pela alegorização da mulher na figura da bruxa.

Pode-se pensar também numa leitura a respeito da antropofagia no conto de Castro. Antropofagia aqui podendo ser considerada em seu sentido mais literal, que seria o das mulheres carpeiras devorarem o corpo físico das pessoas. E também um sentido mais refinado do termo, que seria a leitura referente à possibilidade de “devorar” culturas, hábitos e costumes; comprovando assim, a interação entre textos e culturas. Associaremos a primeira possibilidade de antropofagia ao ato de consumir uma parte, várias partes ou a totalidade de um ser humano. A prática, conforme afirmam antropólogos e arqueólogos, era encontrada em algumas comunidades ao redor do mundo e consistia em rituais religiosos/mágicos de indivíduos que assim representavam seu respeito às entidades de seus rituais e também manifestavam seu desejo de adquirir as características do ser devorado (passando para a carne do devorador, toda a força, poder e inteligência do ser devorado). Tribos indígenas de canibais

⁶⁵ DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente (1300-1800), uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

acreditavam poder ingerir/adquirir as qualidades características aos seres que devoravam – sendo estes animais ou humanos. Os humanos devorados, comumente eram outros indígenas que haviam sido vencidos e adquiridos em batalhas ou disputas com os mais diversos dos propósitos.

Com a vinda dos missionários jesuítas ao Brasil, esses costumes foram fortemente combatidos por serem incompatíveis com os valores e padrões da sociedade européia. O costume de comer carne humana foi proscrito e reprimido à força, causando danos às organizações sociais indígenas nas quais a antropofagia desempenhava relevante função como processo de aquisição de prestígio e ascensão social. Cenas de antropofagia no Brasil foram documentadas por Hans Staden, um marinheiro alemão que foi aprisionado por uma tribo Tupinambá (tribo essa que deixou claro, desde o início, a intenção de devorá-lo) sendo, enfim, resgatado pelo navio corsário francês *Catherine de Vetteville*, comandado por Guillaume Moner, depois de passar mais de nove meses aprisionado. Abaixo, seguem documentos com gravuras feitas pelo próprio Hans Staden para documentar sua experiência na chamada América portuguesa:



Fig.7 Antropofagia no Brasil, em 1557, segundo a descrição do aventureiro alemão Hans Staden (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cannibals.23232.jpg>)

Fig.8 Documento sobre uma cena de antropofagia no Brasil, em 1557, segundo a descrição do aventureiro alemão Hans Staden (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Staden1.jpeg>)



Figs.9/10 e 11 Antropofagia/Canibalismo. Cenas finais do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

Seguindo a mesma linha de pensamento, o filme *Estômago*, de Marcos Jorge, inspirado no conto de Lusa Silvestre intitulado *Presos pelo estômago*, e também a obra *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, abordam a questão do canibalismo. Para reiterar

o canibalismo em *Estômago*, lanço mão de um diálogo do filme que, mais tarde, explica o porquê do personagem principal se vingar da mulher que o traía devorando suas nádegas:

—Isso aqui...isso aqui é arte! É a arte! Separar a carne do boi. Isso aqui é o coxão duro, vale pouco. Mas quando vai pra baixo, você sabe o que é que tem? A picanha. Coxão duro? Oito paus o quilo. Um palmo pra baixo, picanha. Quinze paus o quilo. Tá vendo? É arte! É pra avisar que aqui tem carne boa e aqui não. Esse aqui é o filé *mignon*, é o que há de melhor na carne. É como na mulher, a bunda. O filé *mignon* é o melhor do boi.

—Hum...então o filé *mignon* é na bunda. E é caro, né sinhô?

—Cê gosta do bom e do melhor?

—Ô!⁶⁶

Quanto ao canibalismo em *Grande Sertão*, destaco o episódio acerca do *Liso do Sussuarão* –região desértica nos ermos do Grande Sertão, conhecida como “o raso pior havente, um escampo dos infernos.⁶⁷” Manguel afirma que:

[...]lá -a vegetação- começa com um cerrado de mangabal para depois dar lugar a árvores baixas em terreno arenoso, tufos de planta seca e um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá. Não tem capim, não tem água, não tem pássaros, nem excrementos. Não se discernem caminhos no chão gretoso. Sob o sol inclemente e no silêncio absoluto, exala um amarelo vapor e não concede passagem a gente viva. Na ausência de caça, os que lá se aventuram correm o risco de cair na antropofagia⁶⁸

Os trechos supracitados acerca do filme *Estômago* e do episódio do *Liso do Sussuarão*, em *Grande Sertão: Veredas* abordam a antropofagia ou, como no segundo trecho, a possibilidade dela. A literatura latinoamericana possui o tema da antropofagia de forma recorrente, afinal não só foram encontradas tribos antropófagas no chamado Novo Mundo, como também há a questão da antropofagia em seu efeito semiológico. Essa segunda possibilidade de interpretação para o termo antropofagia, diz respeito a criar uma tradução dentro do conceito de cultura que se pretende ler e (res)significar o texto. Devorar as pessoas, ingerir culturas, apropriar-se de uma língua estrangeira, de um conto, de um mito, e revisitar essa cultura traduzindo-a para a sua ótica, para a sua leitura cultural. Como diria a voz profética e canibal de Paul Valéry, citada em *Uma literatura nos trópicos*, de Silviano Santiago⁶⁹, “Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É

⁶⁶ Diálogo extraído e transcrito do site oficial do filme *Estômago* <http://www.estomagoofilme.com.br/multimedia.htm>.

⁶⁷ MANGUEL, Alberto. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Schwarcz, 2009. P. 254.

⁶⁸ MANGUEL, Alberto. *Dicionário de lugares imaginários*, p.254, 2009.

⁶⁹ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P. 19.

preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.” Santiago defende que reduzir a criação dos artistas latinoamericanos a condição de obra parasita, uma obra que se nutre de outra obra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e prestígio da fonte, é uma visão ultrapassada. A literatura latinoamericana é dependente culturalmente, é antropófaga sim, mas apenas devido a um processo de colonização que fora impossível prever ou evitar, mas é uma literatura capaz de reconhecer-se e atribuir valor diferencial a si em relação a outras culturas e outras literaturas, pois sabe como ressignificar, traduzir e finalmente “digerir o carneiro para então assimilá-lo” dentro dos seus próprios moldes e valores culturais.

2.3 O CANTO DA SEREIA

Um dado interessante é que pode se perceber de forma recorrente no texto de Castro a expressão “As mulheres choradeiras, vivendo, chorando” e mesmo trechos como “Davam sempre seu jeito de hipnotizar as pessoas com seu choro e dali tirar, ante o sono de todos, o seu almoço”. É possível fazer a conexão com o choro/canto da profissão das mulheres choradeiras (as quais precisavam literalmente chorar em velórios e enterros para, dali, tirar seu sustento financeiro para viver) e o intertexto com o mito do Canto da Sereia. Aqui trataremos a questão da voz como objeto pulsional.

Para iniciar o estudo desse segundo intertexto, lanço mão da definição do Dicionário de Mitologia para o termo “Sereias”⁷⁰:

São filhas de Aquelão e Melpômene, Estéropo ou Terspsícore, ou ainda do deus marinho Fórcis, segundo diferentes versões. Seu número varia de acordo com os autores: mencionam-se duas, três ou quatro. Também sobre seus nomes há discordância. Pela tradição mais comum, chamavam-se Lígia, Leucósia e Partênopo. Eram grandes pássaros, com cabeça de mulher, que habitavam uma ilha do Mediterrâneo, na costa meridional da Itália. Com seu canto melodioso atraíam os marinheiros contra os recifes. Antes de sua transformação em pássaros, eram jovens companheiras de Perséfone, ou Prosérpina. Quando esta foi raptada por Plutão, solicitaram aos deuses que lhes dessem asas para poder procurar a amiga tanto na terra quanto no mar. Segundo variantes da lenda, sua metamorfose deveu-se a um castigo de Ceres por não terem impedido o rapto de sua filha, ou ainda a uma vingança de Vênus porque desprezavam os prazeres do amor. Alguns heróis conseguiram escapar ao seu encanto. Orfeu salvou os argonautas cantando mais alto e melodioso que elas; Ulisses tapou os ouvidos de seus companheiros e fez-se amarrar a um mastro para não sucumbir à tentação do canto das Sereias. Despeitadas por haverem sido vencidas, elas se atiraram

⁷⁰ FLÓRIDO, Janice (Coordenação editorial). *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Best Seller, 2000.

ao mar. Uma tradição tardia descreve as Sereias como criaturas metade mulher, metade peixe⁷¹

Percebe-se que as Sereias são descritas ora como seres alados e ora como seres metade mulher, metade peixe. Partindo desta informação, é possível perceber a tradução cultural presente na representação do mito na Grécia e em Roma, tal qual esse estudo vem defendendo, afinal, cada cultura possui uma releitura do mito e uma forma diferente de enxergar os acontecimentos e conhecimentos que lhe são repassados. A respeito de as Sereias se assemelharem a pássaros, cito um trecho da obra *Metamorfose*, de Ovídio⁷², que narra o momento em que elas receberam o atributo das asas para procurar por Perséfone:

As Sirenes, feitas para cantar, e elas a seguiram
 Por todas as terras, em vão, e chegaram até o oceano
 E rezaram para conseguir encontrá-la ali, pediram
 Asas para sobrevoá-lo, e planaram sobre as águas.
 Os deuses foram bondosos e lhes deram plumagens douradas,
 E permitiram que conservassem suas adoráveis vozes,
 Tão agradáveis aos ouvidos dos homens, e também suas feições
 humanas⁷³

Elas eram inicialmente jovens companheiras de Perséfone. Quando os sinais da beleza e feminilidade de Perséfone começaram a florescer acabaram por chamar a atenção do deus Hades –o deus dos Infernos– que a pediu em casamento e, impaciente, emergiu da terra e raptou-a enquanto ela colhia flores com as ninfas. Ele a levou para seus domínios (o mundo subterrâneo), desposou-a e a fez sua rainha. As jovens companheiras de Perséfone, então, pediram aos deuses o poder de voar, a fim de que pudessem procurá-la. Portanto, o surgimento das Sereias pode originar-se, também, deste rapto que gera um apelo por parte das Sereias, aos deuses, e estas ganham asas.

Quanto às Sereias se assemelharem a seres metade mulher, metade peixe, cito trechos que reiteram esta versão. Trechos estes retirados da primeira menção às Sereias, na *Odisséia*, por Homero⁷⁴:

Primeiramente, há (Odiseu, ou Ulisses) de ir ter às Sereias,
 que todos os homens
 Que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito.
 Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
 Delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos

⁷¹ FLÓRIDO, Janice. *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Best Seller, 2000. P. 267.

⁷² OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003. Tradução: Vera Lucia Leitão Magyar.

⁷³ OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003. Tradução: Vera Lucia Leitão Magyar. P. 108.

⁷⁴ HOMERO. *Odisséia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Tradução: Carlos Alberto Nunes.

Hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.
 Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.
 Elas se encontram num prado; ao redor se lhe vêem muitos ossos
 De corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme.
 Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios
 Com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto possa escutar.
 Mas tu próprio, se ouvi-las quiseres, é força
 Que pés e mão no navio ligeiro te amarrem os sócios,
 Em torno ao mastro, de pé, com possantes calabrês seguro,
 Para que possas as duas sereias ouvir com deleite.
 Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,
 Devem mais forte amarras à volta do corpo apertar-te.
 [...] pelas ondas do mar e procelas de fogo terrível
 São arrastadas as tábuas dos barcos e os corpos dos homens⁷⁵

Nesta narrativa as Sereias atraíam com sua música os marinheiros que navegavam pela costa meridional da Itália, assim, os navios se aproximavam perigosamente das costas rochosas de sua ilha e afundavam. Em seguida, as Sereias devoravam os corpos dos marinheiros afogados. Para trabalhar com Mulheres Choradeiras, cabe fazer o intertexto com a segunda opção de descrição das Sereias, a de seres metade mulher, metade peixe, pois estas são as que encantam com seu canto. A devoração, mais uma vez, pode relacionar-se à questão da antropofagia estudada no primeiro intertexto. Segue trecho onde Fábio Castro escreve sobre o canto das mulheres choradeiras:

Fora disso, para viver nos outros hábitos, para comprar e pagar contas, tinham elas o seu trabalho, a sua profissão. Eram profissionais coerentes e ordeiras. Tinha o trabalho lírico de chorar em velórios e enterros. Eram contratadas assim, de dramatizadoras, de choradeiras. Choravam em vários tons e timbres, faziam gestos e expressões faciais, rezavam musicadamente e suspiravam com certos intervalos. Disso viviam⁷⁶

As Mulheres Choradeiras também (en)cantavam quando precisavam se alimentar. Entoando seu canto de carpideiras elas encantavam/hipnotizavam suas vítimas para, posteriormente, devorá-las. Abaixo, observa-se a representação, em pintura, das Sereias e de Odisseu amarrado ao mastro de seu navio:

⁷⁵ HOMERO. *Odisséia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Tradução: Carlos Alberto Nunes. P. 210.

⁷⁶ CASTRO, Fábio. *Terra dos Cabeçudos*. Op cit. P. 03.



