



M

Guimarães, “O impenitente”, de Aluísio Azevedo, “Acauã”, de Inglês de Souza ou mesmo, já no século XX, “Macunaíma” de Mário de Andrade. Ou seja, diferente do que afirmava o antologista, desde os oitocentos é possível rastrear a prática do fantástico e de gêneros correlatos, como o horror e o thriller, em nossas letras.

Ademais, uma das tendências da literatura contemporânea tem sido a exploração máxima dos processos de intertextualidade, não apenas recuperando os clássicos universais como também mitologias, lendas e narrativas orais. É evidente, no entanto, que a “literatura de fantasia e horror contemporânea utiliza personagens da mitologia grega, da mitologia dos países nórdicos, das tradições celtas e bretãs, da literatura árabe do Oriente Médio e dos contos tradicionais do Extremo oriente (China e Japão)” (TAVARES, 2014, p.9) muito mais do que recorrem à mitologia ameríndia e ao folclore brasileiro. Sobre tal ponto o próprio Tavares diz em entrevista ao primeiro número do Periódico Abusões:

Eu prefiro lembrar aos autores mais jovens que temos um banco de dados que nos cabe por direito histórico, são os antecedentes da nossa literatura, do nosso idioma, etc. É um banco de dados que a literatura dos EUA praticamente desconhece! Não é que tenhamos obrigação de usá-lo, é que seria bobagem não fazê-lo: seria como ter um tesouro em casa e viver pedindo dinheiro emprestado (TAVARES, 2015, 192)

E, de fato, seguindo sua própria lógica, Braulio Tavares, em 2014, publicou uma pequena antologia de contos fantásticos em que utiliza como mote principal as lendas e mitos de nosso imaginário, conforme as catalogadas por Gilberto Freyre e Câmara Cascudo, para criar os sete monstros que protagonizam o livro. Cada conto de *Sete Monstros Brasileiros* (2014), ocupa-se de uma ou mais lendas de nosso imaginário. O primeiro conto retoma a lenda do lobisomem; o segundo, o corpo-seco e o bradador; o terceiro, o papa-figo; o quarto conto, a porca de Soledade; o quinto, os zumbis; o sexto, o carbúnculo e o sétimo e último conto, a Iara e o capelobo aparecem fundidos num único ser monstruoso.

É interessante e pertinente considerar aqui a escolha do número sete. Afinal são sete contos e sete monstros! Sem contar ainda que o primeiro conto se intitula “A sétima filha”, em alusão a uma lenda que também rememora o algarismo. De fato, o número 7 é um número de grande simbologia; são sete dias da semana, sete cores do arco-íris, sete fases da lua, sete notas musicais, sete maravilhas do mundo, sete pecados capitais, sete

M

mandamentos, sete anos de azar para quem quebra um espelho, as sepulturas são tradicionalmente cavadas com a profundidade de sete palmos, o mundo foi criado em seis dias e o sétimo fora reservado ao descanso divino, segundo o Gênesis. Enfim, são inúmeras as referências ao algarismo! De acordo com a numerologia, como é sabido, o número seria a representação da perfeição, posto que, seria a ligação entre os mundos físico e espiritual.

No último livro da *Bíblia*, “Apocalipse”, o apóstolo João recebe uma visão do próprio Jesus Cristo, acerca dos momentos que conduziriam a humanidade até ao fim dos tempos. No livro, o algarismo também surge carregado de simbologias. Serão sete anjos, sete tigelas cheias das sete pragas (e não dez como aparece no livro de Êxodo, livro do Antigo Testamento), sete trombetas, sete homens de boa reputação, sete reis, sete selos, sete lâmpadas etc. Lá pelo capítulo dezessete, isto é, um múltiplo do algarismo simbólico, o apóstolo descreverá uma fera cor de púrpura e escarlata, com sete cabeças e dez chifres que “era, mas não é” e que espantaria a todos quando vissem “que a fera era, mas não é, e, no entanto, estará presente” (A BÍBLIA, 2014). Poderia haver ser mais monstruoso e fantástico?

