



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CENTRO DE HUMANIDADES

Mariana Rodrigues da Silva

LENDAS URBANAS NO CONTEXTO DAS CULTURAS HÍBRIDAS:
UM ESTUDO DA OBRA *SETE MONSTROS BRASILEIROS* DE
BRAULIO TAVARES

Campina Grande – PB

2018

Mariana Rodrigues da Silva

LENDAS URBANAS NO CONTEXTO DAS CULTURAS HÍBRIDAS:
UM ESTUDO DA OBRA *SETE MONSTROS BRASILEIROS* DE
BRAULIO TAVARES

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras – Língua portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Licenciatura Letras-Português sob a orientação da Profa. Dra. Rosângela de Melo Rodrigues.

Campina Grande – PB

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

S586l Silva, Mariana Rodrigues da.
Lendas urbanas no contexto das culturas híbridas : um estudo da obra *Sete monstros brasileiros* de Bráulio Tavares / Mariana Rodrigues da Silva. – Campina Grande, 2018.
100 f.

Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018. "Orientação: Profa. Dra. Rosângela de Melo Rodrigues". Referências.

1. Literatura Infanto-Juvenil Contemporânea. 2. Literatura - Terror. 3. Literatura - Horror. 4. Literatura - Monstros. 5. Literatura - Medo. I. Rodrigues, Rosângela de Melo. II. Título.

CDU 82-93(043)

Mariana Rodrigues da Silva

LENDAS URBANAS NO CONTEXTO DAS CULTURAS HÍBRIDAS:
UM ESTUDO DA OBRA *SETE MONSTROS BRASILEIROS* DE
BRAULIO TAVARES

Monografia de conclusão de curso apresentada
ao Curso de Letras – Língua portuguesa da
Universidade Federal de Campina Grande,
como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Rosângela de Melo Rodrigues

Prof. Dr. José Edilson de Amorim

Prof. Me. José Mario da Silva Branco

Campina Grande – PB

2018

Dedico este trabalho aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus; aos meus pais, pelo suporte e dedicação; a todos os meus professores que contribuíram de alguma forma para minha formação acadêmica e meu crescimento pessoal; aos meus amigos, pelas palavras de motivação; aos meus colegas do curso de Letras; à banca pelas contribuições e a minha orientadora, por seus conselhos e orientações que foram imprescindíveis.

“Crianças, ficção é a verdade dentro da mentira, e a verdade desta ficção é bastante simples: *a magia existe*”. (Stephen King, 1986)

RESUMO

A literatura infanto-juvenil contemporânea conta com diversos modos de atrair os leitores para as obras de ficção. Fatores como o fantástico, o terror, o horror e a monstruosidade prendem os jovens que buscam por uma aventura em cada página lida. A obra *Sete Monstros Brasileiros* (2014), do escritor paraibano Braulio Tavares, é um exemplo. Sendo assim, este trabalho monográfico tem como objetivo geral analisar o processo de atualização dos contos, dos mitos e das lendas que incidem nos contos: “A sétima filha”; “O Papa-Figo” e “Bradador”, respectivamente, com base na problemática da ocorrência da atualização ou a mera reescritura dos gêneros. Como objetivos específicos, elencamos: analisar os aspectos característicos da literatura infanto-juvenil e os limites entre ela e a literatura adulta; verificar as particularidades dos gêneros conto, mito e lenda; explorar os aspectos de resgate cultural que a obra traz; investigar a presença ou ausência de conteúdos moralizantes; investigar as características da literatura fantástica e dos personagens da obra; identificar a presença do grotesco e do estranho e alguns aspectos particulares de cada conto. Para atingirmos os objetivos propostos, será utilizada a análise de conteúdo, visto que esta é uma pesquisa que se preocupa com o aprofundamento do objeto de estudo. Desse modo, utilizaremos as teorias sobre literatura fantástica de Tzvetan Todorov, e Jean-Paul Sartre (1981); o terror e o horror, de H.P. Lovecraft (1981) e Stephen King (2007); o grotesco, de Wolfgang Kayser (2009); o estranho, de Sigmund Freud (2006); o medo, por Zygmunt Bauman (2008), dentre outros autores. A partir dos resultados obtidos, constatamos a ocorrência da atualização nos contos da obra, devido à presença de antigas e novas significações que se misturam e valorizam o texto; a diversidade cultural e literária do nosso país; o estreitamento dos limites entre a literatura infanto-juvenil e adulta, através de aspectos como a abordagem de temáticas como a estigmatização, e a verificação da concepção de literaturas pós-autônomas proposta por Josefina Ludmer (2007).

Palavras-chaves: Literatura infanto-juvenil contemporânea; Terror; Horror; Monstros; Medo.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Capítulo 1 – Fundamentação Teórica	12
2.1 – A Literatura Fantástica Tradicional	12
2.2 – Literatura Fantástica Contemporânea por Sartre	15
2.3 – Perspectivas sobre a Literatura Fantástica Brasileira	17
2.4 – Literatura Infanto-Juvenil: do utilitarismo ao entretenimento	19
2.5 – Percursos da Literatura Infanto-Juvenil Brasileira	20
2.6 – Os gêneros fantásticos: conto, mito e lenda	24
3. Capítulo 2 – Análise de dados	36
3.1 – O terror, o horror e o grotesco	36
3.2 – Os três pilares do horror: <i>Drácula</i> , <i>Frankenstein</i> e <i>O médico e o Monstro</i>	41
3.3 – Os medos e os monstros que nos perseguem	45
3.4 – O criador e a criatura: o autor e a obra	55
3.4.1 – <i>A sétima filha</i>	56
3.4.2 – <i>Bradador</i>	62
3.4.3 – <i>O Papa-Figo</i>	72
4. Considerações Finais	79
5. Referências	82
6. Anexos	85

INTRODUÇÃO

A presente monografia trata do estudo analítico da obra *Sete Monstros Brasileiros*, do escritor Bráulio Tavares, com o intuito de analisar, a partir de três contos da obra, o processo de atualização de contos, mitos e lendas de diferentes épocas que traz diversos personagens, histórias e temáticas já conhecidas que fazem muito sucesso atualmente, graças a jogos digitais, quadrinhos e séries de TV.

Especificamente, serão analisados em *Sete Monstros Brasileiros* aspectos característicos da literatura infanto-juvenil e os limites existentes entre ela e a literatura adulta. Além disso, a partir do processo de atualização, investigaremos as particularidades dos gêneros conto, mito e lenda, e o resgate cultural brasileiro que a obra traz. Outros aspectos que também serão abordados são a presença ou ausência de conteúdos moralizantes; as características da literatura fantástica; características dos personagens da obra; a presença do grotesco e do estranho, e alguns outros aspectos particulares dos contos que serão analisados.

Esta monografia também consiste em demonstrar a importância de se estudar um escritor paraibano como Bráulio Tavares que possui diversos livros e publicações que vão da ficção científica a ensaios, roteiros, críticas, dentre outros. Buscamos também analisar uma obra que ainda não foi estudada no meio acadêmico, como uma maneira de valorização da literatura popular e de resgate da cultura brasileira.

A literatura infanto-juvenil, o fantástico, o sombrio, o misterioso e o monstruoso são aspectos que desde criança sempre chamaram atenção, particularmente, inspirada por universos mágicos como “*Harry Potter*”, de J.K. Rowling. O interesse pelo estudo nessa área surgiu de maneira mais concreta graças ao componente curricular “Literatura Infanto-juvenil”, ofertado pela Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande – UAL/UFCG, ministrada pela Prof^ª Márcia Tavares Silva, e aprofundada em “Metodologia da pesquisa em Literatura”, ministrada pela Prof^ª Rosângela de Melo Rodrigues.

De acordo com Gerhardt e Silveira (2009), esta é uma pesquisa de abordagem qualitativa e de natureza básica, pois preocupa-se apenas com o aprofundamento e a organização do objeto de estudo, objetivando criar novos conhecimentos sem nenhuma aplicação prevista. Além disso, tem caráter exploratório, bibliográfico e documental, em

que serão utilizados sites, artigos e livros que servirão de base para construção do *corpus* analítico, para trazer mais familiaridade com a problemática aqui abordada, que gira em torno da ocorrência, ou não, do processo de atualização que os contos da obra sofrem (se isso ocorre ou é uma mera reescritura) e o questionamento entre os limites entre a literatura infanto-juvenil e a literatura adulta (se ainda há permanência de aspectos moralizantes). Tudo isso baseado no uso do conhecimento empírico e científico, analisando a obra como todo e observando as particularidades dos contos escolhidos: “A sétima filha”, “Bradador” e “O Papa-Figo”.

Este trabalho está organizado em dois capítulos. O capítulo 1 trata dos quatro pontos principais da pesquisa: a literatura fantástica tradicional e a literatura fantástica contemporânea; a literatura infanto-juvenil contemporânea e suas particularidades; além da investigação dos gêneros conto, mito e lenda. Já no Capítulo 2 constam as considerações sobre o terror e o horror; as teorias sobre o grotesco e o estranho; considerações sobre a literatura gótica; percepções teóricas acerca dos monstros e sobre o medo; a apresentação das três obras pilares do terror; e em seguida, análise dos contos escolhidos da obra *Sete Monstros Brasileiros*.

Este trabalho está ancorado nas teorias sobre literatura fantástica de Tzvetan Todorov, e Jean-Paul Sartre (1981), o terror e o horror de H.P. Lovecraft (1981) e Stephen King (2007), o grotesco de Wolfgang Kayser (2009), o estranho de Sigmund Freud (2006), o medo por Zygmunt Bauman (2008), dentre outros autores.

Capítulo 1 – Fundamentação Teórica

2.1 – A Literatura Fantástica Tradicional

Intrínseca a diversos aspectos do mundo contemporâneo, o fantástico está presente em obras literárias, nas artes, como o cinema e o teatro, em jogos digitais, adaptações de quadrinhos e em diversos gêneros que trazem seus principais elementos, tornando-o ainda mais enriquecido e apreciado por todas as idades. Vista como uma oportunidade de uma fuga da realidade, do tempo, no espaço ou apenas um passatempo em uma dimensão cheia de monstros, mistérios e situações inesperadas que anseiam ser resolvidas, a literatura fantástica envolveu – e ainda envolve – gerações com narrativas de suspense, horror e ficção científica.

A literatura fantástica é definida, principalmente, a partir das teorias dos pesquisadores Tzvetan Todorov, Howard Phillips Lovecraft, Sigmund Freud e Jean-Paul Sartre que são formuladas entre os séculos XIX e XX, quando a produção em literatura fantástica atingia seu auge. Portanto, é a partir das ideias de alguns destes autores que nosso trabalho se constrói.

Sendo um dos pesquisadores percursores a investigação das particularidades do subgênero literário fantástico, Tzvetan Todorov em sua obra *Introdução da Literatura Fantástica*, publicada em 1970, define o fantástico como uma variação dos gêneros literários, na qual predomina a hesitação, pois a ambiguidade faz parte da aventura que é descrita nas histórias, partindo para questionamentos como “*isso é realidade, sonho ou fruto da imaginação?*”. É a partir de acontecimentos entre o real e o imaginário que se chega ao fantástico, produzindo uma situação impossível de se explicar pelas leis naturais do nosso mundo, pois

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza, assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se a terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15)

Várias definições de fantástico apareceram ao longo dos tempos, sempre uma sendo usada como paráfrase da outra e permeando o mistério, o inexplicável e o inadmissível, predominando o embate entre os acontecimentos do mundo natural *versus* os acontecimentos do mundo sobrenatural. Para Todorov, existem três condições para que o fantástico se estabeleça: a hesitação provocada no leitor, a rejeição a leitura alegórica

ou poética da obra, e por último, que pode ou não se cumprir, a identificação do leitor com um personagem, mais facilmente o narrador.

O leitor possui um papel fundamental na literatura fantástica, de acordo com o autor, pois há uma integração entre o leitor e o mundo dos personagens na história (que se dá através do personagem principal, na maioria dos casos) que se define pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos que são descritos e a partir disso, conseqüentemente, acontece a vacilação. Então, o leitor se depara com um personagem frente as forças sobrenaturais, ocorre a vacilação, como uma dúvida em que leitor e personagem partilham da situação provir ou não da “realidade” e optam por uma solução no final (TODOROV, 1981, p.24) e se isso ocorre, o fantástico é anulado. Assim como afirma Marcio Cícero de Sá (2003):

[...] O maravilhoso residiria num mundo imaginário e impossível para a realidade humana, realidade sempre balizada no tempo e espaço de sua definição. Esse novo mundo se encarregaria de gerar e confirmar suas regras e sua lógica de comportamento. Desta forma, quando a incerteza não permite que se estabeleça o estranho e nem o maravilhoso ou sobrenatural devido à ausência de explicações dentro da lógica destes mundos, instaura-se o fantástico, mundo da hesitação e do equilíbrio instável. Qualquer explicação que possa ser realizada no estranho ou no maravilhoso, poderia pôr fim ao fantástico. (SÁ, 2003, p. 32)

Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para a sua prática de leitor, um novo perigo ameaça o fantástico, se situando no nível da interpretação de texto:

Terá que advertir imediatamente que, com isso, temos presente não tal ou qual leitor particular, real, a não ser uma “função” de leitor, implícita ao texto (assim como também está implícita a função do narrador). A percepção desse leitor implícito se inscreve no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens. (TODOROV, 1981, p. 19)

Para Marcio C. Sá (2003, p. 38), o leitor é de suma importância, pois ele é capaz de delimitar o gênero, pois mesmo que todas as explicações estejam dentro da narrativa elas só podem ser consideradas autênticas no momento em que são enunciadas, junto do leitor implícito.

Segundo Todorov, o fantástico se situa entre dois subgêneros que surgem a partir do momento que o fantástico vacila, são eles o gênero estranho e o gênero maravilhoso. O autor explica que cada um desses subgêneros é considerado transitivo, dando origem as subdivisões: *estranho-puro*, *fantástico-estranho*, *fantástico-maravilhoso* e *maravilhoso-puro* (TODOROV, 1981, p. 25). Na primeira subdivisão chamada de estranho-puro, constata-se a necessidade de explicar o fantástico, as obras pertencentes a esse gênero relatam acontecimentos que são explicados facilmente pelas leis da razão,

mas que são de alguma forma extraordinários, inquietantes, chocantes e singulares, provocando no leitor uma reação semelhante aos textos considerados fantásticos, contudo, há diferenças, pois, o gênero estranho não é delimitado. Como exemplo de autor que transita entre esses aspectos está Edgar Allan Poe, que se aproveita da magia e da natureza para descrever em suas obras situações excepcionais. O gênero estranho faz referência às ideias de Sigmund Freud sobre o sentimento do estranho; de acordo com ele, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e a muito familiar” (FREUD *apud* SÁ, 2003, p. 65). A teoria sobre o estranho de Freud será abordada mais detalhadamente no próximo capítulo do nosso trabalho.

Na subdivisão intitulada fantástico-estranho se enquadram as obras que possuem acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas que recebem ao decorrer da trama, ou no final, uma explicação considerada racional, pois de acordo com a intervenção e o caráter não sólido dos acontecimentos, permitem que personagem e leitor acreditem na atividade sobrenatural. A crítica nomeia esse subgênero como o “sobrenatural explicado”.

No fantástico-maravilhoso se enquadram as histórias que se apresentam no âmbito do fantástico e sua incerteza, porém, terminam com a aceitação das atividades ligadas ao sobrenatural. Este é o que mais se aproxima do fantástico puro, pois mantém sua não explicação e não racionalização. O limite entre eles é definido pela ausência ou presença de alguns detalhes.

Por último, o maravilhoso-puro não é definido e se caracteriza pela ausência de reações – no leitor implícito e no personagem – frente as atividades consideradas sobrenaturais. Geralmente, o maravilhoso é associado aos contos de fadas, já que os acontecimentos sobrenaturais acabam sendo esperados, como a presença da fada que ajuda *Cinderela* ou dos animais falantes em *Alice – No país das Maravilhas*.

Sendo assim, considerando a linha tênue entre o racional e o sobrenatural, identificado nestes subgêneros, como fica a verossimilhança no fantástico? Com relação a isso, Todorov (1981) comenta que

[...] O verossímil não se opõe absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que aponta à coerência interna, à submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e do personagem. Dentro do gênero fantástico, é verossímil que se deem reações “fantásticas”. (TODOROV, 1981, p. 26)

Então, por mais que pareça absurdo ou explicativo uma situação em uma obra, o sobrenatural e as leis naturais podem explicar ou podem ser sugeridas, obviamente, o leitor não é obrigado a aceitá-las.

Todorov também se apropria das ideias de outros grandes autores como H.P. Lovecraft, autor de diversos estudos que envolvem a literatura fantástica. Seu mais conhecido trabalho é a consagrada obra *O Sobrenatural na Literatura*, publicada em 1945. Para Lovecraft, o fantástico não se situa apenas na obra em si, mas também na experiência particular do leitor que deve ser através do medo.

A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. [...] Por tal razão, devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. [...] Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas. (LOVECRAFT *apud* TODOROV, 1981, p. 20)

Assim como Lovecraft, Braulio Tavares (2003) em *Nas periferias do real ou fantástico e seus arredores*, considera que o fantástico é um modo narrativo que está fora do nosso alcance, não pode ser visto, tocado ou pensado (p.13); o inconsciente possui um papel primordial, já que é através do fantástico que os conteúdos inconscientes surgem com grande intensidade. Além disso, o gênero se constrói a partir de momentos de tensão e estresse extremos, pois tem-se a sensação de estar vendo, ouvindo ou fazendo algo que é impossível. O fantástico então surge quando algo desse tipo ocorre, rompendo com a normalidade e dando lugar a coisas que não podiam acontecer, coisas que de acordo com Tavares (2003) são reprimidas e irracionais, e brotam no momento de tensão criativa.

2.2 – Literatura Fantástica Contemporânea por Sartre

Em *Introdução a Literatura Fantástica*, Tzvetan Todorov dedica uma parte de sua obra ao fantástico moderno que Jean-Paul Sartre demonstra a literatura realizada no século XX, que tinha Franz Kafka como maior representante, como sendo desenvolvimento, atualização ou redefinição da literatura fantástica denominada tradicional que se concretizou no século XIX. As observações de Sartre constam na obra *Situações I*, publicada em 1947, na qual Sartre define o que é o fantástico contemporâneo através do capítulo *Aminadab*.

Para Sartre, não se tem meio termo no fantástico, diferentemente do que afirma Todorov demonstrado através das suas subdivisões em estranho-puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso-puro. Sartre considera o fantástico contemporâneo totalmente real ou totalmente maravilhoso, pois “ou não existe, ou estende-se a todo universo” (SARTRE *apud* SÁ, 2003, p. 54). Sendo assim, o mundo fantástico contemporâneo tem como sua maior característica o convencimento do leitor implícito aos fatos sobrenaturais, pois

O convencimento do leitor implícito aponta a necessidade comum entre o fantástico tradicional e o contemporâneo de um narrador que o conduza à elaboração de um mundo não natural. Se o leitor implícito não é convencido, interpretará o elemento fantástico como disfarce de algo natural. Em resumo, para Sartre não existiria possibilidade de que um elemento fantástico habitasse o mundo natural e o mundo resultante se transformasse em fantástico. (SÁ, 2003, p. 55)

Apesar da proximidade entre o mundo fantástico – considerado não natural, com suas regras próprias diferenciadas – há uma linha tênue que separa o normal do não-natural que se baseia em parâmetros sociais que estão em constante alteração; por essa razão, o leitor implícito tem, mais uma vez, uma grande parcela de importância no estabelecimento do fantástico. Marcio Sá (2003) afirma que é a repetição de algo do cotidiano que gera uma falha que contradiz a coincidência e faz com que o leitor implícito tenha o sentimento do fantástico.

Ademais, outra característica do fantástico contemporâneo é a presença de seres humanos e naturais, deixando para trás os seres encontrados nas obras do fantástico tradicional como fadas, vampiros e gnomos, para dar destaque ao homem, o que Sartre nomeia de “o retorno ao humano” e a apresentação do “homem às avessas” (SÁ, 2003, p. 55). Esse fantástico exploraria, então, a condição do homem que passa a ser o fim atingido, uma ferramenta na construção do mundo, da matéria (p. 56). Entretanto, para Sá (2003) duas ideias põem em risco o afastamento do mundo fantástico – e também estabelecidas no fantástico tradicional – que é a utilização de ideias filosóficas e ideias morais, pois essas ideias têm seu simples uso apenas pela estética do gênero e não para a construção do mundo fantástico em si.

Portanto, o fantástico contemporâneo de Jean-Paul Sartre, diferente em alguns aspectos do apresentado por Todorov, constitui-se da ideia de que o fantástico não possui delimitação, não é ligado a mundos transcendentais ou criaturas extraordinárias. O fantástico contemporâneo é instaurado no homem, no ser e na natureza, no homem assim

como demonstra os personagens escritos por Kafka, perdidos a procura de lugares que não vão a lugar nenhum (CARMO, 2015, p.7).

2.3 – Perspectivas sobre a Literatura Fantástica Brasileira

Contrário ao pensamento comum, o fantástico vem sendo enriquecido e expandido por diversos tipos de linguagens recentes, de acordo com Braulio Tavares (2003), porém, nas primeiras tentativas de conceituar o fantástico se dá como algo negativo e absurdo, pois o fantástico é definido como tudo aquilo que não é considerado real, possuindo ligação com as ideias formalistas. Contudo, é através do cinema e das HQs que o fantástico está se multiplicando e tomando novas formas.

No Brasil, existem alguns escritores que vem explorando as terras nas quais o fantástico habita, através de narrativas míticas com base no gênero que vem sendo procurado e consumido pelos leitores. Tavares (2003) afirma que a literatura fantástica brasileira é caracterizada como uma narrativa mitológica, próxima da literatura oral que possui personagens que encarnam o modelo típico brasileiro (TAVARES, 2003, p. 8). Em geral, apresentam o homem pobre, herói, que possui alguns poucos bens, vezes esperto ou ingênuo, que geralmente se mete em uma jornada para a conquista de algo e durante sua busca enfrenta monstros, criaturas e tem acesso a outros mundos. Um exemplo desse modelo típico brasileiro é *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, que revela uma grande influência indígena e da linguagem oral, e também o *Romance da Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna.

Como já esperado, as obras que fazem parte da literatura fantástica possuem a intenção de deixar dúvidas sobre a veracidade dos fatos que são apresentados, assim como comenta Todorov. Entretanto, Braulio afirma que não existe essa intenção nos autores, pois mesmo em uma obra considerada mais realista, como a de Ariano Suassuna, percebe-se que isso pode ser rompido a qualquer momento e dar lugar a uma situação em que o sobrenatural predomina, sem alterar a essência da narrativa e de tudo que o autor transmite, o que Ariano chama de “realidade transfigurada” (TAVARES, 2003, p. 9).

Nessas histórias que envolvem o “brasileiro mítico”, de acordo com Tavares (2003), não há tanta reflexão sobre o país, nem imaginação de um destino para o povo; algumas vezes, o Brasil é usado como pano de fundo para uma discussão sobre o próprio

mundo, o universo, a vida real. Essa última, quando abordada, transmite ideia de que não existe, é uma ilusão e que ela não passa de um ritual sem sentido, da qual a finalidade nunca será possível se descobrir.

Entrando no âmbito fantasmagórico, Braulio comenta que os temas do fantástico têm a possibilidade de serem reinventados pelos escritores brasileiros, levando em consideração o subgênero fantástico clássico denominado *ghost story* (história de fantasma), um gênero noturno e invernal praticado pelos escritores britânicos, alemães e franceses nos séculos XIX e XX, que é associado a castelos góticos, mansões grandiosas abandonadas e que faziam referência aos fantasmas, entidades sanguinárias e vingativas que sofreram em vida e atormentam os vivos na sua pós-morte. Entretanto, com a sua renovação, pode-se constatar, por exemplo, a construção nos moldes do *ghost story* uma obra como *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, que foge dos castelos e do ambiente *dark* e gótico para uma narrativa em uma terra ensolarada, com humor e sensualidade. Ou seja, é a maneira como o autor baiano se identifica com o referido gênero.

Durante séculos os fantasmas eram considerados um modelo de ligação com o gótico e a partir das mudanças no século XX isso foi se modificando, chegando aos fantasmas de hoje, da vida atual, como descreve Zygmunt Bauman (de quem trataremos mais profundamente no próximo capítulo) sendo alvo de tema para produções, assim afirma Tavares (2003), apropriando-se das ideias do autor Fritz Leiber, um dos mais premiados na literatura fantástica norte-americana:

Pense nisto: um rosto que mistura a ansiedade faminta dos desempregados, a inquietude neurótica das pessoas sem objetivo na vida, a tensão sobressaltada de quem trabalha sob a pressão das metrópoles, o desconfortável ressentimento do grevista, o frio oportunismo do traidor, o ofegar agressivo do mendigo de rua, o pânico explícito do civil bombardeado, e mais outras mil deformações emocionais. Cada uma se superpondo às demais e se mesclando com elas, com uma pilha de máscaras semitransparentes. (LEIBER *apud* TAVARES, 2003, p. 11)

Outro subtema recorrente é o mal e o horror. Tavares (2003) comenta que este subtema é algo que interfere em nosso mundo e, para ele, grande parte das narrativas de horror contemporâneas se dão em uma terra desconhecida e inóspita, oscilando entre o sobrenatural (monstros, objetos malignos) e o não sobrenatural (como os assassinos, psicopatas, *serial killers*), além das narrativas que se explicam através do fantástico, que são denominadas como narrativas de ficção científica (*aliens* ou experiências científicas que deram errado, são exemplos disso). De acordo com Braulio, grande parte dos

escritores contemporâneos do horror conseguem transitar entre esses três eixos: o sobrenatural, o não-sobrenatural e a ficção científica, a exemplo do autor Stephen King.

Dessa maneira, podemos constatar que a produção de literatura fantástica brasileira possui vários produtores, vertentes e modos; além do escritor Braulio Tavares, mencionamos Eduardo Spohr, Rafael Draccon, Afonso Solano, André Vianco, Barbara Morais, Carolina Munhóz e entre outros que demonstram o quão forte é esta corrente no Brasil e que é através do folclore, da apropriação de culturas, lendas e costumes – também de outros países – que esse gênero é enriquecido, e que ao passar dos anos está sempre em intensa ascensão. Outro exemplo dessa diversidade, a coletânea de livros *A Fantástica Literatura Queer* publicada em 2012, organizado por Cristina Lasaitis e Rober Pinheiro, trazem contos de jovens autores brasileiros de literatura fantástica *queer* (entre eles estudantes, jornalistas, publicitários e até engenheiros) que eram selecionados através da internet e que abordavam a temática LGBT, comprovando que nunca se produziu e se falou tanto na vertente fantástica como atualmente.

2.4 – Literatura Infanto-Juvenil: do utilitarismo ao entretenimento

A literatura infanto-juvenil sempre foi alvo de produções que visavam estabelecer valores utilitaristas, pois as crianças burguesas antigamente eram vistas como adultas, possuíam vestimentas iguais e até frequentavam os mesmos lugares e tinham responsabilidades como um adulto. Tendo em vista a ligação da literatura com a escola, era através da literatura que se construía o desenvolvimento moral, intelectual e consciente dos indivíduos, garantindo que as tradições burguesas fossem perpetuadas, formando cidadãos que se comportassem bem em sociedade e que apenas seguissem as regras que lhe eram ditadas. Em suma, a literatura era usada pela escola como dominação. Era através dos contos dos Irmãos Grimm, Perrault, Andersen, entre outros escritores que se apropriavam da fantasia, que professores tornaram a leitura e estudos de obras como um objeto didático e não como um livro de histórias, de contos de fadas que permitiam que a criança desenvolvesse a sua imaginação.

Através das mudanças na sociedade e conseqüentemente, da criança e do jovem, como a valorização da infância, a literatura moderna ou contemporânea chega então para abarcar os diversos modos do fazer fantástico deixando para trás a didatização e o direcionando o leitor para o entretenimento, e acima de tudo, a formação crítica, assim

como cita Regina Dalcastagnè: “Ao interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14).