Fig.12 *Ulysses and the Sirens*; pintura de Herbert Draper, de 1909 (Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_Herbert_James_Draper_-_Ulysses_and_.jpg)

Voltando ao mito da Sereia, sabe-se que o herói homérico de *Odisséia* seguiu uma solução simples, porém eficaz, ordenou que sua tripulação tampasse os ouvidos com cera e amarrassem-no ao mastro, não podendo soltá-lo de forma alguma, ainda que ele gritasse para que assim o fizessem. A idéia de Odisseu fez com que ele e sua tripulação sobrevivessem graças a uma atitude tomada a partir do reconhecimento de sua própria fraqueza perante o ímpeto de se atirar ao mar em direção às Sereias.

Dentro do mito da Sereia, uma leitura pode ser feita acerca da voz como objeto pulsional, relacionando o canto da Sereia ao canto entoado pelas Mulheres Choradeiras durante os velórios nos quais trabalhavam como carpideiras. De acordo com Olgária Matos em seu livro *Os sentidos da paixão*⁷⁷, o canto da Sereia é a representação das paixões, às quais o homem se entrega. No caso das mulheres choradeiras, o canto é o instrumento de trabalho que as três senhoras utilizam para sobreviver. É através do canto que elas conseguem encantar suas vítimas e alimentar-se sem que os moradores da cidade desconfiem com facilidade do que aconteceu e do “por quê” do sumiço de alguns cadáveres cujos corpos elas velaram. Olgária afirma que:

Ulisses escapa ao perigo do canto, obrigando seus companheiros a remar com os ouvidos tapados, enquanto ele, solitário, com os ouvidos livres, preso ao mastro, escuta desesperado as vozes encantadoras do gozo recusado. Deste ponto de vista, o *desejo*, condenado pela razão dominadora, representa uma espécie de resistência marginal e interrogativa com relação à

⁷⁷ MATOS, Olgária et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Schwarcz, 2009.

racionalidade. As paixões são aquilo que lateralmente vêm perturbar a ordem da razão, enclaves nunca de todo colonizados e que retornam vagamente rebeldes⁷⁸

Com o trecho supracitado não há como não associar a palavra “colonizados” à situação história da América Latina. Os países latinoamericanos foram colonizados e, com isso, inevitavelmente sofreram miscigenação racial e hibridização cultural, porém desde o período da colonização até os dias atuais, há características especificamente latinoamericanas de cunho cultural, racial e literário que perduram tais quais os “enclaves nunca de todo colonizados e que retornam vagamente rebeldes.”

As três mulheres choradeiras são diferentes dos moradores de sua pacata cidade (a questão do “estranhamento” será abordada com mais atenção no terceiro intertexto), porém aprenderam a “hibridizar-se” àquele ambiente para que não fossem julgadas, excluídas ou mesmo forçadas a retirarem-se dali e, ainda assim, conseguem manter suas características e preferências, sejam elas culturais, pessoais ou alimentares. A América Latina também precisou adaptar-se a algumas exigências dos colonizadores, no entanto, seguiu com sua cultura própria e sua literatura distinta dos demais temas de outras literaturas. A América Latina seguiu valorizando seus realismos mágicos, fantásticos, maravilhosos e até mesmo seus surrealismos; ela seguiu valorizando uma cultura que bebe em fontes de histórias de feitiçaria, de mitos, de folclores, da valorização ao que é invisível aos olhos e visível à imaginação. A América Latina canta seu próprio canto mesmo diante de uma realidade colonizadora que pretendia forçá-la a se encaixar nos moldes culturais e literários europeus. Seguem imagens acerca da voz como objeto pulsional sendo representada através do canto das Mulheres Choradeiras enfeitiçando o delegado Ben Zabella e também do canto da Sereia provocando um naufrágio:



Fig.13 Canto das Mulheres Choradeiras enfeitiçando o delegado Ben Zabella. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

⁷⁸ MATOS, Olgária et al. *Os sentidos da paixão*. P. 158.



Fig.14 Delegado Ben Zabella sendo enfeitado. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)



Fig.15 Delegado Ben Zabella, já completamente enfeitado, sendo levado para o porão da casa das senhoras. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)



Fig.16 *Sereia*; autor desconhecido. Canto da Sereia provocando um naufrágio (Fonte: <HTTP://pirosfera.files.wordpress.com/2009/o-canto-das-sereias-segundo-a-dialetica-do-esclarecimento.jpg>)

Retomando a história de Odisseu a respeito do canto das Sereias, reitera-se que o episódio de *Odisséia* trata do astucioso Odisseu que sobrevive somente ao preço de seu próprio sonho, que paga desencantando-se a si mesmo e desencantando as potências externas. Ele deve saber esperar, ser paciente e renunciar. A tentação das Sereias é um desafio à sua autonomia. Onde há fascinação e perigo, lá onde o impulso ou o instinto governam a ação, o sujeito que se está afirmando é ameaçado de destruição. A viagem de Ulisses a Ítaca é o caminho da constituição do sujeito racional que deve rivalizar com as manifestações adversas da natureza exterior e interior. Sendo ele sempre fisicamente mais fraco em relação às forças contra as quais deve lutar para permanecer vivo. Cabe analisar um ponto de análise levantado por Olgária (apud Kafka, em *O Silêncio das Sereias*) a respeito da existência, ou não, do canto das Sereias relacionado à racionalidade (imperfeita) de Odisseu:

Prova de que mesmo medidas inadequadas, verdadeiramente tolas podem ser suficientes para a autoconservação. Para proteger-se das sereias, Odisseu tapou os ouvidos com cera e deixou-se acorrentar ao mastro. [...] Mas era conhecido de todo mundo que isso não poderia possivelmente ajudar, o canto das sereias penetrava tudo, mesmo na cera, e a paixão daqueles que elas seduziam teria rompido mais do que corrente e um mastro. Mas Ulisses (Odisseu) não pensava nisso, ainda que tivesse escutado falar; confiava completamente em seu punhado de cera e no seu feixe de correntes, e com prazer inocente de seus poucos recursos navegou em direção às sereias⁷⁹

Odisseu racionalizou seu sentimento, seu desejo, sua paixão e, com isso, conseguiu navegar além das Sereias, porém a recusa ao desejo o torna melancólico, pois a racionalidade que o guia é, ao mesmo tempo, hostil a sua própria morte e a sua própria felicidade e satisfação pessoal. Quer tenham as Sereias cantado ou silenciado, a racionalidade de Odisseu o faz fracassar no instante mesmo em que triunfa, uma vez que não se entregou à sua paixão. Tal é a racionalidade imperfeita de Odisseu que se afirma negando-se.

Quanto à viagem a Ítaca, é uma representação da viagem que se faz a si mesmo, olhando para dentro de si, após entrar em contato com pessoas diferentes de nós. Ou ainda, a viagem que uma cultura faz ao enxergar a si mesma após entrar em contato com outras culturas, isso porque Odisseu reencontrará Ítaca no lugar onde a havia deixado, mas o Odisseu de antes (aquele que deixou a ilha) ele não encontrará mais. Odisseu é agora um outro Odisseu. E Ítaca, por sua vez, é também outra ilha. O ponto de chegada (o ponto fixo tão ansiado) não existe, deixando-nos à deriva. O lugar onde cantam as Sereias é um lugar sempre

⁷⁹ KAFKA, Franz. *O Silêncio das Sereias*. Apud em MATOS, Olgária et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Schwarcz, 2009. P. 170.

ainda por vir, sempre já perdido, é um lugar que significa a impossibilidade de acabar com a ânsia por um fim, por uma destinação última. Ao ter contato com pessoas diferentes de nós e culturas distintas da nossa, nos permitimos aprender, apreender, hibridizar, ressignificar e traduzir de acordo com nossa própria cultura e nossos próprios interesses, mas nunca deixamos de somar e adicionar algo a nós e a nossa existência.

O mito da Iara, na cultura brasileira, é uma releitura amazônica baseada no modelo das Sereias presentes nos contos homéricos. A Iara é uma mulher cuja beleza se revela à flor das águas, atraindo os moços com seu encantamento, fazendo-os mergulharem no rio em sua busca⁸⁰. A Iara está no rio e o rio, de acordo com João Jesus de Paes Loureiro⁸¹, permite atitudes de estranhamento propiciadoras à emergência de outras realidades coexistentes. O verbo emergir confere ao rio a significação de lugar onde as coisas aparecem, é das águas que se emerge. Mesmo o ser humano, é das águas placentárias que vem à vida. A Iara representa uma lenda que são muitas: Iara, Mãe-d'Água dos indígenas, Sereia e Moura dos portugueses, Nereida dos gregos, Sirena dos espanhóis, Yemanjá dos africanos e possui remota associação com a Herrych dos sudaneses, Zar dos abssínios, Rusalka dos russos, Misfirkr dos irlandeses e Loreley dos alemães, ou seja, um verdadeiro entrelaçamento cultural. A Iara, segundo Loureiro:

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 aumentar o estado de encantamento, canta melodias com voz maviosa. Convida-os a irem com ela para o fundo das águas do rio, sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio onde a vida é de uma felicidade sem fim. [...] Pode até no, 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 o dela⁸²

De acordo com o trecho supracitado, a cauda de peixe é a indicação da sua hibridade, é nela que aparece o sinal da sua sobrenaturalidade. Ela também canta para enfeitiçar os rapazes que passeiam próximos ao rio onde fica a morada da Sereia. Por trás dos cantos da Iara, há um sensualismo de irresistível atração, fatal aos jovens, sobre os quais recai sua predileção. Seu simbolismo é o da sedução mortal. Imagem da autodestruição do desejo e da perversão mortal da sedução. O canto e o rosto se aliam numa convergência irresistível do amor que destrói.

⁸⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, Uma Poética do Imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. P. 90.

⁸¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, Uma Poética do Imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. P. 202.

⁸² LOUREIRO. João de Jesus Paes. Op cit. P. 261.

Além da Iara, há também o canto da Matinta Perera (outra lenda amazônica) que enfeitiça aqueles que a escutam. Josebel Akel Fares, em *Imagens da Matinta Perera em Contexto Amazônico*, apregoa que:

O canto é um dos elementos presentes nos mitos de assombrações, como curupiras, uirapurus, sacis, matintas...e serve para enganar aqueles que tentam localizá-los. O ludibriar do canto se faz pelas notas ora agudas, ora graves que impedem o caminhante de descobrir seus pousos. O assobio da matinta é tão relevante quanto o tabaco e, em qualquer das formas em que se configure, ele é marca de passagem. Canto monocórdio, melancólico e em unísono é sempre sonorizado pelas vogais altas (i e u) que coincidem com as notas agudas e, mesmo que na sua forma humanizada possa ser masculina, se relacionam à voz feminina. Cantado por seres invisíveis, pelo bico dos seres alados, pela da boca da bruxa e até mesmo pelo ânus, é o condutor do terror notívago⁸³

A música joga na cultura amazônica um significativo papel. O pássaro Uirapuru, por exemplo, quando canta silencia toda a floresta, imobiliza os animais, sob o prodígio desse canto. É a presença de uma espécie de música semelhante à que os harpistas célticos tocavam em seus acalantos. Esse instrumento é conhecido como a música com que os deuses fazem dormir magicamente os seres. A liturgia cristã vê na música um caminho para a meditação, para a elevação da alma, um caminho ascensional para Deus. Isso quer dizer que a música aparece, nesses aspectos, como um caminho mágico-religioso para um outro lado do real, uma passagem para o sobrenatural e, ao mesmo tempo, por uma via estetizadora. Toda esta interação entre o canto de seres invisíveis, seres alados, Sereias, matintas, e bruxas retrata o processo de formação da cultura amazônica, remetendo ao conceito de nação cultural brasileira ou latino-americana. Os diferentes “cantares” e os espelhos europeus espalhados pelos países colonizados, muitos já estão seccionados e estilhaçados, entoando outros cantos e refletindo outros rostos, porém cada um com suas particularidades e peculiaridades culturais, cada um com sua própria versão (tradução) dos mitos gregos para mitos e lendas com características próprias/locais. De acordo com Josebel, a metáfora do canto seccionado e do corpo despedaçado explica a fragmentação da cultura enquanto processo dinâmico de produção de identidades, hibridização e tradução cultural.

⁸³ FARES, Josebel Akel. *Imagens da Matinta Perera em Contexto Amazônico*. Arquivo em PDF preparado para publicação na Revista Boitatá.

2.4 “AS ESTRANHAS”

Este terceiro e último intertexto a ser estudado aqui diz respeito à comparação das mulheres choradeiras sendo vistas pelos moradores da sua cidade como *estranhas*. O termo *Estranho* é mais conhecido pela definição cunhada por Freud em seus estudos de Psicologia.

No livro *Freud e O Estranho*, Braulio Tavares diz que o termo usado por Freud em seu ensaio, *unheimlich*, tem sido traduzido em português como “o Estranho” ou “o Sinistro”. Este último tem, como adjetivo, a dupla conotação de “funesto” e de “esquerdo” (além de, como substantivo, significar “acidente grave, catástrofe”). “Esquerdo” é uma tradução interessante para *unheimlich/uncanny*, porque sugere visualmente algo que faz parte de nós, é uma metade nossa, mas ainda assim é visto como um lado cego, reprimido, a quem não é permitido tomar a iniciativa, manejar instrumentos etc. Observe-se também que em algumas culturas orientais existe uma divisão nítida no uso das mãos: a direita manuseia os alimentos, a esquerda é reservada para o asseio íntimo⁸⁴. Freud afirma que o estranho “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar [...] Aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho [...] Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.⁸⁵” *Estranho* pode significar também “tudo aquilo que faz alguém se sentir pouco à vontade no mundo de nossa experiência normal, aquilo que não merece confiança, que é misterioso, esquisito, desconfortavelmente estranho.”⁸⁶

Para além desse sentido inicial, Freud admite também o sentido de “secreto, oculto, vedado ao conhecimento de fora.” O Estranho, de acordo com Tavares, é sempre uma área em que o indivíduo está inseguro a respeito de sua própria orientação em redor. Pode envolver temas com morte, cadáveres, aparições, espíritos e fantasmas; pode também trazer à tona a ruptura do limite entre fantasia e realidade; o momento em que vemos algo “imaginário” acontecer; pode mostrar a interferência (conseqüente da prática da magia) de que a realidade psíquica é mais “real” do que a realidade física. São narrativas que não correspondem à realidade exterior que compartilhamos. Fantástico e Inconsciente são vasos comunicantes. É possível que o estudo das formas literárias do Fantástico, que impregnam toda a nossa cultura

⁸⁴ TAVARES, Braulio. *Freud e O Estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. P. 11.