Observe-se que a dita fera apocalíptica, além de ter sete cabeças, é uma criatura limítrofe pois habita as fronteiras do ser e não ser algo. Como diria o próprio Braulio Tavares é a “coisa” e a “anti-coisa” assim como o próprio fantástico:

O fantástico é a anti-coisa. Acho que a “coisa” seria o que chamamos de realismo, que busca uma visão cientificista da existência. O fantástico é qualquer rachadura, escorregão, defeito, etc. nessa “coisa”. O realismo é centrípeto, o fantástico é centrífugo. O realismo tende a sincronizar e uniformizar uma única visão científica do mundo (por exemplo, não pode haver alterações na História, não pode haver desobediência às leis físicas, etc.), enquanto o fantástico tende a multiplicá-las e fazê-las brigar umas com as outras (TAVARES, 2015, p. 189).

### **O monstro**

Passemos agora do monstro bíblico, que é obviamente alegórico, ao monstro ficcional. Esse quando surge na narrativa corporifica o medo de um mal que não se pode compreender por ser indecifrável, impenetrável, indescritível; algo que, nas palavras de Julio Jeha, “nenhum pensamento consegue objetivar” (JEHA, 2007, p. 7). Como incompreensível para mente humana de uma dada época e sociedade, a arte literária tem

M

se encarregado, através dos tempos, de falar desse mal, de pintar-lhe um esboço mal feito de seu retrato. Um esboço daquilo que se imagina ser esse mal, mas que nunca será retrato fidedigno seu.

Sendo assim, é através do texto ficcional que se constrói uma série de “referências metafóricas, relacionando um ser ou um acontecimento a algo que existe em um plano diferente” (JEHA, 2007, p. 19) que estará sempre para além da alegoria devido a sua dimensão artística. Através da narrativa, oral ou escrita, criamos um quadro mental pictórico que ultrapassa a significação das palavras e eleva a imaginação humana à contemplação de algo jamais visto pelo homem, mas que, ao menos no plano do discurso, faz-se presente, fazendo até mesmo com que o leitor até mesmo aceite a possibilidade de que aquele ser, às vezes indescritível, com que se depara no texto possa residir em seu mundo. E, ao menos, durante a convulsão da leitura, o leitor acredita que aquele ser é real.

Jeffrey Jerome Cohen considera que os monstros, reais, alegóricos, mitológicos ou literários, são engendrados a partir dos medos do homem de uma determinada época e cultura. Trata-se da “corporificação de um certo momento cultural” (COHEN, 2000, p. 23-60) que guarda consigo medos ocultos de um mal irrepresentável, mas real. O monstro representa, portanto, os medos internalizados de uma determinada comunidade. Medos que podem perpassar épocas e culturas permitindo que seus monstros sobrevivam para nascer e renascer outra vez assombrando gerações a fio. Isso porque o monstro habita “o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez” (COHEN, 2000, p. 23-60) em outra época, em outra cultura. Ademais, lembrando Umberto Eco, algumas personagens, monstruosas ou não, jamais morrem, apenas migram de geração em geração, de texto em texto:

[...] certos personagens literários, não todos, acabam saindo do texto em que nasceram e migrando para uma região do universo muito difícil de delimitar. Foram emigrando de texto em texto (e, por meio de várias adaptações, de livro para filme ou balé, ou da tradição oral para o livro) tanto personagens dos mitos como da narrativa “leiga”: Ulisses, Jasão, o rei Artur ou Percival, Alice, Pinóquio, D'Artagnan. Mas, quando falamos de personagens desse tipo, referimo-nos a uma determinada partitura? Vejamos o caso de Chapeuzinho Vermelho. As duas versões mais célebres, a de Perrault e a dos irmãos Grimm, têm profundas diferenças. Na primeira, a menina é devorada pelo lobo, a história termina aí, inspirando portanto severas reflexões moralistas sobre os riscos da imprudência. Na segunda, aparece o caçador, que mata o lobo e devolve a vida à garota e à avó. Final feliz (ECO, 2001, s/d).

