


REFIGURAÇÕES DE IARA NA LITERATURA FANTÁSTICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior*

 <https://orcid.org/0000-0002-4182-1070>

Como citar este artigo: ROSA JUNIOR, P. A. F. da. Refigurações de Iara na literatura fantástica brasileira contemporânea. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-18, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT17075>

Submissão: 10 de maio de 2024. **Aceite:** 25 de agosto de 2025.

Resumo: Este estudo analisa três casos de refiguração da personagem folclórica Iara – a sereia brasileira – em textos da literatura fantástica contemporânea produzidos no Brasil. Segundo Reis (2018), a refiguração é a reelaboração narrativa de uma determinada personagem, uma adaptação dela para outro universo ficcional. Por isso, primeiro se discute um pouco sobre a figuração da personagem a partir do que os estudiosos do folclore reuniram acerca dela na cultura popular; e então se examinam suas refigurações em um conto, um capítulo de um romance e dois volumes de uma série.

Palavras-chave: Iara. Personagem. Folclore. Literatura fantástica. Refiguração.

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, RS, Brasil. E-mail: juuniorferreira@yahoo.com.br

MERGULHANDO

Da nossa vasta coleção de textos orais, aqueles transmitidos da boca para o ouvido, de geração para geração, há muitos séculos circula no Brasil a história de Iara (também chamada de mãe d'água). Sobre a personagem, Corso (2004, p. 103) esclarece que a “Iara é a versão brasileira da sereia, este ser metade peixe, metade mulher, que existe no folclore de quase todos os povos”. Mais recentemente, também em textos da literatura escrita, ela tem reaparecido sob formas que mais ou menos se assemelham àquelas da tradição popular, e é esse fenômeno que esta investigação pretende focar.

Síntese dos resultados da investigação principal de uma tese de doutorado centrada na figura das sereias, e em especial da que reconhecemos como a sereia brasileira, este artigo apresenta uma análise de três textos literários em que a personagem Iara aparece refigurada. A isso subjaz o conceito de Reis (2018, p. 421), que define refiguração como os processos “de reelaboração narrativa” pelos quais pode passar uma personagem ao ser transposta de seu contexto original para outros universos ficcionais. Busca-se evidenciar de que maneira cada um dos textos contemporâneos compõe a sua própria Iara, falando em permanências de características, intervenções autorais e também possíveis influências de outras narrativas em que se pautam essas intervenções.

Para empregar os movimentos analíticos, o artigo, além da introdução e das considerações finais, está dividido em duas partes principais: uma primeira em que se apresenta, a partir de uma fortuna crítica, um histórico da formação da personagem Iara na cultura popular, bem como uma possível figuração para ela; e uma segunda em que o conto “Por uma gota de sangue”, de Bráulio Tavares (2014), um capítulo do romance *A bandeira do elefante e da arara*, de Christopher Kastensmid (2016), e trechos dos dois primeiros volumes da série “O legado folclórico”, de Felipe Castilho (2014, 2015), são analisados com a finalidade de compreender que semelhanças e diferenças cada uma das refigurações guarda entre si e também com relação à personagem em sua origem popular.

UM BREVE PRIMEIRO ENCONTRO COM A SEREIA BRASILEIRA

Estudiosos concordam que o primeiro relato escrito sobre alguma criatura fantástica ligada às águas brasileiras aconteceu em uma carta do padre José de Anchieta endereçada ao padre geral da Companhia de Jesus. De acordo com Camenietzki e Zeron (2000, p. 113), o objetivo de Anchieta nessa carta era “mostrar as possibilidades catequéticas do Brasil aos futuros missionários”. Nesse sentido, tudo leva a crer que os relatos de seres estranhos contidos na carta, como o Curupira, o Boitatá e este que darei a ver, estivessem nela mencionados para argumentar sobre as formas que o Demônio (cristão) se mostrava aos indígenas e a urgência de levar o catolicismo para salvá-los do tormento. Assim foi escrito: “Também há outro [demônio], nos rios, aos quais chamam igupiara, isto é, moradores da água, os quais igualmente matam os índios” (Anchieta *apud* Camenietzki; Zeron, 2000, p. 14).

Anchieta, assim, não tratava Igupiara como um ser integrante do mundo natural ou mesmo como uma existência fantástica parte de um outro sistema de regras para ele desconhecidas, mas como uma encarnação, dentre as infindáveis, que a personagem que representa o mal no cristianismo poderia assumir para

corromper os homens. Sem entrar no mérito de discutir os processos ideológicos de aculturação por trás dessa conversão do então chamado Igupiara em figura pertencente à religião em processo de dominação, a católica, importa ressaltar que isso também pode se dever à imagem que os próprios índios atribuíam à criatura. Segundo Corso (2004, p. 105), “Para os índios, ele sempre age como um ser maléfico e brutal”, corroborando a descrição do padre: “Sempre que pode, afoga o humano que encontrar ao acaso no caminho. Um dos seus meios de ataque é virar as canoas para jogar o ocupante no seu meio [a água] e melhor poder agarrá-lo. Costuma matar por meio de um abraço fortíssimo”.

Câmara Cascudo (2012, p. 354), importante folclorista do século XX, concorda que “O documentário dos sécs. XVI e XVII não registra no Brasil nenhum outro ente marinho, com forma humana, além do Ipupiara”. Nesse sentido, embora alguns desses registros citem, por cima, a possibilidade de encontrar Ipupiaras fêmeas, também Mary Del Priore (2000, p. 90), em seu próprio levantamento, no qual figuram mais três relatos diferentes, não identifica qualquer registro da colonização em que as Ipupiaras sejam retratadas de modo muito diferente dos Ipupiaras: “A Ipupiara estaria longe de sugerir a beleza das sereias capazes de seduzir incautos marinheiros”. Seriam tão assombrosas quanto seus pares do sexo masculino: “Não há canto nem transformação em moça bonita, palácio de cristal no fundo d’água, oferecimento de amor e de riquezas” (Cascudo, 2012, p. 354), como evoca o saber acumulado em torno de Iara, por exemplo.