Sabendo disso, cria-se um questionamento sobre o que é realmente a literatura infanto-juvenil – já que a mesma pode ser lida e direcionada para os adultos – visto que a criança de séculos atrás não possuía a mesma forma de pensar, agir e as preferências de uma criança dos tempos atuais.

Este é um dado muito recorrente na literatura contemporânea em geral e que também está presente na obra de Braulio Tavares, através do movimento que podemos identificar como recriação e/ou atualização das lendas e mitos em que são inseridos novos dados e personagens; uma junção do antigo com o atual, dando espaço para novas formas e temáticas que conseqüentemente atraem leitores diversos e de faixas etárias distintas.

Nesse caso, na obra *Sete Monstros Brasileiros* são utilizados os gêneros mito e lenda, sob a presença de personagens folclóricos que representam o ‘antigo’. Para entender como é organizado toda essa diversidade em sua obra se faz necessário compreender os gêneros narrativos que são abordados, além disso, as características dos personagens e a presença de alguns aspectos e seus efeitos no leitor.

2.5 – Percursos da Literatura Infanto-Juvenil Brasileira

Qualitativamente e quantitativamente a circulação de livros literários infantis no Brasil sempre esteve em baixa, de acordo com uma pesquisa feita pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE) pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e pelo Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL), assim como afirma Marisa Lajolo (2010):

Levando em conta estas especificidades, bem como as inevitáveis camisas de força que a estatística impõe à realidade que mapeia, “O livro no orçamento familiar” é deveras interessante. No modo como a pesquisa é formatada, o material de leitura inclui-se no grupo de despesas não essenciais e ocupa 0,5% do orçamento familiar total. E, supõe-se, é nessa fração de orçamento que se alojam livros infantis [...]. (LAJOLO, 2010, p. 99)

Devido a sua visibilidade e aos orçamentos familiares não terem espaço para livros de leitura e mais para os livros didáticos a vinculação direta com a escola era o

único modo de se ter acesso a algum livro de literatura, que seria pré-selecionado pelos professores.

É a partir dos anos finais do século XX que a literatura infanto-juvenil brasileira passou a ser tratada como gênero, ganhando status de qualidade e reconhecimento internacional, a exemplo de autoras como Lygia Bojunga Nunes e Ana Maria Machado, através do prêmio Hans Christian Andersen conferido a escritores que possuem alta distinção na literatura voltada para crianças e jovens, além de autores de sucesso como Ruth Rocha, Ziraldo e João Carlos Marinho que contemplam em suas obras a crítica social, o humor, o suspense (TURCHI, 2008, p. 2). Outros prêmios como o White Ravens Catalogue, a lista dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude na Alemanha e a Feira Internacional de Bolonha, tiveram nomes brasileiros que tornaram a literatura infanto-juvenil brasileira reconhecida, fazendo jus a sua complexidade. Em âmbito nacional, várias premiações constataram a qualidade da produção da literatura infanto-juvenil, como em 1959 o renomado prêmio Jabuti foi concedido, pela primeira vez, a um livro infantil do autor Renato Sêneca Fleury. Também ganhador de um prêmio Jabuti, Braulio Tavares foi premiado em 2009 por *A invenção do mundo pelo Deus-Curumim* (2008, Editora 34) na categoria Livro Infantil.

A literatura voltada para crianças e jovens da época, possuía a dinâmica entre o textual e o visual, apreciada por diversos escritores, o que fez a indústria gráfica crescer e desenvolver novos gêneros como os *ciber poemas* citados por Lajolo (2010) que se utilizam da interatividade para criação das metáforas e sinalização da linguagem verbal, o que se tornou a entrada para produção de obras semióticas, manifestando-se nas múltiplas linguagens da modernidade. Contudo, não eram apenas as múltiplas linguagens que atraíam os estudiosos da literatura infanto-juvenil, a crescente complexidade dos livros tornou-se uma forma de inclusão de novas categorias para prêmios concedidos, demonstrando a mudança do olhar dos especialistas na área (LAJOLO, 2010, p. 103).

Nos cursos universitários, eram escassas as produções e pesquisas que se apropriavam do estudo da literatura infanto-juvenil, e ainda hoje é possível perceber que este gênero é considerado menor pelos autores e pesquisadores. Diferentemente das décadas seguintes, quando o gênero passou a inspirar a escrita de livros, artigos, revistas, sites que são motivados por eventos que possuem o foco na reflexão sobre tudo o que envolve a literatura infanto-juvenil.

Percebe-se que há um amadurecimento através da criação de instituições, como a Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil (FNLIJ), que promove e valoriza a leitura, além da fundação da Academia Brasileira de Letras; a criação do Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL) – que assegura o acesso ao livro e uma forte valorização e fortalecimento da leitura como fator de desenvolvimento intelectual e econômico; o Programa Nacional de Biblioteca na Escola (PNBE), o modo como diversas crianças e jovens têm acesso a livros. Entretanto, sabemos que na prática todos esses programas de incentivo não funcionam tão bem por fatores que ultrapassam o meio acadêmico e institucional.

Observando a trajetória da literatura infanto-juvenil, Maria Zaira Turchi (2008) afirma que na década de 70 “não se podia falar de literatura infantil e juvenil como um sistema de obras e conjunto de autores com uma produção estética regular destinada a crianças e jovens” (TURCHI, 2008, p. 2), pois a precariedade do gênero era perceptível, principalmente com relação a qualidade estética dos textos e a construção literária baseada na dominação (autor-texto-leitor). A autora cita Monteiro Lobato como precursor e influenciador dessa renovação de grande importância na literatura infanto-juvenil brasileira.

Esta renovação na literatura brasileira, de acordo com Turchi (2008), se consolida nas décadas seguintes através da valorização do texto, da ilustração e os aspectos gráficos, que já foram aqui mencionados, e estão presentes nas narrativas caracterizadas pela presença do humor, da irreverência, da aventura, do suspense e das temáticas cotidianas. Sendo assim,

Há um aprofundamento estético no texto literário, seja na construção da voz narrativa que procura estabelecer pontes entre a perspectiva do adulto e a da criança; manifesta-se também nas obras um apelo à imaginação e um incentivo à construção de um leitor crítico. (TURCHI, 2008, p. 2)

De acordo com Maria Z. Turchi, as autoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Industrial Cultural e Renovação Literária* (1984), tratam sobre as tendências da literatura dos anos 80, que incluem cinco tendências. A primeira diz respeito a crítica da sociedade brasileira através da miséria e do sofrimento infantil, como uma representação do contexto social. A segunda demonstra a imagem de criança obediente e passiva que é capaz de rebeldia, sendo uma ruptura com o mundo dos adultos, e busca pela liberdade de expressão e pensamento. A terceira tendência diz respeito a valorização da criatividade e da capacidade da criança e do jovem de inventar e imaginar novas realidades e deslocar

verdades estereotipadas, além da efervescência de gêneros e temas como a ficção científica e o suspense. A quarta tendência é a valorização dos aspectos gráficos e a quinta, e última tendência, caracteriza-se pelos procedimentos de metalinguagem e intertextualidade.

Atualmente, a produção literária aponta uma retomada nos clássicos universais, dos clássicos brasileiros, dos contos de fadas, de histórias exemplares, narrativas mitológicas (gregas, africanas, indígenas), a exemplo da obra *Sete Monstros Brasileiros* (2014) que será aprofundada no próximo capítulo. A revisitação e reinvenção dessas histórias toma a direção da paródia ou da desconstrução pelo humor ou pela crítica de valores e paradigmas sociais. Esses novos moldes trazem dados da contemporaneidade, mobilizando criativamente os escritores, pois obras e formas estereotipadas não acrescentam em nada a cena da literatura infanto-juvenil (TURCHI, 2008, p. 3).

Nessa nova produção literária, vê-se também temas que abordam as relações interpessoais, memorialismo, a rebeldia, a transgressão as normas impostas pelos adultos, e a crítica a sociedade brasileira de uma forma realista, que dão visibilidade à criança, ao jovem e as outras massas da sociedade consideradas silenciadas, assim como comenta Rosa Maria Cuba Riche (1999):

Ao aprofundar nos dramas humanos refletidos esteticamente nas personagens das obras contemporâneas da literatura infanto-juvenil brasileira, temas do real cotidiano ganham relevância. Assim o aborto, o estupro, o menor abandonado, a separação de pais, os preconceitos, a morte, as diferentes nuances de violência, o trágico, visto aqui no seu sentido mais amplo, convivem alternadamente com a fantasia do imaginário dos contos de fada. (RICHE, 1999, p. 9)

Sendo assim, pode ser constatado que a qualidade da produção literária sofreu uma grande mudança, em conjunto com a qualidade da produção e a diversidade de títulos e temas, se comparado com outras décadas; isso permitiu que o leitor escolhesse o que ler, porém, sua relação com a escola ainda permanece.

Turchi (2008) menciona que toda essa multiplicidade de linguagens presentes em uma obra desestabilizam a tentativa de conceituar a literatura infanto-juvenil. Portanto, o reconhecimento da qualidade de uma obra e de um autor da literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea é demonstrada através de estudos e pesquisas que aprofundam e dão visibilidade a produção brasileira, fazendo de obras e autores conhecidos em todo o mundo.

2.6 – Os gêneros fantásticos: conto, mito e lenda

Tendo em vista o surgimento de novas linguagens, como já mencionamos, é possível perceber a enorme diversidade de gêneros existentes que crescem e se transformam cada vez mais, graças a obras e pesquisas na área da literatura. Neste tópico, pretendemos abordar diferentes conceitos e pontos de vista sobre os gêneros conto, mito e lenda, demonstrando aspectos estruturais, semânticos, entre outros, a fim de demonstrar o quanto o gênero é adaptável e pode ser utilizado de diversas formas, como maneira de atrair novos leitores, renovar velhas concepções, trazer à tona formas antigas de narrar, tudo para tornar a literatura ainda mais diversa e atrativa.

No ensaio *Crítica arquetípica: teoria dos mitos* (2014), o autor Northrop Frye, considerado o maior crítico e teórico da literatura mundial, apresenta uma analogia entre a arte da pintura, a música e a expressão literária. Frye comenta que a pintura ilustra um tema relacionado a objetos acessíveis a experiência sensorial em que os elementos estruturais, pictóricos e os representacionais são fáceis de serem percebidos, assim como o “realismo” empregado na obra e sua estilização, sendo organizados por padrões estruturais de conteúdo e forma que possuem uma finalidade imitativa, mas que se revolta contra as convenções estabelecidas de sua própria época para se redescobrir, de forma mais profunda, procurando remodelar-se a partir disso (FRYE, 2014, p. 257).

Segundo Frye, quando se pega um romance, por exemplo, há um hábito de compará-lo com a vida vivida por nós, sendo que alguns abandonam a semelhança com a vida e aproveitam a história por si só. Para o autor, os princípios estruturais da literatura são retirados da crítica arquetípica e anagógica, pois pressupõem a literatura como um todo, conforme os modos de ficção que vão do mítico ao mimético; há uma aproximação do “realismo” extremo ou a semelhança com a vida. Seguindo o mítico, as histórias de deuses em que os personagens possuem um poder de ação possível, é o mais abstrato e convencional de todos os modos literários (p. 261).

O mito, para Frye, com base nos estudos arquetípicos, é abstrato ou puramente literário; possui um caráter ficcional e temático que não é afetado pelo cânone (p. 263). Em termos narrativos, o mito é a imitação de ações próximas ou nos limites do desejo, já que os deuses desfrutam de mulheres, lutam entre si e assistem as mazelas humanas do alto de sua imortalidade. Sendo assim, o mito opera através do desejo humano, mas não significa que apresente seu mundo como alcançável aos seres humanos. O mito é o mundo

apresentado pela concepção de céu na religião e apocalíptico, uma metáfora total, idêntica a tudo.

Já o realismo é o sentimento que provoca no leitor o pensamento de “isso parece algo que já conhecemos”, pois o mito é uma arte de identidade metafórica implícita, além disso, é possível perceber os mesmos princípios estruturais, diferentemente dos princípios da literatura que se mantem isolados. A junção entre a estrutura mítica e a ficção realista é difícil de se tornar plausível e em sua tentativa de resolver esses problemas, ocorrendo o deslocamento.

Conforme Frye (2014, p. 264), o mito é considerado um grande arcabouço literário que possui a tendência de se deslocar em uma direção humana em contraste com o “realismo”. O princípio de deslocamento é algo que pode ser identificado metaforicamente em um mito por forma de analogia ou associações. Para tornar a história plausível, o autor diz que uma porção de deslocamento se torna necessário. Para Frye, é perceptível que o escritor mítico é mais abstrato se comparado a um escritor ficcional, e essa afinidade entre o mítico e o abstrato ilumina alguns aspectos da ficção mais popular em que a realidade é plausível o bastante para ser uma história bem delineada (FRYE, 2014, p. 266).

Por fim, Northrop Frye (2014, p.267) descreve sobre as três organizações dos mitos e dos símbolos arquetípicos da literatura. A primeira refere-se ao mito deslocado, ocupado por deuses e demônios em que são formados dois mundos: o desejável e o indesejável, identificados comumente como paraíso e inferno – que são chamados de organizações metafóricas. A segunda é sobre a tendência do surgimento de padrões míticos em um mundo associado à experiência humana, e a terceira, a tendência do “realismo” que dá ênfase no conteúdo e a história. Frye discorre também sobre o realismo na literatura irônica que pende para o mito e seus padrões demoníacos ou apenas a estilização romântica, assim como escrevia Poe, por exemplo.

Já Salvatore D'onofrio (1983), em *Formas de Narratividade*, afirma que o gênero narrativo mito consiste em uma história ficcional sobre divindades que foi inventada pelos homens (pelo escritor ou pelo próprio povo) para explicar a origem das coisas ou justificar certos comportamentos – o que remete um pouco como era a literatura infanto-juvenil dos séculos passados.

Com a evolução da sociedade, o mito passa a lançar mão da fantasia para a criação de mundos imaginários em que todas as pretensões do homem pudessem ser realizadas. O mito é concebido então como uma história ficcional que estabelece uma relação com realidades paralelas que percebem o sentido do mundo, vistas sob o princípio do bem e do mal, dos heróis épicos, contos de fadas, cordéis, na ficção científica e até mesmo na narrativa policial.

Segundo D'onofrio, antigamente o mito possuía três características principais. A primeira é sobre a sua natureza fantástico-religiosa, pois a narrativa mítica é “a história dos atos de entes sobrenaturais” (p.106) causando uma relação profunda com a religião que implica em uma interpretação sobre a vida. A segunda característica diz respeito ao mito como uma crença-verdade, pois assim que é criado um mito, ele se torna objeto de crença popular, tentando explicar as origens das coisas e se referindo a realidades cotidianas. A terceira e última característica se refere à lógica do mito, tendo em vista que a criação do mito é anterior à formação da consciência reflexiva; sendo assim, obtendo-se respostas de indagações do homem através da fantasia.

A nível de comparação, D'onofrio (1983) discorre sobre a lenda (do latim *legenda* que significa “o que se deve ler”) afirmando que em séculos passados a lenda tinha disposição a imitação e servia para relatar a vida de santos e mártires da igreja católica. Diferentemente da lenda, o mito é ligado ao sobrenatural e à crença nas histórias; já a lenda é estimulada pela imitação que é representada pelo herói humano. Vale salientar que a lenda se origina de um fato histórico, apesar da sua veracidade ser transfigurada pela imaginação popular com o passar dos tempos. Em suma, a lenda é um fato não comprovado que pode ser localizado tanto no espaço, quanto no tempo – diferentemente do mito e do conto. De forma mais simplificada, Paulo de Carvalho-Neto (2008) conceitua mito e lenda como:

Mito – Narrativa da ação de um ser inexistente. É a representação mental e irreal de um elemento com formas humanas, de astros, de peixes, de outros animais ou qualquer coisa, cuja ação em geral causa medo.

Lenda – É uma narrativa imaginária que possui raízes na realidade objetiva. É sempre localizável, isto é, ligada ao lugar geográfico determinado. (NETO *apud* LÓSSIO, 2008).

Em *Mitos primitivos a mitos literários* (1997), o autor Pierre Brunel disserta sobre os diferentes empregos dados pelos críticos ao mito e o esvaziamento de sentido – se palavra mito for usada erroneamente. Além disso, procura definir e investigar mais sobre

este gênero. De início, o autor demonstra os diferentes empregos que são dados, como de Paul Valéry, filósofo francês, que diz que o mito é aquilo que parece de precisão e que se designa ao que é *irreal ou errado*. E o emprego dado por Roland Barthes, sociólogo e crítico literário, que diz respeito a sua oposição entre *mythos* e *logos*. Barthes diz que a palavra *mitos* possui um sentido muito vago, “daquilo que se conta” (BRUNEL, 1997, p.730).

Partindo dessas considerações e de empregos qualificados – aplicados à *etnografia, à sociologia e à politologia* – que se chega na literatura, que considera o mito como um relato simbólico que passa a ter valor fascinante, e mais ou menos totalizante para uma comunidade humana mais ou menos extensa, na qual o mito propõe a explicação de uma situação ou uma forma de agir (BRUNEL, 1997, p. 731). Além disso, o mito é uma criação coletiva e não apenas de uma pessoa, já que um escritor exprime sua experiência através de uma estrutura dinâmica que combina episódios, personagens e situações de acordo com uma dialética sempre original, não sendo reduzido apenas a imagens ou temas simbólicos (p. 733).

Para o autor, o mito não é identificável como um texto, pois ele retoma e reedita imagens míticas que podem adquirir formas e valores fascinantes, assim como esse valor mítico pode ser perdido quando o público e as circunstâncias são diferentes. Com essa mudança, um tema ou personagem pode ter valor mítico se reconhecido por um dado grupo social, levando ao fascínio e conseqüentemente a tradição literária. O mito também se distingue da alegoria, sua forma descritiva e calculada, pois o mito é uma criação espontânea.

Quanto a sua estrutura, Pierre afirma que o mito advém de grandes imagens simbólicas, oposições, fórmulas estereotipadas, repetições que são comuns ao gênero; sendo assim, o mito se organiza em uma estrutura dramática, livre, com diferentes possibilidades de adesão a mitos heterogêneos, rompendo com a ideia de mito único e totalizante, passando para aspectos acionados pelo mundo moderno como elementos míticos advindos de culturas do mundo todo. O autor também diferencia o mito de outros gêneros, afirmando que o mito deve ser distanciado da utopia, da lenda e do conto, apesar da forma narrativa se situar como um cruzamento entre esses gêneros.

Antigamente, as representações míticas eram baseadas nos gregos e nas imagens bíblicas, atualmente instaura-se o infraliterário que atua através de histórias em

quadrinhos e da ficção científica em que o fascínio se estabelece de maneira mais direta, assim como já foi aqui mencionado, isso ocorre com o fantástico e seus subgêneros, pois histórias da antiguidade são transformadas e voltam a ter seu poder de fascinar os leitores, o que ocorre em *Sete Monstros Brasileiros* (2014) de Braulio Tavares. Sendo assim, a atualidade de um mito se mede pela sua recepção (BRUNEL, 1997, p.732).

Com relação a verossimilhança, Brunel afirma que para os modernos é impossível um pensamento puramente mítico, pois o mito deve traçar um diálogo com a racionalidade cotidiana que vêm sendo praticado por religiões e grandes obras poéticas. Sendo assim,

A verdade do mito é uma verdade simbólica: ela propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, *um sentido* que não pode impor nem demonstrar; ou embarcamos nele ou não, ou o poder de fascínio do mito exercerá seu efeito, ou não nos atingirá! A maioria dos mitos que nos chega do passado ou de outras culturas (dos Deuses do Olimpo aos dragões chineses) conserva para nós apenas o valor de imagens ou temas literários ricos de ecos poéticos, mas não dizem mais nada de essencial para nossa vida atual. (BRUNEL, 1997, p. 734)

Quando uma figura mítica se revela viva para uma comunidade, ela exprime suas razões de viver, compreender o universo e o contexto histórico. Vale salientar também que o fascínio provocado pelo mito é direcionado a um público considerado restrito que, mesmo assim, representa a coletividade que é percebida através de quantas vezes obras são retomadas, as reações do público, as alusões a atualidade ou até no uso da linguagem.

Por fim, Pierre Brunel discorre sobre a produção literária que representa um dos campos privilegiados que o mito é expresso, levando em consideração também a qualidade da sua expressão formal e a personalidade do autor, uma vez que a introdução de mudanças, sua projeção no relato e integração em um dado contexto determinado da atualidade intervém no conto primitivo, multiplicando e se desarticulando do esquema original.

Além disso, o autor descreve as inflexões sofridas por algumas versões de mitos, que nem sempre irão ser apreciadas por todos, considerando seu antigo esquema. Por isso, é importante que se considere a interpretação de uma obra, que de acordo com Brunel (1997, p. 735) são divididas em três níveis: (1) o que o autor *quis* fazer da sua versão do mito, em que e por que ele inova; (2) o que a época e a mentalidade coletiva expressam através de suas intenções ou do seu inconsciente; e (3) o que, do esquema permanente do mito, passa através da “atualização” representada em um novo texto.

Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do Conto* (2006), descreve a dificuldade de exprimir a especificidade do gênero conto, além do questionamento com relação a transmissão de histórias, pois desde as sociedades primitivas que as histórias eram contadas e ouvidas para a transmissão de mitos e ritos, diferentemente de hoje em que são contadas através de 140 caracteres ou até menos. Determinar o início em que essas histórias começaram a ser contadas é considerado algo impossível, apenas se sabe que teve início em um tempo remoto e alguns acreditam que essa tradição teve início com os egípcios e seus contos mágicos.

As fases da evolução desse gênero, de acordo com Nádia Gotlib, representam a nossa própria história e cultura, através, por exemplo, da Bíblia, dos clássicos greco-latinos e dos contos do Oriente traduzidos para diversas línguas. É a partir do século XIX que o conto desenvolve apego a cultura medieval, a pesquisa popular e folclórica, além da expansão da imprensa – que permite a publicação de contos em jornais e revistas – é um momento de criação e registro do conto moderno, de Grimm e Edgar Allan Poe, tornando o ato de contar histórias algo necessário. Através dos séculos surge a problematização sobre a explicitação das histórias e, conseqüentemente, o modo de narrar que se caracteriza pela sua natureza simples de contar histórias (GOTLIB, 2006, p. 6 – 8).

De acordo com a autora, há vários pontos de vista distintos entre os autores com relação a uma teoria do conto, pois há alguns deles que acreditam que o gênero possui uma teoria específica e outros que não admitem esta ideia ou acham que o conto é filiado a teoria geral da narrativa. Contudo, Gotlib afirma que “tratar da teoria do conto é aceitar uma luta em que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto” (GOTLIB, 2006, p. 10), tornando o conto indefinível, já que vai além de algo pronto, um molde a ser preenchido.

Nádia B. Gotlib trata sobre as três acepções do conto, definidos por Julio Casares, a partir de seu estudo sobre Edgar Allan Poe, considerando o conto como (1) relato de um acontecimento; (2) a narração oral ou escrita de um acontecimento falso; e (3) uma fábula contada para crianças que tem como único objetivo a diversão. Tendo em vista o “contar alguma coisa” que é despertada a semelhança entre a narrativa, que possui uma sucessão de situações que são descritas por nós e para nós.

Além disso, a autora comenta sobre o conto ser ou não um relato verdadeiro, a partir da palavra ‘contar’ e sua evolução do oral para o escrito:

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. (GOTLIB, 2006, p. 12)

Sendo assim, o conto vai além do que apenas a história a ser contada, pois não possui compromisso com o real, visto que entre a realidade e a ficção não há como precisar os limites. Então, o que existe no conto é a ficção e sua aproximação ou afastamento do real; o inventar e o modo de representar algo.

Devido a diferença entre um documento e a literatura Nádía Gotlib traz a concepção do conto literário. Para a autora, o conto pode ser expresso através da invenção, já que antes o conto era transmitido oralmente e depois começou a ser escrito, logo após o narrador ter a função de contador, criador e escritor de histórias, dando ao conto o caráter literário. O narrador, seja oralmente ou por escrito, pode interferir no seu discurso, possuindo um modo de contar; então, qualquer diferença pode trazer um impacto a narrativa, mas para isso é preciso construir um conto que ressalte os seus valores.

Os vários modos de narrar é o que delimita o gênero, pois para cada gênero há um público, procedimentos e normas a serem seguidas nas obras, entretanto, há em alguns âmbitos que esses limites se tornam indefinidos, misturando características de outros gêneros até a ideia de um gênero e suas regras serem rompidas. A exemplo do gênero contemporâneo *microconto* – que trazem histórias em poucas palavras, mas que possuem uma carga de significação máxima até para um conto de extensão comum ou uma narrativa.

Considerando a terceira acepção de Julio Casares sobre o gênero conto, citado por Nádía Gotlib (2006, p. 17), como uma fábula contada para crianças a fim de diverti-las, é possível constatar a sua ligação com o conto maravilhoso que possui personagens que não são historicamente determinados, narrando as situações como elas deviam acontecer e seguindo a expectativa do leitor, sendo contrário ao mundo real, onde as coisas acontecem de maneira inesperada. De acordo com André Jolles, o conto maravilhoso é

uma forma simples que permanece através dos tempos, oposta a forma elaborada por um autor, ou seja, única.

Segundo André Jolles (*apud* GOTLIB, 2006), o conto não pode ser desligado do “maravilhoso”, visto que os personagens, lugares, e tempos são indeterminados, sem precisão alguma – a nível de exemplo, as histórias de contos de fadas que começam com o tradicional “*Era uma vez...*” e também a moral das histórias. Nos contos maravilhosos, os acontecimentos são transmitidos oralmente e por escrito através de séculos, pois podem ser recontados com as próprias palavras de qualquer contista sem que haja perda do principal, já que o mesmo manterá a forma do conto, simples. Por essa facilidade, é que o gênero é considerado fluído, plural, móvel, de fácil entendimento, renovação e transmissão, sem perder sua essência.

Foi nos séculos XVI e XVII que os contos maravilhosos começaram a ser disseminados, registrados por Charles Perrault em 1697 com a obra *Contos da mãe Gansa*, que eram histórias apresentadas pelo autor como narradas pelo seu filho que ouviu de uma velha-ama. Além de Perrault, os Irmãos Grimm registram suas histórias em 1812, na coletânea *Contos para crianças e famílias*, exemplo do que é considerado por Jolles como conto simples, pois o “fundo” permanece idêntico.

Nádia B. Gotlib (2006) também se apropria das considerações de Vladimir Propp, que descreve as funções, transformações e origens do conto com base nas suas obras, principalmente *Morfologia do conto* (1928). Para ele, era preciso descrever um conto, para estabelecer suas origens e características antes de saber o que seria um conto. Então, Propp rejeitou diversas classificações, principalmente a que dividia o conto entre assuntos (contos de animais, jocosos, histórias fantásticas, cotidianas). Segundo ele, o conto não pode ser explicado por temas ou assuntos, mas por unidades estruturais, por isso o estabelecimento de uma morfologia dos contos: “faz uma descrição do conto segundo as partes que o constituem e segundo as relações destas partes entre si e destas partes com o conjunto do conto” (PROPP *apud* GOTLIB, 2006, p. 21).

É a partir da análise de contos russos que Propp constata a existência de ações constantes, chamadas por ele de funções, encontrando 150 elementos e 31 funções constantes. Então, o conto maravilhoso seria uma sequência de funções em uma dada

sequência e que não se altera, entretanto, é possível que um conto não apresente todas as funções, mas sua ordem – o movimento do conto – não pode ser modificada:

Em “O Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, há a função da ausência de um dos membros da família (o Chapeuzinho), que é a primeira função determinada por Propp. E há também uma ordem que lhe é dada (pela mãe); o engano da vítima (pelo lobo, que irá devorá-la); a salvação do herói (pelo caçador); a punição do antagonista (morte do lobo). (PROPP *apud* GOTLIB, 2006, p. 22)

Assim como essas funções estão nas ações dos personagens, estão na sua caracterização. Propp apresenta sete personagens: antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói.