⁸⁵ FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: Uma criança é espancada: sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. P. 85.

⁸⁶ TAVARES, Braulio. Op cit. P. 12.

narrativa (literatura, cinema, quadrinhos, teatro, etc.) possa ajudar no estudo de como o Inconsciente se manifesta, uma vez que o Inconsciente também lê⁸⁷.

A respeito do Inconsciente em relação ao que é considerado Estranho, Olgária apregoa que “O *eu* se torna tão importante para si que tudo o que lhe é exterior, no caso, o *outro* em relação a si, não tem valor nenhum a não ser um valor negativo, é a partir daí, então, que o outro é visto como hostil, perigoso e devendo ser dominado [...] A alteridade é negada porque a simples existência do outro é a fonte genuína de angústia.⁸⁸” Percebe-se que o processo de dominação crescente exercida pelo sujeito tido como racional é a história do esforço do homem para subjugar a natureza e tudo o que se relacione ao fantástico, mágico e inexplicável às leis da racionalidade e da lógica, ou seja, subjugação do sujeito pelo próprio sujeito em detrimento do que lhe é estranho.

Observa-se que, no conto de Castro, há um trecho no qual se lê “Três casas e o *fim da rua*. Ninguém vai mais longe e nem mesmo ali se quer ir” (CASTRO, Fabio. *Terra dos Cabeçudos*, p. 2, 1984) Este trecho representa o quão *estranhas* as choradeiras são, uma vez que ninguém ousaria ir ali, muito menos habitar a área onde elas escolheram viver. Pode representar também o limite, provavelmente não só o limite físico, mas também o limite entre as três senhoras e os vizinhos, ou ainda o limite entre a vida e a morte. Também aqui é possível perceber a repulsa à morte ou aos costumes e hábitos antropofágicos das três senhoras, uma vez que “ninguém vai mais longe e nem mesmo ali se quer ir.” Essa atitude, essa reação por parte dos vizinhos em relação às choradeiras já deixa claro a situação de estranhamento causado por elas nos outros moradores da cidade, pois as mulheres choradeiras possuem hábitos não-comuns, começando pela localização que escolheram para as suas casas, lugar este onde ninguém tem intenção de ir ou morar porque é afastado da civilização, possui chão de terra e representa um local longe do que é considerado comum, normal e sociável, além de outras atitudes estranhas que as três senhoras possuem, como seus hábitos antropofágicos, o sonho de adquirir um aeroplano e o costume de cultivar plantas estranhas.

A atmosfera que envolve o conto *Mulheres Choradeiras* parte da premissa que o conto não é uma história simplesmente realista. De acordo com Tavares, numa história realista, ficamos nos perguntando “o que vai acontecer em seguida”; numa história fantástica, mágica, surreal ou maravilhosa perguntamo-nos “o que é isso que está acontecendo”. No primeiro caso, o da história realista, o mundo da história coincide com o mundo em que vivemos, e apenas as peripécias do enredo nos são desconhecidas. Já numa história fantástica, mágica,

⁸⁷ TAVARES, Bráulio. Op cit. P. 13/15 e 16.

⁸⁸ MATOS, Olgária. Op cit. P. 157.

surreal ou maravilhosa, admite-se estar diante de um mundo onde vigoram outras regras. Aceita-se uma certa previsibilidade trágica do enredo e sabe-se que a revelação final não será quanto ao que irá acontecer ao personagem, tendo em vista que a pergunta que se faz durante a leitura não é “o quê?” mas “como?” se dá o que está sendo narrado. O final não nos trará respostas, no entanto, nos permitirá experimentar o mistério pelo lado de dentro⁸⁹. Tavares diz ainda que os contos fantásticos instigam leitores porque a mente humana precisa absorver sentido tanto quanto o corpo humano precisa absorver água; e, se necessário, irá encontrar esse sentido até mesmo onde ele não existe, projetando-o de dentro para fora sobre formas aleatórias ou insensatas⁹⁰.

Na sentença “Seguindo a rua na direção que saía dos ladrilhos e se torne terra, encontra-se as três casas, ruínas, casas das três velhas” (CASTRO, Fabio. Terra dos Cabeçudos, p. 2, 1984) pode-se referenciar Gaya, a deusa da Terra. Gaya era considerada elemento primordial e latente de uma potencialidade geradora quase absurda. Gaya está ligada às forças primevas da criação. Nas obras de arte, ela era habitualmente representada como uma senhora de aspecto maternal e preocupado que emergia diretamente do solo; muitas vezes era também representada por uma serpente (símbolo ctônico por excelência). Essa aproximação com a terra se dá em um plano simbólico ou mítico. A terra é a Grande Mãe, ela será sempre um elemento de ordem espiritual, seja qual for o território. A floresta nasce de uma semente que brota no útero da terra. Loureiro⁹¹ diz que uma floresta é também uma plantação de símbolos. Há, na região amazônica, um emaranhado de símbolos a começar pela simbologia própria da floresta, de todos os homens, resultado do sonho de sair de si à procura do outro, que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser. A seguir, pode se observar dois planos de destaque do curtametragem de Jorane Castro para o elemento *terra*:



Fig.19 e 20 Plano de destaque para o elemento “terra” 1 e 2. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

⁸⁹ TAVARES, Bráulio. Op cit. P. 317.

⁹⁰ TAVARES, Bráulio. Op cit. P. 318.

⁹¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. P. 203.

Terra é também o elemento presente no chão sobre o qual as casas das choradeiras foram erguidas. O elemento *terra* é recorrente em suas vidas, não só no local que escolheram habitar, mas também na horta de plantas (igualmente estranhas) que cultivam em suas casas para fins que os vizinhos não sabem muito bem explicar.

Em “Possuíam uma horta de vegetais esquisitos que não se conhece se eram de comer ou eram de enfeitar. O que se dizia, (...) é que o que comiam era carne de gente, mesmo, humana; a de dentro e a de fora” (CASTRO, Fabio. *Terra dos Cabeçudos*, p. 2, 1984) percebe-se que este excerto diz respeito ao fato de os moradores da cidade em que as três senhoras moram não só desconhecem como também repudiam todo e qualquer costume distinto do que habitualmente vigora na cidade. Tavares fala sobre “O curto-circuito final entre atração e repulsa”, ou seja, o exato momento em que “se tocam os pólos contraditórios do desejo.⁹²” É exatamente isto que acontece com as choradeiras, elas são odiadas pelo mistério que as envolve, pelos possíveis atos antropofágicos que cometem, pelas estranhezas dos seus hábitos, no entanto, são amadas pelos vizinhos, tanto pelas crianças quanto pelos moradores mais idosos. Elas mantêm boa relação com todos. Conversam, sorriem, fazem compras e trabalham, carpindo, que não deixa de ser um trabalho igualmente estranho e incomum. Abaixo, observa-se um dos costumes das mulheres choradeiras, o de cultivar “plantas estranhas”, que era observado pelos moradores locais com certa cautela justamente por não saberem do que se tratava:



Fig.21/22/23 e 24 Plantas do jardim d’as mulheres choradeiras. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

⁹² TAVARES, Braulio. Op cit. P. 319.

No excerto “Fora disso, para viver nos outros hábitos, para comprar e pagar contas, tinham elas o seu trabalho, a sua profissão” (CASTRO, Fabio. *Terra dos Cabeçudos*, p. 3, 1984). Confirma-se que este “viver nos outros hábitos” era tudo o que as mulheres choradeiras podiam fazer, era tudo o que elas tinham a sua disposição em detrimento da maneira “estranha” a que levavam suas vidas. Elas precisavam adequar-se à forma de viver e à cultura dos outros (trabalhando, pagando contas e, portanto, carpindo) para (sobre)viver à maneira delas (misturando-se à vizinhança local e, ainda assim, mantendo seus hábitos ocultos que tanto causavam estranhamento).



Fig.25 As mulheres choradeiras sendo pagas por mais um trabalho realizado. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)



Fig.26 As mulheres choradeiras comprando alguns itens na venda da cidade. Cena do curta metragem *Mulheres Choradeiras*, de Jorane Castro (Fonte: <http://aracajueiro.blogspot.com/as-mulheres-choradeiras.html>)

No excerto “De sonho queriam, queriam tanto, voar. Seria de aeroplano que voltariam um dia ao seu planeta de origem. Seria. Agora, no ter do hoje de juntar dinheiro, a sua profissão de choradeiras trabalhando aos poucos” (FABIO, Castro. *Terra dos Cabeçudos*, p. 3, 1984) percebemos que as mulheres choradeiras querem sua independência, porém não a tem; não a conseguem. É da natureza delas não ser independentes e sim híbridas. Esta característica de hibridização é muito aparente nas manifestações artísticas latinoamericanas, as quais precisam aceitar algumas características dos hábitos e costumes que lhes foram impostos culturalmente desde a época das colonizações e mesclar ao que é, de fato, da cultura latinoamericana. Assim, ressignificaram e hibridizaram hábitos, costumes, manifestações religiosas e artísticas para sobreviver, para fazer persistir e existir os próprios hábitos, costumes e estilos em suas manifestações culturais e artísticas.

O híbrido está marcadamente presente nas lendas e mitos da América Latina. Um exemplo clássico é vindo do folclore e se chama “Boto”. O Boto, que é na verdade um belo rapaz encantado no animal, e que representa a sedução, o poder mágico da sexualidade⁹³. Loureiro cita que:

O Boto corresponde, nas águas doces, ao golfinho ou delfim do mar. Das seis espécies conhecidas, três pertencem à bacia Amazônica. Destacam-se o Boto preto e o vermelho. O Boto preto é tido como o que protege a pesca e os ribeirinhos. O Boto vermelho é o D. Juan das águas, sedutor de moças donzelas e mulheres casadas. Sendo seres encantados, podem se transformar [...] em belos rapazes vestidos de branco e grandes sedutores. Nessa nova e eventual condição, o único sinal identificador que guardam é um buraco no meio da cabeça, por onde respiram com certo ruído⁹⁴

O Boto, vestido de branco e em forma de homem, pode surgir em uma festa de dança sem que ninguém o conheça ou tenha convidado. Ele se destaca pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. A lenda do Boto aparece em diversas obras, uma delas está no livro *Contos Amazônicos*, de Inglês de Souza⁹⁵. Nesse livro há vários contos, todos relacionados às lendas e mitos amazônicos, mas um em particular trata de um caso que envolve o Boto. Abaixo segue o trecho final desse conto que se chama “O baile do judeu”:

⁹³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, Uma Poética do Imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. P. 90.

⁹⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. P. 209.

⁹⁵ SOUZA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

No meio dessa estupenda valsa, o homem deixa cair o chapéu, e o tenente-coronel, que o seguia assustado para pedir que parasse, viu com horror que o tal sujeito tinha a cabeça furada. E em vez de ser homem era um boto, sim, um grande boto, ou o demônio por ele [...] O monstro, arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal-da-cruz feito pelo Bento de Arruda, atravessou a rua, sempre valsando, ao som da *Varsoviana*, e chegando à ribanceira do rio, atirou-se lá de cima com a moça imprudente, e com ela se atufou nas águas.

“Des dessa” vez ninguém quis voltar aos bailes do judeu⁹⁶

Com o excerto supracitado, observa-se que, tal qual as mulheres choradeiras (e as características das manifestações culturais e artísticas da América Latina), o Boto também é visto como estranho e se hibridiza, se metamorfoseia e se ressignifica para poder estar entre os seres que o rodeiam e com eles conviver. Ele causa *atração e repulsa* (como já estudado nesse intertexto), uma vez que atrai a moça com quem dança, é envolvente, diverte os convidados, mas, ao mesmo tempo, provoca repulsa a partir do momento em que os convidados do baile descobrem quem, de fato, ele é. Cabe ressaltar aqui duas expressões largamente difundidas para caracterizar a perplexidade face ao segredo e ao mistério que envolveram (e ainda envolvem) a Amazônia, que são “paraíso tropical” e “inferno verde”⁹⁷. Nada mais alegórico e que se encaixa com tanta perfeição à dicotomia *atração e repulsa* quanto “paraíso” e “inferno”. Uma tendência para o maravilhoso que se utiliza da região e do estado imaginal que fundem o mito envolta pela imagem da Amazônia em sua realidade histórica.

⁹⁶ SOUZA, Inglês. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005. P. 87.

⁹⁷ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, Uma Poética do Imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. P. 98.