De qualquer forma, “Essa ideia de seres aquáticos maus acabou fundindo-se com o mito da sereia e, sofrendo muitas transformações, deu origem à Iara” (Corso, 2004, p. 108) que se conhece hoje. Não se pode ignorar uma similitude entre todos esses seres correlatos – Ipupiara, sereias, Iara: a sua fúria assassina. Pode ter sido exatamente essa característica violenta que auxiliou o europeu a estabelecer alguma correlação entre eles, como averigua Cascudo (2002, p. 147): “Os portugueses, homens do mar, possuíam a tradição das lendas marítimas, de tritões, sereias e animais fabulosos. As Sereias constituíam um patrimônio comum aos povos navegadores” e podem ter influenciado muito nas histórias de sereias que chegaram ao Brasil e que ajudaram a dar forma a Iara.

Segundo Yls Câmara (2009), o nome Iara deriva do vocábulo Yara, que, por sua vez, tem origem em uma raiz do tupi-guarani *y-îara*. Seria Iara a “Perdição dos pescadores e dos que inadvertidamente se olham no espelho das águas de um rio ou de uma lagoa” (Câmara, 2009, p. 115), já resguardada a adaptação da sereia marítima ao contexto brasileiro, tornando-se então um ser da água doce e não da água salgada. A autora segue narrando que, quando ocorre o encontro do ser humano com a figura, “a Iara estende-lhe os braços nus, num irrecusável convite mortal que conduzirá sua presa a viver com ela em seu castelo encantado que repousa placidamente no leito das águas” (Câmara, 2009, p. 115), apontando para a confluência entre os perigos nos quais acreditavam os navegadores e os indígenas brasileiros no tocante a seres monstruosos das águas.

Câmara Cascudo (2005), em sua obra *Lendas do Brasil*, apresenta uma narrativa sobre Iara transcrita do ensaio “Lendas, crenças e superstições”, de João Barbosa Rodrigues, publicado na *Revista Brasileira*, em 1881. Nela, Iara é retratada como uma indígena tapuia exilada de sua tribo, cuja aparência e canto maravilhosos atraem as suas vítimas: “– ‘É bela, porém é a morte... é a Iara’” (Cascudo, 2005, p. 13). Essa versão da narrativa não revela o motivo pelo qual Iara foi castigada com o exílio, que é sobre o qual ela canta. Entretanto, um texto

recolhido da oralidade constante em um repositório da Universidade de Utah¹ relata a existência remota de uma índia guerreira que por ser mais forte do que seus irmãos homens sofreu uma tentativa de assassinato por parte deles. Em autodefesa, a índia acabou matando todos. Furioso, seu pai, chefe da tribo, castigou-a jogando ao rio cheio de piranhas, mas, em vez de comerem sua carne, os peixes transformaram a índia em uma sereia. Assim, exilada de sua tribo, Iara ficou assombrando as águas e vingando-se de todos os homens que cruzassem o seu caminho.

Outras origens são possíveis quando pensamos no correlato mãe d'água. Gilberto Freyre (1987), em sua obra *Assombrações do Recife Velho*, remonta ao “causo” de uma moça que foi tentar ver o próprio reflexo no espelho das águas do rio do Prata, mas foi puxada para as profundezas pelo fantasma de uma mulher que guardava lá as riquezas de quando era viva. Freyre (1987, p. 40) sugere, assim, que algumas mulheres, quando morrem, tornam-se o que o povo batiza de “mães-d'água”: “Felizes das mulheres que na vida sobrenatural se transformam em bonitas mães-d'água alvas ou morenas, em sereias de olhos e cabelos verdes, em alamoas louras”; note-se que aparentemente Freyre equipara mães-d'água com sereias, a iconografia mais famosa da Iara.

Em vista disso, destaca-se que Cascudo (2012, p. 344), no verbete “Iara” de seu dicionário, diz que este se trata do “Nome convencional e literário da Mãe D'água”. Por conseguinte, também Philip Wilkinson (2002, p. 105), em seu livro de mitologias, trata Iara e a mãe d'água como a mesma entidade dos “Mitos indígenas brasileiros”:

Mãe D'água: Equivalente brasileiro à sereia europeia, o mito da Mãe d'água evoluiu entre os índios no século 18. Ela tinha originalmente forma de cobra, mas é mais popular sob a forma de mulher; também chamada Iara ou Uiara. É a protetora das águas, apresentada como uma moça bonita que pode atrair e seduzir os pescadores com seu canto, muitas vezes levando-os à morte.

Desse modo, é possível considerar Iara e Mãe-D'água duas faces de uma mesma moeda. O autor menciona uma forma de cobra para a personagem, convergindo para o que nota Corso (2004, p. 121) quando afirma que “Existe muita confusão a respeito do que se entende por Mãe d'água. Ora é apresentada como sinônimo de Iara, ora confluindo para ser outro nome da Cobra-grande, mas com atributos que lembram também o Iupuiara”. Como seu nome já indica, a Cobra-grande “é uma cobra gigantesca, cujos olhos são comparáveis a tochas de fogo” (Corso, 2004, p. 63), “o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas”, completa Cascudo (2012, p. 212). Ele ainda anota que “em 1630 era corrente chamar-se uma cobra ‘Mãe d'Água’” (Cascudo, 2002, p. 157), o que pode indicar o ponto em que ambas as figuras se misturaram.

A esta altura o leitor bem deve ter percebido que falar sobre Iara é adentrar um labirinto extremamente difícil de sair. Isso ocorre porque, em matéria de folclore, lidamos com fatos cuja permanência se dá exatamente pelo seu poder de adaptação a variados contextos. Como Carneiro (2008, p. 13) bem deduz, “o fato folclórico se individualiza no processo da sua incorporação à cultura local”, e “nessa recomposição encontramos a força de atualização do folclore, que

1 Disponível em acervo de narrativas folclóricas brasileiras coletadas da oralidade e textualizadas para o repositório da Utah State University: https://digitalcommons.usu.edu/student_folklore_all/558/. Acesso em: 16 out. 2025.

assume as formas novas que as novas condições exigem” (p. 22). Quando nos deparamos com narrativas folclóricas, encontramos sempre as mesmas histórias, repetidas vezes, encenadas por personagens sempre muito familiares, porém vestindo roupagens variavelmente distintas.