Portanto, segundo Vladimir Propp, o conto maravilhoso, morfologicamente, é qualquer desenrolar da ação que passa por falta, funções intermediárias para acabar em um casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho (PROPP *apud* GOTLIB, 2006, p. 22). Refletindo sobre as transformações do conto, Propp expõe vinte casos de transformações, substituições ou assimilações do conto fantástico que, conforme ele, alteram a forma, reduz, deforma, inverte as ações dos personagens.

Quanto as origens do conto, Propp (*apud* Gotlib, 2006) parte das duas fases da evolução do conto para explica-las. A primeira fase, refere-se ao conto/relato sagrado (conto, mito, rito) que se confundiam, em que o mito era entendido como um relato sobre seres divinos em que o povo crê, e o rito como ações em que a finalidade é operar sobre a natureza e a ela se submeter.

Na fase religiosa, os mais velhos contavam aos jovens as suas origens para justificar seus atos, proibições e ao que estavam sendo submetidos, pois narrar não era permitido a todos, pois era um ritual sagrado, um amuleto verbal que era passado de pessoa a pessoa. O ato de narrar e o ato de viver eram intrínsecos, pois relatar implicava na morte, por isso, aos mais velhos era comum a atividade do relato, já que estavam no fim da vida. Além disso, implicava-se também em rituais de iniciação.

Na segunda fase, com a libertação dos aspectos religiosos e sagrados, os contos são revolucionados, apropriando-se da criação artística, dos fatores sociais e do folclore, todos esses tornam o conto uma criação verdadeiramente popular.

O conto passou por diversas fases, segundo Nádía Gotlib (2006), mudanças de técnicas, teorias e também de estrutura. Com a complexidade dos tempos e com a

modernidade, é acentuada a fragmentação das obras, apresentando uma narrativa de estrutura solta, desvinculada do tradicional início-meio-fim, possuindo diversas configurações. O ponto de vista fixo de representação do mundo como todo se desfaz, apresentando uma minúscula parcela da realidade, o que passa a ser verdade para todos, hoje é apenas para um. O enredo evolui, se diluindo, combinando ou mudando componentes, como o tempo, o lugar, as pessoas. O conto passa a ser uma aventura da mente ao suspense, do estranho ao clímax, a partir de elementos interiores do personagem; desmascara o vilão por ele mesmo ou pelo narrador, não mais pelo herói (GOTLIB, 2006, p. 31).

Ricardo Piglia em *Teses sobre o conto* (2004) diz que a forma clássica do conto está no seu caráter duplo, contra o previsível e o convencional. Na primeira tese, o autor afirma que o conto narra duas histórias, a do primeiro plano (história I) e uma outra que é construída em segredo (história II) em que ‘a arte do contista’ consiste em destrinchar o relato visível, do relato secreto narrado de forma fragmentada em que o efeito de surpresa acontece quando o final da história secreta aparece na superfície (PIGLIA, 2004, p. 90):

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Ambas histórias são contadas de modo distinto, segundo Piglia, os acontecimentos ocorrem simultaneamente em duas lógicas antagônicas e os elementos essenciais do conto possuem duas funções empregados de maneira diferente, construindo um ponto de intersecção entre elas.

A segunda tese discutida por Ricardo é que a história secreta é a chave da forma do conto e das suas variantes. De acordo com a versão moderna do conto, são contadas duas histórias como se fossem uma só, de acordo com a teoria do iceberg de Hemingway: o mais importante não é nunca contado, a história é construída a partir daquilo que não é dito, é subtendido e aludido. Kafka é um exemplo de escritor que utiliza da história secreta, narrando a história visível de forma sigilosa, tornando-a enigmática e obscura.

Piglia (2004) afirma então, que o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto, buscando sempre renovar uma experiência única que nos permite ver uma verdade secreta em um ato de “descobrir o desconhecido”, o que se converte na forma do conto (PIGLIA, 2004, p. 94).

Com relação as *Novas teses sobre o conto*, Piglia (2004) diz que estas teses estão relacionadas ao desfecho de um conto, inspiradas em Borges pela utilização da ambiguidade e a inevitável surpresa no final de suas histórias, pois o começo é marcado pela incerteza, mas o final é involuntário, mas é irremediavelmente fatal (PIGLIA, 2004, p. 97). Há uma vacilação no começo e a certeza de um fim, definida por Kafka:

No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo. Parece impossível que esse novo corpo, inutilmente sensível, como que mutilado e sem forma, possa manter-se vivo. Cada vez que se começa, esquece-se de que o conto, se sua existência é justificada, já traz em si sua forma perfeita, e que só cabe esperar vislumbrar nesse começo indeciso o seu visível mas, talvez, inevitável final. (KAFKA *apud* PIGLIA, 2004, p. 97)

É a tensão pela aproximação do final secreto que podemos associar com as histórias da literatura fantástica e a temática do terror. O autor comenta também que os finais implicam uma mudança de velocidade, pois o tempo na história é variável, podendo ser lento ou acelerado, além disso, os finais são formas de encontrar sentido na experiência, pondo em primeiro plano as problemáticas da expectativa.

Também com relação ao conto, estritamente ao conto maravilhoso e ao conto popular, D'onófrío (1983) diz que este gênero narrativo é a melhor forma de expor a cultura de um povo, mesmo que apenas através da oralidade, refletindo os costumes, o folclore, a inclinação dos homens para o maravilhoso.

Sob a análise de Câmara Cascudo (1947), é apresentada uma classificação temática dos contos em doze tipos, de acordo com o *Dicionário do folclore brasileiro*: (1) contos de encantamento, que são histórias que predominam o sobrenatural; (2) contos com intenção moralista; (3) casos edificantes; (4) contos de animais, mais conhecidos como fábulas; (5) contos religiosos com intervenção divina; (6) contos etiológicos que tratam sobre a origem de costumes ou objetos; (7) contos de adivinhações; (8) contos acumulativos, que são casos de intertextualidade; (9) facécias; (10) natureza denunciante; (11) demônio logrado, que mostra a vitória sobre o princípio do mal e (12) ciclo da morte.

Rinaldo de Fernandes (2012), em *Conto Brasileiro do Séc. XXI*, destaca a produção do gênero conto no Brasil, contudo, diz que há poucas obras consideradas ‘desestabilizadoras’, ou seja, que trazem algo de novo para a cena da literatura brasileira. O autor comenta também sobre a existência de cinco vertentes do conto no Brasil no século XXI; uma dessas vertentes diz respeito a narrativa fantástica que é uma junção entre a ficção científica, o misticismo e o macabro, seguindo tradição do realismo fantástico hispano-americano.

Considerando todas as observações destes teóricos aqui mencionados, podemos constatar o quão notável que os gêneros aqui tratados (conto, lenda e o mito) estão possuindo novas formas e temáticas, como a violência, as relações interpessoais, o gênero, a sexualidade – o que de acordo com Fernandes (2012) é uma temática que atrai poucos leitores, entretanto, um bom escritor pode mudar esta concepção, assim como na obra *Sete Monstros*, a partir da atualização do gênero, da narrativa e dos personagens – e também fazendo releituras de grandes autores da literatura, uma técnica que se disseminou e faz um extremo sucesso entre os leitores.

Capítulo 2 – Análise de Dados

3.1 – O terror, o horror e o grotesco

O terror e o horror são subtemas que sempre estiveram em ascensão; nunca se produziu tantos contos e romances sobre estas temáticas do gênero que envolvem o gótico e o grotesco como atualmente, mas por que as pessoas gostam de se assustar? Ou se sentirem desconfortáveis? Rosa Gens (GENS, 2011, p. 1) afirma que a atenção voltada às narrativas de terror é dada a partir da fascinação que os jovens apresentam ao se deparar com alguma obra ou filme com estes temas provocando sensações de horror: arrepios, calafrios, recuo, náusea, repulsa e outras sensações, físicas ou psicológicas e quando se dão conta estão enfrentando algo que nunca esperaram, uma ameaça ao equilíbrio, a harmonia. Sendo assim, neste tópico iremos mergulhar na profunda escuridão que dá origem a obras adoradas pelos aficionados em terror.

Como já citamos no capítulo anterior, a essência do fantástico reside no medo que ele causa, como afirmava H. P. Lovecraft, que formulou uma estética do horror sobrenatural. De acordo com Gens (2011), graças a sua obra *O horror sobrenatural na literatura* é investigado algo chamado de psicologia do medo, no qual Lovecraft afirma que o medo é a emoção mais antiga e forte do mundo, e mais forte que ela seria o medo do desconhecido. Para ele, o ambiente e a atmosfera são os aspectos mais importantes em narrativas de horror, visto que geram no leitor o sentimento de apreensão.

Em sua obra *Dança Macabra* (2007) – originalmente publicada em 1981 – Stephen King também demonstra o interesse das pessoas pelo terror, além das suas considerações sobre essa incrível dança que envolve os leitores. De acordo com o autor, romances, filmes, programas de rádio, televisão, e até mesmo quadrinhos que lidam com o terror, fazem isso em dois níveis. O primeiro nível situa-se no terror explícito, que por mais refinado que seja está sempre presente, a exemplo do filme *O exorcista* (1973), especificamente, na cena em que a menina, possuída, vomita no padre. Já no segundo nível, o terror se transforma em uma dança que procura o lugar onde o leitor viva seu nível mais primário, alcançando o estatuto de arte e indo além dela, sempre à procura de uma história com pressão fóbica que se embrenha no ser e encontra uma porta secreta que ninguém antes conhecia. King afirma que compreende o horror como uma emoção mais apurada em que nunca é permitido ver o que está atrás da porta, por isso a tentativa de

horrizar o leitor, mas no menor fracasso dessa ação, há uma apelação para o terror explícito.

Monstros? Aranhas? Elevadores? Altura? Pequenos cômodos? Pessoas? Um escritor de horror irá explorar minunciosamente o sentimento de ansiedade (que pode ser coletiva) e atingir seu objetivo, o arrepio:

Pelo fato de livros e filmes serem veículos de comunicação de massa, nos últimos trinta anos o campo do terror tem sido frequentemente capaz de se sair melhor do que esses temores particulares. O gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. Talvez porque saibam que, se a situação ficar feia, eles sempre podem trazer de volta a ideia do monstro saindo da escuridão. (KING, 2007, p. 15)

Alguns desses pontos fóbicos, ou terminais do medo, estão enraizados tão profundamente em um sujeito que é vital para o escritor serem revelados, mostrando a verdadeira dança macabra, quando o escritor da trama do horror une a mente consciente e o inconsciente através de uma ideia poderosa.

Segundo King (2007), o horror frequentemente surge de um sentimento de desestruturação em que as coisas estão caindo aos pedaços, sentimento esse que parece repentino e acaba se alojando na memória. Além disso, para o autor, o terror não aterroriza a menos que o leitor ou espectador se sinta tocado, como através do terror sentido na vida real. Em termos de livros e filmes, os horrores são considerados de mentira, uma vez que giram em torno do paradoxo primordial: *por que inventar coisas se há tanto horror lá fora?* Isso acontece para nos ajuda a suportar os medos e horrores reais, através do uso de elementos polêmicos e destrutivos como ferramentas; desse modo, “o sonho de terror é, na verdade, uma maneira de extravasar um desconforto...” (KING, 2007, p. 21).

Por um tempo o paradoxo do terror funcionou, contudo, King (2007) diz que o horror é usado como um truque, pois o medo mais profundo é combatido, chegando ao sentimento de reintegração e segurança, mas a ameaça sempre vai tornar a crescer. É esse sentimento de reintegração que demonstra a habilidade inesgotável da imaginação do homem de criar ilimitados mundos e coloca-los em funcionamento. Em sua obra, Stephen também comenta sobre a linha divisória entre a fantasia, a ficção científica, o terror e o

horror, mostrando que a definição é algo limitador, já que existem obras que combinam estas subdivisões de forma harmoniosa e a existência de diversas possibilidades.

Os filmes e livros de terror sempre foram populares, mas a cada dez ou vinte anos eles desfrutam de um ciclo ainda maior de popularidade e interesse, esses períodos curiosamente coincidiram com épocas de grande tensão econômica ou política no mundo, refletindo a ansiedade do momento de tensão vivido (KING, 2007, p. 34).

Segundo Rhuan F.S. Silva (2012), a literatura de horror se ramifica em diversos graus, como o horror psicológico, o social, o alegórico, o gótico, a ficção científica e a fantasia, entre outras divisões, mas possuindo sempre o principal sentimento causador comum, o medo. Para ele, o horror trata do medo em seu estado mais psicológico, o horror secreto do ser humano, o medo do que há debaixo da cama ou medo de um estranho assassino em série, por exemplo.

Já o terror trata de levar o leitor para o mundo dos monstros, das anomalias naturais e sobrenaturais, explorando o medo do ser humano daquilo que foge do seu conhecimento de mundo. Então, a dificuldade de exemplificar o horror é por causa da sua grande expansão que ocorreu nos anos 80, dando origem a diversos clichês do gênero e criando uma defasagem da sua estrutura, pois o gênero horror tinha como principal objetivo assustar e, para isso, os escritores tinham que sempre estar modificando suas histórias para não perder o sentimento de novidade na leitura, de algo inédito, algo a ser temido – o que o leitor tanto busca (SILVA, 2012, p. 240).

Os textos de horror datam de décadas extremamente antigas, elaborados por povos que tinham um sistema politeísta de crença que envolvia deuses e sacrifícios. Os deuses eram capazes de trazer terror as nações, o que implica em uma sociedade que crê no invisível, que o medo é impossível de controlar, pois os seres humanos são impotentes diante de tanta grandeza. O herói, então, é criado para enfrentar tudo aquilo que está além dele e salvar todos do mal. Isso implica em uma visão histórica em que o terror é considerado fantástico ou sobrenatural, pois aquilo que é enfrentado está fora dos conceitos aceitáveis da ciência (SILVA, 2012, p. 242). Porém, o horror não precisa ser o que está fora do contexto real, de acordo com King (2007); o horror é muito mais real do que muitos levam a crer, já que reflete até mesmo sobre certas situações cotidianas. O horror real é usado por King em diversas obras suas, então, o real se torna algo assustador.

Na idade média, mais conhecida como a idade das trevas, é datada a criação das primeiras lendas e os primeiros indícios de relatos sobrenaturais que foram surgindo com a criação da inquisição pela igreja; era através dela que as pessoas eram assassinadas e queimadas, para dar um fim nessa relação com o sobrenatural. Foi nesse período que surgiram histórias sobre bruxas, sugadores de sangue, feiticeiros e magos que podiam acabar com a normalidade, o que causava medo nos cristãos. Apesar de vários séculos terem se passado, as tradições pouco se modificaram e a suposição da existência de deuses e seres sobrenaturais ainda os apavora.

Segundo Gens (2011), o horror cósmico era o mais usado por alguns escritores em narrativas que trazem o folclore, rituais antigos de conjuração de demônios, personagens sombrios de mitos e lendas que passaram por séculos, oralmente, e se tornaram uma espécie de herança da humanidade. A exemplo disto citamos o homem lobo, ou lobisomem, narrado em civilizações antigas, fortalecendo-se na idade média e que segue fazendo sucesso até hoje – assim como constataremos adiante com a análise do conto *A sétima filha*, da obra *Sete Monstros Brasileiros*.

Levando em consideração um dado relevante e que está intrínseco ao horror, temos a teoria do grotesco, que possui muitas controvérsias. De acordo com Fabiano Rodrigo da Silva Santos (2009), em *Grotesco: um monstro de muitas faces*, isso se deve à polissemia do termo grotesco que varia entre seus valores estéticos, os períodos históricos e de artista para artista. Entretanto, os estudiosos concordam em alguns pontos que são tomados como referência para a definição das manifestações do grotesco.

Partindo das considerações de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, pode-se afirmar que o grotesco é algo que diverge entre o comum e a fantasioso; é a materialidade de toda sensibilidade coletiva, é a constatação de forças estranhas que irrompem a realidade e a tornam anormal e subordinada a ditames desconhecidos (SANTOS, 2009, p. 139). O grotesco se mostra, então, como uma categoria mutável, já que alguns estudiosos o consideram como subcategoria do cômico e outros do fantástico, além de ser tradicionalmente vista como o oposto ao sublime (forma de beleza arrebatadora e irracional). Em suma, é isso que faz de uma obra como *Sete Monstros Brasileiros* um sucesso em todas as faixas etárias, uma junção de gêneros, personagens e temáticas diversas que prendem o leitor até a última linha.

Segundo Santos (2009), o grotesco possui elementos como: “o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entremesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa com o fim de provocar, especialmente, o estranhamento” (SANTOS, 2009, p. 137). As reações provocadas pelo anormal podem ser variadas e opostas fazendo parte da configuração do grotesco, buscando demonstrar o mistério que emana desorientação ao senso comum. Fabiano R. S. Santos (2009) afirma que

Suas origens estão nos outros mundos, representados pela fantasia, pelo sonho e pelo sobrenatural; na outra cultura, expressa pelos costumes populares em relação ao *modus vivendi* oficial; nos outros reinos da vida, manifestados pelo bestialógico; nos outros estados de consciência entrevistados nos surtos de loucura e nas manifestações do inconsciente e no outro eu que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos monstros e nos duplos. (SANTOS, 2009, p. 138)

Sendo assim, o grotesco serve como a força deformadora do mundo, segundo os ditames da subjetividade, visando rivalizar-se com a realidade objetiva. Em suma, tornar cotidiano o que há de estranho e assustador, algo muito comum nas obras do século XIX.

Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin criaram teses sobre o grotesco, possuindo ideias divergentes em sua maioria, mas com alguns pontos em comum. Ambos ajudaram com seus postulados a estabelecer o conceito de grotesco e definir os componentes essenciais desta categoria. Kayser, através das artes e da literatura, afirmava que as manifestações do grotesco nascem da constatação das forças estranhas na vida que irrompem na realidade, tornando anormal e subordinada a ditames desconhecidos, hostis ao homem. Bakhtin, através das marcas do cotidiano na vida cultural do povo da idade média, acreditava que o grotesco possuía uma dimensão mística que materializa a sensibilidade coletiva do povo, além da ligação com o riso, o que ele chamava de realismo grotesco (imagens ligadas ao exagero, à abundância, à coletividade, à monstrosidade. *ex.: figuras relacionadas ao parto, coito, comilança*). Porém, de acordo com Santos (2009), ambas teorias apresentavam falhas e efeitos diferentes:

Enquanto o grotesco definido por Kayser teria como efeito a angústia e a desorientação face ao desconhecido, o grotesco bakhtiniano surtiria no riso fácil e ruidoso, no rebaixamento do mistério à instância comum, à transformação do medo em “espantalho cômico”, e na consequente redução da vida oficial ao universo do carnaval, da festa, das inversões dos polos superiores e inferiores e da convivência mútua entre o alto e o baixo na esfera da bufonaria. (SANTOS, 2009, p. 143).

Mesmo com algumas diferenças nas características, como nas origens e nos efeitos no leitor, há um fator em comum entre a teoria de Kayser e a de Bakhtin, a manifestação. Para ambos, o grotesco é uma mistura heterogênea que dá acesso a mundos e realidades desconhecidas, portanto, considerando que os conceitos, efeitos e resultados contraditórios se dão graças a sua natureza híbrida.

Para Fabiano R. S. Santos (2009), o centro de algumas teorias do grotesco permeia a realidade exterior e a percepção subjetiva, pois o mundo obedece a certas regras e se elas falharem, a subjetividade constata a estranheza em uma perspectiva grotesca, evidenciando um conflito entre o que se esperava e o que se apresenta. O grotesco, pois, surge do estranhamento provocado pelo mundo que, de repente, se revela bizarro, o que não ocorre no mundo dos contos de fadas em que a realidade fantasiosa obedece a todas as regras desse mundo, sendo o grotesco impossível de provocar uma quebra de expectativa no sistema de convenção do real (SANTOS, 2009, p. 148).

De acordo com Kayser, grotesco é um termo de origem italiana derivado da palavra *grotta* (gruta) que consiste na designação de um tipo de ornamentação descoberta das ruínas da *Domus Aurea* de Nero, em Roma. Esses ornamentos retratavam seres mitológicos híbridos entre humanos e animais, como sereias e centauros que pertenciam a reinos diversos da vida e eram encontrados em uma gruta, sendo chamados de “grotescos”, tornando-se, posteriormente, um estilo bastante popular, se apresentando através de formas estranhas, constituídas pela composição híbrida (animais, humanos e vegetais) em um todo inverossímil e fantasioso que não corresponde a nenhuma representação mimética do real, sendo interpretada não como uma arte alegórica, mas como fruto de jogos imaginativos (SANTOS, 2009, p. 153).

Portanto, como afirma Santos (2009), o grotesco era considerado por muitos como uma forma de arte extravagante e falsa que ia contra os postulados da harmonia e da verossimilhança, além da sua falta de fidelidade à natureza e à verdade, o que não impediu que o novo estilo se disseminasse e se tornasse popular entre os artistas de renome. Os grotescos, portanto, utilizavam da imaginação e da liberdade como uma licença para irem além dos limites dos postulados pelos artistas clássicos, experimentando diversas formas de se entregar a mundos nunca vistos.

3.2 – Os três pilares do horror: *Drácula*, *Frankenstein* e *O médico e o Monstro*

São diversas as narrativas de terror, entretanto, algumas são conhecidas como as matrizes, pois foram a partir delas que as histórias provocaram uma influência que foi se perpetuando, tanto através da leitura quanto ao ato de recontar. De acordo com Stephen King (2007), três obras inglesas lendárias são consideradas como referência, possuindo diversas variações dando origem a filmes, livros, histórias em quadrinhos e séries, são elas *Frankenstein (ou o Prometeu Moderno)* de Mary Shelley, *Drácula* de Bram Stoker e *O Médico e o Monstro (O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde)*, de Louis Stevenson.

De acordo com King, nenhuma dessas três obras pode ser considerada como romances populares de sua época, mas elas possuem algo especial, se situando entre os góticos do século XX, conhecidos como as modernas histórias de terror em que os monstros chamados de “complexo mítico” representavam os conceitos do mal, através deles: o vampiro, o lobisomem e a coisa inominável (KING, 2007, p. 52). Estas três obras lidam com os segredos inconfessáveis e coisas que deveriam não ser ditas, apesar da promessa da revelação (que pode ser ou não cumprida). Contudo, para o autor, é esse movimento de mistério que mantém os romances vivos e tão atuais.

O romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, é uma obra em que os monstros ganham destaque, trazendo também a ideia da morte, ressurreição e os limites entre o certo e o errado, pois o doutor Frankenstein utiliza de seus conhecimentos em medicina para realizar experimentos, o que acaba tornando-o obcecado por trazer vida, criando um monstro a partir de partes de corpos humanos, que foge e trava uma batalha com seu criador. Associando as histórias variantes recorrentes de hoje com o horror de Frankenstein, podemos ligar a figura dos zumbis que se parecem com humanos, mas são dominados pela monstruosidade, representando a maldade que existe em cada ser, assim como veremos adiante na análise do conto *Bradador*, de Bráulio Tavares.

A história de Shelley demonstra que há coisas que a humanidade não deveria nunca tomar conhecimento, como pensamentos loucos sobre galvanismo e a alquimia (KING, 2007, p. 54). Foi através do cinema americano que a história do monstro inominável se tornou mais conhecida, tornando-se um arquétipo, através do caminho livro-filme-mito. Curiosamente, Frankenstein foi um dos primeiros filmes de um rolo da história e foi reproduzido diversas vezes ao longo dos tempos. O monstro é uma criatura que possui prazeres e imaginação infantis, entretanto, um ser vingativo que faz o mal. O

que King cita como “uma fusão entre terror e amor, inocência e terror, uma realidade emocional que Shelley sugere em seu romance” (KING, 2007, p. 60).

Todas as histórias de terror, de acordo com King, podem ser divididas em dois grupos. As histórias em que o terror resulta de um ato de vontade própria e uma decisão consciente de fazer o mal e as histórias em que o terror é externo, predestinado. Já as histórias de terror psicológico que exploram os caminhos do coração humano giram em torno da vontade própria e do “mal interior”, a exemplo de Victor Frankenstein, que cria um monstro para satisfazer sua arrogância e cometer o pecado da recusa da responsabilidade pelos seus atos (KING, 2007, p. 63). Stephen discorre que os romances e contos de terror que lidam com o “mal exterior” são os mais difíceis de serem levados a sério, por tender a se tornarem histórias juvenis. O conceito de mal exterior foi compreendido por Lovecraft, que é refletido nas suas histórias através da maldade suprema.

Assim como acontece em *O médico e o monstro* (1886), Robert Louis Stevenson narra o que acontece quando a maldade toma conta do ser, mostrando o Dr. Jekyll que, através de experiências, descobre que pode mudar sua imagem e sua personalidade para o Mr. Hyde, que é completamente o oposto de si. Enquanto Jekyll é respeitado e um exemplo de pessoa na sociedade, Hyde é socialmente repugnante. Com o passar do tempo, Hyde acaba controlando a personalidade sem que Jekyll perceba, e por fim, acaba dominando o seu criador.

A obra de Stevenson é um romance chocante, como um “golpe rápido e mortal de um picador de gelo” (KING, 2007, p. 68) em que a narrativa é revelada através de diferentes vozes de testemunhas que narram a história do Dr. Jekyll. De acordo com King, há um paralelo entre a mudança de personas com o monstro lobisomem, já que Mr. Hyde, quando domina o pobre Dr. Jekyll tudo muda, inclusive a sua aparência. Em termos Freudianos, é a luta entre o consciente e o inconsciente que acontece na história. Semelhante ao que ocorre com Norman Bates em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, que se transforma ao vestir as roupas de sua mãe, matando os hóspedes.

De acordo com Tavares (2003), há um subgênero do fantástico que exprime a reação entre o racional e o irracional em que *Frankenstein* e *O médico e o monstro* se encaixam. É na ciência gótica que as histórias que possuem um pé na ficção científica

utilizando aparatos exteriores, como cenários, personagens e artefatos, sem lidar com a lógica, a verossimilhança ou a plausibilidade científica. A tecnologia e a racionalização materialista estão ao seu serviço para a concretização das situações mais bizarras e grotescas. A falta de informação científica e lógica dessas histórias sempre provocou desconfiança, levando ao mistério e conseqüentemente, o medo. Nas histórias da ciência gótica predominam as conspirações míticas, os extraterrestres, os mutantes, a telepatia, a precognição, a zoologia fantástica, entre outros aspectos.

As histórias conhecidas como “*não podiam acontecer, mas aconteceram*” tornam o caminho fértil para a indústria narrativa contemporânea, espalhando-se para o cinema e a literatura. É um fantástico contemporâneo, realista, urbano, *high tech*, mas cheio do espírito gótico encontrando a todo momento o horror, o estranho e o inesperado em que a veracidade científica pouco importa, pois tudo pode acontecer (TAVARES, 2003, p. 15 – 17).

Já *Drácula* (1897), criação imortal de Bram Stoker, é a mais utilizada e adaptada ao longo dos tempos. Apesar de não ser o primeiro a escrever sobre vampiros, Stoker possui a obra mais estudada e apreciada pelos leitores e pesquisadores. O vampirismo toma conta de toda a história, fazendo a maldade e sensualidade serem destacadas através dos atos do Conde Drácula. A partir da obra, foram criados diversos estereótipos do vampiro, como uma criatura capaz de amar e fazer o bem, suprimir sua sede de sangue por algo maior, o que não se reflete no personagem criado por Stoker, um monstro noturno, sanguinário, que seduz para matar sua fome.

King (2007) comenta que Drácula humaniza o conceito de mal exterior e que seu efeito é percebido ao longo da história, através do Conde e seu quase mínimo aparecimento na narrativa, pois o mal reside nele. Ameaçador e imortal, a maldade do Conde é totalmente predestinada e essa personalidade má criada por Stoker tem sua origem na perversão sexual, já que a narrativa possui uma enorme carga sexual, um aspecto do vampirismo. Além disso, a ideia do canibalismo também se faz presente. Stephen diz também que as histórias de terror atraem as pessoas por causa do exercício de sentimentos antissociais que sociedade insiste em manter escondidos, para o bem de todos (KING, 2007, p. 64).