Capítulo 3

3 O IMAGINÁRIO NAS ARTES LATINOAMERICANAS

Prefiro o impreciso, como partida; o invisível mesmo, depois as coisas vão se revelando. Eu acredito que a própria representação da vida lida com certos mistérios; então a decupagem de uma situação de vida, necessariamente, tem que lidar com certos mistérios. O mais importante é encontrar uma ligação, um diálogo entre a visibilidade e a invisibilidade final. É bom quando tudo desaparece.
(Luiz Fernando Carvalho)

O homem presente num local repleto de possibilidades culturais e distintas representações de mundo – e da forma como ele enxerga este mundo – conta suas histórias para gerações futuras e, assim, perpetua sua existência. As histórias, os contos, os mitos, servem para contar, recontar, alertar, prevenir, perpetuar, sobreviver, dentre tantas outras palavras que poderíamos acrescentar aqui. Uso uma citação de Luiz Fernando Carvalho para confirmar a minha fala:

Eu precisava me ver, me sentir, me construir, conhecer até onde iam os meus limites, para poder enfrentar até mesmo o real, o mundo lá fora, e eu usei o mundo das imagens para isso, usei o cinema [...], usei um pouco da literatura para isso, usei os meus caderninhos de anotações, usei a minha própria vida⁹⁸

Carvalho nos confirma, desta forma, a necessidade do homem também de narrar a sua vida, suas experiências, sua existência, sua maneira de interpretar o mundo em suas manifestações artísticas, sejam elas literárias, cinematográficas, musicais entre tantas outras. É a ponte que ele faz entre a arte e o mundo; entre a arte e suas angústias/dificuldades, ou ainda, entre a arte e sua própria vida.

O conto e o filme tentam tornar invisíveis certos aspectos já misturados, diluídos e miscigenados a nossa cultura brasileira. Tanto o conto de Fábio Castro, quanto o curtametragem de Jorane Castro se incluem num contexto amazônico relacionado à América Latina, ou melhor, eles estão dentro de um processo cultural mais abrangente que apenas o contexto amazônico, pois os “Castros” estão dentro de um contexto latinoamericano, contexto este que, obviamente, está presente na Amazônia. Este contexto ressalta uma formação histórica de colonização e, conseqüentemente, de uma cultura imposta sobre outra cultura

⁹⁸ CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. p. 24, 2002.

previamente existente, com isso, surge a necessidade de se misturar para não desaparecer perante a força dos colonizadores e de seus interesses. Ambas as manifestações artísticas aqui estudadas são representantes de um processo longo de acontecimentos históricos na América Latina que originaram a presença do imaginário, do invisível, do fantástico e do maravilhoso na literatura, cinema e outras manifestações artísticas deste continente para não permitir que a cultura local (latinoamericana) fosse substituída pela cultura dos povos colonizadores.

Este processo histórico de culturas (européia, africana e brasileira) que precisaram se misturar para não desaparecerem como um todo, originou também a preocupação em trazer o mundo interno para o primeiro plano. O rótulo, muitas vezes encontrado em tantos contos e filmes, que nos traduz como “brasileiros”, é apenas para nos tematizar de forma fácil e vendável. O leitor/espectador espera pelo óbvio, pelo samba, ou pelo faminto nordestino; ele quer construir o estereótipo, pois lhe custa menos refletir; é mais fácil e “cabe na prateleira” da venda de livros, ou de filmes. A função do artista é mostrar justamente que o país não é só este óbvio, é mostrar que o nosso país não é este que ele imagina. Talvez seja importante fazer também uma certa autocrítica, uma pausa, e nos incluirmos nesta questão como co-autores desta noção limitadora, uma vez que reagimos tão pouco contra ela.

O Brasil está impresso na sua universalidade e não no seu regionalismo; está impresso nas culturas externas das quais nós muito conseguimos absorver. A geografia, a cultura, os costumes passados de geração a geração possuem muito do *mítico*, do *ficcional*. Todos estes elementos estão relacionados ao mundo estético; e estética não é algo que pode ser dissociado da ética, do ser humano. Ou seja, de nada valem os pincéis de um pintor, as idéias de um escritor e a câmera na mão de um cineasta se não conseguirmos (re)encontrar a vida e a nossa realidade. E, no Brasil, esta realidade é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos, pela cultura e, principalmente, pelo mítico.

A linguagem é necessidade. A linguagem é também fruto de uma necessidade, uma vez que se não houver uma necessidade, não há também a linguagem. A linguagem é fruto de um conjunto de vivências. A função da linguagem, seja ela representada por qualquer manifestação artística, é a de se expressar ao máximo, e de expressar, ao máximo, a verdade de cada um. A linguagem fica sendo, portanto, um conjunto de tudo o que o indivíduo viveu, até então; um emaranhado de tudo o que foi ouvido, de tudo o que foi lido, de tudo o que foi experimentado; a linguagem é um conjunto vasto e amórfico da nossa experiência individual de vida, orientado –neste estudo– pela necessidade do artista em expressar tudo o que ele vivenciou ou que tomou conhecimento durante a sua vida. A leitura que cada um dará ao que

ele produzir, é pessoal/individual e com significado distinto a cada um de nós, de acordo com nossas próprias vivências.

O cinema, o teatro, o ato de ler...estão todos banalizados pelo vínculo que as pessoas tiveram com a palavra e a imagem, nestes últimos anos. A era *pop* dessacralizou a tal ponto as imagens, que tudo foi “por água abaixo”. É tão intenso o excesso de informação, que ninguém mais se atreve a um contato mais profundo com qualquer tipo de imagem; é só observar o tempo que hoje as pessoas se permitem olhar as pinturas nos museus de todo o mundo. Estamos viciados ao que é “descartável”, pensamos que tudo o que é visto pertence também ao falso e que não é possível existir mais uma relação verdadeira com as imagens. No cinema, em casos de muitas produções (como as *hollywoodianas*, por exemplo), as imagens ali produzidas não fazem mais parte de nossas vidas, não nos ajudam mais a contar a nossa própria história; simplesmente elas não permanecem mais.

De acordo com os estudos de E. M. Mielietinski, em *A poética do mito*⁹⁹, um mesmo texto pode ser interpretado por uma tribo ou grupo intratribal como mito, outro texto como conto maravilhoso, eles se incluem em um determinado sistema sacro-ritual ou são retirados desse sistema. Só a inclusão das formas clássicas européias ou asiáticas de conto maravilhoso como matéria comparativa permite conceber com maior precisão a correlação de mito e conto. Esse problema é bastante importante, tendo em vista que o conto maravilhoso, na sua relação com o mito e a despeito da máxima semelhança temático-semântica com este, e da sua existência verbal, representa a “literatura de ficção” em sua especificidade. A semântica propriamente fabulosa só pode ser interpretada a partir das fontes mitológicas. É a mesma semântica mitológica, porém com a hegemonia do código “social”. A origem do conto maravilhoso no mito não suscita dúvida. A gênese mitológica salta à vista nos temas universalmente difundidos do conto de fadas acerca do casamento com um ser maravilhoso que abandonou provisoriamente a roupagem de animal; ou da mulher maravilhosa que dá ao seu escolhido a sorte na caça, etc, mas o abandona quando este viola os tabus matrimoniais. Mielietinski defende que:

São as seguintes as fases principais do processo de transformação do mito em conto maravilhoso: a desritualização e dessacralização, o debilitamento da fé rigorosa na autenticidade dos “acontecimentos” míticos, o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica, a substituição dos heróis míticos por homens comuns, do tempo fabular indefinido, o enfraquecimento ou a perda do etiologismo, o

⁹⁹ MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987. P. 307/308.

deslocamento da atenção dos destinos coletivos para os individuais e dos cósmicos para os sociais, fato ao qual está relacionado o surgimento de uma série de novos temas e algumas limitações estruturais¹⁰⁰

Os tempos míticos e o etiologismo constituem um todo inseparável, dotado da amplitude cósmica do mito e sua atenção centrada nos destinos coletivos da tribo, subjetivamente identificada com o conjunto da humanidade. Mielietinski diz que a literatura está relacionada com a mitologia através do folclore e, a literatura narrativa se liga à mitologia via conto maravilhoso, que surgiu nas profundezas do folclore. Nesse sentido, o drama e, em parte, a lírica, assimilaram primordialmente os elementos do mito pela via direta dos rituais, festejos populares e mistérios religiosos. O conto maravilhoso (bem como as modalidades mais antigas de teatro) é ao mesmo tempo uma forma de conservação e de superação da mitologia, por isso não é de surpreender que numa recorrência direta aos mitos antigos, a literatura assimile a tradição mitológica. É fato que a literatura antiga se alimenta da mitologia e da cosmologia mitológica, mas os mitos antigos continuam a ser lembrados até na Idade Média. Já nos séculos XIX e XX, eles passam a ser ressignificados e as histórias começam a assumir tentativas de emprego consciente e não-tradicional do mito, que às vezes assume o caráter de mitocriação poética independente¹⁰¹.

O “mitologismo” é um fenômeno característico da literatura do século XX, quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse procedimento. Esse fenômeno acarretou a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais. O enfoque histórico-social determinou a estrutura do romance do século XIX. O aumento da espontaneidade e da desorganização, segundo Mielietinski, era compensado por recursos da simbologia, inclusive da mitologia. Assim, o mitologismo se tornou instrumento de estruturação da narrativa. Ele acarreta a superação dos limites puramente sociais, mas o plano histórico-social continua a conviver com o mitológico também em relações especiais de complementaridade¹⁰².

No caso específico da América Latina, o homem americano nasce inserido em um contexto preconcebido. É aí, então, que um universo mágico pode ser criado. Daí as obras contemporâneas serem abertas, realizando uma recriação do mítico. De acordo com Bella Jozef¹⁰³, “há uma quebra da noção de conhecimento ou representação do mundo, na

¹⁰⁰ MIELIETINSKI, E. M. Op cit. P. 309/310.

¹⁰¹ MIELIETINSKI, E. M. Op cit. P. 333.

¹⁰² MIELIETINSKI, E. M. Op cit. P. 354.

¹⁰³ JOZEF, Bella. Op cit. P. 191.

disposição da narrativa, na articulação de personagens (conflituados com a realidade, personagens complexos, contraditórios, profundos e humanos)”

Jozef diz que no “real maravilhoso” da América o autor quer desentranhar o maravilhoso das coisas, captar os mistérios da realidade. Há a coexistência de mito e fantasia, a mistura do real e do fantástico e a transformação do real em irreal. A literatura nasce do real maravilhoso, de um mundo mágico americano. Os elementos míticos são, em suma, as forças autênticas do americanismo, enquanto a selva (força onipresente) destrói o homem ou descobre zonas mais puras da alma humana, integrando o objetivo e o subjetivo¹⁰⁴. Com o símbolo e o mito, constrói-se um mundo mágico, intemporal, que não tem mais a ver com um realismo superficial. Amplia-se o conceito de realidade, o irreal se transforma em real e o mundo criado pelo artista é ampliado, tornando-se, ao mesmo tempo, mais real e imaginário. Propõe-se educar a imaginação para novos reflexos através da procura de novas imagens poéticas, negando as formas gastas e codificadas pela linguagem. Essa tendência realiza-se, em termos literários, através da construção/desconstrução do real, negando dicotomias como real/irreal, verdade/ficção. Há necessidade de uma linguagem que represente o que o homem tem de essencial e que a cultura recalçou.

Nos contos de Cortázar, de acordo com Jozef¹⁰⁵, essa representação do homem se dá através do *fantástico* e do *real* como uma dupla ruptura do fantástico europeu tradicional e do realismo. O *fantástico* seria o desdobramento de acontecimentos sem explicação, baseados no estranhamento. Cortázar não precisa explicar o fantástico, ele transcende o tempo, ou seja, o fantástico passa a ser regra. A narrativa fantástica é alcançada através da ambigüidade e o leitor é obrigado a considerar o mundo dos personagens como o mundo das pessoas, identificando-se com o caráter hesitante de um dos personagens. A hesitação se institui como tema da obra e situa-se entre *real* e *ilusório*, entre *real* e *imaginário*.

Todorov define alguns gêneros afins ao fantástico:

O *estranho* (acontecimentos explicados por leis da realidade), o *maravilhoso* (onde o sobrenatural é aceito), o *fantástico maravilhoso* (novas leis surgem para explicar o fenômeno) e o *fantástico estranho* (mantém por longo tempo a hesitação, mas dá aos acontecimentos, por fim, uma explicação racional). [...] Três são as condições do fantástico: hesitação do leitor entre as explicações natural/sobrenatural dos acontecimentos, tematização da hesitação e maneira própria de ler, recusando tanto a interpretação alegórica como a poética¹⁰⁶

¹⁰⁴ JOZEF, Bella. Op cit. P. 194/195.

¹⁰⁵ JOZEF, Bella. Op cit. P. 197.

¹⁰⁶ TODOROV. Apud Bella Jozef. Op cit. P. 198/199.

O autor salienta o fato de a literatura criar um outro mundo com palavras do nosso mundo, enquanto o *fantástico* cria um outro mundo com palavras do outro mundo, palavras essas que participam do *unheimlich*¹⁰⁷. O fantástico penetra nas profundezas do ser humano indo além da literatura, pois revela que o *Eu* é realmente um *Outro*. Assim como, através do ilusório e do maravilhoso, o elemento de libertação também será a linguagem, linguagem essa cujo objetivo é a *co-realidade* (a nova realidade) imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, com objetos novos contrapostos pelo escritor como uma parábola à realidade linear e factual.