No caso específico de Iara, embora apresente variações, ela é facilmente reconhecida a partir da figura de uma mulher sobrenatural que reina sobre as águas brasileiras, por isso também muito chamada de Mãe-D’água. Entretanto, o importante asseverado por Cascudo (2002, p. 154) é que “Como existe atualmente não houve um só índio nos séculos XVI e XVII que a tivesse conhecido nas horas de devaneio”, que o que ocorreu foi “a convergência do mito dada a existência do símile. Nesse processo é fatal a confusão, a interdependência de histórias comuns, a quase fusão de certos detalhes” (p. 159); e completa: “A Iara é europeia. O índio não a conheceu outrora. Hoje é natural que se diga velhíssima, uma vez que, há três séculos a lenda escorre pela sua memória” (p. 168).

NADANDO COM REFIGURAÇÕES DE IARA

Se a figuração de Iara, ou seja, sua caracterização mais original, torna-se reconhecível a partir de uma série de elementos comuns atribuídos às suas variações na tradição popular, mais especificamente na literatura oral, as suas refigurações se darão na irmã mais nova dessa literatura, a escrita, produzida e consumida nos círculos letrados. Essa recriação narrativa se torna bastante evidente na literatura fantástica contemporânea produzida no Brasil graças a um subgênero conhecido como ficção folclórica. É nesse subgênero em que “os saberes locais, a cultura dos povos originários e principalmente os mitos e lendas do imaginário popular servem de motor para a narrativa literária” (Costa, 2018, p. 311). É por isso que esta seção materializará a análise de três obras dentro do referido escopo.

O primeiro texto literário selecionado para o *corpus* está na obra *Sete monstros brasileiros*, de Braulio Tavares (2014). Nela, o autor nos apresenta sete contos, cada um inspirado por uma criatura fantástica das nossas narrativas folclóricas – com exceção de um deles, em que toma emprestado a figura do zumbi, como ele mesmo explica em texto do posfácio, das narrativas cinematográficas e o aclimata ao nosso contexto. O conto que nos apresenta à Iara concebida por Braulio intitula-se “Uma gota de sangue”, sendo aquele que encerra a obra.

Ainda que a personagem em torno da qual se constrói a tensão da narrativa seja a fantástica sereia brasileira, a figura que primeiro nos é apresentada é um tipo humano. Nas palavras do narrador: “Givaldo Nunes se debruçou na balastrada, acendeu um cigarro, tragou, bateu a cinza e desejou que alguma fagulha fosse levada pelo vento e incendiasse toda a floresta escura que se estendia de horizonte a horizonte, à luz do luar” (Tavares, 2014, p. 91). Não por acaso essa personagem é um homem: à semelhança das histórias orais sobre Iara, esta, escrita, também trabalha em cima da tensão sexual heteronormativa, reproduzindo os estereótipos de gênero que subjazem à perspectiva.

Givaldo é algum tipo de encarregado pela gestão de uma obra messiânica, um hotel de luxo chamado Tropikal Hotel Black River, que está sendo erguido dentro da floresta amazônica e que vem enfrentando todos os problemas que tal empreitada poderia vivenciar naquele contexto. Se nos guiarmos pelo nome com o qual batizaram o hotel, teremos uma pista do lugar dessa floresta em que ele

se encontra, uma vez que “Black River” só pode fazer referência ao rio Negro, o maior afluente da margem esquerda do rio Amazonas – o que ratifica a percepção inicial de que a “floresta escura que se estendia de horizonte a horizonte” é a floresta amazônica (em nenhum momento durante o conto isso é dito explicitamente).

Encontramos Givaldo enquanto ele vagueia pelo hotel semipronto, e o narrador vai oferecendo *flashes* do quanto cada espaço daquela obra faraônica impactou de alguma forma a floresta. Fica subjacente a impressão de que não foram tomadas as decisões mais prudentes em relação à preservação da área virgem ocupada pelo futuro *resort* e que tal fato passou despercebido pelas autoridades competentes, uma vez que muito dinheiro estava envolvido. Esse dado se torna importante à medida que lembramos que muitas vezes entidades como Iara, o Saci, o Curupira, entre outras, são comumente associadas à ideia de proteção da natureza.

Por duas vezes, nossa atenção é desviada do contexto corrente para que fiquemos sabendo um pouco mais sobre a vida pessoal de Givaldo a partir de duas ligações que recebe: a primeira, de uma jornalista com quem o diálogo que o homem desenvolve explicita um romance mantido em segredo; a segunda, de sua esposa, com quem a relação é bem menos afetuada, carregada de desconfiança, pois ela deixa claro saber do envolvimento com outra mulher, muito embora o marido jure que o vínculo extraconjugal já não exista. A questão é que não apenas a amante está a caminho do grande evento para encontrá-lo, como a esposa também resolveu comparecer como acompanhante dele.

Ao estabelecer esse conflito novelesco, o narrador segue dando forma ao que se indica ser o ponto principal em torno das histórias que contam sobre Iara ou Mãe D’água, e que à semelhança disso será o mote principal também desta: a fabulação em torno do poder de sedução dessa entidade com relação aos homens (considerando, é claro, uma visão hegemônica heteronormativa). Givaldo é caracterizado, da mesma forma, como alguém pouco ou nada propenso às convenções monogâmicas, e por isso uma vítima em potencial para uma entidade com as pulsões como as de Iara. Reside aí mais uma característica que desenha um alvo nas costas de Givaldo, pois passa a condizer duplamente ao perfil de vítima da sereia brasileira, uma vez que, além de responder como encarregado pela obra como um todo, portanto, responsável por macular a virgindade daquele espaço da floresta, também corresponde aos atributos de gênero e sexualidade requeridos para o perfil de vítima.