A tarefa de se criar terror é bem semelhante à de se paralisar um oponente nas artes marciais — é questão de se encontrar pontos vulneráveis e aí aplicar a

força. O ponto de pressão psicológica mais óbvio é a certeza da nossa própria mortalidade. É com certeza o mais universal. Entretanto, numa sociedade que confere tanta importância à beleza física (numa sociedade, em suma, onde umas poucas espinhas causam agonia psicológica) e à potência sexual, uma inquietação bem fundamentada e uma ambivalência de ordem sexual tornam-se mais um ponto de pressão natural, e um daqueles que o escritor de histórias ou filmes de terror procura instintivamente (KING, 2007, p. 67).

Segundo Stephen (2007), a ficção de terror moderna não pode se reduzir apenas a estes três arquétipos aqui apresentados, contudo, é inegável o retorno a estes três monstros, pois podem ser moldados com facilidade e uma via de exploração de tantos produtores, cineastas e escritores. Além disso, sempre houve uma tendência a observar histórias do passado como lições, porém, os romances existem por si só, cada um com a sua história.

Nestas três clássicas histórias podemos perceber como o ser humano, mesmo em seu estado de monstruosidade, está sempre indo de encontro ao mal; como discorre Braulio Tavares (2003, p. 11) o mal se cristaliza em uma pessoa, um objeto ou em um processo, interferindo em nosso mundo e revelando a precariedade do equilíbrio que depende do nosso conceito de real. Diferentemente das histórias de fantasia, em que acontece algo errado e alguém se põe em ação para restaurar a ordem (a exemplo de *O senhor dos anéis* de J.R.R. Tolkien), o horror não causa nenhuma reação; o mundo vai sendo engolido pelo fenômeno do estranhamento, que aprofundaremos no tópico a seguir.

Rosa Gens (2011) afirma que “nos protagonistas das três obras, concentra-se, à maneira romântica, o desejo de descobrir a essência do humano, nelas concretizada a partir de imagens e metáforas”. A persistência desses personagens até os dias de hoje é justificada por mostrar o desconhecido que habita em nós e entre nós, através de sustos e revelações que também estão presentes nas lendas e nos mitos do folclore brasileiro que fazem parte do patrimônio de cidades, circulam pela internet, em conversas, causando medo e perpetuando a cultura.

3.3 – Os medos e os monstros que nos perseguem

A literatura de horror, como já mencionamos, se baseia na construção do medo, algo que também é recorrente nas histórias de terror, principalmente, as que envolvem o aspecto sobrenatural. O medo é um sentimento que intensifica os pensamentos e faz com

que as pessoas, às vezes, vejam, sintam e sejam estimuladas devido ao pânico. Nosso corpo produz o medo como uma espécie de defesa que, em certas situações, nos permite escapar de um medo considerado universal: o medo da morte e do desconhecido, cultuado principalmente em lendas folclóricas (GOULART, 2017, p. 1).

O medo pode ser identificado como um princípio precursor em diversos momentos da história da literatura que vão desde a epopeia e as tragédias gregas até os aclamados contos de fadas. Os contos de fada tiveram sua proliferação nos séculos XVII e XVIII; mantinham sua relação com o terror, a partir da representação do mal através dos monstros horripilantes que eram confrontados pelo herói ao final das histórias, envolvendo elementos fantásticos, como a magia e seres mágicos. No entanto, o foco central passa a ser o medo e o sobrenatural, de acordo com Michel Goulart (2017), quando estes deixam de ser meros elementos narrativos no final do século XVIII através de obras associadas ao gótico, remetendo a Howard Phillips Lovecraft e suas obras, que influenciaram até mesmo os escritores brasileiros como Álvares Azevedo, ao incorporar violência, adultério, sexo e canibalismo em seus textos, e também José de Alencar em *O guarani*.

De acordo com H.P. Lovecraft, o gótico caracteriza-se como uma parafernália antiga que mostra castelos enormes e distantes com lugares ocultos contendo “uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco”. Além disso, seus personagens giram em torno de um vilão, uma santa heroína que é perseguida e sofre terrores (que serve de foco e ponto de vista do leitor) e a presença do herói maculo, bem-nascido e humilde (LOVECRAFT *apud* GOULART, 2017, p. 2). O gótico, então, ganharia uma enorme difusão entre o público, devido ao sucesso da ficção gótica preocupada apenas com a sua distribuição, e pouco com a inovação literária. Logo após, as produções começaram a utilizar elementos complexos, como o cientificismo e a presença de monstros sobrenaturais, sendo berço das três obras clássicas aqui citadas no tópico anterior.

Por ser um dos maiores nomes da literatura gótica, Lovecraft criou sua própria mitologia dos monstros, pois suas obras retratavam criaturas que possuíam tanto poder que eram comparadas a deuses. Através disso, vários dos seres místicos criados por Lovecraft fizeram ele obter o termo *Cthullu Mytes* e, após sua morte, a criação do livro *The Call of Cthulhu* em que eram descritas as lendas e criaturas que seriam imitados por diversos escritores por muitos anos (SILVA, 2012, p.249).

Lovecraft escreveu suas principais obras entre os anos de 1920 e 1930, sendo que nas últimas décadas do século XX muitos escritores levaram o gênero gótico ao topo com diversos *best sellers*, a exemplo do já citado escritor Stephen King, considerado o maior escritor de literatura fantástica de horror, por sua capacidade de escrever livros com diversos temas, estilos e que sempre surpreendem, arrancando o leitor da sua zona de conforto para trilhar um caminho desconhecido e infinito.

Entretanto, nas últimas décadas a concepção de medo e horror se modificou, voltando-se para o cotidiano em que os horrores e os monstros caminham ao nosso lado. Zygmunt Bauman, na sua obra *Medo Líquido* (2008), discorre acerca do medo na sociedade líquida-moderna com que todos os seres humanos lidam cotidianamente, deixando de estar ligado à fantasia e aos monstros, se voltando aos *serial killers*, aos perigos da natureza, dentre outros.

A nível de exemplo, temos a obra *Misery*, de Stephen King, em que o personagem e também escritor Paul Sheldon é preso em cativeiro depois sofrer um acidente de carro em meio a uma tempestade. No meio do nada, Paul é salvo por sua fã número 1, Annie Wilkes, uma enfermeira que o prende em sua casa e o obriga a fazer o que ela bem quiser, inclusive continuar com a história da heroína morta Misery. Com suas pernas deterioradas, não há como Paul fugir, então, ele se torna vítima do terror, da tortura e da instabilidade mental de Annie. Como escapar de uma mulher psicótica em uma casa no meio do nada? É através desse questionamento constante que a trama se desenvolve.

De acordo com Bauman, as pessoas sentem uma espécie de um alívio ao se depararem com o sobrenatural, já que o perigo real é totalmente o oposto, é algo que pode ser sentido e até tocado, além de ser mais assustador quando é difuso, sem endereço e nem motivos claros, o que nos assombra quando não há explicação visível e quando a ameaça que tememos pode ser vislumbrada em qualquer parte. O medo, então, é o nome que damos a nossa incerteza (BAUMAN, 2008, p.8). Assim como observamos em diversas histórias de terror, a escuridão é predominante, pois é nas trevas que tudo pode acontecer, mas não há como premeditar o que surgirá dela. A escuridão contribui como uma causa do perigo, mas ela é naturalmente o habitat da incerteza, e conseqüentemente, do medo. Por isso o mundo ‘lá de fora’ à noite é perigoso demais para alguns, já que é nesse momento em que os temores costumam se revelar.

Além disso, Bauman diz que a modernidade seria um passo para que ocorresse um distanciamento do medo, visto que as surpresas não mais existiriam. Todavia, os medos só acumularam ou mudaram totalmente; se antes as pessoas tinham medo da tecnologia e atualmente todos são dominados por ela, acredita-se que chegará o dia em que as pessoas serão substituídas totalmente (o que já começou, a exemplo da mão de obra em indústrias), aparecerão os chips de identificação, robôs, humanoides... O medo continua entre nós, ativo, constante, mudando apenas suas características; o seu alvo continua o mesmo, todos nós.

O medo atinge as pessoas de três maneiras, como afirma Bauman: através da (1) ameaça às propriedades; em que o medo de não ter um futuro, um trabalho ou sustento predomina. (2) o perigo de ordem social; que está intrínseca à posição hierárquica que o indivíduo irá ocupar, o medo de não ascender socialmente. E por último, (3) o lugar do indivíduo no mundo; que diz respeito a sua integridade física e identitária. Segundo Zygmunt, o medo pode vir de qualquer lugar, a qualquer momento.

Com relação ao sentimento de impotência, Bauman estabelece um conceito chamado de *medo derivado* (ou medo secundário), que é o sentimento de ser suscetível ao perigo, a insegurança e a vulnerabilidade na sociedade que orienta o comportamento social, a percepção de mundo e as expectativas. O medo primário é a morte e pode se concretizar através de um acidente ou uma troca de tiros. Entretanto, pode ocorrer uma mudança no foco dos perigos revelando um subterfúgio, uma tentativa de fugir do problema, o que não irá resultar em um passaporte para uma zona segura, pois os próprios medos não fazem sentido, presumem que sejam enfrentados por nós, individualmente (BAUMAN, 2008, p. 32).

No capítulo *Pavor da morte*, Bauman dedica especialmente ao que ele define como “o medo original”, “a encarnação do desconhecido” e ainda o “irreparável, irremediável, irreversível, irrevogável, impossível de cancelar ou de curar... o ponto sem retorno, o final, o derradeiro, o fim de tudo”, visto que todas as pessoas podem tentar manter distância dela por algum tempo, mas nada do que se faça pode detê-la quando ela finalmente chegar (BAUMAN, 2008, p. 38). Por isso a morte é tão utilizada na literatura de maneira geral, pois é um medo imutável e que atinge a todos. Um exemplo disso são as antigas histórias de cunho moralista que costumavam recompensar os bons e amaldiçoar os pecadores.

Mesmo sabendo que a morte é algo irrevogável, as pessoas da sociedade líquida-moderna ainda tentam ver possibilidades de escapar dela, como através do esquecimento da inevitabilidade da morte, contudo, lembrar desse acontecimento eminente é o que mantém a vida em seu curso correto, estabelecendo um propósito e além disso, tornando cada momento da vida precioso, uma vez que o medo da morte satura a totalidade da vida, pois vivemos um ciclo, não é um fim, mas uma parte integrante dele (BAUMAN, 2008, p. 64).

Outro capítulo da obra de Bauman que possui relação ao nosso tema, visto que tratamos aqui da literatura fantástica de terror e horror, é o mal. Zygmunt Bauman (2008), no capítulo *O medo e o mal*, discorre sobre esses dois elementos considerados inseparáveis. De acordo com ele, a pergunta “o que é mal?” não consegue ser respondida, já que todos tendem a chamar de mal um tipo de iniquidade que não podemos entender e nem articular claramente, e muito menos explicar sua presença de modo satisfatório. Entretanto, o mal é aquilo que desafia e explode a inteligibilidade que torna o mundo suportável (BAUMAN, 2008, p. 74). Ademais, os indivíduos só ligam uma ação ao mal porque sabem o que é crime ou pecado, o que contraria a lei e os costumes.

Associando mais uma vez a literatura de terror e horror, Bauman (2008, p. 75) afirma que o mal tende a ser invocado quando insistimos em explicar o inexplicável, remetendo aos mistérios que os leitores se deparam em um momento de um acontecimento surpreendente, aflorando a ação do mal e o sentimento de horror.

Por fim, Zygmunt Bauman afirma que o mal é uma falha humana, um problema em sua moral, fazendo um comparativo com as ideias de Sigmund Freud que diz que o mal está ligado a um trauma de infância, a sentimentos reprimidos ou ao pecado, assim como uma situação de causa-mal-efeito. Sendo assim, os indivíduos sucumbem ao mal por algum motivo, tornando a falha moral algo natural e toda a sociedade cega, já que cada um de nós pode cometer algum crime monstruoso e horripilante (assim como vemos na ficção e através da fantasia). Portanto, todas as pessoas podem ser presas pelo mal (BAUMAN, 2008, p. 92).

Ainda sobre as considerações de Sigmund Freud, na publicação intitulada *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1918)*, da edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Freud, o ensaio “*das unheimlich*” (o estranho) é encontrado na versão traduzida que foi publicada pelo psicanalista em 1919. Para Freud, o tema do

estranho se encontra em um ramo bastante remoto para os psicanalistas que é a estética, onde nada de absoluto é encontrado já que a preocupação da estética é com o que é belo, atraente e sublime, e o estranho é marcado pelo oposto: a repulsa e a aflição. O estranho, então, se relaciona com o que provoca medo e horror, porém, a palavra nem sempre é usada em um sentido claramente definível, o que desperta medo de um modo geral (FREUD, 2006, p. 138).

De acordo com Freud (2006), o estranho é uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho e há muito, familiar. Em algumas circunstâncias, o que é familiar pode se tornar estranho e amedrontador; isto tem sua explicação a partir da palavra alemã “*unheimlich*” (estranho) que é o oposto de “*heimlich*” (doméstica) e “*heimisch*” (nativo, o oposto do que é familiar), concluindo que o estranho é assustador, porque não é conhecido e familiar. Entretanto, nem tudo que é novo e familiar é assustador, a situação pode se inverter, mas aquilo que é novo pode ser facilmente tomado como algo assustador e estranho. Novidades assustam, mas nem todas elas. Para que o estranho ocorra algo precisa ser acrescentado ao novo e não familiar.

O termo ‘estranho’ é dotado de polissemia, assim como discorrem André de Martini e Nelson Ernesto Coelho Junior em *Novas notas sobre “O estranho”* (2010) em que a tradução do termo “*unheimlich*” significa estrangeiro, hora ou lugar estranho, inquietante, desconfortável, sombrio, obscuro, assombrado, repulsivo, sinistro, suspeito, lúgubre e demoníaco. A partir disso, Freud faz um estudo da palavra estranho, recorrendo a enxertos e dicionários para definir que “*unheimlich*” é linguisticamente ambígua com relação a palavra “*heimlich*”. Freud aponta que o estranho, *unheimlich*, é de alguma forma uma “subespécie” de heimlich, do familiar – que é também o oculto, o secreto (MARTINI E JUNIOR, 2010, p. 373).

Ademais, na literatura, o estranho consiste em proporcionar o sentimento de incerteza no leitor, por exemplo, no questionamento de um personagem ser um humano ou um robô, prendendo a atenção do leitor para essa questão a ser resolvida. Sendo assim, de todas as experiências aterrorizantes, assustadoras, é esperado que haja um subgrupo em que o elemento amedrontador é justamente causado por algo que retorna, sendo esse subgrupo responsável pelo sentimento do estranho (MARTINI E JUNIOR, 2010, p. 381).

A repetição também é outro fator que Freud cita como importante, pois a compulsão à repetição é percebida como estranho, já que cria uma aura em torno dos

eventos que passariam despercebidos se tomados individualmente, o que é visto no cotidiano de formas diferentes, fazendo referência a uma situação, a exemplo da predestinação e da coincidência que quando nos damos conta da repetição, é percebido como estranho.

De forma geral, Martini e Junior (2010) afirmam que a psicanálise é o campo de conhecimento que investiga todos os questionamentos colocados por Freud em seu texto, contudo, estes aspectos são considerados, em si mesmos, como oscilantes e insuficientes para a explicação do que seja estranho. Porém, Freud trabalhou alguns exemplos literários para enriquecer seus argumentos, chamando atenção para a diferença existente nos contos de fadas que faz com que não experimentemos o estranho, ainda se encontramos neles os mesmos elementos dos contos horripilantes.

Nos contos de fadas, abdica-se de qualquer ligação com a realidade real vivida por nós e tudo aquilo que poderia ser amedrontador ou estranho é eliminado, enquanto que em outros tipos de contos através da habilidade narrativa do autor, o leitor é envolvido numa experiência que se aproxima do que realmente experimentamos. Então, o pensamento mágico que abandonamos ao longo da vida (elemento recalcado) precisa de uma experiência para emergir novamente, para que o estranho seja vivido, a experiência subjetiva do eu é um fator determinante que pode se dar, por exemplo, através da leitura de um conto (MARTINI E JUNIOR, 2010, p. 383).

A figura responsável, na maioria das vezes, por situações de medo e repulsa nas narrativas de terror são os monstros, com sua carga natural de maldade e vilania, travestidos em sua carapaça animal, *alien*, mágica, híbrida ou qualquer que seja sua natureza. De acordo com Jean-Martin Rabot em *A imagem do monstro nas sociedades pós-modernas* (2011), o monstro representa um dado universal do pensamento humano que, mesmo calcada de pensamento racional, consegue através das monstruosidades sempre atrair e fascinar as pessoas.

Atualmente, graças a diluição das concepções entre normal e anormal, permitido e proibido, racional e irracional que as representações dos monstros (reais ou imaginários, humanos ou máquinas), nos âmbitos da arte, da literatura e do cinema ressuscitaram monstros de diversos tipos, havendo um impulso a imagem na sociedade pós-moderna, visto que as imagens nos fazem tomar consciência da separação entre o homem e a natureza ou entre o Homem e o artifício, compreendendo que as imagens tornam-se um

indício da fusão dos seres, um reencantamento do mundo que faz da técnica o motor do ambiente místico (RABOT, 2011, p. 191).

Sendo assim, a imagem do monstro é o que nos permite questionar a nossa sociedade, assim como mencionamos na obra *Medo Líquido*, em que Bauman afirma que o medo é mutável graças as mudanças da sociedade, então, os monstros também são reflexo disso. Um exemplo antigo é o diabo, incorporado pelo cristianismo, é uma figura de um ser que mais repele o homem, representando o mal supremo e a morte. Transferir o mal para a natureza humana torna o homem como a figura do diabo, e mais temível, pois ele é real. A pós-modernidade está totalmente ligada ao homem, sendo assim, a humanidade se funde com a natureza, a animalidade, o artifício, o maquínico, nos obrigando a tomar consciência do primitivismo, da monstruosidade e do grotesco que estão no homem (RABOT, 2011, p. 200). Então, com relação a criaturas de mundos fantásticos, percebemos que

Na pós-modernidade, que produz um tipo de imagem respeitosa da contradição que invariavelmente actua na sociedade, assistimos à eclosão de bizarras de toda a ordem: bruxas, como em *Harry Potter*; fantasmas, como nas festas de *Halloween*; representações de *Drácula* e do canibalismo na literatura e no cinema; as figuras exemplares do Homem-máquina no cinema e nos videojogos, a semelhança de *Blade Runner* ou *Terminator*. Estas figuras que encantam o nosso quotidiano traduzem a organicidade de todo o dado mundano. A encenação destas figuras desempenha o mesmo papel que as representações do bestiário na Idade Média, à semelhança das gárgulas que ornaram os telhados das sé e das catedrais, ou ainda das esculturas monstruosas na glíptica greco-romana: dar a ver o diferente, o estranho, o exótico, o bárbaro, o mal, para melhor os domesticar. E eventualmente para assustar e dominar os inimigos. (RABOT, 2011, p. 200)

O homem moderno possui uma necessidade de experimentar a monstruosidade devido a sua banalização, apagando as fronteiras do humano e o não-humano, conseqüentemente, ligando-se aos ciborgues e à necessidade de um novo mundo, uma revolução cibernética para desconstrução do sujeito.

Sabemos que os monstros estão por todos os lugares, sejam na mente ou na realidade; Rabot (2011, p. 203) afirma que o homem teve diversas representações na ‘galeria dos seres fantásticos’, como anões, os gigantes, o centauro, o minotauro, as sereias, os dragões, os elfos, dentre outros, natureza arcaica ou moderna, sagrada ou profana, divina ou diabólica, humana ou robótica e artística ou mítica, demonstrando mais uma vez que a monstruosidade é “irremediavelmente amarrada ao Homem”:

Ao visualizar monstros sob todas as formas, ao misturar os géneros, a pós-modernidade permite ao Homem experimentar a imperiosa necessidade que ele tem em fazer corpo com aquilo que lhe parece ou lhe é estranho e hostil. A

reprodução de imagens monstruosas, da Antiguidade até à utilização contemporânea das tecnologias do virtual, passando pela arte sagrada cristã, participa nesse processo de simbolização da negatividade, como condição de emergência e de regeneração da ordem social. (RABOT, 2011, p. 204)

A figura do monstro, atualmente, possui a mesma e antiga função de perturbar a harmonia existente. Além de ser a imagem oposta do herói, nesse sentido, os monstros são imortais assim como os heróis, visto que os monstros sempre estão em alerta, vagueiam nos desertos, mares, lugares inexplorados, nos cinemas e nos computadores, e é exatamente desse dado que os mitos contemporâneos se alimentam.

Considerando o que diz Jean-Martin Rabot sobre a figura do monstro, nos concentraremos na literatura infanto-juvenil em que os monstros estão por toda parte, nos desenhos animados, nos brinquedos, nos filmes, e principalmente, nos livros. De acordo com Ana Margarida Ramos em *Os monstros e a literatura para a infância e juventude* (2008), os monstros que estão inseridos nas histórias infanto-juvenis são baseados no cotidiano e são associados aos fenômenos, aos obstáculos e às dificuldades que o herói precisa enfrentar para poder vencer na sua aventura para a glória e imortalidade. Nesse caso, os monstros se afirmam como elementos excessivos, ultrapassando o exagero e os limites das dimensões.

Os personagens são variáveis, assim como a narrativa e sua funcionalidade, sem esquecer também o aspecto cômico que é algo recorrente nas histórias infanto-juvenis. Ramos (2008) salienta também que a questão visual e gráfica é deveras importante em uma obra voltada para esta faixa etária, pois estes aspectos são determinantes para a compreensão da narrativa, resultado da brevidade e da condensação textual.

Observando atentamente as obras que vem sendo publicadas ao decorrer dos últimos anos, percebe-se que o medo é uma temática recorrente na literatura infanto-juvenil, porém, aparecendo de forma sutil, muitas vezes misturada ao mágico. Sabendo disso, temos o exemplo da obra ilustrada *O fantástico alfabeto Lovecraft* publicada em 2017 pela editora Darkside, destinada aos leitores infantis. A *dark* é a primeira editora brasileira a publicar somente livros com a temática do terror, horror e fantasia, abrindo suas publicações ao público infantil, como uma forma de desvendar os caminhos do mundo fantástico e dos monstros criados pelo mestre do gótico Lovecraft de maneira mais colorida e ‘fofa’, cativando o jovem leitor e o motivando a dar os primeiros passos rumo ao incrível mundo fantástico.

Um destaque feito por Ana Margarida Ramos é o livro-manual *Animais fantásticos e onde habitam* (2004), recentemente publicado em versão ilustrada, escrito por J.K Rowling e conta com uma grande quantidade de criaturas, descrições, perigos e outras informações escritas pelo *magizoolologista* (especialista em criaturas mágicas) Newt Scamander. O manual serve como uma leitura de apoio aos livros da saga, visto que ele pertence ao protagonista Harry Potter. Para Ramos (2008), esse bestiário corresponde a um patrimônio cultural preenchido pelo imaginário de culturas e mitologias ao longo dos séculos, já que trata de uma tentativa de aproximar os jovens leitores da magia do texto, das ilustrações, a um conjunto de seres reconhecíveis e inesquecíveis na mente de diversos jovens que devoram as obras contemporâneas. Apesar de não serem consideradas como narrativas, mas sim como compilação de informações, o público jovem possui um gosto especial por obras desse tipo, pela oportunidade de conhecer criaturas tão fascinantes.

Ramos (2008) discorre também sobre os monstros serem pensados como uma aberração da realidade, a fim de dar ideia do monstro como um excesso que faz parte da normalidade humana, como já mencionamos anteriormente. Na produção atual, entretanto, há uma desconstrução dessas ideias sobre os monstros que antes eram incompreendidos e atualmente são humanizados, frágeis e carentes. Então, o texto contemporâneo dialoga com a tradição e as expectativas dos leitores, chegando a confundir o bem e o mal, já que em algumas narrativas a carga negativa que geralmente é atribuída ao monstro é subvertida, apresentando-o, às vezes, como um herói ou um ser que possui bondade.

Retomando a importância das ilustrações, a autora ainda afirma que a simplicidade e a brevidade das ilustrações em algumas narrativas mascaram ou escondem a complexidade de um dado assunto tratado, revelando as diversas funções das ilustrações que, além de complementar, transmitem informações profundas sobre a localização espacial, descrição física e dos espaços narrados na história (RAMOS, 2008, p. 7).

Desse modo, o convívio dos jovens leitores com o monstruoso é algo recorrente, todavia, possui consequências a sua manutenção; segundo Ramos (2008), o monstro acaba se tornando familiar, próximo e até mesmo alvo de riso. Devido a dificuldade de provocar medo nos homens através das narrativas de ficção, a realidade vem sendo uma alternativa para a reelaboração dos monstros e suas tipologias, mas apesar das adaptações

e reelaborações suas principais características são mantidas. O medo é o mesmo, já os instrumentos para provoca-lo, mudaram.

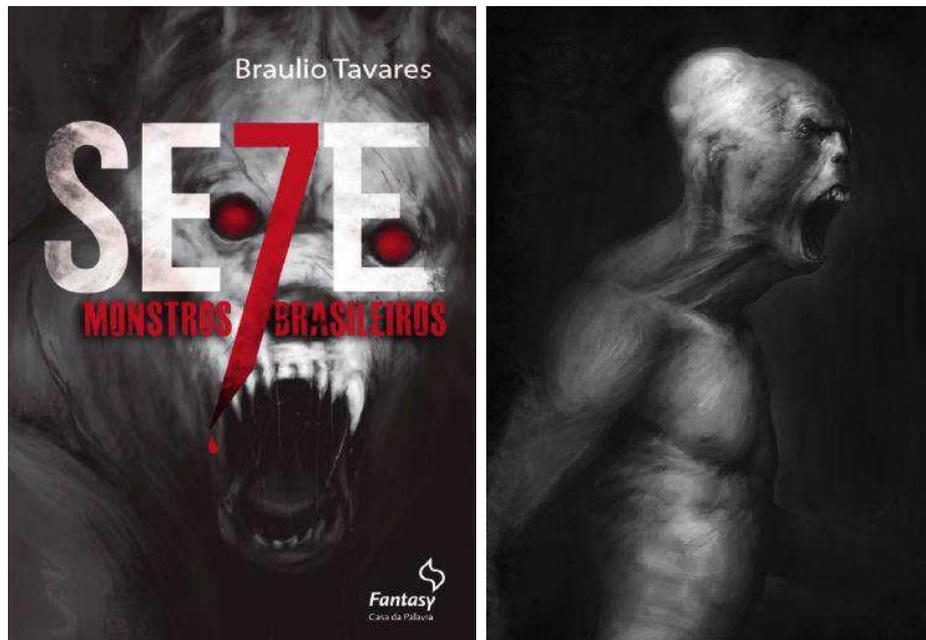
3.4 – O criador a criatura: o autor e a obra

Braulio Tavares é conhecido pela sua vasta produção em literatura, principalmente a literatura fantástica e a ficção científica composta por romances, contos, ensaios, poesias e também canções e peças teatrais (além da sua atuação como tradutor, roteirista, letrista e crítico literário, trabalhou com nomes como Elba Ramalho, Lenine e Zé Ramalho, dentre outros). Nascido em Campina Grande no ano de 1950 e muito premiado por suas obras, inclusive com o reconhecimento ao ganhar a 51ª edição do prêmio Jabuti no ano de 2009, teve uma forte influência da literatura paraibana e desde cedo era motivado por seu pai a escrever sonetos e publicá-los.