Jozef afirma que para ler Borges, por exemplo, é preciso abandonar a busca de uma significação que concerne apenas à lógica. As palavras são incapazes de exprimir toda a realidade, a solução, portanto, será captar o fantástico do real e contestar a desordem do mundo articulando-o na nova ordem do texto. Esta é uma tarefa infinita e ilimitada de decifração. Já na literatura de Júlio Cortázar uma das condições do desenvolvimento da literatura fantástica é estabelecer rigorosamente o real como premissa básica de onde jorra o insólito que, rompendo a lógica tradicional, estabelece a dimensão imaginária. O *absurdo mental acreditado* é o erro que pode ser, muitas vezes, o caminho para novas descobertas e, para que isso ocorra, é preciso que o homem recuse sua lógica aprendida à força nas escolas e aceite a irracionalidade tão fácil para as crianças.

Na América Latina, Jozef afirma que a realidade é enriquecida a partir da ficção. O emprego dos mitos é realizado em função (também) ética, numa sondagem crítica do homem em busca do homem novo. O mito e a magia introduzem-se na realidade cotidiana. O texto não tem que traduzir a verdade do autor, mas sua própria verdade¹⁰⁸. Tanto as tradições, os mitos e as lendas como a indagação da realidade do homem americano universalizam a problemática da ficção atual, que é a destruição da barreira entre *real* e *fantástico*. Com isso, pretende-se fornecer nova imagem do homem e do mundo, enfatizando a expressão dessas novas relações. O autor contemporâneo procura uma realidade mais profunda e ambígua, uma dimensão transcendental da realidade que se quer total.

¹⁰⁷ Um conceito fundamental da literatura fantástica é o que Freud chamou *das Unheimlich*. O equivalente em inglês é *the Uncanny*, que o dicionário Webster traduz como: “Estranho, misterioso; sinistro; excepcional, incomum (p. ex., ‘uncanny ability’, habilidade excepcional); fantástico, sobrenatural; (dialeto) perigoso”. Mike Ashley (*The Encyclopedia of Fantasy*, ed. John Clute & John Grant), explica: “Embora usado com frequência para descrever qualquer coisa estranha ou não usual, o sentido estrito da palavra se refere a algo além do nosso conhecimento, além do nosso alcance, portanto não é necessariamente algo sobrenatural. Já ao recorrer artigos de Freud sobre este assunto, ele diz que o *Unheimlich/Uncanny* não deriva seu terror de alguma coisa externa, estranha ou desconhecida, mas, pelo contrário, de algo estranhamente familiar, que tentamos afastar de nós, mas que resiste aos nossos esforços.

¹⁰⁸ JOZEF, Bella. Op cit. P. 219.

Este desenvolvimento feito até aqui sobre a necessidade da linguagem em contar, representar, perpetuar (entre outras funções), na cultura amazônica pode ser introduzida por Paes Loureiro como a *poética do imaginário*, que cita o seguinte:

Na Amazônia pode-se reconhecer nitidamente dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura: o espaço da cultura urbana e o da cultura rural. A cultura urbana se expressa na vida das cidades, as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas, há maior velocidade nas mudanças, o sistema de ensino é mais estruturado, os equipamentos culturais são em muito maior número e há o dinamismo próprio das universidades. No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação dos valores decorrentes de sua história, a cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural¹⁰⁹

A cultura do mundo rural, de predominância ribeirinha, constitui-se na representatividade da cultura amazônica, quanto nos seus traços de originalidade, seja como produto de acumulação de experiências sociais, seja na criatividade dos seus habitantes. É preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se estende pelo mundo urbano assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas. Loureiro diz ainda que na Amazônia, seus mitos, suas invenções no âmbito da visualidade e sua produção artística são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados. Assim, os homens, através da cultura, passam a usufruir da confiança de estarem em seu mundo, expressando uma linguagem poética que vem da alma nativa e permite a essa alma descobrir-se em um mundo que é seu e no qual funda a compreensão da vida e da natureza nas quais está inserida.

Há, nas alegorias produzidas pelo imaginário, na cultura amazônica, uma permanente tentativa de compreender o homem, a morte, o amor, o trabalho e a natureza. Para compreender-se a Amazônia e a experiência humana nela acumulada, seu humanismo, deve-se portanto, levar em conta seu imaginário social. “Todo verdadeiro humanismo deve fundar-se além das conquistas da ciência.”¹¹⁰ Na realidade amazônica, o mundo físico tem limites sfumatos, fundidos ou confundidos com o supra real, limites que situam-se no impreciso entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, constituindo uma temática poetizante que interpenetra o real e o imaginário. No mundo amazônico, todos participam de uma convivência partilhada, ocupam lugar privilegiado na produção cultural, seja no caráter dito popular, seja no caráter

¹⁰⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, Uma Poética do Imaginário*. P. 55.

¹¹⁰ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. P. 86.

considerado erudito, na realidade ribeirinha ou rural, e mesmo na cidade. O estudo do universo mitológico produzido pela realidade imaginária, o universo dos encantados dos rios e das matas, tem sido um dos ângulos mais fecundos para relacionar, compreender e explicar, na Amazônia, a relação dos homens entre si e com a natureza. A relação entre o homem e a natureza se faz de modo familiar e, ao mesmo tempo, perpassada de estranhamento. Uma relação permanente de tensões significantes, de descobertas que impedem a familiarização generalizada pelo hábito. Desenvolve-se aí uma percepção estética que se objetiva em formas que apelam aos sentidos.

A Amazônia, de acordo com Loureiro¹¹¹, é percebida por quem a contempla como uma grandeza pura. Sua concepção está associada a qualitativos como rica, incomparável, bela, misteriosa, terra-do-sem-fim, inferno e paraíso. Algo que, embora próximo, está distante, como se fora um outro mundo. Essas condições são instauradoras de um resplendor aurático que envolve a idéia de Amazônia. O próprio homem da terra, ao penetrar no emaranhado os rios que se interligam, se estreitam, se alargam, mudam de cores e profundidades, exibem e escondem perigos, desse mundo que parece não ter fim, se dá conta do real enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal. Eldorado para uns, inferno verde para outros, a Amazônia não tem sido outra coisa como realidade histórica, social e econômica senão o agigantado cenário de uma das mais desmedidas experiências tropicais do homem. A percepção dessa forma tornou-se possível graças à formação de uma espécie de cultura do imaginário que está presente não apenas no viver do caboclo, mas também nas sintéticas explicações científicas, como as de Orlando Valverde e Raimundo Moraes, que intitularam, respectivamente, a Amazônia como “anfiteatro entre o Planalto Central Brasileiro, o Planalto Guiano e as vertentes orientais dos Andes” e a planície como “Anfiteatro Amazônico.”¹¹² Vale ressaltar que o anfiteatro, desde os antigos gregos, é o espaço onde as pessoas estão reunidas para ver o imaginário objetivado na realidade, através da arte. É o lugar onde o imaginário se expressa por meio de símbolos estéticos concretamente propostos para provocar significações num livre jogo real e irreal. É uma espécie de ficção acontecendo.

Tais elementos apresentados por Loureiro encontram nas produções artísticas latinoamericanas sua extensão voltada para o caráter ficcional de uma forma bastante ampla e complexa. Identificam-se, facilmente, livros, filmes, pinturas (dentre outras manifestações artísticas) ligadas ao realismo fantástico, ao realismo mágico, ao realismo maravilhoso e, até

¹¹¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. P. 95.

¹¹² LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. P. 96.

mesmo, ao surrealismo. Estes estilos de literatura evidenciam a presença de histórias com leituras múltiplas, ressignificadas, hibridizadas e que sofreram traduções. A América Latina é várias e, para se fazer bem representada, suas manifestações culturais e artísticas igualmente devem ser plurissignificadas e é aí, neste ponto, que estas manifestações se relacionam.

O imaginário é um devaneador assumido e tem nas mitopoéticas a sua expressão sensível. De acordo com Paes Loureiro, em *Obras reunidas: teatro e ensaios*, diz que:

Na reabilitação do racionalismo aristotélico durante a Idade Média, a imagem, entendida como loucura da lógica, foi relacionada com a expressão da arte, delírio, fantasia, sonho, irracionalidade. Esse entendimento foi radicalizado pelo positivismo, que esgrimiu método científico como único produtor da verdade [...] a imagem passa a ser o funcionamento real do pensamento. Mesmo no campo das ciências exatas, as relações de incerteza da física moderna quebraram a dicotomia do certo/errado. E Kant entende e nos faz a todos entender, que o “belo” resulta do livre jogo entre razão e imaginação. Uma finalidade sem fim¹¹³

Ao acompanhar alguns dos muitos estudiosos que acatam, usam e valorizam a imagem, entende-se que o imaginário é a forma de uma poética do ser, uma forma de imaginação maravilhada, uma das formas de finalidade sem fim da existência. Portanto, a partir daí, entende-se que o mito é a significação/significante da expressão sensível, dessa poética do ser em que o imaginário se constitui para o homem. Com o mito passando a ser traduzido de uma cultura para outra, ou deslocado de um espaço para outro, ainda que na mesma cultura, surge a conversão semiótica do mito em poesia. Essa conversão se dá quando o mito, deixando sua matéria existencial nascida em situações individuais ou de grupo (ou seja, quando deixa de ser algo que parte de estados de fatos naturais ou sociais), procura reiterar ou legitimar o processo poético de integração lingüística e desintegração semântica (ou seja, passa a se constituir numa significação metafórica, alegórica, numa imagem, numa ficção, num modo de invasão do instante revelador que nunca é igual ao outro).

Mais especificamente, nesse contexto, a cultura amazônica apresenta-se impregnada de uma fusão da realidade com a imaginação, do real com o surreal, do natural com o sobrenatural. A diversidade da natureza provoca uma percepção plurissignificante do ambiente. Em relação a isso, Loureiro defende que:

Os caboclos, os homens da Amazônia, encontram-se diante da natureza magnífica, encantada e conferem ao mundo real uma dimensão espiritual, tirando dela os mitos. Eles constroem um universo em sua imaginação e entendem os rios, a floresta e as margens não só como meio ambiente real e

¹¹³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001. P. 326.

necessário a que estão vivendo, mas também como espaço mítico onde vivem os seres encantados¹¹⁴

Toda cultura tem suas várias vozes, sua polifonia. As vozes que são apreendidas, incorporadas e individuadas durante o “trajeto antropológico” do homem na vida social, ao mesmo tempo, são vozes harmônicas imanentes da própria cultura local e são, também, vozes impostas pelos inúmeros processos de dominação ou conflitos em busca de hegemonia (provocadores de impactos sociais acumulados e provocadores da transformação da qualidade da relação social e cultural. Os poemas amazônicos estão repletos de personagens alegóricas da mitologia grega, cristã e indígena, agindo no espaço mítico da Amazônia. Todas, por meio de técnicas poéticas, tornam-se seres encantados que moram nas encantarias. O procedimento poético tira o que é antigo e tradicional e o leva a um contexto novo. Assim, tudo recebe um novo significado, colocando os mitos gregos, cristãos e indígenas dentro do imaginário amazônico. O que se pretende com toda a hibridização presente na cultura latinoamericana é que essas vozes dialoguem sem a imposição de umas sobre as outras, e que todas sejam parte de um grande “coral de encantarias” que faz a cultura latinoamericana ser o que ela é.

Sabe-se que não existem textos estanques, compartimentados, impermeáveis. Sempre, em um texto, estão presentes outros textos, outras vozes, outros contextos. Faz-se necessário que estejamos sempre preparados (como que em um constante estado de alerta, porém, ainda assim, que possa ocorrer de modo muito natural) para a passagem de uma arte à outra, de um estado a outro, de uma dada literatura, ou qualquer outra manifestação artística estando ligada –explícita ou implicitamente– a outras literaturas e mesmo a outras artes, a outras culturas e aos muitos intertextos e traduções possíveis. É imprescindível que criemos um estado de transformação e imaginação para a nossa visão pessoal de mundo e das artes; é imprescindível oferecer-se à arte. Apreciar com a coragem de fazer parte do desconhecido, à tela ainda em branco; é preciso tornar-se, liberar a vida onde ela é prisioneira, ou simplesmente abraçar este combate incerto em busca de refazer caminhos, entrando não somente na nossa paisagem, mas também na paisagem proposta pelos outros.

O grau de percepção do leitor em relação a qualquer texto depende do universo cognitivo desse mesmo leitor. Uma leitura não substitui outra, ao contrário, elas se complementam estabelecendo um diálogo que aguça a percepção do leitor, quanto mais o indivíduo se propõe a interpretar, relacionar e contextualizar o que lhe é trazido através de um livro ou um filme (ou qualquer outra manifestação artística) mais facilmente ele conseguirá

¹¹⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. São Paulo: Escrituras, 2001. P. 399.

estabelecer os intertextos e compreender as releituras, interpretações e traduções de uma cultura a outra. O fruto de toda essa necessidade é a linguagem. A linguagem é o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor, o das verdades pensadas como irremovíveis. Linguagem é a mesma coisa que necessidade. E, embora recente, o cinema já marcou importante papel na imaginação coletiva e na “linguagem imaginativa” de nossa sociedade.