Tantas dicas oferecidas não se provam mera coincidência. Givaldo acaba surpreendido pela aparição de uma figura nas piscinas pelas quais passa, todas ornadas com uma concha de mármore:

Ele se virou na direção da concha de mármore, e viu a mulher. Estava nua, encolhida sobre si própria, como se quisesse se proteger do frio, embora o ar estivesse morno e úmido como o ar de um porão. [...] Ele ficou de pé e caminhou pela lateral da piscina na direção da concha. Quando se aproximou, a mulher ergueu a cabeça e olhou para ele. Antes mesmo de formular qualquer pensamento, ele sentiu no próprio corpo a excitação surgindo e crescendo (Tavares, 2014, p. 100-101).

O homem tem, assim, muito pouco tempo para pensar por si mesmo. Enquanto consegue, levanta algumas possibilidades... seria uma camareira tomando

banho escondida? Seria uma intrusa de alguma comunidade ribeirinha? Em nenhum momento estranha totalmente a presença da mulher, não a vê como uma ameaça, parece acreditar ter apenas flagrado alguém em um momento íntimo e bastante indevido. Seu pensamento acompanha as regras do nosso mundo real-naturalista, sequer levanta a possibilidade de aquela figura ser algo do domínio do sobrenatural. E a criatura também não lhe dá margem para isso. A reação corporal imediata do homem, a excitação que cresce, já indica que ele foi fisgado, que já não tem mais domínio sobre si, que já caiu no terrível encanto. E enfim o narrador nos descreve Iara:

Ela tinha seios pequenos e duros, com auréolas largas e cor-de-rosa. Os cabelos molhados eram negros, muito lisos e desciam até a cintura. Era do tipo pequeno, devia ter um metro e sessenta, e as pernas e os braços eram roliços, fortes; não o corpo de uma atleta, mas de uma pessoa habituada à atividade física. E a pele! O seu tom de pele variava de acordo com o ângulo em que as luzes da piscina batiam, mas era basicamente uma cor de doce de leite, um marrom com tonalidades de bronze (Tavares, 2014, p. 101).

É possível dizer que fisicamente, nesse conto, a personagem lembra as características dos povos amazonenses, mas afirmar que pertence a alguma linhagem puramente indígena seria especular além dos limites do texto.

Ainda que o narrador expresse que aos olhos de Givaldo a desconhecida mulher surja como alguém do domínio do banal, ao mesmo tempo também oferece vislumbres que põem a questão em xeque: ao descrever os efeitos da luz sobre a pele dela, que muda de tom considerando o reflexo, compõe um efeito que comunica uma sensação próxima ao mágico, ao ilusório. Também digna de nota é a total falta de constrangimento da então moça ao ser flagrada nua. Ela não apenas não se esconde, como também sorri e mergulha nadando em sua direção: “seu cabelo abriu e se recolheu de novo, acompanhando as braçadas rápidas com que ela veio até a borda, segurou-se, içou-se para cima, ágil, leve, forte. Ficou parada diante dele, gotejante, sorridente” (Tavares, 2014, p. 101).

A falta de pudores em torno da nudez e a desenvoltura com o corpo dentro da água, reforçada pela repetida ênfase na força dos músculos de seus braços e pernas, membros que usamos para nadar, também falam sobre: 1. o quanto essa personagem que surge de súbito vive fora das nossas regras sociais, ou seja, sem a convenção de cobrir-se com roupas, o que possivelmente também aponte para o seu isolamento do nosso mundo e, portanto, expresse uma existência no mínimo peculiar; e 2. o quanto ela está familiarizada com outro espaço de movimento, que não o nosso, majoritariamente a terra, mas sim a água. Emerge assim a possibilidade de que Givaldo e o leitor tenham se deparado com uma criatura que apenas parece fazer parte da mesma categoria que nós, humanos, mas que na verdade se esconde atrás dela. Digno de nota é o fato de essa figuração manter aquela já averiguada por Cascudo: sem qualquer apêndice do corpo de algum animal. Pelo menos até então.

O terrível encanto pelo qual o homem foi fisgado atinge, então, o seu ápice:

Ele tinha erguido os olhos dos lábios dela para os olhos e viu que eles não eram globos, e sim cavidades muito profundas e escuras, com uma luz esverdeada bruxuleando lá longe, no final de túneis que pareciam sugá-lo para dentro – a princípio devagar, com resistência, mas a resistência foi sendo vencida, a

velocidade aumentando, e ele sentiu-se sem peso, sem matéria, sem tempo, caindo vertiginoso naquele abismo verde-negro, num êxtase de pavor e revelação (Tavares, 2014, p. 102).

Toda e qualquer ilusão de que se estivesse tratando de um encontro mundano se esvai. Tal qual Givaldo, sentimos que somos cooptados por esses olhos que não são olhos humanos, mas “cavidades profundas e escuras”, com uma luz que nos hipnotiza e nos traga para fora de nós mesmos. Quebra-se a barreira com o racional e perde-se o referente com o real para qualquer explicação possível. Assim, o narrador descreve o perigo a que o personagem está exposto com palavras que dão corpo a uma sensação de salto para fora da realidade, “sem peso, sem matéria, sem tempo”, como quem se perde no espaço, no desconhecido, como quem cai em outra dimensão, instaurando a sensação de insolitez que rege os parágrafos finais do conto.

Também se ressalta a presença de outra marca muito forte no que diz respeito à caracterização de Iara e outras sereias: a sensação paradoxal de horror e deslumbre perante as suas existências e os seus poderes, pois Givaldo sente “êxtase de pavor”. Para mais, há algo de um horror cósmico na passagem, como em um bom trecho de Lovecraft, em que a personagem tem acesso a uma verdade horrenda, ancestral, e perde sua consciência na imensidão vazia do universo. Enquanto a inspiração no horror cósmico surge como uma pura averiguação deste estudo, outro aspecto no que diz respeito a influências para essa refiguração de Iara aparece muito marcado a partir do seguinte trecho, que dá continuidade ao ataque da criatura:

Os lábios dela tinham se projetado para a frente formando de início um biquinho mimoso, e foram se alongando, se encorpendo, transformando-se num focinho comprido que logo se recobriu de lâminas córneas; com ele, ela bateu com força no rosto do homem, jogando a cabeça dele para o lado e expondo sua orelha esquerda, em que o focinho, agora quase uma tromba rígida e meio flexível, se inseriu, rasgando o conduto auditivo e, ao mesmo tempo, se alargando, rachando todos os ossos da cabeça do homem, enquanto a língua áspera, pegajosa, deslizava pelo tubo até a ponta e começava o trabalho de desmanchar a massa encefálica que era imediatamente sugada (Tavares, 2014, p. 102-103).