M

A mitologia seja a greco-latina, seja a oriental, seja a ameríndia ocupou-se não apenas de propor uma explicação para a origem do mundo e para os fenômenos naturais, como também, ao explicá-los, encarregou-se de dar conta dos medos de sua comunidade. É nesse contexto que entendemos os monstros lendários e mitológicos que habitam nosso imaginário cultural – monstros que foram criados num dado momento cultural para explicar o desconhecido que aterrorizava nossos ancestrais.

Na impossibilidade de comentar todos os monstros (re)trabalhados por Tavares nesse momento, vou procurar me ater ao primeiro e ao último conto por causa do fio temático que os ligam. No primeiro conto, Tavares recupera a figura do lobisomem; no último, como veremos adiante, não deixa de fazê-lo.

N

### “A sétima filha”N

Do licantropo grego ao Lobinho das histórias em quadrinhos de Maurício de Souza, a lenda do homem que se metamorfoseia em lupino é, talvez, uma das mais antigas lendas lidas e relidas pela literatura, estando muito além dos filmes clichês hollywoodanos. A lenda, até onde se pode rastrear, tem origem na mitologia grega e apresenta diversas versões em diferentes culturas, mas em sua maioria a transformação de ser humano em lobo se dá ou por causa de um castigo divino àquele que adentrou o campo do proibido ou, simplesmente, é fruto de uma predestinação.

N’*As Metarmofoses*, de Ovídeo, por exemplo, Licaón é castigado por Júpiter por primeiro tentar matá-lo enquanto dormia, e no dia seguinte, ter-lhe servido carne humana com a intenção de testar sua divindade. Licaón perde sua humanidade ao transforma-se numa fera ávida pelo massacre e pelo sangue, mas ainda assim conserva vestígios do homem que foi: “as mesmas cãs, o mesmo rosto violento/ o mesmo olhar brilhante e um furor idêntico” (OVÍDEO apud CARVALHO, 2010, p. 46), mesmo assim indicando que a fera indomável já vivia em Licaón. O deus do Olimpo, ao castigá-lo, somenos permitiu que tais características nefastas viessem à tona, através da metamorfose, reificando seu estado anterior: um homem amoral e violento.

A versão da lenda brasileira, em especial a que ronda pelo sul e sudeste do Brasil, relaciona a metamorfose do homem em besta (fosse lupina ou não) ao incesto e relações sexuais ignominiosas: “Dizem que eram homens que, havendo tido relações impuras com as comadres, emagreciam; todas as sextas-feiras, alta noite, saíam de suas casas

M

transformados em cachorro ou em porco, e mordiam as pessoas que a tais desoras encontravam; estas, por sua vez, ficavam sujeitas a transformarem-se em lobisomens...” (LOPES NETO, 2002, p. 40). Já outra versão, mais corrente no nordeste brasileiro, relaciona a metamorfose à predestinação. Diz-se nessa região que o filho nascido após uma sequência de sete filhas, ou o sétimo filho numa sequência de seis meninos certamente virará um lobisomem.

Há ainda outras versões da lenda, quer no Brasil, quer em outros territórios, conforme apontado pelo estudo de Câmara Cascudo, *Geografia dos mitos brasileiros*. O folclorista rastreia o mito desde as versões latina e romana até seu desmembramento pela Europa e por fim, da Península Ibérica às Américas. Afirma que, ao menos segundo sua pesquisa, não houve um lobisomem ou lenda parecida na América pré-colombiana, bem como no Brasil pré-cabralino, tendo sido, portanto, as nossas versões do mito do homem-lobo comentadas acima pura herança europeia (Cf. CASCUDO, 2002, p. 249 – p. 279).