Ora, a literatura e o cinema, e todas as outras manifestações artísticas, estão antes do lado incompleto, em via de fazer-se, em busca do momento de se colocar, frente a frente, o imaginário dos criadores e o imaginário dos leitores/espectadores. Portanto, o nosso trabalho enquanto leitores/espectadores, é justamente o de imaginar, criar, representar e ressignificar ao ponto de encontrar uma palavra/imagem/som tal que já não seja possível distinguir-se a arte em relação à vida, e ao imaginário dos seres humanos. Como nosso conhecimento de mundo é fragmentário, acreditamos que o próprio mundo é fragmentário. Supomos que os pedaços que encontramos e reunimos (de experiência, de prazer, de pesar, da revelação) existem isolados, quando, na verdade, a faculdade humana da gestação de imagens, símbolos e os processos interativos imagináveis, não se limitam ao mundo da ficção e/ou da fragmentação. A vida é a arte, que por sua vez é o conjunto de tudo o que compõe nosso imaginário. Tudo é um só.

Atualmente, decreta-se a morte da imaginação, como se imaginar fosse o mesmo que impor uma forma de expressão à realidade. O ato de imaginar causa medo, porque é em si mesmo um ato de liberdade, de transgressão e de cidadania –o que aos olhos dos poderosos que nos querem simples e ignorantes, é um ato bastante perigoso. Há algo na página modesta que nos dá acesso não à sabedoria, mas à possibilidade de sabedoria, capturada entre a experiência da vida cotidiana e a experiência da realidade literária. Existe na arte uma sabedoria além do alcance do poder. O escritor declara o que viu, não com fins estatísticos, e sim para “dar rosto” a um incidente que, de outro modo, se perderia no tempo e no espaço. O homem não pode viver sozinho; o que acontece com um de nós, irá ressoar em alguma parte da experiência do outro (do leitor/ do espectador) que é, por sua vez, parte da experiência do mundo e, através dessa cadeia de revelações pessoais, enriquecemos cada um de nós. Um bom leitor deveria supor, sempre, que o que se diz num texto impresso é válido para todo tempo e lugar.

Nenhum livro ou filme (ou qualquer outra manifestação artística) é inteiramente inocente de conotações e, cada leitor lê além das palavras vertidas na página, as camadas contextuais intermináveis que acompanham sua existência. A intenção desse estudo foi a de refletir acerca dos diálogos que toda cultura realiza com outras produções através de um

processo intertextual. Ao analisar mitos, culturas e hibridizações, pretendeu-se instigar outras possibilidades de leitura entre as obras aqui apresentadas, tendo em vista que as artes dialogam entre si e complementam-se, além de levar em conta o fato de sermos seres que se desenvolvem intertextualmente. Vale reiterar que a aproximação entre literatura e cinema tende a transgredir os limites comuns a cada campo, favorecendo a sua expansão e hibridização. O compartilhamento de significados entre artes distintas enriquece ambos os pólos e possibilita maior número de representações estéticas e variedades interpretativas.

Segundo Loureiro, o imaginário (como funcionamento de mitopoéticas) não modifica o status de ninguém, como avaliador de importância entre as pessoas. Tudo o que se pode fazer é saborear o prazer de sua contemplação. Tudo é o reino das aparências, ou seja, uma imagem, uma ficção, uma metáfora. Tudo é um livre jogo que é mais do que jogo e torna a existência real harmônica com o maravilhoso. Fazendo, desse maravilhoso, as iluminuras da existência¹¹⁵. Levando-se em consideração que um dos elementos constituidores da cultura é a disposição para o compartilhar da memória por meio do *contar*, lanço mão de uma fala do filme *Big Fish*, do cineasta Tim Burton: “Um homem conta tantas vezes suas histórias que se torna uma delas. Elas vivem após a sua morte. E, desse modo, ele se torna imortal.” (Fala retirada do filme *Big Fish*, de 2003. Este filme foi baseado no livro *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*, escrito por Daniel Wallace).

3.1 REALISMO, MAGIA E A ARTE DA ADAPTAÇÃO

Ao trazer discussões teóricas que tentam aproximar ou traduzir o que seja a cultura amazônica, é possível dizer que alguns pontos se encontram e se cruzam com o que já foi considerado sobre a poética do mito (de Mielietinski), sobre o real maravilhoso (de Bela Jozef) e sobre o fantástico (de Todorov). Mas, para além desta perspectiva apresentada até este ponto do capítulo, uma outra se apresenta mais adensada. Os modernismos latinoamericanos evocados por termos como “antropofagia” e “realismo mágico”, por exemplo, trabalham a magia a partir de materiais fornecidos pelo “real” da história e da vida cotidiana, re-configurando assim, toda a questão do realismo e tal reconfiguração do realismo tem suas raízes fincadas em antigas tradições que remetem a Cervantes e Rabelais. De acordo com Robert Stam em *A Literatura através do Cinema*¹¹⁶ um escritor como Rabelais escrevia sobre monstros grotescos e acontecimentos improváveis e mágicos, mas ao mesmo tempo,

¹¹⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Op cit. P. 333.

¹¹⁶ STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

revelava verdades que a nobreza não tinha muita vontade de ouvir. O próprio Dom Quixote pode ser visto como um “realista mágico” que se antecipa no tempo, uma vez que encena a interação dialética entre a imaginação “mágica” de Dom Quixote e as preocupações “realistas” e terrenas de Sancho Pança.

As Américas tinham conhecimento da cultura espanhola e das novelas de cavalaria. Os vestígios da cultura ibérica estão presentes na cultura popular da América Latina até hoje, um exemplo disto é a popular *literatura de cordel* do nordeste brasileiro, cuja memória influenciou a obra de Glauber Rocha e Guimarães Rosa, resgata em sua temática e estrutura estrófica, a novela de cavalaria. Neste sentido, Stam afirma que:

Se, de um lado, a estética transrealista é derivada de antigas tradições literárias, de outro, ela deriva de uma realidade histórica das Américas e especialmente do poliperspectivismo provocado pelo impacto trilateral, às vezes definido eufemisticamente como o encontro entre a Europa, a África e a Ameríndia. [...] O modernismo artístico devia muito às artes e culturas da África, Ásia e América indígena. Bataille escreveu a respeito da arte pré-colombiana e dos sacrifícios astecas. Os vanguardistas europeus cultivavam a mística dos voduns e da arte africana. Breton via o Surrealismo como “ligado aos povos de cor”, se identificava com a luta contra o imperialismo e com as profundas afinidades entre o “pensamento primitivo e pensamento surrealista”. [...] foi a arte africana, asiática e ameríndia que libertou os modernistas europeus, fazendo-os questionar sua estética do Realismo ligada à própria cultura¹¹⁷

Sobre esta citação, pode-se afirmar que, na América Latina, as narrativas e os conceitos europeus recebiam significados bastante distintos do que eles representavam na Europa. Os tropos vanguardistas do maravilhoso e do fantástico, do canibalismo e do carnaval, tomaram uma forma extraordinariamente concreta e literal. Assim, no conto e no filme *Mulheres Choradeiras*, há o exemplo da profissão das “choradeiras” que é tida por alguns como um ofício comprovadamente existente e que ainda é requisitado para velórios e enterros principalmente em pequenas cidades situadas na parte central do Brasil, no Nordeste e na Amazônia, enquanto outros afirmam que as “choradeiras” já entraram para o rol das profissões que sobrevivem apenas na lembrança ou no imaginário popular, como mais um personagem da rica história cultural do folclore brasileiro. Além deste, há também o tema da antropofagia/canibalismo, amplamente difundido desde os tempos da colonização do Brasil pelos portugueses e espanhóis. Esta antropofagia, negligenciada por alguns autores, veio a referir-se no Brasil ao canibalismo historicamente existente e supostamente “real” dos

¹¹⁷ STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema*. P. 398.

Tupinambás, episódio este que relata a presença de uma tribo de índios que devoraram um jesuíta europeu.

As “choradeiras” ou carpideiras (como são mais conhecidas) são, normalmente, mulheres que vivem do dinheiro que recebem pela contratação de seus serviços para acompanhar, cantar e chorar em velórios, enterros e outras cerimônias fúnebres. No Brasil, uns dizem que a profissão se originou no início do século XIX, trazida do México por imigrantes, outros dizem que tal profissão veio junto com a colonização portuguesa, no entanto, esta prática foi desaparecendo com a modernização das empresas funerárias. Em *História da vida privada no Brasil (volume 2)*¹¹⁸, vários autores escrevem acerca da propagação das modas européias no Brasil e sobre os modos de vida dos migrantes e imigrantes europeus que aqui se estabeleceram. João José Reis escreve sobre o “Cotidiano da morte no Brasil oitocentista” e defende que:

A morte era anunciada por carpideiras, com frequência, especialistas contratadas para a ocasião. Tanto em Portugal, como em vários países da África, as mulheres recebiam aos berros o passamento dos membros de suas comunidades [...] Mesmo que a profissão de carpideira não fosse difundida entre nós [brasileiros], a choradeira feminina era comum como reconhecia o próprio padre Lopes [Gama]: “Não faltam certas mulheres de timão, que são capazes de chorar incessantemente de pura mágoa de quanto defunto elas nunca viram”¹¹⁹

Com o trecho supracitado, percebe-se que há presença comprovada das carpideiras, mesmo que tal profissão pareça meramente folclórica. Outro exemplo de conceito europeu que recebeu significado concreto e literal no Brasil foi a escrita “em transe” dos surrealistas, que evocava o transe coletivo da religião afro-brasileira. O que era remoto e metafórico para os modernistas europeus (como magia, carnaval e antropofagia) tornou-se mais familiar e quase literal no âmbito do “surrealismo cotidiano” da vida latinoamericana. As culturas heterogêneas que formaram a América Latina promoveram uma nova realidade histórica que subverteu o bom senso convencional do racionalismo ocidental. Os movimentos modernistas latinoamericanos dialogaram com movimentos artísticos ocidentais e os absorveram, mas também os criticaram e até os ultrapassaram.

O termo “realismo mágico”, reconhecidamente problemático, funciona como abreviação para *todas* as estéticas alternativas enraizadas nas multiculturas da América Latina. A maioria dessas estéticas alternativas re-valorizam o que havia sido visto como

¹¹⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. E Fernando A. Novais (Organizadores). *História da vida privada no Brasil (volume 2)*. Vários autores. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹¹⁹ REIS, João José, *História da vida privada no Brasil (volume 2)*, P. 109.

negativo no discurso colonialista, este canibalismo ritualístico, por exemplo, torna-se com os modernistas brasileiros, um termo de valor, uma vez que o “realismo mágico” inverte a hierarquia colonial que contrasta a ciência “racional” e a magia tida muitas vezes como “irracional”. A exemplo de alguns dos muitos autores que trabalham este contexto de “realismo mágico”, de surrealismo e mesmo que influenciaram o imaginário coletivo presente em toda a América Latina (devido ao seu contexto de colonização e, por conseqüência, sua formação histórico-cultural) foram, e são, os brasileiros João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Márcio Souza e Glauber Rocha, o colombiano Gabriel Márquez, o cubano Alejo Carpentier, o espanhol Joan Miró, dentre tantos outros.

Alejo Carpentier¹²⁰ territorializou nas Américas o realismo mágico com a presença de um solo cultural arraigado em misturas culturais típicas do nosso continente. Juntamente com o *boom* da prosa ficcional, as intervenções militares dos Estados Unidos na América Latina (1954 e 1964), a Revolução Cubana (1959) e as correntes ideológicas terceiomundistas e nacionalistas, houve uma busca generalizada por uma linguagem descolonizadora que ligou os escritores do *boom* ao Cinema Novo latinoamericano e ao movimento Tropicalista. Segundo os estudos de Reis, o realismo mágico, especificamente, codifica a multiplicidade, a maleabilidade e a possibilidade de sobreposição do tempo. Este tipo de realismo vem sendo definido de várias maneiras a partir de seus temas mágico e maravilhoso. O realismo mágico favorece modos alternativos como o carnavalesco, o antropofágico, o modernista-reflexivo e o resistente pós-modernista. Estas estéticas são enraizadas nas tradições culturais não-realistas, não-ocidentais, apresentando outros ritmos históricos, outras estruturas narrativas, outras visões de corpo, de sexualidade, de espiritualidade e de vida coletiva. Estes movimentos são nacionalistas no sentido amplo de um antiimperialismo, apesar de estabelecerem diálogo intenso com a cultura européia e com as vanguardas, eles também revitalizam sua arte através do contato com o popular e o oral, criando assim uma nova síntese que é, ao mesmo tempo, popular e erudita, nativa e européia.

Seguindo nesta busca por uma linguagem descolonizadora, pode-se falar da *Semana de Arte Moderna*, de São Paulo, em fevereiro de 1922. Esta Semana foi uma tentativa, por parte dos poetas, romancistas, músicos e artistas plásticos brasileiros de romper com o academismo eurófilo da época. O movimento contou com Oswald de Andrade, que mostrou o caminho para uma prática artística ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita, nativista e moderna, que clamava por uma arte “com qualidade de exportação”, a qual encontraria sua

¹²⁰ CARPENTIER, Alejo. Apud. Robert Stam. Op cit. P. 404.

inspiração na vida diária e na cultura popular. Oswald clamou por uma “revolução caraíba”, ele saudava o Surrealismo como o movimento “pré-antropofágico” mais bem sucedido¹²¹. Os modernistas, por sua vez:

[...]clamavam pela “antropofagia” cultural, uma devoração das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos para melhor combater a dominação. Da mesma forma que os aborígenes Tupinambás do Brasil devoravam seus inimigos para se apropriarem de sua força, argumentavam os modernistas, os artistas e intelectuais brasileiros deveriam diferir produtos culturais importados e explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, dessa forma fazendo voltar ao colonizador a cultura imposta, transformada. “Somente a antropofagia nos une”, proclamava Oswald de Andrade, “Tupi or not tupi, that is the question”¹²²

A “antropofagia” pressupõe a inevitabilidade do intercâmbio cultural entre a América Latina e os centros metropolitanos, além da conseqüente impossibilidade de qualquer retorno nostálgico a uma pureza original. Já que não pode haver um resgate livre de problemas das origens nacionais invioladas por influências alienígenas, o artista da cultura dominada não deveria ignorar a presença estrangeira, mas sim engoli-la, carnavalizá-la, reciclá-la para fins nacionais¹²³. A “antropofagia” pode ser vista como um outro nome para a “intertextualidade” ou para o “dialogismo” e a “carnavalização”, mas agora reciclada para o contexto cultural neocolonial.