A cena, então, reveste-se de uma brutalidade que é apenas sugerida nos textos que trazem as primeiras figurações da personagem ou de suas correlatas. Sabe-se, das narrativas folclóricas, que as sereias, nisso incluso a brasileira, dão fins violentos às suas vítimas. Mas nunca esse fim é pontualmente descrito. Já aqui temos um detalhamento gráfico do ataque, que choca e promove uma quebra de expectativas no leitor: até então o tom adotado na narração era de um terror mais psicológico, estabelecendo uma aura de temor pelo que se desconhece. O tom de quem sabe que algo de ruim está para acontecer, mas que não sabe exatamente o que, e fica levantando hipóteses, fazendo inferências dentro do mesmo espectro, sem ter muita certeza sequer de que seus olhos acompanharão quando acontecer; porém, quando acontece, temos um vislumbre detalhado da violência impelida.

Essa mudança de tom na narrativa bem combina com o que a obra como um todo comunica que pretende, se lembrarmos as averiguações feitas sobre a materialidade dela e também se recorrermos à proposta de Braulio Tavares (2014,

p. 109), como ele mesmo expõe no posfácio: “levar os personagens do nosso folclore às novas gerações de uma maneira tão assustadora quanto acontecia no tempo em que nossas avós ouviam, e depois nos contavam, estas mesmas histórias”. A passagem em que Iara se alimenta do cérebro de Givaldo tem inclusive algo de cinematográfico que denuncia esse apelo às novas gerações, tão ligadas às narrativas audiovisuais veiculadas pelas muitas telas que nos cercam, tão formadas por uma imaginação que é fortemente imagética. A estilística empregada nos proporciona ver com tamanha clareza a cena que é como se um filme passasse na nossa cabeça.

Nesse sentido, o texto da orelha do livro muito corrobora essa influência, uma vez que, não por acaso, começa fazendo referência à maior indústria de narrativas audiovisuais do mundo: “Muito além de Hollywood e das séries de TV americanas, existe um universo fantástico brasileiro, que permanece vivo através de gerações. Nesses contos ilustrados, os monstros brasileiros ganham vida novamente e ressurgem do imaginário nacional para fascinar e aterrorizar”. É também nos paratextos da obra que o assassinato cometido por Iara a partir dessa transformação grotesca, que não existe em nenhuma outra história sobre ela, tem uma explicação bastante criativa oferecida. Inclusive, é apenas a partir do posfácio que temos a confirmação de que a personagem realmente é Iara, já que em nenhum momento do conto ela é nomeada, e que esse final bem poderia colocar em dúvida tal identidade. Tavares (2014, p. 109) assim discorre: “Em ‘Uma gota de sangue’ voltei a misturar por minha conta dois mitos distintos: a Iara e o Capelobo”.

O Capelobo, segundo Cascudo (2012, p. 173),

[...] tem corpo de homem, coberto de longos pelos; a cabeça é igual à do taman-duá-bandeira e o casco como fundo de garrafa. Quando encontra um ser humano, abraça-o, trepana o crânio na região mais alta, introduz a ponta do focinho no orifício e sorve toda a massa encefálica.

É uma personagem famosa no Maranhão e no Pará, sendo como um equivalente indígena ao lobisomem. Corso (2004, p. 57) completa: “Esse monstro provavelmente é o avô do Chupa-cabra [...] o fato é que quem o viu nunca sobreviveu, por isso é difícil saber detalhes”.

Quanto à segunda obra a ser analisada, *A bandeira do elefante e da arara*, ela foi escrita por Christopher Kastensmidt (2016). Suscintamente, é possível dizer que a trama do romance narra a empreitada do holandês Gerard Van Oost ao chegar a terras brasileiras no ano de 1575 e libertar o africano escravizado Oludara para juntos montarem uma bandeira de exploração, a bandeira que dá título à obra. Acontece que, ao contrário do que os demais bandeirantes têm em mente, a exploração visando a riquezas, Gerard e Oludara estão mais interessados nas maravilhas não materiais dessa terra recém-conquistada. Querem ser heróis ao modelo greco-latino, daqueles que se envolvem em grandes batalhas e vencem terríveis monstros. Nisso, acabam desafiando a ira e a ganância dos colonizadores e piratas, e enfrentando seres dos mais fantásticos com os quais cruzam.

O encontro dos protagonistas com Iara se dá no terceiro capítulo, “O inconveniente casamento de Oludara e Arani”. Arani é uma mulher indígena por quem Oludara se apaixona, mas que foi reivindicada como esposa pelo Curupira. Assim, torna-se necessário que Oludara derrote o Curupira para libertá-la do compromisso, e para isso será preciso conseguir a ajuda de alguém com poderes

superiores aos da criatura de pés virados para trás. Logo o nome de Lara surge como uma opção, pois “A magia dela faz até mesmo a dele parecer infantil” (Kastensmidt, 2016, p. 80). Sendo a única opção de Oludara, o herói decide utilizar-se dela.

Na empreitada, além do auxílio do companheiro de aventuras Gerard e da amada Arani, ele também angaria o de Flor-do-Mato, “uma amiga dos animais, como o Curupira” (Kastensmidt, 2016, p. 79) que tem a pretensão de tornar-se noiva dele – por isso, muito lhe interessa resolver a situação também. A magia de Flor-do-Mato vem bem a calhar, pois, como Ybandira, o cacique da tribo de Arani avisa: “A Lara consegue enfeitiçar qualquer homem”, e, embora Arani seja mulher, “Os encantos de Lara podem não a afetar, mas outras magias o farão” (Kastensmidt, 2016, p. 80). É a primeira vez nos textos investigados nesta pesquisa que Lara é mencionada como perigosa para outros seres femininos. Verifica-se, assim, um traço particular da refiguração em questão para a personagem. Da tradição popular à primeira refiguração analisada, a figura da sereia brasileira sempre havia aparecido como algo dos homens até então.