Câmara Cascudo ainda afirma não haver lobisomem do gênero feminino, não ao menos, nas versões do mito que chegaram até nós. Mas dirá que

[...] na África a mulher se pode tornar hiena e pantera. Na China, loba. Na Armênia também, por penitência de pecado mortal. A penitência durará sete anos. O “espírito” faz cair sobre a pecadora uma pele de lobo. Tornada animal, a mulher sai à noite, devorando crianças, especialmente os próprios filhos, os filhos das irmãs, sempre na ordem decrescente do parentesco consanguíneo. Cada manhã, retoma a forma humana (CASCUDO, 2002, p. 182).

E, ao nosso ver essa é a grande inovação de Tavares, posto que constrói seu Lobisomem a partir de uma personagem feminina. Maria Dôra é uma dona de casa, a sétima filha de uma sequência de seis irmãos. Seguindo a tradição, foi batizada por seu irmão mais velho para evitar que viesse a se tornar um lobisomem. Um dia seu marido chega em casa com a notícia de que o padre que a batizara estava sendo cassado, portanto, seus feitos como sacerdote, seriam invalidados. Sendo assim, para todos os efeitos, ela não era batizada. O marido, um cético advogado, conta a história do padre fazendo pouco caso da credence da esposa, evidentemente.

Entrementes, a possibilidade de seu batismo ter sido inválido preocupa a mulher que vai dormir aquela noite um tanto pensativa. Passa a noite sem conseguir dormir, se revira de um lado a outro na cama, transpira, cobre-se e descobre-se: “Ela estava sem pé,



sem âncora, sem firmeza” (TAVARES, 2014, p. 18). O que poderia ser apenas uma noite de insônia conduz a protagonista à metamorfose:

Alguma coisa estava vindo de dentro dela, e era em ondas, cada onda mais forte que a anterior. E a cada onda ela se obrigava a segurar não sabia o que a refrear algo que fazia menção de transbordar e de inundar consigo as barreiras do “ão”. E quando veio a onda mais forte de todas, ela se deixou levar, se deixou carregar, foi no bojo da onda que se espatifa de encontro aos recifes a beira-mar [...]. Como se nunca tivesse visto aquele quarto apertado, aquele teto baixo de gesso. Rolou na cama. Ficou de bruços. Ergueu os quadris e sentiu um estreçamento sacudi-la de cima a baixo. O que era aquilo? Estava vindo, aquilo estava vindo (TAVARES, 2014, P. 18).

Dora transforma-se numa fera e dilacera seu esposo causando perplexidade aos investigadores de polícia, ao encontrarem, no quarto do casal, “o corpo em pedaços, o colchão encharcado de sangue, como uma esponja, aquele cheiro de matadouro” (TAVARES, 2014, p. 19). Uma cena digna de um episódio do CSI – *Crime Scene Investigation*.

Ainda, ao fim da narrativa o leitor é informado que a fera lupina fora vista por uma testemunha. Um vizinho “despertado pelos rugidos e pelos gritos” (TAVARES, 2014, p. 19) vira um “cachorro enorme com pelo [sic] cor de cobre” (TAVARES, 2014, p. 19) sair pelos fundos rosnando e destruindo tudo à sua frente, desde os lençóis estendidos no varão à gaiola dos canários.

Nesse respeito, é imperativo observar um detalhe aparentemente sem importância do início da narrativa. Dôra e Horácio não tinham filhos. O casal criava canários e, pelo que se pode inferir do prelúdio da história, eram tratados pela mulher como filhos, as alegrias de sua “existência” (TAVARES, 2014, p. 12). Surge aí mais um detalhe que Tavares recupera de mitos não necessariamente nacionais. A loba armênia, conforme Câmara Cascudo comenta, é justamente aquela que após metamorfoseada mata seus filhos. Dôra, por sua vez, come-os!

### **“Uma gota de sangue”**

O último conto passa-se na Floresta Amazônica. E, por passar-se em tal cenário, o autor recorre à fusão de dois mitos amazônicos, o da Iara e do Capelobo. O Capelobo, segundo Câmara Cascudo, seria uma espécie de lobisomem dos índios, um ser duplo que ora se apresenta em sua forma animal e ora em sua forma humana. “O nome capelobo é

um hibridismo de *capê*, que tem osso quebrado, torto, pernas tortas, e o substantivo lobo” (CASCUDO, 2002, p. 226).