Além de todas as suas produções, Braulio escreve diariamente para seu blog intitulado Mundo Fantasma, onde seus textos são publicados atualmente devido ao fim do jornal impresso local. Suas publicações resultaram na publicação de livros, como *A nuvem de hoje* (2011) e *Histórias para lembrar dormindo* (2013), além de textos sobre suas percepções sobre certos acontecimentos, críticas, resenhas e faz publicação de contos e crônicas. Além dessas obras, há várias outras que abordam diversas temáticas, sem deixar de lado o fantástico: *Detetives do sobrenatural: contos fantásticos de mistério* (2014), *A invenção do mundo pelo deus curumim* (2012), *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica* (2011), *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente* (2007), *O flautista misterioso e os ratos de Hamelin* (2006), *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), *O anjo exterminador* (2002), *O homem artificial* (1999), *A máquina voadora* (1996), *O que é ficção científica* (1992), *A espinha dorsal da memória* (1989), *Sai do meio de lá vem o filósofo* (1984) e sua primeira obra, *O país dos cegos e outras histórias* (s/d), que demonstram o quanto Braulio Tavares é um notável escritor.

Sete Monstros Brasileiros foi publicado por Braulio Tavares no ano de 2014, pela editora Casa da Palavra, e ilustrado por Fernando Issamo (artista conceitual, especialista em criaturas e monstros que se baseia no mistério para construir as ilustrações representadas por cores escuras, fortes e com total ausência de brilho que compõem a página final de cada história). O recurso ilustrativo utilizado por Fernando na obra

proporciona ao leitor a construção da imagem do monstro, ou da criatura que está sendo ali narrada, e ao final do conto, tem sua concretização daquilo que imaginou.



Capa do livro, ilustração do conto *A sétima filha* e ilustração do conto *Bradador* por Fernando Issamo

Ao todo, a obra é formada por sete contos que retratam o universo fantástico por meio de mitos, lendas e diferentes criaturas advindas do diverso folclore brasileiro e de outras nacionalidades, como um modo de resgatar a cultura e as histórias passadas que eram transmitidas oralmente por todo o Brasil, como um modo de perpetuação das criaturas místicas e horripilantes. Sendo assim, analisaremos os três contos do livro intitulados *A sétima filha*, *Bradador* e *O Papa-Figo*.

3.4.1 – *A Sétima Filha*

No conto *A Sétima Filha* conhecemos os personagens Horácio, um respeitoso advogado cético, e sua mulher Maria Dôra, que são alvos de toda história. Inicialmente, percebemos o papel comum de homem trabalhador que nos intervalos livres conversa na praça com os amigos e de mulher da casa que tem obsessão com limpeza. Devido à ausência de filhos, seus únicos companheiros são seus dois canários.

Porém, há uma informação muito relevante dada sobre Horácio, o seu extremo ceticismo. Observamos que ele adora especular teorias, ver furos e contradições, no entanto, Maria Dôra demonstra ser o oposto e acreditar em tudo o que ouve, percebemos

isso ao desenrolar do conto. Um dado interessante que podemos mencionar é o fato do conto ser ambientado na cidade de Campina Grande, na Paraíba, o que para o leitor paraibano é algo que tona a leitura ainda mais interessante e aparecendo como uma forma de aproximação do leitor com a história. Braulio cita no conto um dos pontos mais conhecidos e frequentados da cidade, o Calçadão:

O advogado Horácio era um dos homens mais céticos da turma que se reunia para cafezinho e bate-papo no calçadão, no centro velho da cidade. Quando não tinha audiência no fórum e o movimento no escritório estava tranquilo, ele passava horas na porta do Café São Braz, discutindo sobre qualquer assunto. Suas polêmicas preferidas eram aquelas em que ele apontava furos e contradições nas religiões em geral e defendia a Atlântida como fonte das civilizações pré-colombianas. (TAVARES, 2014, p. 11)

De acordo com a descrição que nos é oferecida pelo narrador, Horácio era um homem mulato, magro e forte, quase grisalho e que já passava dos seus quarenta anos; gostava de falar alto, gesticular, dar risadas estrondosas e sempre tinha uma explicação para tudo que lhe perguntassem, então, podemos levar em consideração essas informações sobre como Horácio agia frente a credices ou qualquer outra coisa, sua opinião prevalecia. Ao contrário de Horácio, não nos é dito nenhuma característica física da personagem de Maria Dôra, sabemos apenas de como é a sua rotina em casa, sua limpeza excessiva, uma espécie de ‘faz tudo’ e que é só após muito trabalho que ela descansa, enquanto o marido reclama dos excessos da mulher, por querer limpar até o cinzeiro dos seus cigarros.

Então, nos deparamos com uma conversa de Horácio sobre alienígenas que foram vistos na Alemanha em que sua opinião é fixa, demonstrando que algumas pessoas acreditam tanto em uma “doidiça” que ela acaba se tornando verdade para ela:

[...] – Autossugestão – disse ele, mexendo a perna, inquieto, o que era indício de que estava com mais de trinta argumentos prontos para achatar o adversário.

– Mas, Horácio, foram centenas de pessoas, olha aqui a matéria na revista – disse um amigo.

– E daí? Alucinação coletiva.

– Mas foi na Alemanha! É um povo prático, racional.

– Não diga besteira, Frederico. Quer que eu faça uma lista das coisas irracionais que os alemães já fizeram? Começa pelo nazismo.

– Aqui não tem nada de nazismo. Viram uma nave luminosa pousar e depois levantar voo. Ficaram marcas na grama.

– Rapaz, quando alguém quer acreditar numa coisa, acredita. E se você botar num detector de mentiras, o aparelho vai dizer que esse alguém está dizendo a verdade, de tão sincera que é a doidice dele. (TAVARES, 2014, p. 13)

É através de uma notícia publicada em um jornal que a harmonia é quebrada na vida de Horácio e Maria Dôra. Em sua roda de conversa com os amigos, Horácio toma conhecimento de que o Padre Bertino teve o mandato cassado pela diocese por consequência a irregularidades ligadas à sua atividade como padre, apesar de já ter morrido, perto dos cem anos. Devido a este processo, todas as suas atividades como padre estariam canceladas. Podemos perceber uma espécie de preocupação em Horácio ao receber a notícia do seu amigo, pois fica imerso em seus pensamentos, por lembrar que foi Padre Bertino que batizou Maria, sua mulher:

O cafezinho continuou, mas depois Horácio pediu o jornal e afastou-se um pouco do círculo de conversa. Olhou a matéria. Padre Bertino! Ora, Padre Bertino era conhecido dos pais dele e dos pais de Maria Dôra. Só não fizera o casamento dos dois por um problema de saúde, mas eles diziam que, quando aparecesse um filho, ele faria o batismo. Morreu antes que isso pudesse acontecer.

“E foi ele quem batizou Maria Dôra”, pensou Horácio.

Devolveu o jornal, deixou um dinheiro sobre o balcão, despediu-se e voltou para o escritório, onde se deparou com duas procurações urgentes para preparar e enviar. Isso o distraiu até anoitecer, mas, quando fechou o escritório e foi pegar o carro no estacionamento, lembrou-se de comprar o jornal. (TAVARES, 2014, p. 14)

Ao contrário do Horácio cético que percebemos no início do conto, nos deparamos com um Horácio questionador que volta para casa para jantar com sua mulher, temendo que algo possa acontecer. Então, ele pede para Maria lembrar da história que ela tinha lhe contado uma vez sobre ser a filha número sete; Maria relembra que seus pais haviam tido onze filhos e ela era a sétima. Horácio pergunta o que acontece quando se é o filho número sete, sua mulher explica que o filho mais velho tem de ser padrinho ou madrinha, e no seu caso, seu irmão Bastião é o seu padrinho por ser o irmão mais velho. É a partir disso que os questionamentos de Horácio continuam e ele descobre o porquê da ‘crendice’ da mulher:

[...] – E se não fizessem isso? Se o padrinho fosse outra pessoa, o que aconteceria? – Lá vem você pra mangar.

– Meu amor, eu não vou mangar de nada. Vou mangar da minha mulher? Como pode uma coisa dessa? Mas, então, por que um irmão batiza o outro?

Silêncio. Depois:

– Porque senão o sétimo filho vira lobisomem.

– Ah, entendi. Tem que ser batizado.

– Sim.

– Quem fez esse batismo de vocês, então?

– O finado Padre Bertino. Você sabe. Já lhe contei. Por quê?

– Por nada. – disse ele, servindo-se de açúcar na xícara e depois derramando o café por cima. (TAVARES, 2014, p. 16)

Após as perguntas, Horácio mostra a notícia no jornal para Maria Dôra sobre o Padre Bertino, ela se mostra assustada depois de perceber que seu batizado era indevido, enquanto o marido ri da sua reação e diz para não se preocupar com nada, pois nada irá lhe acontecer, já que segundo ele: “não tá vendo que essas coisas não existem?” (TAVARES, 2014, p. 17).

É naquela noite que o mal seria consumado. Com uma descrição enigmática do narrador, é no primeiro raio da lua e com Horácio dormindo ao seu lado que Maria Dôra começou a sentir uma espécie de febre, como se algo ruim se aproximasse cada vez mais e mais...

[...] Ela jogou o edredom para o lado e mudou de posição várias vezes, ficando de bruços, depois de lado, depois de rosto para cima. O corpo ardia, o suor descia, o cabelo suado se grudava à testa e fazia cócegas. Obrigava-a a erguer a mão para afastar as mechas úmidas, e com isso acordava de novo, pensava de novo, lembrava do terror que a estava cercado, como uma coisa ruim que se aproxima por todas as direções ao mesmo tempo. (TAVARES, 2014, p. 17)

É com essa cena de medo e horror que Maria começa a questionar se tudo aquilo era mesmo verdade, e se fosse? Ela acreditava até que Horácio podia ter lhe pregado uma peça, mas o jornal estava lá como uma prova concreta. Então, se fosse realmente assim, ela ainda continuava pagã. Através desse pensamento, algo vai tomando conta do seu ser, vindo de dentro dela, lutando para surgir, apesar da sua resistência... Até que as barreiras são ultrapassadas e ela se deixa dominar por aquilo:

Agora já não ouvia o ressonar de Horácio, já não reconhecia os quadros nas paredes, os óculos de grau na mesa de cabeceira. 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 estremecimento sacudi-la de cima a baixo. O que era aquilo? Estava vindo, aquilo estava vindo. (TAVARES, 2014, p. 18)

No entanto, há algo curioso na descrição do narrador e nos pensamentos de Maria Dôra, como se ela já conhecesse a sensação, apesar disso nunca ter acontecido antes, de acordo com Dôra algo lhe dizia “Me destrói, porque senão eu vou destruir você” (TAVARES, 2014, p. 19).

A partir disso, o que se sucede é uma visão de pura carnificina. Incomodado com os remexidos na cama, Horácio acorda e vê que Maria não está do seu lado, mas há uma figura no chão, como um vulto “se arrastando, rosnando e soltando pequenos uivos, como

um animal que sofre uma dor insuportável” (p. 19). Então, sem nem ao menos dar-lhe o tempo de pensar, Horácio é atacado pelo bicho.

No momento seguinte, o narrador descreve o estado em que a polícia achou o quarto do casal Horácio e Maria Dôra, encharcado de sangue pelas paredes, no colchão e o cheiro intenso de matadouro. Os rastros da criatura seguiam por toda a casa que parecia mais com um ambiente de guerra. No desfecho do conto, o narrador nos proporciona uma imagem ímpar, o vizinho afirma ter avistado um enorme cachorro com os pelos cor de cobre que rasgara todas as roupas do varal e fugira, mas não antes de comer os dois canários que estavam na gaiola. “Foi uma coisa assustadora, disse o vizinho, parecia que o bicho estava devorando os canários com gaiola e tudo” (TAVARES, 2014, p. 19).

A *Sétima Filha* é um conto que nos relembra os arquétipos antigos, como o Dr. Jekyll de *O médico e o Monstro*, que tem sua personalidade e vida roubadas, regida pela maldade, inconsequência e sede irracional de morte. Entretanto, o fato de ser uma mulher transformada em um lobisomem demonstra uma espécie de quebra de tabu, uma adequação aos ‘arquétipos modernos’, pois, tradicionalmente, sabemos que o homem sempre ocupou a personalidade deste monstro. A mulher como o monstro é retratada em algumas épocas antigas, geralmente uma serpente, como aquela que seduz para conseguir o que quer.

O mito do lobisomem nasce na Europa, com uma forte influência da mitologia grega e diz a respeito do rei Lycaon que teria desafiado seu pai Zeus ao oferecer-lhe um bolo de carne humana e por isso foi amaldiçoado com a licantropia, transformando-se em lobisomem para sempre. Portanto, os papéis em *Sétima Filha* são subvertidos, a partir do momento em que o sobrenatural entra na história.

Podemos considerar que o sentimento de estranho está presente no conto, no momento em que Maria Dôra está passando pela transformação, mas era algo que nunca havia ocorrido, mas que para ela já era uma sensação próxima, familiar: “Mas não era só isso, não era somente o que ela já conhecia e já podia controlar o que ia acontecer, era algo que nunca tinha acontecido antes, algo que dizia: “Me destrói, porque senão eu vou destruir você” (TAVARES, 2014, p. 18), pois assim como afirma Freud (2006), este é um fato novo e assustador para a personagem que pode ser tomado como estranho.

A transformação de Maria em Lobisomem se enquadra em algo que era oculto que deveria permanecer em segredo, mas foi inevitável devido a sua predestinação a isso. De

acordo com Braulio Tavares, no seu post *Maldito Sertão* (2015) publicado no blog Mundo Fantasma, comprova o que afirmamos, as histórias de terror nordestinas, em sua maioria, descrevem uma situação humana (uma casa, uma família, um grupo de pessoas) onde a invasão do sobrenatural se dá tanto por acaso quanto por uma espécie de maldição tipo “estava escrito”, algo que provavelmente aquelas pessoas nunca poderiam evitar, em que os desfechos são misteriosos e geralmente violentos.

Um dado recorrente, e interessante, é a presença da religião, da crença e das tradições que giram em torno de toda a história, porém, são aspectos comuns na região Nordeste (levando em consideração a sua localização, a Paraíba), visto que muitas histórias foram transmitidas oralmente e se transformaram, agregando informações diversas com passar dos tempos. Além das crendices mais famosas como “manga com leite faz você morrer”, “roer as unhas faz você furar o estômago”, “a TV vai estragar sua vista” e a mais ouvida pelas crianças “não engula o chiclete, ele vai grudar suas tripas” (MUNDO ESTRANHO, 2016).

Foi o que ocorreu com Braulio Tavares e este conto, pois, a opção da transformação foi uma adaptação ao mito original contado pela sua mãe quando ele era jovem, já que a mãe brincava que sua irmã mais velha era sua madrinha de batismo e graças a isso, não havia perigo algum de se transformar em lobisomem.

A crença religiosa pode ser considerada como um gatilho para que a transformação de Maria Dôra ocorra. Nos questionamos, então, que se Maria não soubesse ou não acreditasse no mito da sétima filha isso teria acontecido. Contudo, não é nosso papel fazer tal desconstrução, visto que o conto perde seu sentido que é estabelecer o medo, o horror e a dúvida através do mistério.

Observando os aspectos relacionados ao terror, ao horror e ao grotesco, notamos que segue a ideia de equilíbrio sendo rompido em que o sobrenatural está intrínseco, assim como afirma Gens (2011); além disso, o medo no conto se dá através da crença e da descrença, visto que acreditar no mito faz ele se tornar real, assim como Horácio afirma em um certo ponto da história que acreditar em uma mentira acaba fazendo com que ela se torne verdade, o que retoma as concepção de mito como uma crença-verdade, assim como Câmara Cascudo (1947) afirma em *Geografia dos Mitos Brasileiros*: “Onde vai o homem, com ele viajam seus pavores”.

Remetendo ao horror, o modo que o conto tem seu desfecho faz referência às histórias do francês Charles Perrault, revelando o aspecto sombrio e a natureza impiedosa dos monstros, assim como também afirma Braulio Tavares. Ademais, o conto *A sétima filha* representa uma maneira de transformação e concretização das narrativas orais, levando em consideração novos aspectos e os novos arquétipos aqui comentados por nós, nesse caso, “a lobisomem”.

3.4.2 – *Bradador*

Em *Bradador*, o personagem é um auditor carioca e narra a sua ida, a trabalho, para a cidade de Miraceli em Minas Gerais. A viagem seria de carro e com previsão de pernoite na cidade, descrita por ele como arborizada e agradável, com um parque, canteiros com flores, um riacho, praticamente um paraíso de se estar. Porém, não por muito tempo. Curiosamente, não temos nenhuma descrição física ou uma informação sobre a identidade do personagem, o que deixa a história ainda mais misteriosa a cada palavra escrita, além de dar margem para o leitor pensar e construir o personagem como queira.

O hotel em que o personagem se hospeda parece simples e vazio, localizado em uma ladeira da cidade, entretanto, percebemos que o ambiente, apesar de estar descrito de forma bem sucinta, tem algo de estranho e confirmamos isso no pequeno diálogo com o recepcionista do hotel que parece bem interessado na permanência do novo hóspede na cidade:

- Vem do Rio? – perguntou o recepcionista, um homem meio careca, de olhos espertos.
- Aham – respondi, enquanto escrevia.
- Vai demorar?
- Só um pernoite – falei. – Volto amanhã à tarde. O check-out é ao meio dia?
- Sim, mas se quiser ficar mais um pouco a gente não cobra outra diária.
- Talvez só para um banho, antes de viajar. (TAVARES, 2014, p. 24)

Após a conversa, o personagem conhece seu pequeno quarto, a cama e a janela que dava para ver uma boa parte da cidade. Devido ao cansaço da viagem, resolveu deitar e planejar como seria a reunião, rever relatórios, até que ele cochilou sem perceber e, quando acordou, tudo estava escuro. Então, resolveu sair para desbravar a pequena cidade.

Ao longo da sua caminhada, foi observando as casas, as pedras no chão, as poucas pessoas que estavam nas ruas e o pouco trânsito. Ele subiu uma ladeira ao avistar uma antiga igreja e foi parar em um restaurante em que do terraço dava para se ver quase toda a cidade, pediu algo e começou a devanear sobre seu trabalho: “Que coisa é o mundo”, pensei, “tanta gente interessante, tanta coisa para fazer, e eu aqui fiscalizando a planilha de custos do trabalho alheio” (TAVARES, 2014, p. 25).

No entanto, ele é interrompido de seus pensamentos pela garçonete, descrita pelo personagem como uma moça alta e bonita, de cabelo crespo em coque, cuja existência ela parecia ignorar e os olhos castanhos e travessos. A chegada dela é palco para mais um momento estranho e sem nenhuma justificativa:

– Se o senhor for pedir alguma coisa é melhor pedir agora, porque a cozinha vai fechar.

– Já? – perguntei. Olhei o relógio. – Mas não são nem dez horas...

– É, é porque hoje, aqui, a gente fecha cedo.

Ela me deu um sorriso de desculpas tão encantador que eu fiquei sorrindo de volta e me esqueci de perguntar: “*Por que hoje?*”. Enfim, pedi um prato sem complicações, um feijão-tropeiro, que veio delicioso e desceu rápido. E enquanto abaixavam a porta corrediça do restaurante, paguei e percorri de volta as ruas que, pelo meu cálculo infalível de GPS mental, me levaram de volta ao hotel. Ao pegar a chave do quarto, dei boa-noite ao careca, e ele se limitou a fazer um sinal de assentimento com a cabeça, mas não falou nada. (TAVARES, 2014, p. 25)

O personagem interrompe a narrativa e começa a falar um pouco sobre como a vivência em hotéis proporciona uma sensação de riqueza e poder. Nesse momento, constatamos alguns traços da sua personalidade, caracterizando-se como um homem ambicioso e mesquinho que não tem escrúpulos para conseguir o que quer, além de não saber o que são limites. Em resumo, uma má pessoa:

Já falei isso uma vez a uma analista que eu tive, lá pelos vinte e poucos anos, quando andei meio bagunçado. Eu dizia a ela: “Eu quero ser rico, mas ser rico não é ser dono de uma casa, é poder entrar em qualquer hotel, saber que posso pagar para que naquele dia aquele quarto seja meu, aquela cama, aquele banheiro. Melhor do que isso, só se eu pudesse também dizer que aquela garçonete é minha. Eu estou pagando? Então eu tenho direito a tudo. Isso é que é ser rico pra mim, e não ser dono de uma casa na Praia Grande ou sei lá onde. Ter que ficar me preocupando. Pagando contas, IPTU de uma casa. Ser rico”, eu dizia, nervoso, andando de um lado para o outro, ela fazendo sinal com a mão para que eu falasse mais baixo, “não é ter as coisas, é comprar o que a gente quer no instante em que quer”. (TAVARES, 2014, p. 26)

Naquela mesma noite, no hotel, ainda devaneando com seus miseráveis pensamentos, o personagem liga a televisão e deita, mais uma vez, sem intenção de dormir. Contudo, ele acorda no meio da noite, no escuro, com a TV desligada (e ele não

lembra de ter feito tal ação) e percebeu que acordou graças a um barulho, descrito como uma espécie de uivo de um lobo ou cachorro, um lamento que ficava mais e mais alto, vindo pela janela e tomando conta do seu quarto, era “um uivo de tristeza insuportável”, era uma voz humana:

Foram três ou quatro uivos em cinco ou seis minutos, e depois disso a voz se calou. Eu me ergui meio tropeçando e fui até a janela, não sei se para fechá-la ou se para tentar escutar lá fora, aquele silêncio tão aliviador mas tão incerto. Debrucei, respirei fundo e só então olhei pra valer as casas da rua, na calçada oposta à do hotel. Havia duas casas juntas, geminadas, opostas e simétricas; e as duas estavam fechadas, com o matagal tomando conta, as paredes derruídas. Quando as vi, pensei na hora que o som vinha dali. (TAVARES, 2014, p. 28)

No entanto, nada vinha dali. Porém, o barulho recomeçou, a mesma voz de antes, mas dessa vez eram gritos rápidos e desesperados, como quem está protestando contra uma dor intensa. Da janela, nada se podia ver além da luz da lua e os telhados das casas. Não se sabe quanto tempo durou, mas parecia que alguém estava sendo torturado ou algo pior. Mais uma vez, os gritos recomeçaram, pela terceira vez, indicando “uma tristeza mortal”, através da voz de um homem. Supreendentemente, o personagem indica a voz como parecida com a sua, além disso, com a sua idade e suas forças. Assim como na outra noite, podemos interpretar estes acontecimentos como uma espécie de ritual que estava acontecendo naquele momento em que alguma coisa queria se conectar com o personagem ou atraí-lo.

Ele esperou acabar e, sem perceber, olhando para o relógio, adormeceu mais uma vez. O outro dia, o dia da reunião, foi marcado pelo sono devido à noite que havia passado, mas os fatos estranhos ainda não tinham acabado. Ao descer do seu quarto para tomar o café, ele percebe que não há ninguém hospedado lá, só uma empregada que levava garrafas com café para a mesa, e isso o inquietou de alguma forma. Observamos que a cada momento algo parece estar mais próximo do personagem e pequenas pistas são dadas, mas devido ao pânico e ao medo, passam despercebidas.

Sua descrição da reunião acaba confirmando sua índole. O seu cansaço e sua desorientação mostram a vontade de estar fora dali, além do desdém para os comentários do seu chefe, “um tal de” dr. Benjamim. Tudo isso e o medo assolando sua mente:

[...] Que foi um caos. Tenho uma ideia bastante vaga do que eles me explicaram, dos números das planilhas que usaram para comparar, dos critérios que combinamos e assinamos visando à próxima avaliação. O chefe, um tal de dr. Benjamin, explicou tudo que perguntei, mostrou uma porção de papéis, era muito gentil. Dizia: “Veja bem... este número aqui, evidentemente, não precisa ser levado em conta...”. Acho que ficaram satisfeitos, o que me tranquilizou, porque eu estava insone, desorientado. Durante as discussões, o tempo todo

me vinha à mente algum grito daquele incrível repertório que me sobressaltara a noite inteira. Me vinha uma imagem aleatória, sem propósito, como a de ter estado de pé, durante o café da manhã, com um pratinho na mão, vendo na bancada a travessa cheia de mamão cortado, umas vinte, trinta fatias de mamão, para ninguém, para ninguém além de mim. (TAVARES, 2014, p. 30)

À tarde, a reunião havia acabado e ele decidiu voltar ao hotel, “por alguma razão, achava que lá estaria em segurança” (p. 31). Nesse caso, uma ilusão de segurança, visto que como cita Bauman (2008), o medo vem de todos os lugares e sem hora marcada. Tudo que iria fazer era arrumar suas coisas e pagar o hotel, mas por algum motivo desconhecido, ele lembra que podia ficar mais um pouco, e ficou. Quando se dá conta, está deitado do mesmo jeito da noite anterior, ainda com sapatos e sem lembrar como havia parado ali na cama; era como se esperasse os uivos recomeçarem.

Então, os barulhos recomeçaram, “uma batida ritmada, umas percussões, não de instrumentos, mas de objetos quaisquer, fazendo uma espécie de cadência, “tandandan-tandan...” (p. 31). Ao invés de checar a janela para ver de onde vinha o som, o personagem atropeladamente saiu do hotel para procurar de onde vinha tal amedrontador barulho. Assim como menciona Braulio Tavares em *Kafka e o Monstro* (2014), a curiosidade sempre pode mais que o medo e ambos são os maiores estímulos para a imaginação. Seria, então, tudo fruto da imaginação dele? Um sonho?

O sol havia se posto mais cedo, as ruas estavam desertas, um ambiente perfeito de terror. Após uma curta caminhada, o personagem descobre que os barulhos vinham do cemitério, onde estavam diversas pessoas, fazendo barulho e cantando como se fosse um costume antigo, algo bárbaro e numa língua antiga intraduzível. O personagem, então, se sente desorientado:

Parei junto de uma mulher de lenço amarrado sobre o cabelo, que batia palmas.

– O que está havendo? – perguntei a ela.

Ela virou-se excitada, mas sem me dar muita atenção, e disse:

– Bradadô! Bradadô! Achemo o Bradadô!

Ou pelo menos foi isso que entendi, porque ela deu dois passos à frente, eufórica, cantando e palmeando com energia redobrada, como se estivesse se vingando de um contratempo muito antigo. Olhei em torno. Por trás do cemitério erguia-se um prédio novo de apartamentos, de uns oito andares, bem alto para a topografia local. Em muitas varandas pessoas acenavam com os braços, com lenços brancos. (TAVARES, 2014, p. 32)

É um cenário de um show de horrores. Todos pareciam conhecer e compactuar com o tal Bradador que o personagem sequer sabia quem era. Ao chegar mais perto de onde a multidão se aglomerava, ele viu uma sepultura recém-aberta e homens trazendo

um caixão que parecia velho, a se desmanchar. Um homem que falava em uma linguagem sem sentido pediu silêncio e tudo se calou. As pessoas, hipnotizadas, concordavam com tudo que o homem dizia:

– Amigos irmanos antigos, morinfante tenebras, pereopéria manissigno cardenoso – disse ele. Ou algo parecido. – Momento campoamor das almas, momento de elevado sinal.

– Amém – disseram todos, com longa prática.

– Habemos chorado, habemos sofrido, habemos entregado sangue a Deus, pero nomás.

– Pero nomás – ecoaram.

– Até condo sofrerás padecerás conosco, Bradador, até condo adumbrarás o teu calvário?

– Teu calvário.

Foi de fato isso que escutei? Não sei, foi o que me pareceu no momento. Recordo que cambaleei e recuei, sem querer ver de perto o que surgiria de dentro do caixão que eles começavam a destampar, a despregar, com alavancas e ferramentas. (TAVARES, 2014, p. 33)

Percebemos que a língua que o homem fala e a maneira com que o personagem descreve o discurso se assemelham a uma missa, uma cerimônia, um culto. Ainda desnorteado e sem saber o que está acontecendo, pergunta o que é aquilo que está no caixão:

– Quem é? – perguntei a um rapaz magro, do gogó grande, que olhava por cima dos ombros dos outros.

– É o Bradadô – explicou ele. – Matou a mãe por dinheiro.

Ao mesmo tempo, do outro lado, uma moça pousou meio distraída a mão no meu braço, sem perceber o que o rapaz falara, e disse:

– Ele deixou uma criança morrer de fome e recebeu castigo.