Entretanto, parece que o alcance que a Lara de *A bandeira* tem com relação às mulheres é diferente do alcance que tem com relação aos homens, o que aparece evidente no uso do pronome “outras” na fala do cacique para se referir às magias que a criatura tem capacidade de conjurar. É possível, assim, inferir que o perigo oferecido por Lara não se dá a partir de um feitiço de desejo, como fica implícito no discurso do personagem, mas de outras habilidades mágicas. Isso dá à sereia brasileira poderes novos e misteriosos que não se encontram em qualquer texto anteriormente analisado para este estudo: “Lara é ardilosa”, afirma Ybandira (Kastensmidt, 2016, p. 81).

Munidos, então, do que dispunham para enfrentar a Lara, Oludara e os companheiros chegam à margem de um lago. Há algo como uma natureza onírica descrita pelo narrador; compõe-se uma atmosfera em que o natural, mundano, e o sobrenatural, etéreo, se encontram, em que o véu entre esses dois conceitos vacila, muito tênue. É como se, ao adentrar o território da personagem, você já estivesse sob algum tipo de encanto. A noite ressurgue, à semelhança com o conto de Braulio, como “a hora” de Lara: “Arani disse. – Devemos esperar neste ponto; a Lara vem aqui toda noite para banhar-se” (Kastensmidt, 2016, p. 82).

Questionada se não deveriam manter-se quietos, à espreita de Lara, Arani argumenta que estão lá “para barganhar com ela, não a surpreender” (Kastensmidt, 2016, p. 82); digno de nota, pois é a primeira vez, em alguma narrativa sobre Lara averiguada nesta pesquisa, que há a intenção de propor algum tipo de acordo com a personagem. Evidencia-se, aí, mais um traço particular nessa refiguração dela: é possível fazer tratos com a criatura, negociar com ela quando necessitando de alguma coisa que possa oferecer. Resta saber o que ela pedirá em troca, qual será o preço estipulado. Ansiosos, os heróis de *A bandeira* aguardam por ela até que o narrador anuncia:

Uma nota firme e suave reverberou na noite, e gradualmente subiu em volume. Então a nota mudou, e uma canção foi iniciada. [...] Os olhos de todos foram atraídos para uma silhueta tremeluzente na bruma, pousada sobre uma das minúsculas ilhas do lago. Seu brilho obscurecia os detalhes, mas a forma parecia ser humana, feminina (Kastensmidt, 2016, p. 82).

Lara é introduzida na narrativa, assim, a partir de um dos traços fundamentais das sereias: o canto mavioso, que surge enchendo o ar. Enfeitiçado, o holandês,

então, como alertado, não consegue resistir e vai ao encontro da sereia brasileira, sendo capturado por ela: “Algo como um peixe com braços saltou da água e agarrou Gerard *pela garganta*. As duas formas desapareceram debaixo da água com um forte chapinhar” (Kastensmidt, 2016, p. 83, grifo nosso).

A garganta e o coração são sempre as principais partes do corpo em que os algozes miram quando querem a morte de alguém. Essa abordagem traiçoeira de Iara, a de hipnotizar, pegar o interlocutor de surpresa por um ponto fraco e ainda submergi-lo, obrigando-o a abrir mão do oxigênio de que os pulmões precisam, reforça nessa refiguração a violência sempre presente na interação da sereia brasileira com os humanos. Embora em Tavares, por exemplo, essa violência seja muito mais gráfica, com sangue e miolos saltando das páginas para o rosto do leitor, pois dialoga com o horror, aqui em Kastensmidt ela aparece sempre em atos que denotam a ameaça do que pode ser feito longe dos olhos do leitor.

Ademais, quando o narrador a descreve como “um peixe com braços”, temos aí o vislumbre claro de como essa refiguração vai se apresentar: uma mulher híbrida, com a clássica parte pisciforme herdada das sereias atlânticas e que não aparece nas figurações da personagem nos textos que ajudam a firmar a sua existência em nossa cultura. É o primeiro (e também único) caso de uma Iara metade peixe nos três textos em que aqui se analisam as suas refigurações na literatura fantástica contemporânea. Nota-se nela, assim, a fortíssima influência da imaginação anglófona, alimentada pela força das narrativas em diversas mídias que nos chegam desse contexto. Se toda a sereia que vemos no cinema, na televisão, mesmo nos textos puramente verbais e escritos que nos chegam traduzidos, tem rabo de peixe, então a brasileira não poderia ser diferente.

Oludara persegue Iara e Gerard até uma suntuosa caverna subterrânea, onde fica claro ser o refúgio da vil personagem. Com Gerard bem ao alcance das garras da sereia, o narrador finalmente nos oferece uma boa olhada sobre ela:

Uma mulher que só poderia ser a Iara recostava-se perto dele à beira da água e dedilhava uma harpa dourada. A sua metade superior humana reclinava-se pouco acima da água, seus seios nus semissubmersos e ondulando. Sua metade inferior era a de um peixe, e movia-se para frente e para trás, produzindo marolas perfeitas no tempo da música. A cabeleira volumosa espalhava-se em torno dela como um ninho, e igualava a cor dos rubis. Seus olhos, em contraste, faiscavam na cor das esmeraldas. Sua pele branca parecia mais europeia do que brasileira (Kastensmidt, 2016, p. 84).