Assim como Mário de Andrade se utilizou de mitos antigos do Amazonas, lendas ameríndias, luso-brasileiras e africanas dentro de uma estética de colagem para criar *Macunaíma*, Fábio Castro também se utilizou de lendas e figuras do imaginário popular amazônico para criar *Mulheres Choradeiras*. Castro faz menção ao canibalismo/antropofagismo (Tupinambás), à figura das três velhas bruxas e feiticeiras (Matinta), à figura do Estranho (Boto) e mesmo do hipnotismo através do canto (Sereia), portanto, o conto e o curtametragem “costuram” lendas e mitos para formar uma espécie de colcha de retalhos artística e palimpséstica, na qual elementos da cultura erudita juntamente com lendas indígenas se fundem e originam um novo elemento artístico, surgido a partir da interseção de pelo menos três culturas reunidas pela formação histórica latinoamericana (européia, africana e indígena).

A cultura africana se faz presente, por exemplo, na linguagem utilizada pelas três mulheres choradeiras para conversar com suas estranhas plantas cultivadas no jardim de casa.

¹²¹ STAM, Robert. Op cit. P. 412

¹²² STAM, Robert. Op cit. P. 412.

¹²³ STAM, Robert. Op cit. P. 412

Elas entremeam a expressão oral com palavras africanas, indígenas e portuguesas para diferentes funções como a feitiçaria, o canto e a fala. As choradeiras possuem uma oralidade que carrega os genes lingüísticos de todos os imigrantes indígenas, africanos e europeus do Brasil, representando, desta maneira, a voz coletiva do povo que cresce continuamente e se renova. É possível perceber também influências européias e indígena-amazônicas na musicalidade do curtametragem de Jorane Castro. Jorane utiliza-se de uma canção um tanto quanto hipnótica para iniciar o filme, escapando a qualquer definição, a música “De cara a la pared”, da cantora *Lhasa de Sela* evoca uma América Latina real e imaginária, fruto da memória de uma infância itinerante da cantora, infância esta que aconteceu num vai-e-vem constante entre México e Estados Unidos. A música soa estranhamente única e familiar para a cultura latinoamericana. É uma mistura de cantos ciganos, batuques suaves de percussão, violino, canções populares e sons orgânicos (como água), junto a textos profundamente íntimos, interpretados, em espanhol, por uma voz cálida e potente.

Jorane utiliza-se também da própria sonoridade do canto hipnótico das três mulheres choradeiras, o “Canto das carpideiras”, criado por *Luiz Pardal*, músico paraense, multi-instrumentista, compositor, arranjador e autor de diversas obras musicais de caráter erudito, popular e técnico (evocando, em especial, cantos da Amazônia). Para finalizar o curtametragem, Jorane utiliza-se de músicas como “Mambo da Marica” e “Mambo do macaco”, do compositor, criador e entusiasta do novo Siriá, *Mestre Cupijó* para encerrar sua obra fílmica de adaptação com os ritmos surgidos através dos negros e índios de Cametá, no nordeste do Pará. A fantástica sinfonia¹²⁴ da América Latina possui uma dimensão genética/cultural. A representação do “real maravilhoso americano” necessariamente traz consigo a gama racial variada de uma celebração das criações artísticas híbridas. Todas estas escolhas musicais, feitas pela diretora do curtametragem *Mulheres Choradeiras*, fez com que o conto de Fábio Castro fosse envolto numa atmosfera que representa a realidade histórica, cultural e musical latinoamericana, atmosfera esta constituída de uma hibridização e resignificação de culturas, e da polifonia não só de vozes, mas da polifonia poética. Stam comenta a polifonia:

Para Bakhtin, a polifonia refere-se à coexistência em qualquer situação textual ou extratextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem numa consciência única, mas que gera dinamismo dialógico entre elas. “Polifonia poética”, para Mário [de Andrade], é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos temporários de conflito sonoro

¹²⁴ STAM, Robert. Op cit. P. 456.

colaboram para criar um efeito total final. [...] Embora nem Bakhtin, nem Mário estivessem pensando especificamente numa polifonia de vozes *étnicas*, tal interpretação não é, de forma alguma, excluída pelo termo¹²⁵

A lógica de *Mulheres Choradeiras* não é a lógica de contos individuais, mas sim é a lógica dos contos folclóricos e dos processos pelos quais a imaginação do povo constrói os contos, é uma colagem que constitui um lugar-plural constituído por todas as regiões da América Latina. Fábio e Jorane Castro aproveitaram toda a influência do realismo social do Cinema Novo e o pós-modernismo da Tropicália para usar estes movimentos e idéias no conto e no curtametragem. Em 1984, data do lançamento do livro de Fábio (*Terra dos Cabeçudos*) que contém *Mulheres Choradeiras*, já se vivia um momento no qual as manifestações artísticas possuíam um clima de libertação, mais livre da censura do regime militar (1964 – 1985) e com a força das idéias defendidas pelo Tropicalismo (década de 60) e do Cinema Novo (1960 – 1964). Através da técnica e do tema antropofágicos, bem como a ênfase na mistura da tradição da alta arte com a cultura de massa, o cinema e a literatura passam a proliferar momentos descritos como “realistas mágicos” que criticam simbolicamente a situação brasileira e valorizam a tradição cultural, histórica e social híbrida da latinoamérica. O realismo mágico deu início a um processo de fabulação e exagero popular, uma forma de resquício da verdade que é bordado com mágica, hipérbole e sobrenatural. O fantástico, o maravilhoso e o cotidiano se mesclam, o sobrenatural torna-se banal e vice-versa. O tropicalista, por sua vez, combina um retrato realista das histórias do continente latinoamericano com um estilo alegórico que incorpora lendas populares e exageros teatrais. Tudo isto está contido em *Mulheres Choradeiras*, seja através dos mitos gregos que originaram releituras e traduções para as lendas amazônicas, seja pelos elementos reais/históricos de profissões tão inusitadas como a das carpideiras que chegam a parecer inventadas/irreais, ou mesmo pelo exagero de levar à refeição na mesa um grande prato de salada com um pé humano para acompanhar a degustação ou de plantas estranhas que se movem calmamente, como que em movimento de respiração. *Mulheres Choradeiras* com certeza se encaixa neste longo processo de formação cultural e de concepção de uma forma de manifestação artística típica da América Latina. Não só as culturas se misturam neste continente que é objeto do estudo desta dissertação, mas também as artes, como poesia X música, literatura X pintura, cinema X literatura, as artes dialogam entre si, mesclam-se e geram interseções de algo independente e novo. Tudo isto, segundo Stam:

¹²⁵ STAM, Robert. Op cit. P. 419.

[...]reflete as extraordinárias e sinistras qualidades da realidade social latinoamericana, além dos sincretismos das culturas indígena, africana e europeia no continente. O modernismo do “real maravilhoso” incorpora o fantástico inerente ao mundo social em que fabulosos sincretismos foram gerados, não por manifestos, mas por uma confluência complexa e conflituosa de culturas. [...] O real maravilhoso da América era movido por um ritual profundo e pelo senso coletivo de magia¹²⁶

Era então elaborada, por Carpentier¹²⁷, a noção de “transculturação” enquanto expressão da formação mais igualitária e mais recíproca de uma nova cultura. Ele vê a América como a fusão de elementos europeus, africanos e indígenas, ao mesmo tempo clássicos e populares; uma América palimpséstica e multicultural. A arte latinoamericana ainda tem muito a oferecer, sua inovação estética nasce dos saberes e práticas multiculturais, nasce de idas e vindas entre Europa, América Latina e África, das lendas amazonenses, da música modernista europeia com batuques africanos e ritmos indígenas. O novo aparece através do hibridismo, da impureza, das transformações que surgem de inesperadas combinações de seres humanos, idéias, políticas, filmes, músicas; das possibilidades artísticas de um pós-modernismo sincrético e de múltiplas perspectivas. A inovação artística, da forma como é manifestada nestas obras “mágico realistas” e “canibalistas”, ocorre nas fronteiras transnacionais das culturas, comunidades e discursos, constituindo assim, a América Latina.

¹²⁶ STAM, Robert. Op cit. P. 447/448.

¹²⁷ STAM, Robert. Op cit. P. 449.

CONCLUSÃO

As grandes paisagens tem, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível...a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos...
 [...] Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos.
 Somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos.
 É o sentir.
 (Cézanne, op. cit. p. 113 Cf. Erwing Strauss,
Du sens de sens, Ed. Million, p. 519)

Por ser uma proposta de estudar a Literatura e o Cinema na América Latina, espera-se que esta dissertação possa contribuir com resultados satisfatórios para os estudos de literatura comparada, devido às exigências cada vez mais necessárias de percebermos a importância das manifestações artísticas dialogando entre si e de percebermos também o quanto o contexto cultural, histórico, social influencia na produção artística de um estado, país ou continente.

Há uma mudança de postura e maior conscientização por parte tanto dos latinoamericanos, quanto de culturas externas à nossa, no que diz respeito a reconhecer e valorizar o caráter híbrido das artes latinoamericanas em prol de uma colonização mista e que sofreu um processo de “canibalismo” e “antropofagia” para culminar numa ressignificação dos valores e transformá-los no que é a cultura da América Latina. Muitas obras utilizaram a “magia” para ultrapassar a trivialidade monótona e pouco proveitosa do realismo convencional e não é por acaso que tantas obras e estéticas tenham lutado contra os limites do Realismo. O realismo mágico, o realismo maravilhoso, o surrealismo, todos eles representam a realidade multifacetada e multiforme da relação entre literatura e cinema (e outras manifestações artísticas).

No primeiro capítulo desta dissertação estudou-se a interação entre Literatura e Cinema, ou ainda entre palavra e imagem. Com isto, foi possível perceber que a noção de uma fonte original e sua cópia fiel dissipa-se quando analisada mais de perto, uma vez que o original nunca é realmente original, e a adaptação, por sua vez, nunca é meramente uma cópia; ambos, fonte e adaptação, estão enredados em múltiplos repertórios, gêneros e intertextualidades. Romances, novelas, contos e suas adaptações são “encaixados” em seu gênero tradição, cultura e em seu momento histórico. A Literatura e o Cinema herdam tradições milenares, a intertextualidade e o encaixe ajudam a transcender os impasses e as armadilhas da “fidelidade” e do “realismo”, isto revela uma outra faceta dos estudos da adaptação. As reviravoltas realizadas nas adaptações fílmicas dos diferentes pontos de vista

discursivos em constante mutação (como os pontos de vista culturais, ideológicos, industriais, entre outros) são fascinantes por si só, uma vez que é através destes pontos de vista mutantes que as obras são processadas e reinterpretadas. A adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar uma determinada literatura. No caso, por exemplo, da Literatura e do Cinema, cada meio tem sua “cegueira” e “percepção”. O cineasta, algumas vezes, vê o que o escritor não conseguia enxergar e vice-versa, por sua vez, o cineasta pode dar corpo e som à visão do escritor.

No segundo capítulo, o assunto abordado foi a importância dos mitos e lendas juntamente com as suas reinterpretações, releituras e traduções culturais. Foi desenvolvido, então, a importância de uma percepção universal do conto *Mulheres Choradeiras* e, mais especificamente, a sua tradução para a literatura dentro do contexto latinoamericano. Neste segundo capítulo ressaltou-se ainda a necessária interação entre culturas e manifestações artísticas, o que se pode chamar de “iluminação mútua”, que é quando somente aos olhos de uma outra cultura é que uma dada cultura, estrangeira ou local, revela-se total e profundamente. E é através do hibridismo entre estas culturas que surge uma interseção, uma cultura nova e independente e, conseqüentemente, surgem também manifestações artísticas novas e independentes.

Já no terceiro capítulo, explorou-se de maneira mais aprofundada a formação histórica, social e cultural latinoamericana. Viu-se que o processo de complementaridade de perspectivas (no qual indivíduos, comunidades, culturas, manifestações artísticas e mídias estão inseridos) se faz necessário para que uns aprendam com os outros e, novamente, se resignifiquem, se percebam diferentes e independentes, com força própria e sem necessidade de “dever” nada a outras culturas.

No caso da formação do continente americano, através das colonizações e relações de trabalho, a América Latina se hibridizou com as culturas europeias, africanas e indígenas, resultando uma nova cultura, única e independente. Neste capítulo também foi possível abordar que cada percepção utilizada numa reinterpretação, ou numa tradução, desmascara uma faceta da própria literatura e também ressalta o tempo histórico e a cultura local de onde a literatura foi produzida. Cada viés também anuncia algo a respeito das ideologias dominantes no momento da reinterpretação, no caso estudado, refletindo a influência do Cinema Novo e da Tropicália.