Ouvi estalos lá na frente, de madeira se rompendo, e um “uuuu” coletivo da multidão. Olhei de lado. Uma velhinha de cabelos brancos muito arrumados e roupa bonita, toda certinha, estava com os olhos fitos em mim, como quem já estivesse me fitando há bastante tempo, e quando finalmente meu olhar cruzou com o dela ela me disse:

– É o Bradadô. – Fez uma pausa. – Ele brada, a gente escuta. (TAVARES, 2014, p. 34)

É a partir deste momento que o horror toma conta de cada pensamento do personagem em seu eminente encontro com o monstro. Do caixão, se ergue uma criatura envolta em uma mortalha de panos brancos, cheio de manchas, um esqueleto nu e luzidio. Por causa da sua aparência, o personagem tem dificuldades de distingui-lo, se o monstro é ou não um homem, já que o tecido que o encobria fazia parte dele, além do torço ressecado e escuro como Carne de Sol, os braços e as pernas cobertos de pele tostada e

seca. Mais uma vez podemos perceber aqui a presença de fatores que remetem ao Nordeste, mesmo sem, necessariamente, a história estar localizada na região.

O personagem se depara com uma simpática mulher ao seu lado que diz que muita gente não consegue dormir à noite escutando o sofrimento da criatura; ele questiona quem lhe fez isso e ela diz: “– Uai, ele mesmo. Ele incendiou uma casa cheia de gente.” (p. 35). As batidas recomeçam. As pessoas começam a recuar, pois o ‘falso morto’ está de pé, e ele percebe que o Bradador caminha na direção.

Cambaleando a coisa veio, na direção de onde eu estava. Os olhos eram como olhos de peixe, completos, sem faltar nada a não ser expressão. A caveira era caveira com um couro de cobra retesado por cima, uma cara curtida e escamosa. À medida que avançava, a multidão abria-se à sua frente e voltava a fechar-se às suas costas, acompanhando seus passos trôpegos cuja rota não variava. E o coro em volta estava agora um tom abaixo, quase respeitoso, quase reverente, e dizia assim: – Bradadô... bradadô... bradadô... (TAVARES, 2014, p. 35)

O monstro de forma grotesca parou, o Bradador respira diante dele com o peito em pleno esforço. Neste frenesi, percebemos que acontece uma espécie de possessão, quase como uma sedução do monstro:

Ele me olhou com aqueles olhos que pareciam de vidro e estendeu a mão. Fez um gesto de: “Vem!”. E eu fui. Em volta de mim, as vozes gritavam.

– Prostitui a filha pequena! É bradadô!

– Jogou álcool num velho e tocou fogo! É bradadô! (TAVARES, 2014, p. 36)

A criatura volta para o caixão apodrecido e uma crescente angústia ataca o personagem a cada passo, seguindo o Bradador enquanto pedras voavam na criatura e nele, mas nada sentiam. As pessoas julgavam e gritavam insultos ao seu redor: “Torturador dos abandonados”, “Sequestrador das Virgens”, “Sangrou um cão amarrado”, como se ele e a criatura representasse todo mal que existe ali. Até que no meio desse cenário de agonia o personagem vê um rosto familiar que acaba revelando seu pecado e todo o motivo pelo qual aquilo estava acontecendo:

No meio da multidão, apareceu então o rosto do dr. Benjamin, e só naquele momento percebi o quanto era um rosto cruel, o rosto de alguém que não recua para obter o que quer. Tinha uma banda de tijolo na mão e, ao erguê-la, falou com desprezo:

– Vendeu-se por dinheiro. (TAVARES, 2014, p. 37)

No desfecho do conto, nos deparamos com um personagem possuído e conformado do seu destino, mas que parece ter transformado definitivamente no

Bradador, pois, naquele momento era o “seu ataúde” que lhe esperava, seu corpo que se encontrava ressequido e seu sono eterno tinha sido interrompido mais uma vez:

As pedras choviam, e me refugiei de volta nas tábuas enlameadas do meu ataúde, punhados de lama me atingindo o rosto enquanto eu erguia meus braços ressequidos, puxava de novo as tábuas sobre mim, sofrendo por ter acordado de novo, passado por tudo aquilo de novo, sem saber quando ia acabar, sem saber quando outro pedaço de mim voltaria para ser recolhido, castigado e enterrado. Ah! Quem dera eu fosse enterrado no silêncio e na sombra para sempre, para sempre. (TAVARES, 2014, p. 37)

Observamos que, devido a sua índole, o personagem serviu como uma espécie de sacrifício, sendo julgado pelas pessoas e castigado para o estabelecimento da harmonia. Porém, essa é uma das diversas e possíveis interpretações para o desfecho deste conto, como veremos adiante.

O *Bradador* é uma história que nos deixa por toda sua extensão com uma ‘pulga atrás da orelha’. Porque isso está acontecendo? Bruxaria? Magia ou maldição? Ele está ficando louco? A todo momento as perguntas atormentam o leitor, o que é de uma fascinação inexplicável. Aliás, a resposta para todas essas perguntas estão para serem respondidas a critério do próprio leitor, pois de acordo com Braulio Tavares, nós temos (e todo leitor tem) uma capacidade inesgotável de imaginação para o monstruoso e para o terror, sendo assim, limitar a uma só interpretação correta seria tirar toda sua carga de riqueza literária.

A criatura não tão conhecida por nós, o Bradador, é um monstro do folclore brasileiro que assusta os sertões dos estados de Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais e Paraná, correndo nos campos por toda sexta-feira, à meia noite, emitindo sons altos e horríveis. Alguns dizem que o Bradador é uma alma penada e outros um espírito em um corpo sem vida que foi desenterrado do cemitério. Assim sendo, seu corpo só descansará quando cumprir sua sina. Portanto, como no caso do conto anterior, o Bradador apresenta dados da narrativa oral, devido a sua disseminação por diferentes regiões, sendo conhecido por diferentes nomes e habilidades.

A nível de comparação, podemos perceber que o Bradador se assemelha a figura atualíssima do zumbi; por exemplo, em um dado momento do conto, ele é até chamado como “falso morto”. Os zumbis são conhecidos por trazerem caos ao mundo, pessoas mortas-vivas, degeneradas e podres que tem como única função vagar para saciar sua fome de carne humana e qualquer coisa viva, a todo custo.

Além disso, a criatura remete às típicas histórias de filmes em que forasteiros chegam em alguma cidade pacata e desconhecida, estabelecendo algum tipo de residência e acabam sendo vítimas de algo terrível, percebendo o erro de estar naquele lugar tarde demais, dando ideia do homem sendo corrompido pelo espírito maldito que habita na cidade, referindo-se à teoria do Grotesco de Wolfgang Kayser, em que forças estranhas rompem com toda a normalidade do lugar, levando o personagem a total desorientação.

Nesse caso, a índole do personagem acaba causando o desequilíbrio do lugar, pois, na sua profissão, auditor, se pode notar que é um cargo em que a todo momento se está em contato com dinheiro e entidades financeiras, precisando manipular as pessoas e mascarando golpes. Considerando este aspecto de sua profissão, é possível afirmar que se justifica a atitude do Bradador de prendê-lo na cova junto com ele.

O aspecto monstruoso que está presente na caracterização do Bradador é singular e liga-se com o que Ramos (2008) cita sobre os monstros serem uma aberração da realidade, já que o Bradador age como um monstro que dá um fim naqueles que fazem o mal, não são éticos e corretos. Podemos, então, considerar como um modo de moralizar os adultos? À vista disso, sabemos que as fronteiras entre o homem e os monstros são mínimas, já que a monstruosidade e o mal estão irremediavelmente intrínsecos ao homem (RABOT, 2011). Sendo assim, o Bradador nada mais é do que um reflexo do ser humano e sua natureza, demonstrando sua verdadeira face com um toque de horror. Desse modo, Braulio Tavares (2003, p. 12) comprova que são nas histórias de horror que em geral aparece uma ameaça a um corpo, ou a uma cultura, ou ao mundo, e, ao mesmo tempo, a sensação de que existe algo inerentemente monstruoso e errado nessa presença invasora, percebida como algo “obscenamente, transgressivamente impuro”.

Mais uma vez, o monstro nos remete a um arquétipo, nesse caso, vemos uma versão popular do monstro, da coisa, *Frankenstein*, de Mary Shelley. Obviamente, são similares em alguns aspectos e díspares em muitos outros, mas o princípio de um monstro descaracterizado e grotesco que representa a maldade é algo a ser considerado.

Contudo, voltamos para a pergunta que fizemos no decorrer da análise do conto. Seria tudo isso fruto de um sonho do narrador-personagem? Há alguns fatores que comprovam este ponto de vista, e o mais relevante é o fato do personagem dormir de repente e não se lembrar de como desligou a TV ou como foi que chegou até a cama, além da presença dos barulhos e gritos que ele ouve. Oliver Sacks em *No limiar do Sono* (2013)

discorre sobre as alucinações hipnagógicas e alucinações hipnopômicas que podem justificar estes acontecimentos.

Segundo Sacks (2013), as alucinações hipnagógicas são imagens involuntárias, ou quase alucinações, que aparecem pouco antes de adormecer e que são mais vividas que os sonhos. Estas alucinações, segundo ele, ocorrem na maioria das pessoas pelo menos ocasionalmente, embora possam ser tão sutis que podem passar despercebidas. Francis Galton foi um dos primeiros a realizar um estudo sistemático das alucinações hipnagógicas com base em informações em outros sujeitos; em seu livro, ele observou que poucas pessoas admitem logo de início ter esse tipo de imagem mental, isso mudou apenas quando ele ressaltou as qualidades comuns e benignas dessas alucinações.

Um dos sujeitos que responderam ao questionário de Galton foi o reverendo George Henslow, que tinha visões extremamente vividas. Uma das alucinações era a visão de um arco, depois uma flecha e, em seguida, uma grande quantidade de flechas que se transformavam em estrelas cadentes e logo depois em flocos de neve. Haviam imagens que mudavam rapidamente, eram vividas e não tinham a qualidade de um sonho ou história. Galton não considerava patológica a propensão a visões hipnagógicas, ele achava que, embora alguns pudessem tê-las com frequência e vividamente sempre que o sono ia chegando, elas ocorriam para a maioria das pessoas ao menos de vez em quando. É um fenômeno normal, em que a escuridão, os olhos fechados, um estado mental passivo e a iminência do sono são necessários para produzi-lo.

Peter McKellar, após Galton, foi responsável por aprofundar as alucinações do limiar do sono, fazendo detalhadas observações e comparando a outros tipos de alucinações. Dos sujeitos que McKellar observou, mais da metade relatou imagens hipnagógicas e alucinações auditivas, como vozes, sinos, animais e outros sons, tão comuns quanto as alucinações visuais. Muitos descreveram alucinações auditivas simples como um telefone tocando, um latido de cachorro, a pronúncia de um nome e dentre outros. Além das alucinações auditivas simples, há as alucinações auditivas elaboradas em que as pessoas podem ouvir frases em línguas diferentes ou ordens que podem ser condicionadas por algum evento que o indivíduo vivenciou no decorrer do seu dia.

Há também as alucinações hipnagógicas auditivas e visuais que se configuram em uma alucinação com imagem e som. Nesse fenômeno podem ser vistas pessoas, monstros ou bichos que emitem sons, falam ou conversam; muitas das imagens que são produzidas

são grotescas, contudo, dependem de pessoa para pessoa. Uma visão comum destas alucinações são rostos que parecem brotar da escuridão como uma névoa, ficando nítidos e vivos, dando lugar a outros rostos (SACKS, 2013, p. 187).

Na hipnagogia é possível ver uma constelação de imagens – uma paisagem, um rosto que irrompe no canto superior, um padrão geométrico complexo, tudo isso, simultaneamente e evoluindo ao seu modo, uma espécie de alucinação multifocal. A maioria das imagens hipnagógicas não são como verdadeiras alucinações, elas são sentidas como reais e não são projetadas no espaço exterior. Porém, possuem muitas das características especiais das alucinações, como sua natureza incontrolável, involuntária e autônoma, podem ter cores e detalhes sobrenaturais e sofrer transformações rápidas e bizarras, diferentes das vistas nas imagens mentais normais.

De acordo com Andreas Mavromatis, a hipnagogia é o único estado de consciência entre a vigília e o sono que tem afinidades com outros estados de consciência (os sonhos, a meditação transe e criatividade) e com os modos alterados de consciência (a esquizofrenia, a histeria e alguns estados produzidos através da estimulação de drogas). A hipnagogia e os sonhos são coisas distintas, pois os sonhos ocorrem em episódios e não em lampejos, possuem continuidade, coerência, narrativa e tema. Somos participantes ativos ou participantes observadores em nossos sonhos e na hipnagogia somos apenas expectadores. As imagens mentais ou alucinações hipnagógicas são sensoriais, possuem cores, detalhes, contornos, luminosidade, distorções, multiplicações, ampliações e diminuições. Ambos são estados de consciência extraordinários (SACKS, 2013, p. 191).

Outro tipo de alucinação são as hipnopômpicas, que podem ocorrer quando estamos acordando e frequentemente são vistas de olhos abertos, em locais iluminados, no espaço externo e parecem ser extremamente sólidas e reais; é comum estas alucinações causarem aflição ou terror, visto que parecem ter intencionalidade e estar prestes a atacar a pessoa que acabou de despertar. Esta intencionalidade não existe nas alucinações hipnagógicas, pois ela acontece no escuro e de olhos fechados.

Sacks (2013) comenta que uma forma de alucinação bem persuasiva é a sensação de “presença” de alguém ou algo por perto que pode ser sentida como malévola ou benigna. Além disso, algumas imagens hipnopômpicas são aterradoras, como a visão de anjos e demônios que podem se ligar a crença em sua realidade física, aplicando-se também aos monstros, espíritos e fantasmas.

Em suma, considerando o que Oliver Sacks (2013) descreve sobre as alucinações hipnagógicas e hipnopômicas, podemos concluir que em *Bradador* o personagem sofreu dos dois tipos de alucinação. A hipnagógica, quando estava em seu quarto e ao ficar em um estágio de relaxamento que o fazia ouvir os barulhos, os gritos e os uivos, e a alucinação hipnopômica, quando o personagem sai do hotel e chega ao cemitério, vendo as pessoas, ouvindo os insultos, sofrendo ataques (a exemplo das pedras que são atiradas contra ele, que não sente nada) e ficando diante do Bradador que o leva dessa vida.

3.4.3 – O Papa-Figo

A história do monstro mais conhecido pelos nordestinos, o *Papa-Figo*, é narrada por um garoto, através de memórias vivenciadas por ele quando mais jovem. Ele narra a história do Dr. Amorim, que era o Papa-Figo, e esta é a primeira informação que tomamos conhecimento no conto. O doutor Amorim, de acordo com o garoto, morava em uma casa que ele descrevia como maior que toda a rua deles: tinha um muro alto, um portão cheio de grades e terminava em forma de ponta de lança; tinha jardim e possuía dois andares. A casa ainda contava com sótão, uma cumeeira própria e uma janelinha que dava para a rua que, às vezes, ficava acesa a noite. Nesta descrição, podemos fazer referência direta aos casarões e castelos das histórias de terror góticas que insinuavam indiretamente a mensagem de “não ultrapasse”.

O garoto, então, vai explicar por qual motivo da história do Papa-Figo, dizendo que essa não era uma informação que ninguém dizia abertamente, apenas as crianças comentavam entre si, para que os pais não ouvissem. Uma vez, o garoto narra que ficou de castigo por mencionar as visitas a certo lugar ficava depois da casa do Papa-Figo. Os seus pais tinham medo, pois o doutor era importante, mas tão importante que o pai podia perder o emprego na prefeitura em um piscar de olhos. Essa informação demonstra a disparidade entre os medos das crianças e dos adultos, enquanto que a criança tem medo de uma criatura que é fruto da sua imaginação, o adulto tem medo de que o doutor acabe com seu emprego, com uma estabilidade financeira, um dos medos citados por Bauman (2008) como um dos mais recorrentes na sociedade líquida atual.

Em seguida, o menino explica o que é um Papa-Figo. Na época, com treze anos, o garoto diz que essa lenda era um quebra-cabeças a ser resolvido:

O Papa-Figo não come o figo, a fruta. Come fígados, fígados de crianças que ele manda matar. Ele sofre de uma doença – uns chamam de “morfeia”, outros, de “lepra”, e outros nomes que não lembro mais – que faz o corpo ficar todo inchado, as orelhas, enormes (lembrei agora, chamam também de “elefantíase” porque as orelhas, da pessoa ficam do tamanho das orelhas de um elefante), os dedos, enormes, e tudo dói muito. Uma tia minha disse que lá no sítio onde ela morou quando era menina tinha uma pessoa assim, e que quando vinha o acesso a pessoa começava a inchar. Tinham que trancá-la dentro de um quarto vazio, sem móveis, sem cama, sem nada, porque o que tivesse lá ela arrebatava, quebrava tudo, de tanta dor que sentia. Aquilo durava às vezes uma semana, tinha que esperar o acesso passar – ou então trazer o fígado de uma criança para a pessoa comer, e em poucas horas ela ficava normal de novo. (TAVARES, 2014, p. 42)

Continuando a descrição, o garoto afirma que o Papa-Figo não podia sair para pegar as crianças devido a sua condição, então, era a família que providenciava os fígados das crianças. De acordo com ele, a lenda diz que, antigamente, era um negro escravo que saía com um saco nas costas para pegar as crianças que estivessem sozinhas para retirar o fígado. Para toda criança morta que tinha seu fígado levado, segundo o garoto (através de uma história contada pela mãe), havia um pouco de dinheiro ao lado do seu corpo, como uma forma de compensar a família pelo prejuízo causado.

Apesar da mãe dar um basta sobre o dr. Amorim e essa história de Papa-Figo, justificando sua não-aparição devido a uma doença, o garoto continua na insistência, descrevendo o doutor de forma monstruosa:

[...] – Parem com essa doidice, o dr. Amorim não é Papa-Figo, isso é mentira – ralhava minha mãe. – O que ele tem é uma doença de pele.

Podia ser, porque ele era um velho moreno com a pele toda cheia de manchas brancas, no rosto, nos braços. Tinha um nariz comprido e uma boca toda torcida, com um ar de quem está com raiva o tempo todo. (TAVARES, 2014, p. 43)

Além disso, o garoto descreve que de toda a rua é apenas a casa do Papa-Figo que possui telefone, então, desde sempre ia lá por causa disso:

[...] E a casa dele era a única casa na rua que tinha telefone, por isso desde pequeno eu ia lá. Quando tinha recado urgente, durante o dia, meus pais me mandavam à casa do dr. Amorim, pedir para usar o telefone. Ele morava com a mulher e uma filha solteirona que devia ser da idade da minha mãe. Enquanto eu telefonava, ficava sempre uma pessoa parada na sala, de braços cruzados, olhando para mim, me vigiando, como se eu tivesse inventado uma mentira só para entrar ali e roubar alguma coisa de valor. Quando ele estava na sala, com aquela pele rajada, aquele olho mau de Papa-Figo, eu tremia tanto que mal conseguia discar o número do meu pai. (TAVARES, 2014, p. 43)

“E então, um dia...” o garoto estava de castigo e proibido de sair, até para jogar bola no Lameirão com os amigos, até que é mandado pela mãe para ir na casa do Papa-Figo para ligar e dar um recado urgente ao seu pai. Feliz por sair do castigo, o garoto foi

até a casa e se deparou com o Papa-Figo ao atender a campainha. O monstro estava de chinelos, camiseta e uma calça velha e demonstrava irritação:

Eu pedi pra telefonar e ele ficou bufando de impaciência, me mandou entrar e disse que fosse rápido. Eu tentei ligar uma vez, duas vezes, três vezes, mas o telefone do meu pai estava ocupado o tempo todo. O dr. Amorim começou a reclamar e, em certo momento, disse: “Esses miseráveis que nem dinheiro têm pra comprar um telefone e vivem incomodando a gente”. (TAVARES, 2014, p. 44)

O momento seguinte é o que ‘desmantela’ toda a situação, graças à afirmação do Papa-Figo:

Eu bati o telefone e disse um palavrão a ele, ele deu um berro de raiva, me chamou de moleque e me deu um tapa na cara. Eu gritei: – Papa-Figo dos infernos!

Ele tentou me agarrar. E foi aí que eu puxei o canivete do bolso e enterrei na coxa dele.

Não foi de propósito, era um canivete velho, enferrujado, que eu às vezes levava no bolso quando ia jogar no Lameirão, porque lá tinha uma turma barrapitada. Mas eu enterrei no velho, puxei e saí correndo pela porta da frente, e nisso as pessoas da casa chegaram correndo até a sala, o velho caiu gritando, e eu escapuli e corri para casa. Quando entrei, minha mãe perguntou o que era aquilo, e eu disse que o Papa-Figo tinha tentado me matar. (TAVARES, 2014, p. 45)

A partir deste acontecimento tudo muda na vida do garoto. Assim que chega em casa, o menino esconde o canivete, porém, a mãe aparece transtornada com a situação, chamando o menino de criminoso. Após chegar em casa, o pai deu uma ‘surra’ que ele teve que ficar três dias em casa, sem ir à escola por causa de seu rosto desfigurado. O menino, em seus pensamentos, pensa que vai ser preso e que vão chamar a polícia por conta do que fez, mas ele apenas ouve seus pais brigando por conta disso, e da possibilidade do pai ir preso em seu lugar. Não teve polícia. Não teve nada. Os dias iam ficando piores, a mãe chorava escondida, o pai ameaçava colocá-lo para fora de casa. O garoto soube da internação do dr. Amorim (agora não mais Papa-Figo) que estava com tétano ouvindo através da porta, pois seus pais não falavam mais na sua frente.

Em algum outro dia, o garoto apenas avisou e saiu para o Lameirão. Lá, foi recebido como uma espécie de herói pelos amigos por ter lutado contra o ranzinza Papa-Figo:

No outro domingo, eu cheguei no Lameirão pra jogar. Meus pais estavam me evitando, eu só fiz dizer “vou jogar bola” e saí. Quando cheguei lá, uma galera me cercou: “Olha quem chegou: Valdir, o cara que brigou com o Papa-Figo!”. Descobri que tinha virado uma espécie de herói, porque ninguém ali gostava do velho, todo mundo tinha medo dele, e o tamanho da história já era outro – que o dr. Amorim tinha me agarrado dizendo que ia arrancar meu fígado e que

eu tinha enfiado uma faca (uma faca!) no fígado dele. (TAVARES, 2014, p. 46)

Um dado interessante nesse trecho é que, após passar todo o tempo ao decorrer do conto sem ser identificado, tomamos conhecimento de que o garoto se chama Valdir. É após a morte do dr. Amorim que Valdir desiste de tudo, como se toda sua vida tivesse acabado de uma vez por todas:

O dr. Amorim morreu alguns dias depois, e eu parei de ir ao colégio, perdi o ano. Meu pai me deu outra surra, só que menor que a primeira, e batia sem prestar muita atenção, como se a preocupação dele fosse outra coisa. Não se falou em polícia, e a única coisa que eu fiquei sabendo foi que a família resolveu esquecer o assunto. Ninguém me disse nada, mas eu não era burro. Era só somar dois mais dois. Ninguém na casa gostava do velho, que maltratava todo mundo. Ficaram com a herança, não ficaram? Deviam até me dar uma gratificação. (TAVARES, 2014, p. 46)

Ao contrário do menino que começou a narrar o conto, nos deparamos agora com Valdir, sem esperanças, conformado e sem nenhuma culpa pelo que fez, sem a essência de menino. Mudou de casa com a sua família, virou o conhecido como “Valdir, o cara que matou o Papa-Figo”, o pai morreu do coração e só lhe sobrou a mãe. Começou a andar com o pessoal perigoso do bairro, por causa da necessidade do dinheiro. Sumia, chegava em casa com dinheiro e sua mãe nada mais falava e foi assim durante anos. Quando foi preso pela primeira vez, saiu no jornal na cidade: “*Operação policial prende Papa-Figo e mais seis*” (p. 47).

O *Papa-Figo* é uma história muito contada pelo Nordeste, assim como já mencionamos, o monstro é muito conhecido, como afirma Câmara Cascudo (1947), que diz que os personagens sempre variam de região para região, visto que sofrem de mestiças adaptações pela influência local, sendo a própria Paraíba que sofre de influência indígena um exemplo disso, pois possui diferentes tipos de nomes para o Papa-Figo, como o Papangu e o Velho do saco, citado no conto como uma das variantes.

Tradicionalmente, a história do Papa-Figo é contada para as crianças e jovens como uma forma de assustá-las, visto que se a criança não fosse boa e desobedecesse aos pais, o Papa-Figo viria para pegar e castigar as crianças más. A caracterização do monstro, segundo Lóssio (2008), nunca muda de forma; ele é sempre representado por um homem leproso, magro, alto, negro e aos farrapos que sai ao crepúsculo atraindo as crianças com brinquedos, dando falsos recados e fazendo promessas de leva-las a algum lugar bonito.

Assemelha-se também a figura do Papa-Figo ao capitalista Papai Noel, que no final do ano sempre recompensa as crianças que foram boas (remetendo à

problematização do capitalismo vs comunismo) enquanto que as crianças ruins não recebem nada ou são castigadas, uma visão totalmente moralista. Um personagem atual que também pode ser relacionado com o Papa-Figo são os palhaços, vistos por exemplo em obras como *It – A coisa* (1986), do escritor Stephen King, e no recente surto no ano de 2016 de vídeos virais sobre palhaços assassinos atacando as pessoas em que é utilizado o mesmo princípio de atrair para matar. Além de todas essas ligações com o monstro, há um mito sobre os comunistas comedores de fígado na antiga União Soviética – URSS, que entre 1921 e 1925, em razão de uma grande seca no país, após a primeira guerra mundial, fez com que a população apelasse para o canibalismo.

Mais uma vez, ligando o mito popular aos arquétipos, podemos ter uma breve semelhança do Papa-Figo com o personagem *Drácula*, de Bram Stoker, devido ao instinto de sobrevivência de ambos, sangue e fígados de crianças. E além disso, a névoa de mistério que paira sobre ambos, referindo-se ao ambiente em que vivem, seus costumes, sua verdadeira natureza... São monstros equivalentes que acabam despertando a imaginação e a curiosidade de todos. Ou o contrário. No caso do conto escrito por Braulio, vemos que a criança é despertada pela curiosidade e pelo ‘quebra-cabeça’, o desfecho, a verdade. Enquanto os adultos têm medos reais, como ficar sem dinheiro no final do mês.

O principal intuito de uma sociedade é a sobrevivência, por isso a figura do herói é criada, de acordo com Rhuan F. S. Silva (2012), o personagem de Valdir se configura como um herói, pois tenta salvar as pessoas do mal, nesse caso, os mais humildes contra o rico e monstruoso Papa-Figo. Então, o menino se tornou bandido, pois acreditava que estava combatendo o mal, matando o dr. Amorim, mas apenas despertou sua natureza, não conseguindo parar mais de matar, conseguir dinheiro e fazer o mal.

Esta inversão de papéis feitas por Braulio Tavares acaba proporcionando uma brecha para a problematização social que está presente no conto, pois o personagem do Valdir é estigmatizado. Segundo Erving Goffman, em sua obra *Estigma: notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada* (2012), estigma é a situação de um indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena. O termo foi criado pelos gregos para se referir aos sinais corporais que indicavam algo extraordinário ou mal sobre o status moral de quem se apresentava, sendo assim, essa pessoa deveria ser evitada, especialmente em lugares públicos. Por isso percebemos que Valdir é tão bem recebido pelos parceiros no ‘Lameirão’, já que todos ali sofrem da mesma condição que o menino.

Na era cristã, acreditava-se que pessoas com erupções no corpo ou com sinais de distúrbios físicos eram uma alusão religiosa e que as pessoas deviam manter-se afastadas. Atualmente, o termo é utilizado de forma semelhante ao sentido literal original, porém, é mais aplicado a própria desgraça do indivíduo do que a evidência corporal. Dessa forma, podemos interpretar que o personagem do dr. Amorim também era estigmatizado, devido a sua condição, a doença de pele que o impedia de sair de casa.