Em termos de aparência física, para além do hibridismo pisciforme já anunciado, a refiguração de Iara expressa no romance de Kastensmidt se completa com algo que também dialoga com influências europeias, como a pele branca. Sendo uma mulher-monstro natural de terras brasileiras, um ser genuíno de nosso território nunca antes ocupado por caucasianos até a colonização portuguesa, essa característica não foge à nota da narração, que ainda a descreve como ruiva – “A cabeleira volumosa [...] igualava a cor dos rubis”. Trata-se de uma escolha curiosa para particularizar a personagem no universo de *A bandeira* tendo em vista quão cristalizada é a imagem de outra sereia de cabelos vermelhos na cultura *pop*, Ariel, *A pequena sereia* da Disney.

A associação das sereias com um instrumento musical, como a harpa dourada mencionada no trecho destacado, também não é nova. Ao longo do medievo, várias sereias apareceram em bestiários segurando harpas, por exemplo. Segundo

Crull (2021, p. 11, tradução nossa), “O ato das sereias tocando instrumentos musicais se conecta com a ideia do povo do mar com vozes mágicas que possuem a habilidade de persuadir marinheiros e atraí-los para a morte”. Por último, mas não menos importante, a narração ainda aponta para os “seios nus” da personagem, que tanto acenam para um apelo sexual sempre latente nessas criaturas como para um comportamento delas com relação ao próprio corpo que, por ir contra as convenções sociais de que o busto feminino deve ser coberto, dá-lhes o toque selvagem que um monstro como esse pede.

O referido apelo sexual fica mais explícito no texto quando a sereia se volta para Oludara e percebe não estar sozinha com Gerard em sua caverna:

[...] nadou mais para perto e olhou Oludara de cima a baixo – devo dizer que gosto do que você traz. Alto, com uma pele de ônix que não vejo há cem anos, com olhos profundos e vivos para combinar. E esses músculos! Ela fixou o olhar logo abaixo da cintura dele, e deu um sorriso faminto (Kastensmidt, 2016, p. 84).

Um pouco mais adiante ela ainda insiste: “– Se deseja possuir-me, só precisa pedir. – Sua boca curvou-se num sorriso sensual e convidativo” (Kastensmidt, 2016, p. 86). O que mais além da sexualidade pulsante e de uma violência inata teríamos em comum com o aspecto selvagem compartilhado por todo animal?

É no ímpeto desse encontro com Lara em seu covil que essa refiguração nos surpreende tal qual a de Tavares surpreendeu, mas apontando em uma direção contrária. Se no conto “Por uma gota de sangue” é o aspecto do horror cósmico e do hibridismo com outra criatura folclórica que nos admira, aqui é a não previamente anunciada capacidade de metamorfose: “sem aviso, a Lara se transformou em uma enguia e caiu das mãos de Oludara” (Kastensmidt, 2016, p. 85). São enguias os capangas de Úrsula, a vilã de *A pequena sereia* da Disney, por exemplo, mas essa semelhança não é tão importante quanto a relação que a enguia tem com outra figura do folclore nacional: a Cobra-grande.

A lenda da Cobra-grande tem raízes amazônicas e também é chamada de “lenda da mãe d’água” por muitos, pois, segundo Cascudo (2005), é assim que os indígenas conheciam essa criatura que, tal qual a sereia Lara, era responsável por atrair pessoas para o fundo dos rios. O autor ressalta que a confusão, por se assim dizer, entre as três entidades – Lara, Mãe D’água e Cobra-grande – não é arbitrária, mas parte do funcionamento do próprio sistema folclórico. Tal confusão, na falta de um termo melhor para ser aplicado, acaba gerando uma variação importante de narrativas sobre essa criatura, como averigua Loureiro (1995).

Em outro momento, Lara volta a transformar-se em criatura semelhante: “Sua pele ficou verde e escamosa. Em segundos, ela transformou-se em uma serpente marinha com presas de um pé de comprimento” (Kastensmidt, 2016, p. 86). Com certeza a capacidade de a Lara de *A bandeira* transformar-se, assim, em animais de forma longilínea também associados à água não é uma escolha inocente (é preciso ter em vista o mergulho nas narrativas do folclore nacional que é sabido ter sido dado por Kastensmidt ao longo dos anos que precederam a escrita), mas um traço da refiguração que aponta para a influência dessas outras narrativas além da de Lara nessa composição singular. Para mais, a configuração corpórea longilínea e escorregadia de um peixe em formato de cobra também endereça uma mensagem clara sobre o caráter dessa criatura: ela é escorregadia, ela vai fugir por entre seus dedos mesmo que você consiga alcançá-la. E vai revidar.

“Mate aquele homem! – comandou” (Kastensmidt, 2016, p. 85); e Gerard, sob seu controle, parte para cima de Oludara. Não há nos textos anteriores, seja de figuração ou no de refiguração analisado, casos em que os enfeitiçados por Iara ou Mãe D’água obedeçam a ordens delas transformando-se em seus servos para praticar atos em seu lugar ou em seu nome. O poder de sugestão do qual ela é capaz e que apareceu expresso até então é o de fazer a vítima aproximar-se dela ou da água o suficiente para que ela não precise subjugar-lo usando força física.

A aventura termina com a intervenção de Flor-do-Mato, que enquanto outro ser fabuloso parece ter algum crédito com a sereia brasileira. Elas negociam uma coroa encantada de folhas, que se colocada na cabeça do Curupira fará com que se apaixone por Flor-do-Mato não mais reivindicando Arani como esposa, em troca dos serviços dela durante duas luas cheias. A operação funciona, o capítulo termina com o casamento de Oludara e Arani, e encerra-se nele também a participação de Iara em *A bandeira do elefante e da arara*.

Ouro, fogo & megabytes e *Prata, terra & lua cheia* são os dois volumes iniciais de “O legado folclórico”, de autoria de Felipe Castilho, em que a análise se deterá por fim – a *série literária ainda se completa com Ferro, água & escuridão* e um último volume ainda não publicado. As narrativas acompanham o intercurso de Anderson Coelho, um garoto comum do interior do Brasil, em um submundo de seres folclóricos socialmente organizados bem debaixo dos nossos olhos. Há, portanto, forte apelo a um público específico, que é o mesmo que consome outros títulos com os quais a obra estabelece relação, como *Harry Potter*, da britânica J. K. Rowling, e *Percy Jackson*, do norte-americano Rick Riordan, por embasar-se no mesmo argumento de que há um mundo de seres fabulosos escondido entre nós que se revela apenas para alguns escolhidos.