Sendo assim, confirma-se a inclusão do conto e do curtametragem *Mulheres Choradeiras* no contexto de manifestações artísticas características da América Latina, dentro de um contexto amplo e não unicamente restrito à Amazônia ou ao Brasil. Reitera-se, por fim,

que a representação de qualquer tipo de arte latinoamericana, seja ela a literatura, o cinema, a música, a dança, o teatro ou a pintura, não é menor ou inferior em nenhum contexto por ter sido formada a partir de uma mescla de outras culturas, uma vez que o povo latinoamericano e seus escritores, diretores de cinema e teatro, musicistas, bailarinos e pintores lograram ressignificar, traduzir culturalmente e ultrapassar os limites de cada uma das culturas e nacionalidades que os colonizaram para ter uma cultura nova, única e independente de todas as que tentaram lhes impor, fazendo jus assim à cultura e às manifestações artísticas caracteristicamente latinoamericanas.

REFERENCIAS

1. ABREU, Márcia. *Cultura letrada. Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
2. ABREU, Márcia. *Letras, Belas-Letras, Boas-Letras*. In: História da Literatura. O Discurso Fundador. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
3. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. E Fernando A. Novais (Organizadores). *História da vida privada no Brasil (volume 2)*. Vários autores. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
4. AULAGNIER, Piera. *A violência da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
5. AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
6. BALDENSBERGER, Fernand Baldensperger, *Revue de littérature comparée*, 1921. Apud Tania Franco Carvalhal. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
7. BARTHES, Roland. *A retórica da imagem*, In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
8. BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. In: Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
9. BOWELL, Josh. *Education of the lower orders: a second letter to Samuel Whitbread*, Esq. M.P. Londres, 1808. P. 102. Apud Márcia Abreu. *Cultura letrada. Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
10. BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande Angular. Comparatismo e Poéticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
11. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
12. CARPENTIER, Alejo. Apud. Robert Stam. *A Literatura através do Cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
13. CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
14. CARVALHO, Luiz Fernando. *Caderno de anotações do diretor*. São Paulo: Edições Palmira, 2006.
15. _____, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
16. CASTRO, Fábio. *Terra dos Cabeçudos*. Pará: Lufográfica, 1987.
17. CORTÁZAR, Júlio (1998), *Histórias de Cronópios e de Famas*, 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Tradução: Gloria Rodrigues.

18. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria S. José, 1968.
19. COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
20. DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente (1300-1800), uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
21. DIDEROT, Denis e D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Paris, 1751 – 1772. Apud ABREU, Márcia. *Cultura letrada. Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
22. EISENTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
23. EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Tradução: Teresa Ottoni.
24. ESTÔMAGO. Site oficial do filme de Marcos Jorge, inspirado no conto de Lusa Silvestre, intitulado *Presos pelo estômago*. Disponível em <<http://www.estomagoofilme.com.br/multimedia.htm>> Acesso 05/07/2010.
25. FARES, Josebel Akel. *Imagens da Matinta Perera em Contexto Amazônico*. Arquivo em PDF preparado para publicação na Revista Boitatá.
26. FERREIRA, Jesus Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
27. FISCHER, Steven Roger. *Uma breve história da linguagem. Introdução à origem das línguas*. Osasco: Novo Século, 2009.
28. FLÓRIDO, Janice (Coordenação editorial). *Dicionário de Mitologia*. São Paulo: Best Seller, 2000.
29. FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: Uma criança é espancada: sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza.
30. GOETHE, Erwin. *História de La literatura universal*. Barcelona: Labor, 1967. Tradução: JuanGodo Costa.
31. HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Felix Alcan, 1925.
32. HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective. Ouvrage posthum publié*. Paris: PUF, 1950.
33. HARRISON, Jane Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Inglaterra, 1903.

34. HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos. Coleção Os Pensadores*. São Paulo. Nova Cultural, 1989.
35. HOMERO, *Iliada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Tradução: Carlos Alberto Nunes.
36. HOMERO, *Odisséia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Tradução: Carlos Alberto Nunes.
37. ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
38. JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 7ª ed. São Paulo. Papyrus Editora, 2004.
39. JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*, In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo. Itáu Cultural, 2003.
40. JOFEZ, Bella. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006.
41. JOZEF, Bella. *Borges: linguagem e metalinguagem* In: *O espaço reconquistado*. Petrópolis: Vozes, 1974.
42. KAFKA, Franz. *O Silêncio das Sereias*. Apud Olgária Matos et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Schwarcz, 2009.
43. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*, 8ª edição. Campinas. Editora Papyrus, 1989.
44. LIMA, Alceu Amoroso. *A estética literária e o crítico*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Agir, 1954.
45. LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, Uma Poética do Imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.
46. LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas: teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.
47. MANGUEL, Alberto. *A Cidade das Palavras: As histórias que contamos para saber quem somos*. São Paulo. Editora Schwarcz, 2008.
48. _____. *À mesa com o Chapeleiro Maluco –Ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo. Editora Schwarcz, 2009.
49. MANGUEL, Alberto. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Schwarcz, 2009.
50. MATOS, Olgária et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Schwarcz, 2009.
51. MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

52. MELETÍNSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
53. MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
54. MONTEIRO, Walcyr. Entrevista em *O Liberal*. Caderno “Atualidades”. Belém, domingo, 22 de agosto de 2010.
55. MONTEIRO, Walcyr. *Visagens e Assombrações de Belém*. 4ª ed. Belém: Paka Tatu, 2003.
56. MORAES FILHOS, Evaristo de (org.). *George Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
57. NANCY, Kaplan. Definição de politexto. Disponível em <<http://multipessoa.planetaclix.pt/DISSERT7.pdf>> Acesso em: 29/10/2010.
58. OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003. Tradução: Vera Lucia Leitão Magyar.
59. PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
60. PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual, a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
61. PIRES, Hindenburgo Francisco. “Ethos” e Mitos do Pensamento Único Globaltotalitário. n.16. São Paulo: Terra Livre, 2001. P.153-168
62. PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010
63. RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris. Seuil, 2000.
64. RICOEUR, Paul. *Cultures, du deuil à la traduction*. In: Le Monde, 25 de Maio de 2004. Apud Armand Mattelart. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.
65. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
66. SARAMAGO, José. Disponível em <www.josesaramago.org> Acesso em: 29/11/2010.
67. SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
68. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
69. SOUZA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
70. STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

71. TAVARES, Braulio. *Freud e O Estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
72. TODOROV. Apud Bella Jozef. *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006.
73. TYLOR, Edward Burnett. *Cultura primitiva*. 1871. Apud em <http://www.grupoescolar.com/materia/cultura:_um_conceito_antropologico.html> Acesso em: 29/10/2010.
74. VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*, 4^o edição. Editora Armand Colin. Paris, 1931.
75. VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução: Rosa Freire d’Aguilar.
76. WELLEK, René. *Teoria da literatura*. São Paulo. Editora Europa-América, 1949.
77. XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo. Itáu Cultural, 2003.

ANEXO

Apresento aqui o conto *As Mulheres Choradeiras* presente na obra *Terra dos Cabeçudos* (1984), de Fábio Castro, transcrito na íntegra, exatamente como assim ele se apresenta ao leitor em sua primeira e única edição:

Seguindo a rua na direção que saía dos ladrilhos e se torne terra, encontra-se as três casas, ruínas, casas das três velhas. Três mulheres que vão mais longe que os cento e oitenta anos possíveis a um ser humano. Três casas e o fim da rua. Ninguém vai mais longe e nem mesmo ali se quer ir. As três velhas e suas casas tortas, que se saiba, não tinham parentes. Possuíam uma horta de vegetais esquisitos que não se conhece se eram de comer ou eram de enfeitar. O que se dizia, embora com medo de dizer, é que o que comiam era carne de gente, mesmo, humana; a de dentro e a de fora. Eram verdadeiras górgonas, as três velhas. Mas disso só se dizia. De verdade, como saber? Só indo até lá para ver. Ver e guardar o visto só para si, pois dessa visão viria o problema de voltar de lá. Fora disso, para viver nos outros hábitos, para comprar e pagar contas, tinham elas o seu trabalho, a sua profissão. Eram profissionais coerentes e ordeiras. Tinham o trabalho lírico de chorar em velórios e enterros. Eram contratadas assim, de dramatizadoras, de choradeiras. Choravam em vários tons e timbres, faziam gestos e expressões faciais, rezavam musicadamente e suspiravam com certos intervalos. Disso viviam. Viviam chorando. Seu pranto emotivava, passeava no ambiente, fazendo novas lágrimas; todos diluviavam. Da justeza desse seu fazer elas economizavam os restos de seus ordenados para a impressão de um dia virem a comprar um aeroplano. De sonho queriam, queriam tanto, voar. Seria de aeroplano que voltariam um dia ao seu planeta de origem. Seria. Agora, no ter do hoje de juntar dinheiro, a sua profissão de choradeiras trabalhando aos poucos. Pressa não tinham, o tempo passeava de acordo com a sua lenta biologia.

Eram esses seus afazeres.

As mulheres choradeiras, como de hábito lhes chamavam, pareciam não ter ambição de erguer seu escasso capital. Desprovidas de ambições, pessoas boas, mesmo que perigosas. Acumulavam dinheiro havia anos e ainda faltava o bastante para o preço do aeroplano. Estavam em atenção permanente de vigília, para o caso de aparecer um serviço. Se aparecia, corriam a oferecer seus préstimos. O preço módico e a qualidade do serviço, admirável. Ficavam encantados, os clientes, com a dedicação das velhas ao trabalho. Com a sua técnica perfeita, com os momentos máximos da união de todas as expressões do corpo, com a emotividade que despertavam nos presentes.

Seus fazeres eram cumpridos com afinco, e embora algumas pessoas lhes tivessem medo de virar comida, a maioria também lhes dedicava certo carinho, certa atração. O medo parecia ser injustificado, parecia. Nada de suspeito tinha seu lixo. Se comiam gente, mesmo, devoravam até os ossos, tudo. Mas isso era improvável, e tanto, que com o tempo nem mais se falava de dúvida sobre a antropofagia daquelas senhoras. Por um tempo não se comentou nada sobre seus hábitos, mas houve um dia que as suspeitas voltaram. As três casas, das três choradeiras, amanheceram cercadas dos familiares dum morto. O corpo sumira no velório da tarde anterior e suspeitavam que elas o haviam roubado. Um capelão vira três vultos puxando pela escadaria da igreja um objeto estranho, dentro dum saco de pano. Puxavam com certa dificuldade, pois era meio obeso o corpo. Decerto, succulento. Valeria aquele esforço. Além do mais, com a escada seria fácil rolá-lo até embaixo e pegar um táxi para casa.

No dia seguinte amanhecia a casa cercada dos familiares do homem sumido. Exigiam uma revista, senão, chamariam a polícia. Tinham de fazer o enterro e já quase se atrasavam. As velhas, no entanto, acharam um desaforo; não endossavam o boato de serem comedoras de carne humana, ainda mais ladras de velório. Fecharam as portas e janelas e armaram uma barricada. Veio a polícia. A defesa delas não sustentou. Os guardas entraram e fizeram uma busca. Não acharam nada. As três velhas, ainda ofendidas, mandaram todos embora. A família ficou sem seu corpo.

Algumas outras vezes ocorreram dessas acontecências. Simples suspeitas que nada provaram. E foram ocorrendo até que um certo investigador, dado a fatos assim estranhos, resolveu pesquisar sobre o assunto. Cinco famílias queixavam-se do sumiço de seus corpos. As três velhas choravam uma média de dois velórios por dia. Cinco corpos seriam pouco para a alimentação delas. O investigador resolveu abrir sepulturas antigas, pelos mortos das quais, haviam elas chorado. Com os consentimentos devidos, iniciou sua pesquisa. As velhas já haviam até sido entrevistadas. Choraram na entrevista para fazer propaganda dos seus serviços e conseguiram comover boa parte da audiência. A cidade tomou conhecimento das investigações e tomou partido. Facções a favor e contra as velhas. Fizeram comerciais de rádio e televisão. E enquanto isso, assistido por testemunhas, o investigador abria os túmulos e provava que diversos corpos chorados por aquelas senhoras se haviam sumido. Foram enterrados sem estarem lá e ninguém sabia onde estavam, por quem foram roubados e para que serviriam.

As mulheres choradeiras, desde então reveladas, sem provas objetivas, mas reveladas. Antropófagas por convicção, em estado perfeito de juízo, em razão plena da sua alimentação. Davam sempre seu jeito de hipnotizar as pessoas com seu choro e dali tirar, ante o sono de

todos, o seu almoço. As mulheres choradeiras, ainda assim, poucos revezes tiveram com isso. O mais que lhes aconteceu foi deixar de conseguir trabalho. Temidas e odiadas. Nada provado, no entanto. Por tempos ficaram desempregadas. Para se alimentar, nesses tempos, talvez atacassem diretamente os cemitérios, talvez atacassem mesmo pessoas vivas, mas, para isso, já não tinham o vigor de anos antes.

O investigador as havia vencido, ele. Era isso questão verdadeira. Elas eram justas e não lhe guardavam rancor. Ele se havia interessado pelo caso das choradeiras; as admirava. Tornaram-se amigos e um dia foi ele convidado a visitá-las. Elas lhe mostrariam suas receitas. Comiam mesmo até os ossos. Explicariam a intenção do aeroplano. Amigos. Ele foi e isso se tornou o grande erro da sua vida.

As três mulheres choradeiras, vivendo, chorando.