Os especialistas muito se esforçaram para descrever as precondições estruturais do estigma ou até para defini-lo, recorrendo a sociologia e também a psicologia. Contudo, a sociedade é que estabelece os meios de categorizar os indivíduos e dar os atributos considerados como comuns e naturais para o membro de cada categoria da sociedade, pois a relação social em ambientes estabelecidos acontece através da precisão da categoria do outro, através da sua “identidade social” que são as pré-concepções, as expectativas normativas, as exigências.

De acordo com Goffman (2012), há dois tipos de identidade, a identidade social virtual e a identidade social real. Na virtual, o sujeito é acusado de ter tal traço por um relato em potencial, e a real, o sujeito prova possuir os tais atributos. Enquanto o sujeito estranho está a nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem atributos que o tornam diferente de outros que se encontram em uma categoria em que pudesse ser incluído, até de uma espécie menos desejável. Assim, deixamos de considerar uma criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída (GOFFMAN, 2012, p. 12). Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande.

Sendo assim, se as exigências forem preenchidas, o sujeito pode ser considerado inserido em uma categoria social, se não o sentimento do estigma terá um efeito depreciativo, assim como teve com o personagem Valdir.

De maneira geral, podemos perceber a enorme influência cultural que cada conto da obra *Sete Monstros Brasileiros* carrega, possuindo uma forte influência de histórias transmitidas oralmente, sejam elas conhecidas, como a lenda da *Iara* ou conhecidas apenas em algumas regiões, como *A porca de Soledade* e também, ligada histórias e personagens que fazem sucesso mundialmente, como os zumbis de *Os mortos-vivos*. Podemos perceber isso, além de todos os dados aqui citados, também pela linguagem e as ações dos personagens.

Desse modo, Braulio constrói uma obra rica e plural que conta com diversos aspectos da cultura brasileira. Contudo, esse movimento específico da literatura contemporânea não é algo tão novo assim, ele pode ser observado em obras citadas pelo próprio Braulio como inspiração para *Sete Monstros* como *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Romance D'a Pedra do Reino* de Ariano Suassuna que já traziam elementos do fantástico e criaturas folclóricas, ambas publicadas entre 1920 e 1970, um aspecto muito importante que Braulio traz com sua obra, fazendo com que a literatura seja valorizada e ainda mais lida por todos, para não deixar algo tão rico e singular cair no esquecimento.

Considerações Finais

Retomando os pressupostos teóricos e analíticos discutidos ao longo deste trabalho monográfico, podemos reconhecer que os aspectos que caracterizam a literatura infanto-juvenil, atualmente, estão sendo expandidos para novas formas que envolvem diversidade de títulos e temáticas. É a partir da utilização de meios que fogem ao conhecimento do homem como o terror, o horror, o grotesco, o sentimento de estranho e a monstruosidade que os jovens leitores são atraídos para a leitura de ficção, devido a facilidade de serem atingidos pelo medo.

Sendo assim, para o público que está em transição para a fase adulta, essas histórias perdem a capacidade de assustar e de deixar dúvidas sobre os fatos acontecerem no plano sobrenatural ou não, já que para os adultos, de acordo com Bauman (2008), predomina o medo daquilo que é real. O desenvolvimento do estudo dos contos da obra *Sete Monstros Brasileiros* (2014), de Braulio Tavares, nos possibilitou observar este dado, pois muitas obras infanto-juvenis, hoje em dia, se pautam em temáticas consideradas adultas como a violência, o medo, as questões familiares e dentre outros, utilizando ilustrações e metáforas, estreitando os limites entre essas subdivisões.

Considerando os cenários conhecidos e os monstros que fazem parte do folclore brasileiro (nascidos de tradições europeias, histórias africanas e indígenas), *Sete Monstros Brasileiros* faz com que o leitor conheça a diversidade literária e cultural do seu país, fazendo com que ela seja ainda mais reconhecida. Sendo assim, o leitor é direcionado para o entretenimento, conectando-se a outras experiências, inclusive as que ele nunca espera viver, através do fantástico (DALCASTAGNÉ, 2005).

Além disso, os temas que envolvem o sobrenatural servem de alerta moralizador para as crianças e adolescentes, visto que os adultos, ao produzirem obras como estas, deixam claro que o mal existe e que os perigos são inúmeros já que o mal sempre nos ronda e, é preciso manter-se afastado do mundo fantástico, da magia, dos zumbis e dos lobisomens. Esses temas são mais atrativos para iniciar as crianças na leitura, devido a mínima relação com o real e a presença da fantasia. O aspecto de identificação também é um fator muito importante para esta aproximação entre o leitor infanto-juvenil e as obras contemporâneas, pois os monstros que estão inseridos nestas narrativas representam, além de outras coisas, a mutação sofrida pelos jovens no seu crescimento, devido ao sentimento

de exclusão, a raiva, a insatisfação, o medo, a inadaptação ao meio, a incompreensão, a prática de rejeição, etc.

Vivemos hoje o melhor momento para este tipo de narrativa, como podemos perceber através das sagas consagradas que saíram dos livros para os cinemas como *Harry Potter*; *O senhor dos Anéis*; *Percy Jackson e os Olimpianos*; *As crônicas de Narnia Jogos Vorazes*; *The Maze Runner*; *Instrumentos Mortais* e as outras obras de autores brasileiros que fazem muito sucesso entre os jovens, algo que não acontecia há alguns anos, já que a literatura era considerada pela a maioria dos jovens como algo chato e monótono.

As narrativas infanto-juvenis, nos últimos tempos, veem sendo constantemente reformuladas, pois o número de livros de contos baseados nas lendas populares tem se tornado algo cada vez mais recorrente, o que percebemos na obra de Braulio Tavares, visto que os contos são influenciados pelas histórias que eram contadas oralmente nas regiões do Brasil e que foram tomando novas características, configurando-se como uma espécie de atualização, visto que o enunciado mítico está sempre em constante processo de re-atualização, se dissolvendo em sua multiplicidade de versões e variações, diferindo-se da síntese e mantendo elementos paródicos e anacrônicos (SAMOYAULT, 2008).

Como constatamos em *Sete Monstros Brasileiros*, a atualização se encarrega das significações anteriores e presentes, em que os elementos anteriores se misturam entre os novos, valorizando o texto. Assim como afirma Braulio Tavares, a literatura infanto-juvenil é uma das mais difíceis de se produzir, então, tudo que crie mais leitores é sempre bem-vindo, assim como o processo de atualização que ocorre em sua obra, pois qualquer forma de apreciar a literatura vale a pena, em um contexto em que tudo contribui para nos afastar dela (TAVARES, 2009).

A obra de Tavares, além de literária, é etnográfica e histórica, visto que ele recolhe histórias orais de todas as regiões do Brasil, como um registro para perpetuar a cultura, se configurando como escrita de si. Já que o próprio autor afirma que ouvia essas lendas e mitos quando era criança, o que de certa maneira, o influenciou a ser escritor.

Em síntese, *Sete Monstros Brasileiros* nos remete a concepção de literaturas pós-autônomas descritas por Josefina Ludmer (2007), pois representa uma dada realidade (ficcional ou não), a exemplo das minorias, ultrapassando os limites da literatura, reformulando a categoria de realidade e assumindo forma de testemunho, sendo lida não como um mero realismo, mas com suas relações referenciais e verossimilhantes. Isto

ocorre graças ao alcance do status de autonomia da literatura que adquire o poder para falar sobre certos temas (como a estigmatização que ocorre com o personagem Valdir em *O Papa-Figo*), evitados no Brasil como uma tentativa de higienizar a literatura.

Dessa forma, a literatura pós-autônoma amplia o campo literário e envolve o que antes ficava restrito ao campo do paradiatismo, do folclore, da subliteratura, da oralidade, como as histórias criadas pelas culturas populares. No pós-autônomo as classificações não são mais necessárias, além da diferenciação entre realidade e a ficção que agora estão diluídas, representando o real e o mágico, regidas pelas próprias leis e associando-se a diversas esferas da sociedade. Pois, assim como afirma Ludmer, as obras pós-autônomas atravessam fronteiras, circulando o que se produz e penetrando no social, no público e no privado, entre a realidade e ficção que constroem o presente.

Portanto, podemos afirmar que o objetivo geral e os objetivos específicos foram contemplados através da análise dos contos obra *Sete Monstros Brasileiros* trazendo contribuições para a literatura popular contemporânea (não só da Paraíba, mas de todo o Brasil), através de uma obra recente, possibilitando diversos estudos futuros e mais aprofundados nos meios acadêmicos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BRADADOR. Disponível em: <<http://contoselendas.blogspot.com.br/2004/11/bradador.html>>. Acessado em 27 ago 2017.

BRUNEL, Pierre. Mitos primitivos a mitos literários. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Brasília: Editora da UnB, 1997. p. 730 – 735.

CARMO, Aguinaldo Adolfo do. **Considerações sobre o fantástico na literatura**. UNICOR: MEMENTO – Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso, 2015. Vol 6. Nº 1. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2166/pdf_46>. Acesso em: 08 jan 2018.

CASCUDO, Luís Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Editora Global, 1947. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/231646644/221797916-Geografia-Dos-Mitos-Brasileiros>>. Acesso em: 20 ago 2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. Prolegômenos. Formas de narratividade. In: _____. **A teoria da narrativa**. São Paulo: Duas cidades, 1983. p. 105 – 112.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. UNB: Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>. Acesso em: 20 ago 2017.

DILL, Daiane; KIRCHNER, Elenice Ana. **Um olhar sobre a história da literatura infantil**. Itapiranga: Faculdade de Itapiranga – FAI. Disponível em: <<http://faifaculdades.edu.br/eventos/SEMIC/6SEMIC/arquivos/resumos/RES22.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2018.

FERNANDES, Rinaldo de. **O conto brasileiro do século XXI**. UFPB/PPGL: Revista Graphos, 2012. Vol 14. Nº 1. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13407/8087>>. Acesso em: 18 nov 2017.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1918)**. Imago, 2006. Vol 17. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>>. Acesso em: 14 fev 2018.

FRYE, Northrop. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In: _____. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Realizações Editora, 2014. p. 257 – 268.

GENS, Rosa. **Terror à brasileira: narrativas de medo para crianças e adolescentes**. 2011. Disponível em: <http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/Sem09/C09054.doc>. Acesso em: 05 jan 2018.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acessado em 26 ago 2017.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manutenção da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 4 ed.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006. 1 ed.

IT – A COISA. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/It_\(livro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/It_(livro))>. Acesso em: 26 ago 2017.

JORNAL EXPRESSO. **Porque se dizia que os comunistas comiam crianças?**, 2015. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/sociedade/2015-11-14-Porque-se-dizia-que-os-comunistas-comiam-criancas--1>>. Acesso em: 20 ago 2017.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2007.

LAJOLO, Marisa. Literatura infantil brasileira e estudos literários. In: _____. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, 2010. Nº 36. p. 97 – 110. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2883/2490>>. Acesso em: 05 jan 2018.

LÓSSIO, Rúbia. **Lendas: processo de Folkcomunicação**. Centro de Estudos Folclóricos Mário Souto Maior. UFRPE, 2008. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/lendastextos.pdf>>. Acesso em: 26 ago 2017.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Ciberletras – Revista de crítica literária y de cultura, 2007. N. 17. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 20 fev 2018.

MARTINI, André de; NELSON, Ernesto Coelho Junior. **Novas notas sobre “O estranho”**. Rio de Janeiro: Tempo Psicanalítico, 2010. Vol 42. ISSN 0101-4838 p. 371 – 402. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v42n2/v42n2a06.pdf>>. Acesso em: 10 fev 2018.

MUNDO ESTRANHO. **O lado sombrio da infância**. São Paulo: Editora Abril, 2016.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87 – 115. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/piglia-ricardo-formas-brevs.pdf>>. Acesso em: 24 jan 2018.

RABOT, Jean-Martin. **A imagem do monstro nas sociedades pós-modernas**. Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), 2011. p. 189 – 210. Disponível em: <http://revistacomoc.pt/index.php/cecs_ebooks/article/view/2864/2770>. Acesso em: 10 fev 2018.

RAMOS, Ana Margarida. **Os monstros e a literatura para a infância e a juventude**. Lisboa: Casa da Leitura, 2008. Disponível em: <http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_monstros_am_a.pdf>. Acesso em: 08 fev 2018.

RICHE, Rosa Maria Cuba. **Literatura infanto-juvenil contemporânea: texto/contexto-caminhos/descaminhos**. Florianópolis: Perspectiva, 1999. Vol 17. Nº 31. p. 127 – 139. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10711/10216>>. Acesso em: 09 jan 2018.

SÁ, Marcio Cicero. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP) – Programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada, 2003.

SACKS, Oliver. No limiar do sono. In:_____. **A mente assombrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 182 – 197.

SAMOYAUULT, Tiphaine. O eterno retorno do mito. In:_____. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 115 – 120.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Grotresco: um monstro de muitas faces. In:_____. **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotresco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. Disponível em:< <http://books.scielo.org/id/m2ys3/05>>. Acesso em: 25 ago 2017.

SILVA, Michel Goulart da. **Escritas do medo: horror e sobrenatural na literatura**. Santa Catarina: Todas as musas, 2017. ISSN 2175 – 1277. Nº 1. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/17Michel_Silva.pdf>. Acesso em: 22 jan 2018.

SILVA, Rhuan Felipe da. O horror na literatura gótica e fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. **O demoníaco na literatura [online]**. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf>>. Acesso em: 02 nov 2017.

SIQUEIRA, Eloisa Barroso Gomes de. **Informação, imaginário e conhecimento na literatura infantil: da educação moralizante à formação da consciência do mundo**. Aparecida de Goiânia: Caderno Discente do Instituto Superior de Educação, 2008. Ano 2. Nº 2. Disponível em:< <https://pt.scribd.com/document/128300592/Artigo-INFORMACAO-IMAGINARIO-E-CONHECIMENTO-NA-LITERATURA-INFANTIL>>. Acesso em: 10 jan 2018.

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

_____. (Org.). Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores. In:_____. **Contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 07 – 17.

_____. **O halloween e o Saci-Pererê**. Mundo Fantasma, 2017. Disponível em:< <http://mundofantasma.blogspot.com.br/2017/11/4283-o-halloween-e-o-saci-perere-1112017.html>>. Acesso em: 02 nov 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Perspectiva, 1981. Disponível em:< <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>>. Acesso em: 06 jan 2018.

TURCHI, Maria Zaira. **Tendências atuais da literatura infantil brasileira**. São Paulo: USP – XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. Disponível em:< http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/047/MARIA_TURCHI.pdf>. Acesso em: 09 jan 2018.

ZILBERMAN, Regina. **Introduzindo a literatura infanto-juvenil**. Florianópolis: Perspectiva, 1985. p. 98 – 102. Disponível em:< <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10106/9326>>. Acesso em: 10 jan 2018.

Anexos

A Sétima Filha – Braulio Tavares

O advogado Horácio era um dos homens mais céticos da turma que se reunia para cafezinho e bate-papo no calçadão, no centro velho da cidade. Quando não tinha audiência no fórum e o movimento no escritório estava tranquilo, ele passava horas na porta do Café São Braz, discutindo sobre qualquer assunto. Suas polêmicas preferidas eram aquelas em que ele apontava furos e contradições nas religiões em geral e defendia a Atlântida como fonte das civilizações pré-colombianas. Era um mulato magro e forte, usava uns óculos com muito grau. O cabelo começara a ficar grisalho pouco depois dos quarenta anos. Gostava de falar alto, gesticular, dar risadas estrondosas. Tinha sempre uma teoria ou uma explicação na ponta da língua.

Em casa, Maria Dôra, esposa dele, estava em plena atividade. Como não tiveram filhos, o filho dela era a casa, da qual cuidava obsessivamente. Horácio dava risada: “Dôra, isto aqui é uma casa onde mora gente, não é uma capa de revista, não. Que é que tem um cinzeiro com pontas de cigarro?”. Ela franzia a cara com impaciência e limpava o cinzeiro enquanto ele esperava, cigarro aceso em punho. Naquela tarde, ela limpou as duas gaiolas dos canários do quintal (“Esses bichinhos são a alegria da minha existência”, dizia sempre), botou uma pequena montanha de roupas na máquina, pôs uma panela no fogo para começar a preparar a sopa, separou os jornais velhos que iam para o lixo reciclável, ligou para a farmácia para pedir o remédio que estava já no finzinho, aproveitou para vedar com Durepoxi uma fenda por onde escorria água no tanque da área de serviço, pegou na fruteira as frutas já maduras e as transferiu para a geladeira, começou a picar os legumes e as folhas para a sopa.

No fim da tarde, o assunto do futebol da véspera finalmente foi espremido até a última gota. Para dar uma esquentada na conversa, alguém falou em discos voadores. A opinião de Horácio já era conhecida por todos, mas nem por isso ele a economizava.

– Autossugestão – disse ele, mexendo a perna, inquieto, o que era indício de que estava com mais de trinta argumentos prontos para achatar o adversário.

– Mas, Horácio, foram centenas de pessoas, olha aqui a matéria na revista – disse um amigo.

– E daí? Alucinação coletiva.

– Mas foi na Alemanha! É um povo prático, racional.

– Não diga besteira, Frederico. Quer que eu faça uma lista das coisas irracionais que os alemães já fizeram? Começa pelo nazismo.

– Aqui não tem nada de nazismo. Viram uma nave luminosa pousar e depois levantar voo. Ficaram marcas na grama.

– Rapaz, quando alguém quer acreditar numa coisa, acredita. E se você botar num detector de mentiras, o aparelho vai dizer que esse alguém está dizendo a verdade, de tão sincera que é a doídice dele.

Dôra terminou de cortar a calabresa e a carne-seca e as colocou na panela de sopa, aproveitou para recolher todos os sacos de lixo da cozinha, substituiu-os por sacos vazios, levou o lixo inteiro para o depósito que ficava no patamar perto do elevador, depois lavou a pia e pôs a mesa do jantar. Levou água e alpiste para os canários. Tomou banho, vestiu um moletom, desligou o fogão, finalmente abriu uma revista e sentou no sofá da sala pela primeira vez no dia.

Pediram uma rodada de café. Horácio pediu uma água mineral. Dr. Dante, um médico meio calvo, estava com o jornal aberto e comentou:

– Isso é uma vergonha.

– O que foi?

– Lembra o Padre Bertino?

– Sim.

– Parece que cassaram o mandato dele.

– Padre tem mandato?

– Não sei o nome que se usa. Mas é como quando proibem um médico de clinicar, por alguma irregularidade nos papéis.

– Mas ele já morreu. Aliás, morreu com quase cem anos.

– Olha aqui. É um processo administrativo com a diocese, eu acho. Dizem que há uma irregularidade.

– Eu conheço esse processo. É antigo. Houve uma duplicação de documentos, não sei quando. Existe uma versão aceita e outra que foi questionada.

– Parece que estão querendo cancelar a atividade dele como padre.

– Isso é estupidez de jornalista. Não existe essa possibilidade.

– Bem, é o que diz aqui.

– Não tem fundamento jurídico. Isso é mau jornalismo. Hoje em dia qualquer débil mental capaz de conseguir um diploma entra numa redação e começa a publicar o que lhe dá na cabeça, o que nunca é boa coisa. O cafezinho continuou, mas depois Horácio pediu o jornal e afastou-se um pouco do círculo de conversa. Olhou a matéria. Padre Bertino! Ora, Padre Bertino era conhecido dos pais dele e dos pais de Maria Dôra. Só não fizera o

casamento dos dois por um problema de saúde, mas eles diziam que, quando aparecesse um filho, ele faria o batismo. Morreu antes que isso pudesse acontecer.

“E foi ele quem batizou Maria Dôra”, pensou Horácio. Devolveu o jornal, deixou um dinheiro sobre o balcão, despediu-se e voltou para o escritório, onde se deparou com duas procurações urgentes para preparar e enviar. Isso o distraiu até anoitecer, mas, quando fechou o escritório e foi pegar o carro no estacionamento, lembrou-se de comprar o jornal.

Maria Dôra chegou com o pacote de pão quente cinco minutos antes de Horácio entrar e pousar a pasta em cima da mesa da sala.

– Tudo bem, meu amor?

– Tudo, e você?

– Tudo tranquilo. Sentaram para jantar. Sopa de carne com legumes, pão francês, queijo prato fatiado, presunto fatiado, bolacha salgada, requeijão, café.

– Dôra, tava me lembrando duma história que você me falou quando a gente namorava. De que você é a filha número sete.

– Sim.

– Como é isso?

– Minha mãe teve onze filhos. Quer dizer, ela e meu pai, claro. Eu sou a sétima.

– E o que acontece quando é assim?

Ela fez uma longa pausa. Horácio tomava a sopa e a fitava com olhar divertido.

– Quando tem sete filhos, o mais velho, ou a mais velha, tem que ser padrinho ou madrinha do sétimo. Por isso que Bastião é meu padrinho, além de meu irmão mais velho.

– Ele é teu padrinho?

– Sim.

– E se não fizessem isso? Se o padrinho fosse outra pessoa, o que aconteceria?

– Lá vem você pra mangar.

– Meu amor, eu não vou mangar de nada. Vou mangar da minha mulher?

Como pode uma coisa dessa? Mas, então, por que um irmão batiza o outro? Silêncio. Depois:

– Porque senão o sétimo filho vira lobisomem.

– Ah, entendi. Tem que ser batizado.

– Sim.

- Quem fez esse batismo de vocês, então?
- O finado Padre Bertino. Você sabe. Já lhe contei. Por quê?
- Por nada. – disse ele, servindo-se de açúcar na xícara e depois derramando o café por cima. – Olha só isto aqui.

Mexeu o café, pousou a colherinha e só depois estendeu o braço para pegar o jornal e entregá-lo a Dôra. Já estava aberto na página em questão. Dôra leu com atenção e testa franzida.

- Entendeu?
 - Não sei. O que eles querem com o Padre Bertino, coitado?
 - Se os documentos dele não valerem, então os atos que ele sancionou não têm valor nenhum, porque ele estava ocupando uma posição indevida.
 - E daí?
 - Daí que para todos os efeitos ele não te batizou. Você não é batizada.
- Dôra fez uma cara tão assustada que ele não se conteve e caiu na gargalhada.
- Dôra, meu amorzinho, não fique assim. É brincadeira. Não tá vendo que essas coisas não existem?

No instante em que o primeiro raio de luar passou pela cortina e atingiu a cama, onde Horácio ressonava como se fosse uma gravação de si mesmo, ela jogou o edredom para o lado e mudou de posição várias vezes, ficando de bruços, depois de lado, depois de rosto para cima. O corpo ardia, o suor descia, o cabelo suado se grudava à testa e fazia cócegas. Obrigava-a a erguer a mão para afastar as mechas úmidas, e com isso acordava de novo, pensava de novo, lembrava do terror que a estava cercando, como uma coisa ruim que se aproxima por todas as direções ao mesmo tempo.

Virou de lado. Olhou. Horácio dormia com o tronco encolhido sobre si mesmo, os braços em atitude de defesa, a não ser quando se estirava de barriga para cima e roncava. Ela estava sem pé, sem âncora, sem firmeza. E se fosse verdade? Com Horácio era impossível de saber, porque ele fazia tanta brincadeira, pregava tanta peça nos outros! Mas o jornal estava ali, não estava? O preto no branco. A tinta no papel. A prova absoluta – para quem ainda precisava de provas.

Padre Bertino estivera proibido de fazer qualquer coisa, pelo direito civil e direito canônico. Seja como for, o batizado feito por Padre Bertino não era válido. E assim ela continuava pagã. E assim...

Alguma coisa estava vindo de dentro dela, e era em ondas, cada onda mais forte do que a anterior. E a cada onda ela se obrigava a segurar não sabia o quê, a refrear algo que fazia menção de transbordar e de inundar consigo mesmo as barreiras do “ão”.

E quando veio então 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 da beira do mar. Agora já não ouvia o rressonar de Horácio, já não reconhecia os quadros nas paredes, os óculos de grau na mesa de cabeceira. 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 estremecimento sacudi-la de cima a baixo. O que era aquilo? Estava vindo, aquilo estava vindo.

Mas não era só isso, não era somente o que ela já conhecia e já podia controlar o que ia acontecer, era algo que nunca tinha acontecido antes, algo que dizia: “Me destrói, porque senão eu vou destruir você”.

Horácio acordou incomodado com o calor e com um rumor dentro do quarto. Virou-se e viu o vulto no chão, se arrastando, rosnando e soltando pequenos uivos, como um animal que sofre uma dor insuportável. A primeira coisa que pensou ao despertar foi: “Cadê Dôra?!”, e a última coisa que pensou foi: “Quem deixou esse bicho entrar?”.

O que aconteceu depois só pôde ser deduzido, com perplexidade, do estado em que a polícia encontrou o quarto, o corpo em pedaços, o colchão encharcado de sangue, como uma esponja, aquele cheiro de matadouro. Havia rastros ensanguentados pela casa inteira, onde não havia um só móvel que não estivesse derrubado, arrebentado ou danificado de alguma maneira. Como se aquilo fosse obra de um grupo de homens furiosos e revoltados.

A única coisa de fato vista foi a criatura que o vizinho do lado, despertado pelos rugidos e pelos gritos, observou da janela: uma espécie de cachorro enorme com pelo cor de cobre, que saiu rosnando pela porta dos fundos, despedaçou com as garras os lençóis e as roupas que secavam pendurados no varal, e depois partiu com os dentes as gaiolas dos canários. “Foi uma coisa assustadora”, disse o vizinho, “parecia que o bicho estava devorando os canários com gaiola e tudo”.

Bradador – Braulio Tavares

Eu trabalhava em uma empresa carioca de auditoria e precisei viajar para Miraceli, em Minas Gerais, para discutir relatórios com a diretoria de uma fábrica que nos tinha contratado. Minha reunião seria às oito da manhã. Eu teria que ir de carro na véspera e pernoitar lá. Eram três horas de viagem do Rio. Dirigi sem pressa, num fim de tarde dourado e azul. A estrada avançava por entre colinas verdes que pareciam a área de trabalho de um Windows XP.

Miraceli era uma cidadezinha arborizada, agradável. No centro dela corria um riacho por um canal de cimento. Havia muitas árvores, um parque bonito com canteiros de flores em mandalas. O hotel ficava numa pequena ladeira. Estacionei, descí com minha maleta e entreguei a chave a um porteiro, que levou o carro para o estacionamento.

Preenchi a ficha no balcão com uma caneta esferográfica presa por um cordão meio desfiado.

- Vem do Rio? – perguntou o recepcionista, um homem meio careca, de olhos espertos.
- Aham – respondi, enquanto escrevia.
- Vai demorar?
- Só um pernoite – falei. – Volto amanhã à tarde. O check-out é ao meio-dia?
- Sim, mas se quiser ficar mais um pouco a gente não cobra outra diária.
- Talvez só para um banho, antes de viajar.

A chave do quarto estava acorrentada a uma estrela de pedra-sabão. O quarto era pequeno, mas a cama era boa. Pus a mala em cima da bancada e me estirei, para descansar as costas. O teto tinha uma luminária que se dividia em três braços de metal com três lâmpadas de vidro fosco. Depois fui à janela. Via-se a subida da rua, algumas residências, uma loja de motocicletas. Na direção oposta, para baixo, uma banca de revistas na esquina. E depois um trecho do canal arborizado.

Fiquei deitado um pouco, revendo os relatórios para o dia seguinte, planejando como seria a reunião e tomando um refrigerante do frigobar. Cochilei alguns minutos. Quando abri os olhos, tinha escurecido. O frio do anoitecer de Minas entrava pela janela. Lavei o rosto, vesti um casaco leve e saí.

Gosto de sair do hotel (seja em que cidade for, em que país for), virar à esquerda e ir adivinhando. Gosto de conhecer uma cidade nova andando sozinho, a pé, olhando o formato das casas, as roupas das pessoas, as pedras do chão. Fui caminhando, passei por um trecho de parque cheio de esculturas em pedra-sabão, bancos com tábuas de madeira paralelas apoiadas em estruturas enferrujadas. O trânsito era pouco. Havia mais gente parada do que andando. Quero dizer, havia gente fazendo compras nas lojas, bebendo nos barzinhos etc. Caminhando mesmo só eu.