Nas regiões do entorno do rio Xingu, seria um animal parecido a uma anta. Na região do atual estado do Maranhão, um animal com focinho de tamanduá-bandeira. A semelhança com o mamífero xenartro surge a partir da maneira como o monstro indígena ataca sua vítima, apertando-a “num abraço mortal [...]vara-lhe o crânio e, pondo a tromba, suga toda a massa encefálica” (CASCUDO, 2002, p. 226 ) próprio como o ataque do mamífero.

A escolha pelo mito do Capelobo para esse conto é o que nos faz ligá-lo ao anterior como apontei na introdução. Mesmo que o ser lendário não seja um canídeo ou lupino, a possibilidade da metamorfose, bem como o assassinato da vítima, são pontos de aproximação entre as duas lendas.

A esse lobisomem indígena, Tavares mescla a figura sedutora da Iara, um ser mitológico que por si só já é um forte exemplo de nossa mistura cultural matizada. Ouvida pelos índios e cablocos, as histórias das sereias e das mouras encantadas fundiram-se ao mito do Iupiará dando à luz à sedutora mulher que atrai os homens para o fundo das águas.

A Iara que mora num palácio no fundo dos rios é uma tradição dos brancos e que vicejou rapidamente no cenário bárbaro do Brasil Colonial. [...] A *Iara*, mulher tentadora, lenda à mítica ameríndia. O que possuímos é a europeia, com quentes irradiações de sexualismo negro. Verdadeiramente o mito brasileiro é o da Boiuna e dos Iupiaras vorazes (CASCUDO, 2002, p. 226).

No conto, o protagonista Givaldo Nunes é o responsável técnico da obra do resort Tropical Hotel Black River. Quando, às vésperas da inauguração do hotel, ocorre um problema com a entrega das mesas, Nunes vai à procura de Henri, um dos sócios do empreendimento, para conversar acerca da solução acertada entre ele e Maurício. Caminha pela área das piscinas suspensas, e avista uma mulher banhando-se nua, que acredita ser uma camareira em treinamento:

Quando se aproximou, a mulher ergueu a cabeça e olhou para ele. Antes de formular qualquer pensamento, ele sentiu no próprio corpo a excitação surgindo e crescendo. Ela tinha seios pequenos e duros, com aréolas largas e cor de rosa. Os cabelos molhados eram negros, muito lisos e desciam até a cintura. Era do tipo pequeno, devia ter um metro e sessenta, e as pernas e braços eram roliços, fortes; não o corpo de uma atleta, mas de uma pessoa habituada à atividade física. E a pele! O seu tom de pele variava de acordo com o ângulo em que as luzes da piscina batiam, mas era basicamente uma



cor de doce de leite, um marrom com tonalidade de bronze. Os pelos do púbis eram negros e cerrados [...] a boca larga, toda sinuosa (TAVARES, 2014, p. 101)

Cabe lembrar que as piscinas foram construídas a partir do desvio de um rio próximo. Ciente desse detalhe fornecido antes ao leitor, é possível inferir que a misteriosa mulher que encontra o protagonista é, senão, a Iara. Ademais, a maneira como essa é descrita, com cabelos negros, tez morena, dona de uma beleza estonteante e com todo o “sexualismo negro” a que alude Câmara Cascudo, confirma isso.

Ao defrontar-se com tamanha beleza, Nunes, já excitado, pensa em levar aquela mulher que se insinuava diante dele para uma cabana próxima. Mas quando ergue o olhar dos lábios, que lhe sorriam, aos olhos da mulher, observa, já aterrorizado, que em lugar de globos oculares havia apenas “cavidades muito profundas e escuras, com uma luz esverdeada bruxuleando lá longe, no final de túneis que parecia sugá-lo para dentro” (TAVARES, 2014, p. 102)

A mulher então, tal qual o Capelobo, projeta os lábios formando um longo focinho de tamanduá-bandeira, recoberto de “lâminas cômicas” e o insere no canal auditivo de sua vítima “rachando todos os ossos da cabeça [...] enquanto a língua áspera, pegajosa, deslizava pelo tubo até a ponta e começava o trabalho de desmanchar a massa encefálica que era imediatamente sugada e assim permaneceu até que o primeiro fôlego dela se esgotou” (TAVARES, 2014, p. 103). Retomado o sopro, novamente introduz o longilíneo focinho garganta abaixo da vítima e como uma papa-moscas, agarrada à sua vítima, suga-lhe tudo – sangue, órgãos, carne, ossos –, deixando apenas a carcaça, um “monte de tecidos mortos” (TAVARES, 2014, p. 103).

É evidente que não se pode desconsiderar aqui a relação do monstro criado por Tavares com a figura gótica do vampiro. Isso porque a deglutição e digestão tanto de sangue como de carne humana, associada à atividade sexual, é um expediente profícuo tanto na narrativa gótica, quanto na fantástica. É o caso, por exemplo, das narrativas vampírescas como *Dracula*, de Bram Stoker, ou *La morte amoureuse*, de Théophile Gautier.

A mordida e a troca de fluidos, nesse caso, o sangue, serviriam como uma alegoria da relação sexual tanto na narrativa do irlandês, como na do francês. Em Tavares, a cena que antecede o encontro de Nunes e da Iara-Capelobo – a descrição da mulher, do seu

M

nado, da forma como se insinuava e sorria para aquele homem, os pensamentos “vertiginosos” do protagonista, o desejo de levá-la à cabana, enfim, de tê-la –, de fato, servem como prelúdio a uma voluptuosa cena de sexo. Surpreende-se, no entanto, o leitor, ao deparar-se com a grotesca cena do trágico fim do responsável técnico da obra do resort Tropical Hotel Black River.

### Considerações Finais

A despeito do que dissera Jerônimo Monteiro (1959), nossa literatura tem se alimentado, dos oitocentos até os nossos dias, de nosso imaginário cultural para compor mundos e personagens fantásticos. É possível não só inspirar-se nas lendas e mitos, mas travar um profícuo diálogo com nossa cultura oral e popular assim como fizeram Bernardo Guimarães, Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Mário de Andrade e Bráulio Tavares.

O projeto de Tavares, como o autor ratifica ao posfácio, pretende mostrar que o escritor, tal qual artista, é livre para reinventar os motes que lhe fornecem as narrativas orais e, assim, poder levar às novas gerações as mesmas personagens lendárias e mitológicas que amedrontaram gerações passadas, “de maneira tão assustadora quanto acontecia no tempo em que nossas avós ouviam, e depois nos contavam, estas mesmas histórias” (TAVARES, 2014, p. 109). Dessa forma, o artista, ao reinventar esses seres, cumpre a missão de mantê-los vivos. Ao invés de morrerem, apenas migram para novas histórias.

### Referências Bibliográficas

A BÍBLIA. Tradução do novo mundo das escrituras sagradas. Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. São Paulo, 2014.

CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Editora Global, 2002.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ECO, Umberto. “A literatura contra o efêmero”. In: *Folha online: Biblioteca Folha*. Publicado em 02/18/2001. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>. Acesso em 16/09/2018, às 11:00h.

JEHA, Júlio. “Monstros: A face do mal”. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. “Monstros como metáforas do mal”. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

LOPES NETO. João Simão. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

OVÍDEO. “A metamorfose de Licaón”. Trad. de Marcos Martinho. In: *Metarmofoses: antologia de contos*. São Paulo: Cia das letras, 2010.

TAVARES, Braulio. *Sete monstros brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

\_\_\_\_\_. “Entrevista com Braulio Tavares”. In: *Revista Abusões*. n. 1, v.1, ano 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2015.