Subi uma ladeira, por curiosidade a respeito de uma igreja antiga, e parei num restaurante, mais pelo terraço, porque dali do alto se via boa parte da cidade espalhada num vale, do que por fome. Veio um cardápio, pedi uma cerveja, um caldinho de feijão, e prometi que em breve jantaria. Fiquei olhando as luzes da cidade espalhadas naquela ravina escura; cada luzinha uma casa, cada casa uma história. “Que coisa é o mundo”, pensei, “tanta gente interessante, tanta coisa para fazer, e eu aqui fiscalizando a planilha de custos do trabalho alheio.”

Estava devaneando em torno da segunda cerveja quando a garçonete voltou. Era uma moça alta, bonita, o cabelo crespo preso atrás num coque enorme, cuja existência ela parecia ignorar, e dois olhos castanhos e travessos.

- Se o senhor for pedir alguma coisa é melhor pedir agora, porque a cozinha vai fechar.
- Já? – perguntei. Olhei o relógio. – Mas não são nem dez horas...
- É, é porque hoje, aqui, a gente fecha cedo.

Ela me deu um sorriso de desculpas tão encantador que eu fiquei sorrindo de volta e me esqueci de perguntar: “Por que hoje?”. Enfim, pedi um prato sem complicações, um feijão-tropeiro, que veio delicioso e desceu rápido. E enquanto abaixavam a porta corredeira do restaurante, paguei e percorri de volta as ruas que, pelo meu cálculo infalível de GPS mental, me levaram de volta ao hotel. Ao pegar a chave do quarto, dei boa-noite ao careca, e ele se limitou a fazer um sinal de assentimento com a cabeça, mas não falou nada.

Aqui um parêntese. Existe gente que não gosta de dormir em hotéis. Eu adoro. Por quê? Não sei. Hotel me dá uma sensação de poder, de riqueza. Já falei isso uma vez a uma analista que eu tive, lá pelos vinte e poucos anos, quando andei meio bagunçado. Eu dizia a ela: “Eu quero ser rico, mas ser rico não é ser dono de uma casa, é poder entrar em qualquer hotel, saber que posso pagar para que naquele dia aquele quarto seja meu, aquela cama, aquele banheiro. Melhor do que isso, só se eu pudesse também dizer que aquela garçonete é minha. Eu estou pagando? Então eu tenho direito a tudo. Isso é que é ser rico pra mim, e não ser dono de uma casa na Praia Grande ou sei lá onde. Ter que ficar me preocupando. Pagando contas, IPTU de uma casa. Ser rico”, eu dizia, nervoso, andando de um lado para o outro, ela fazendo sinal com a mão para que eu falasse mais baixo, “não é ter as coisas, é comprar o que a gente quer no instante em que quer”.

Acho que pensei nisso quando empilhei os travesseiros na cama, me recostei e liguei a TV para saber o que estava passando. Tirei somente os sapatos. O moletom estava ainda na mala, mas eu não tinha intenção de dormir ainda. Estava curtindo a sonolência agradável da refeição, da noite silenciosa, do friozinho gostoso, daquele quarto que até poucas horas antes eu não sabia que existia no planeta e que agora era meu por algumas horas. Fiquei olhando um noticiário na TV com o mute ligado. Multidões silenciosas correndo na rua, bombas de gás lacrimogêneo explodindo silenciosamente. Propaganda de cerveja. Gols de times que não reconheci. Propaganda de automóvel.

Devo ter adormecido, mas antes de adormecer desliguei a TV, ou tinha acionado o timer sem perceber. Abri os olhos com o pescoço meio incomodado pela posição. O quarto estava escuro. A TV, desligada, e a única luz que entrava era a da janela, cuja cortina estava aberta. Eu estava meio enviesado na cama, o pescoço doía um pouco e foi isso que me acordou.

Minto. Quando comecei a me ajeitar percebi que o que tinha me acordado era o barulho.

Que barulho era aquele? Era uma espécie de uivo, um lamento de um cachorro ou de um lobo, um som lúgubre que começava com um gemido baixo e ia ficando mais alto e mais agudo até se elevar por cima das casas, se espalhar na brisa, entrar por aquela janela, se expandir mais, ocupar meu quarto por inteiro. Um uivo de tristeza insuportável, e era uma voz humana.

Foram três ou quatro uivos em cinco ou seis minutos, e depois disso a voz se calou. Eu me ergui meio tropeçando e fui até a janela, não sei se para fechá-la ou se para tentar escutar lá fora, aquele silêncio tão aliviador mas tão incerto. Debrucei, respirei fundo e só então olhei pra valer as casas da rua, na calçada oposta à do hotel. Havia duas casas

juntas, geminadas, opostas e simétricas; e as duas estavam fechadas, com o matagal tomando conta, as paredes derruídas. Quando as vi, pensei na hora que o som vinha dali.

Não vinha, porque naquela hora exata ele voltou a ser ouvido ao longe e agora vinha por cima dos telhados, e era a mesma voz de antes, mas não naquele lamento interminável, e sim em gritos rápidos, rascantes, desesperados, como de quem protesta contra uma dor intensa e repetida. Agarrei o peitoril, olhei para um lado, para o outro, e tudo que via à luz da lua era um horizonte de telhados vermelhos e antenas parabólicas.

Quanto tempo durou? Alguns minutos, algumas horas? O tempo era irrelevante. Mas o que era aquilo? Dei dois passos para dentro do quarto. Alguém estava sendo torturado, fisicamente torturado, a no máximo três quarteirões dali. Havia polícia nas ruas? E o careca da portaria, não ia tomar nenhuma providência? A dor aterrorizada daqueles gritos me incomodou, se alguém estava passando por aquilo então não havia segurança possível para mim também.

Quando dei o primeiro gole da água mineral com gás, que desceu limpando e refrescando minha boca pastosa, os gritos recomeçaram. Ou melhor, começou uma terceira série, com a mesma voz, mas já noutra situação – deslocada, improvável vindo logo após a outra, porque não indicava dor física, e sim uma tristeza mortal, um infortúnio assassino. Pense em uma pessoa que acaba de receber a pior notícia imaginável e que precisa descarregar essa revolta no mundo. E era uma voz de homem, a mesma de antes, uma voz como a minha, voz de alguém com a minha idade, as minhas forças.

Fui à janela, esperei terminar.

Isso durou, em retrospecto, umas duas ou três horas. Talvez mais, talvez menos, e não importa, porque não tive coragem de ligar para a portaria e reclamar, e não entendia se estava com medo, se estava com pena de alguém que sofria tanto, se estava desconcertado por ninguém fazer nada, se estava irritado por causa da minha reunião às oito...

Houve uma hora em que tudo acabou, me lembro de ter olhado o relógio e pensado: “Quarenta minutos já, então parece que tudo bem”, porque não tinha havido nenhuma pausa naquele coral de torturas.

Enfim, o despertador do celular tocou às sete e eu pulei da cama como sempre faço, bem ou mal, com sono ou disposto, vivo ou morto. Eu tenho que ganhar a vida. E ganho. Porque quando o despertador toca eu pulo, sem mimimi.

Desci para o café da manhã com as pernas fracas, a ponto de ceder, e os olhos ardendo de sono. Não havia ninguém no restaurante. Somente uma empregada que trazia garrafas térmicas apertadas ao encontro do peito e as distribuía num extremo da longa bancada de toalha verde em diagonal sobre toalha branca, com cestinhas de vime contendo pão, pão de queijo, fatias de bolo, croissants.

Me servi de suco, mamão, café, torradas com geleia, pão de queijo. Troquei de roupa, peguei o carro e às oito e dez cheguei para a reunião. Que foi um caos. Tenho uma ideia bastante vaga do que eles me explicaram, dos números das planilhas que usaram para

comparar, dos critérios que combinamos e assinamos visando à próxima avaliação. O chefe, um tal de dr. Benjamin, explicou tudo que perguntei, mostrou uma porção de papéis, era muito gentil. Dizia: “Veja bem... este número aqui, evidentemente, não precisa ser levado em conta...”.

Acho que ficaram satisfeitos, o que me tranquilizou, porque eu estava insone, desorientado. Durante as discussões, o tempo todo me vinha à mente algum grito daquele incrível repertório que me sobressaltara a noite inteira. Me vinha uma imagem aleatória, sem propósito, como a de ter estado de pé, durante o café da manhã, com um pratinho na mão, vendo na bancada a travessa cheia de mamão cortado, umas vinte, trinta fatias de mamão, para ninguém, para ninguém além de mim.

Já eram duas e meia da tarde quando, depois de fazer as mudanças necessárias, salvar tudo num pendrive, assinar papéis e tudo o mais, recusei os convites insistentes para almoçar numa churrascaria, peguei o carro e voltei ao hotel. Por alguma razão, achava que lá estaria em segurança. Na portaria havia agora uma mulher loura, gorda, meticulosa, que checou de novo todas as minhas informações antes de me entregar a chave. Perguntou se eu estava me sentindo bem e eu respondi que sim, obrigado.

Era só finalizar a bagagem e descer para pagar a conta, mas eu lembrava que, por alguma razão, podia ficar mais um pouco. Quando vi, estava semideitado, me apoiando nos travesseiros, na posição exata em que tinha adormecido na noite anterior. Por que me deitei assim, vestido, de sapatos? Que pressa era aquela? Era como se os gritos fossem recomeçar só porque eu havia me deitado.

Não recomeçaram, mas comecei a escutar outra coisa. Era uma batida ritmada, umas percussões, não de instrumentos, mas de objetos quaisquer, fazendo uma espécie de cadência, “tandandan-tandan...”, que de longe me evocou tardes de pré-carnaval, clóvis e papangus pela rua, coreia de garotos batendo latas e apitando.

Era isso que eu ouvia agora e, sem sequer ir à janela, desci atropeladamente as escadas, sem esperar pelo maldito elevador, afinal estava apenas no terceiro andar, e cheguei à rua. Eram três horas, mas já havia uma luz dourada oblíqua de fim de tarde. Graças às montanhas ao redor, ali o sol se punha mais cedo. Fui andando no sentido do batuque e percebi que ele vinha da direção dos gritos da noite anterior. A avenida que beirava o canal estava deserta, mas o barulho estava cada vez mais próximo, até que um muro que eu acompanhava à minha direita deu lugar a um largo aberto, um recuo de um quarteirão inteiro, um muro caiado de branco e, por cima deles, uma floresta de cruces, como se fossem antenas. Era um cemitério, e o batuque vinha dali.

Fui entrando através das alamedas, das capelas, das árvores baixas que davam sombra. Vi de longe um ajuntamento. O coro tinha me parecido só de meninos, de jovens, mas ao me aproximar vi que havia um número grande de adultos e idosos batendo palmas também, havia até alguns rodando aqueles reco-recos que têm um pequeno cabo e são postos para girar com um movimento do pulso.

Vi que uns manejavam matracas, outros batiam em pequenos tambores. Cantavam todos, desorganizadamente, mas com a visível prática de um antigo costume, um hino bárbaro cuja letra não compreendi, mas pude perceber uma sonoridade arcaica nas sílabas.

Parei junto de uma mulher de lenço amarrado sobre o cabelo, que batia palmas.

– O que está havendo? – perguntei a ela.

Ela virou-se excitada, mas sem me dar muita atenção, e disse:

– Bradadô! Bradadô! Achemo o Bradadô!

Ou pelo menos foi isso que entendi, porque ela deu dois passos à frente, eufórica, cantando e palmeando com energia redobrada, como se estivesse se vingando de um contratempo muito antigo.

Olhei em torno. Por trás do cemitério erguia-se um prédio novo de apartamentos, de uns oito andares, bem alto para a topografia local. Em muitas varandas pessoas acenavam com os braços, com lenços brancos.

Olhei ao redor. Avancei. Abri caminho. Fui passando pela multidão, que nem se importava com minha intromissão, e se abria para que eu passasse.

Um homem estava falando diante de uma sepultura recém-escavada, mas não parecia um enterro, e sim uma exumação, porque vi de imediato quatro homens musculosos retesando cordas e trazendo lentamente para cima uma coisa horizontal, e pesada, uma coisa quadrangular que esborrava terra e gotejava lama.

Manobraram com longa prática a combinação de cordas e largaram o caixão, sacolejante, desconjuntado, sobre a terra. O homem continuava falando, uma daquelas cantilenas bíblicas que a gente só sabe que são em português por causa das palavras, mas em que as frases não fazem o menor sentido. O caixão estava carcomido, quase se desmanchando.

O homem, que vestia um terno cinza velho (se eu olhasse de perto certamente veria que era todo cerzido, todo recuperado), ergueu os braços pedindo silêncio. E não é que a batucada parou?

– Amigos irmanos antigos, morinfante tenebras, pereopéria manissigno cardenoso – disse ele. Ou algo parecido. – Momento campoamor das almas, momento de elevado sinal.

– Amém – disseram todos, com longa prática.

– Hemos chorado, hemos soferido, hemos entregado sangue a Deus, pero nomás.

– Pero nomás – ecoaram.

– Até condo sofererás padecerás conosco, Bradador, até condo adumbrarás o teu calvário?

– Teu calvário.

Foi de fato isso que escutei? Não sei, foi o que me pareceu no momento. Recordo que cambaleei e recuei, sem querer ver de perto o que surgiria de dentro do caixão que eles começavam a destampar, a despregar, com alavancas e ferramentas.

– Quem é? – perguntei a um rapaz magro, do gogó grande, que olhava por cima dos ombros dos outros.

– É o Bradadô – explicou ele. – Matou a mãe por dinheiro.

Ao mesmo tempo, do outro lado, uma moça pousou meio distraída a mão no meu braço, sem perceber o que o rapaz falara, e disse:

– Ele deixou uma criança morrer de fome e recebeu castigo.

Ouvi estalos lá na frente, de madeira se rompendo, e um “uuuu” coletivo da multidão. Olhei de lado. Uma velhinha de cabelos brancos muito arrumados e roupa bonita, toda certinha, estava com os olhos fitos em mim, como quem já estivesse me fitando há bastante tempo, e quando finalmente meu olhar cruzou com o dela ela me disse:

– É o Bradadô. – Fez uma pausa. – Ele brada, a gente escuta.

Afastei a vista. Os homens afastaram as tábuas com as mãos (um deles protegia as mãos com um pano sujo). E de lá de dentro foi se erguendo uma criatura. O que era aquilo? Eu imaginei que ia ver surgir alguém envolto numa mortalha de pano branco cheio de manchas, ou então um esqueleto nu e luzidio. Não era, era um homem, que bem podia estar nu, porque não se via semelhança de tecido sobre ele, mas o torso ressecado e escuro como carne de sol, os braços e as pernas meros ossos cobertos de pele tostada e resseca. Ergueu-se, Tateando em volta, como alguém que se ergue depois de ser jogado longe numa batida de carro.

A mulher de cabelos brancos estava do meu lado. Me olhou com simpatia.

– Muita gente não consegue dormir à noite escutando o sofrimento dele – disse.

– Quem fez isso com ele? – perguntei.

– Uai, ele mesmo. Ele incendiou uma casa cheia de gente.

E aí recomeçou espontaneamente a batida de antes, tandandan-tandan... E todos recuaram e abriram caminho quando a coisa se pôs de pé. Sem medo. Somente deixando passar. O falso morto, quase não dando mostra de perceber a presença de quem quer que fosse, começou a caminhar, trôpego, vacilante, mas decidido, embora ausente, parecendo um bêbado que ao despertar na sarjeta pensa que tem de voltar para casa.

Cambaleando a coisa veio, na direção de onde eu estava. Os olhos eram como olhos de peixe, completos, sem faltar nada a não ser expressão. A caveira era caveira com um couro de cobra retesado por cima, uma cara curtida e escamosa. À medida que avançava, a multidão abria-se à sua frente e voltava a fechar-se às suas costas, acompanhando seus passos trôpegos cuja rota não variava.

E o coro em volta estava agora um tom abaixo, quase respeitoso, quase reverente, e dizia assim:

– Bradadô... bradadô... bradadô...

Ele veio para mim! Parou, quase me tocando, e não estou louco, eu senti, vi os movimentos do seu peito, o esforço que fazia, eu o vi respirando. Naquele fim de tarde, numa tarde real, normal, aquele monstro veio para mim, enquanto a multidão batia em latas de cerveja e tambores de plástico. Ele parou à minha frente, e todo mundo batia palmas, gritava em coro, “bradadô... bradadô...”, como se esperasse entre nós algum tipo de duelo, de confronto. Ele me olhou com aqueles olhos que pareciam de vidro e

estendeu a mão. Fez um gesto de: “Vem!”. E eu fui.

Em volta de mim, as vozes gritavam.

– Prostituiu a filha pequena! É bradadô!

– Jogou álcool num velho e tocou fogo! É bradadô!

Ele caminhou de volta para o ataúde apodrecido, desconjuntado. A multidão então começou a jogar pedras. As pedras o atingiam e ele não sentia nada. Caminhei atrás dele, seguindo-o, ensurdecido por aquele batuque, “tandandan-tandan...”, que não cessava, e uma angústia, um desconforto mortal crescia dentro do meu peito, me impedindo de respirar. Chegamos à sepultura. Olhei as tábuas podres, desconjuntadas. Bradadô! A voz do pregador voltou a ser ouvida.

– Habemus cerceado nosso porvir. Habemus ministrado las nemisérias.

– Amém! – Vozes de todas as direções.

– Lapidemus las culpas, e los penitentes! – gritou ele.

As pedras voltaram a cair. E com elas os insultos.

– Torturador dos abandonados!

– Sequestrador das virgens!

Eu tombei na terra revolvida ao lado do sepulcro, tentando me proteger das pedras que me atingiam por todos os lados, e não me produziam dor alguma, mesmo quando eram pedras pesadas que me derrubavam de novo na lama.

– Sangrou um cão amarrado!

E as pedras vinham certeiras como os insultos, me derrubando, e eu me erguia para ser derrubado de novo.

No meio da multidão, apareceu então o rosto do dr. Benjamin, e só naquele momento percebi o quanto era um rosto cruel, o rosto de alguém que não recua para obter o que quer. Tinha uma banda de tijolo na mão e, ao erguê-la, falou com desprezo:

– Vendeu-se por dinheiro.

As pedras choviam, e me refugiei de volta nas tábuas enlameadas do meu ataúde, punhados de lama me atingindo o rosto enquanto eu erguia meus braços ressequidos, puxava de novo as tábuas sobre mim, sofrendo por ter acordado de novo, passado por tudo aquilo de novo, sem saber quando ia acabar, sem saber quando outro pedaço de mim voltaria para ser recolhido, castigado e enterrado. Ah! Quem dera eu fosse enterrado no silêncio e na sombra para sempre, para sempre.

O Papa-Figo – Braulio Tavares

O Papa-Figo era o dr. Amorim, que morava na maior casa da nossa rua, uma casa que tinha um muro e um portão com grades muito altas terminando em forma de ponta de lança. Havia um pequeno jardim com grama, e a casa era recuada, com dois andares, e no teto ainda havia uma espécie de sótão com uma cumeeira própria e uma janelinha que dava para a rua, que às vezes de noite estava acesa.

Por que Papa-Figo? Ninguém dizia isso abertamente, é claro, era uma informação que os meninos da rua traficavam entre si, para que os pais não ouvissem. Os meus pais, pelo menos, não queriam nem ouvir falar nessa história, e uma vez eu fiquei de castigo porque tinha visita lá em casa e eu, para falar uma coisa qualquer, apontei e disse que era “ali, depois da casa do Papa-Figo”, e meu pai ficou uma fera. Meu pai trabalhava na prefeitura. Dr. Amorim era um homem importante, já tinha sido vereador, e eu acho que meu pai tinha medo dele. Quer dizer, ele tinha medo de perder o emprego, e uma vez eu ouvi ele dizendo a minha mãe que o dr. Amorim era capaz de demitir uma pessoa com um telefonema.

O que é um Papa-Figo? Para nós, meninos (eu tinha uns treze anos quando aconteceu isto que vou contar), essa lenda era um quebra-cabeças que tentávamos montar, juntando as poucas peças que tínhamos e inventando peças para preencher alguns buracos que teimavam em ficar vazios.

O Papa-Figo não come o figo, a fruta. Come fígados, fígados de crianças que ele manda matar. Ele sofre de uma doença – uns chamam de “morfeia”, outros, de “lepra”, e outros nomes que não lembro mais – que faz o corpo ficar todo inchado, as orelhas, enormes (lembrei agora, chamam também de “elefantíase” porque as orelhas, da pessoa ficam do tamanho das orelhas de um elefante), os dedos, enormes, e tudo dói muito. Uma tia minha disse que lá no sítio onde ela morou quando era menina tinha uma pessoa assim, e que quando vinha o acesso a pessoa começava a inchar. Tinham que trancá-la dentro de um quarto vazio, sem móveis, sem cama, sem nada, porque o que tivesse lá ela arrebentava, quebrava tudo, de tanta dor que sentia. Aquilo durava às vezes uma semana, tinha que esperar o acesso passar – ou então trazer o fígado de uma criança para a pessoa comer, e em poucas horas ela ficava normal de novo.

Como o Papa-Figo não podia sair para pegar as crianças, porque estava sofrendo muito, era a família que providenciava. No tempo antigo, saía um negro escravo, com um saco nas costas, para pegar qualquer criança que estivesse sozinha. Matavam-na e tiravam seu

fígado para curar o acesso. Mas o Papa-Figo ficava com remorsos, então muitas vezes, quando o corpo da criança era encontrado, havia um dinheiro junto, para compensar a família pelo prejuízo. Minha mãe dizia que o dinheiro era encontrado dentro do buraco no corpo, do lado direito, por onde eles arrancavam o fígado, mas quando falei isso para os meus amigos eles disseram que só podia ser exagero, porque iria sujar o dinheiro de sangue e que era mais prático deixar junto do corpo, com uma pedra em cima para o vento não levar.

– Parem com essa doidice, o dr. Amorim não é Papa-Figo, isso é mentira – ralhava minha mãe. – O que ele tem é uma doença de pele.

Podia ser, porque ele era um velho moreno com a pele toda cheia de manchas brancas, no rosto, nos braços. Tinha um nariz comprido e uma boca toda torcida, com um ar de quem está com raiva o tempo todo.

E a casa dele era a única casa na rua que tinha telefone, por isso desde pequeno eu ia lá. Quando tinha recado urgente, durante o dia, meus pais me mandavam à casa do dr. Amorim, pedir para usar o telefone. Ele morava com a mulher e uma filha solteirona que devia ser da idade da minha mãe. Enquanto eu telefonava, ficava sempre uma pessoa parada na sala, de braços cruzados, olhando para mim, me vigiando, como se eu tivesse inventado uma mentira só para entrar ali e roubar alguma coisa de valor. Quando ele estava na sala, com aquela pele rajada, aquele olho mau de Papa-Figo, eu tremia tanto que mal conseguia discar o número do meu pai.

E então, um dia... Era um domingo e eu estava em casa de castigo, por causa de alguma besteira que nem lembro mais o que era. Não pude ir jogar pelada no campo do Lameirão, onde minha turma ia. Meu pai tinha ido fazer um trabalho urgente, minha mãe estava chateada com alguma coisa e gritava comigo. Numa certa hora, ela abriu a porta do meu quarto e me disse para ir urgente à casa do dr. Amorim ligar para o meu pai e dizer para ele vir resolver um problema com o vizinho do lado, era alguma coisa que tinha a ver com a caixa-d'água que estava vazando, derramando água no quintal do vizinho, e não sei o que mais, essas coisas idiotas de quem tem que cuidar de uma casa.

Eu achei bom para sair do castigo e fui lá. Toquei a campainha. Quem abriu foi o dr. Amorim, que estava de chinelos, vestindo somente uma camiseta e uma calça velha, irritado. Eu pedi pra telefonar e ele ficou bufando de impaciência, me mandou entrar e disse que fosse rápido. Eu tentei ligar uma vez, duas vezes, três vezes, mas o telefone do meu pai estava ocupado o tempo todo. O dr. Amorim começou a reclamar e, em certo momento, disse: “Esses miseráveis que nem dinheiro têm pra comprar um telefone e vivem incomodando a gente”. Eu bati o telefone e disse um palavrão a ele, ele deu um berro de raiva, me chamou de moleque e me deu um tapa na cara. Eu gritei:

– Papa-Figo dos infernos!

Ele tentou me agarrar. E foi aí que eu puxei o canivete do bolso e enterrei na coxa dele.

Não foi de propósito, era um canivete velho, enferrujado, que eu às vezes levava no bolso quando ia jogar no Lameirão, porque lá tinha uma turma barra-pesada. Mas eu enterrei

no velho, puxei e saí correndo pela porta da frente, e nisso as pessoas da casa chegaram correndo até a sala, o velho caiu gritando, e eu escapuli e corri para casa. Quando entrei, minha mãe perguntou o que era aquilo, e eu disse que o Papa-Figo tinha tentado me matar.

Bem, aí foi que começou um tumulto danado, eu me tranquei por dentro no meu quarto, fiquei de pé no peitoril da janela e estiquei o braço pelo lado de fora para esconder o canivete no beiral do telhado, que era baixinho. Ouvi a porta da frente batendo quando minha mãe saiu apressada. Daí a pouco ela entrou em casa gritando, batendo na porta do meu quarto e me chamando de criminoso, e pouco depois chegou meu pai e me deu uma surra que quase me arreventa todo, eu tive que passar três dias sem ir à aula por causa do jeito como o meu rosto ficou. Pensei que ia ser preso, que iam chamar a polícia, mas ninguém chamou. Ouvi minha mãe falando alto com meu pai: “Mas ele é ‘de’ menor!”, e meu pai gritando com ela: “E se eu for preso no lugar dele? Hein? Hein?”.

Aqueles dias foram um inferno, porque meu pai ameaçou me botar pra fora de casa, minha mãe chorava e não falava comigo, só fazia botar comida num prato e jogar o prato na minha frente na mesa. E isso não foi o pior. Algum tempo depois eu soube que o dr. Amorim estava hospitalizado. Meus pais não conversavam na minha frente. Eu tinha que fingir que estava no quarto e voltar descalço, na ponta dos pés, para escutar os dois conversando na sala. Ouvi meu pai falar: “Parece que é tétano”.

No outro domingo, eu cheguei no Lameirão pra jogar. Meus pais estavam me evitando, eu só fiz dizer “vou jogar bola” e saí. Quando cheguei lá, uma galera me cercou: “Olha quem chegou: Valdir, o cara que brigou com o Papa-Figo!”. Descobri que tinha virado uma espécie de herói, porque ninguém ali gostava do velho, todo mundo tinha medo dele, e o tamanho da história já era outro – que o dr. Amorim tinha me agarrado dizendo que ia arrancar meu fígado e que eu tinha enfiado uma faca (uma faca!) no fígado dele.

O dr. Amorim morreu alguns dias depois, e eu parei de ir ao colégio, perdi o ano. Meu pai me deu outra surra, só que menor que a primeira, e batia sem prestar muita atenção, como se a preocupação dele fosse outra coisa. Não se falou em polícia, e a única coisa que eu fiquei sabendo foi que a família resolveu esquecer o assunto. Ninguém me disse nada, mas eu não era burro. Era só somar dois mais dois. Ninguém na casa gostava do velho, que maltratava todo mundo. Ficaram com a herança, não ficaram? Deviam até me dar uma gratificação.

Meus pais se mudaram dali, fomos morar noutro bairro, mas todo domingo eu vinha jogar no Lameirão, onde virei “Valdir, o cara que matou o Papa-Figo”. Rapidamente eu ganhei posição entre a turma. Meu pai morreu no ano seguinte, acho que do coração ou qualquer outra coisa, e fiquei eu com a minha mãe. E na necessidade de dinheiro, eu comecei a entrar numas paradas com a turma do Lameirão. Sumia por três dias, voltava com dinheiro, minha mãe não tinha mais nem energia pra perguntar que tanto dinheiro era aquele. Ficou assim durante alguns anos, eu já era conhecido. Tão conhecido que, anos depois, quando fui preso pela primeira vez, saiu no jornal da cidade: “Operação policial prende Papa-Figo e mais seis”.