De saída é preciso adiantar que nos volumes analisados Iara aparece refigurada de duas formas: a primeira em uma das personagens centrais da trama, Elis, recorrente nos dois volumes; a segunda em uma aparição da própria figura folclórica, a “Senhora das Águas”, no segundo volume. Elis é uma das integrantes da Organização, um misto de ONG e orfanato, que está envolvida em uma batalha contra uma empresa de exploração natural, a Rio Dourado, cujo dono, Wagner Rios, capturou – no primeiro volume – uma Mãe D’Ouro para escravizá-la a fim de encontrar mais facilmente minerais preciosos. A relação de Elis com Iara não é revelada logo que a personagem é introduzida, mas sim apenas quase no meio do romance, quando descobrimos que ela é “Filha de sereia de água-doce” (Castilho, 2015, p. 112). Assim, pode-se dizer que em *Ouro, fogo & megabytes* a Iara, em um primeiro momento, perde sua individualidade, deixa de ser uma entidade fantástica e se torna uma “espécie” de entidades fantásticas. Desse modo, então, o que temos no primeiro romance da série é uma refiguração que reimagina a personagem em particular como um dos indivíduos de uma espécie inspirada nela.

Na altura do quarto capítulo de *Ouro, fogo & megabytes* é quando a encontramos pela primeira vez, ao embarcarmos junto com o protagonista em uma *van* providenciada pela Organização para transportá-lo até São Paulo, onde deverá executar o trabalho misterioso para o qual foi procurado – mas que para seus pais se trata da participação em uma olimpíada de matemática: “– Bom, acho que agora posso dizer *olá* – começou a garota, em quem Anderson ainda não havia prestado atenção, sentada ao seu lado” (Castilho, 2014 p. 45, grifo no original). Como em resposta, o narrador destaca que Anderson “teve que dizer a si

mesmo que não estava apaixonado pela jovem encantadora e de sorriso estonteante!” (Castilho, 2014, p. 46).

Se em todas as suas formas Iara – assim como as mulheres-monstro de sua genealogia – tem como artifício (ou um dos artifícios) de encantamento o desejo sexual, é a partir dessa sensação de encantamento que também percebemos Elis pela primeira vez, uma sensação inexplicável como é a de uma paixão à primeira vista. Percebe-se que a descrição da sua aparência física declina rapidamente do objetivo para o subjetivo quando se mistura com as impressões de Anderson acerca do que vê: “Ela tinha cabelos escuros e anelados, a pele era clara e macia mesmo ao olhar. Pois uma pele daquela *tinha* que ser macia” (Castilho, 2014, p. 46, grifo no original).

Nesse sentido, esteticamente temos de novo uma refiguração de Iara cuja aparência é completamente humana, como no conto de Tavares e como se dão suas figurações nas narrativas populares. Não há momentos em que Elis interaja com a água no primeiro romance da série, portanto também não há como saber ainda se seu corpo se metamorfoseia de alguma forma. Muito embora os cabelos não sejam claros, sua pele é, o que denota uma origem não indígena. Os fios “anelados” do cabelo também a afastam da mesma ascendência. O narrador ainda descreve Anderson “escorregando para dentro dos olhos da garota e sentindo sua inteligência se esvaír neles” (Castilho, 2014, p. 46).

Não fica muito claro se a fonte do poder de Elis está em um olhar que hipnotiza ou em um tom de voz que confunde os pensamentos, pois também há uma menção ao fato de a jovem falar mais alto quando “o encanto sedutor sobre Anderson se evaporou” (Castilho, 2014, p. 46), ou se na combinação das duas coisas. Também, nesse primeiro momento, não se consegue distinguir se o encanto que Anderson experimenta é algo intencional ou algo inerente à presença da jovem, embora fique claro que ela consegue desfazê-lo em um momento em que “Anderson poderia jurar que a garota havia estalado os dedos na frente do seu rosto” (Castilho, 2014, p. 46) e ele passa a reagir mais racionalmente; bem como refazê-lo, quando “Um súbito e pesado sono se aproveitou de seu estado de quietude e ele nada fez para combatê-lo. Apenas respirou fundo, sentindo o suave perfume dos cabelos de Elis” (Castilho, 2014, p. 47), o que nos indica que, para além da audição e da visão, como tradicionalmente descrito, aqui a Iara também toma poder dos homens através do olfato.

Obrigada a oferecer alguma explicação sobre sua capacidade de influenciar os outros, Elis diz que tem “certo poder telepático. Depois que engravidei então, meus encantamentos só ficaram mais aguçados. Me permitem uma área maior de alcance e um maior número de mentes” (Castilho, 2014, p. 115), as quais ela consegue controlar no sentido de alterar a “percepção de realidade”; ainda completa que é, assim, “uma encantadora”. Disso, conclui-se, então, que o poder de Elis vai além do simples magnetismo, da atração, de acabar com o livre-arbítrio, de fazer com que lhe obedeçam: ela consegue alterar inclusive o que as pessoas veem, consegue penetrar tão profundamente nas mentes mundanas que pode distorcer a visão, construir novas lembranças em cima de uma vivência. Por fim, não é possível chegar a uma certeza sobre esse poder ser inerente e indiscriminado ou obedecer a algum controle; a hipótese mais provável é a de que ambas as opções correspondem à verdade.

No capítulo seguinte ao que temos um primeiro encontro com a personagem Elis, ainda há algo sobre ela que descobrimos ter passado despercebido a Anderson

e, por isso, também aos leitores que o acompanham nessa jornada: o fato de que “a garota estava gestante de alguns poucos meses” (Castilho, 2014, p. 52). Uma Iara grávida, em um primeiro momento, pode parecer algo despropositado, uma vez que se costuma pensar nessa personagem com uma existência independente das regras do mundo natural como o concebemos. Afinal, criaturas como Iara costumam ser entendidas como atemporais, centenárias, milenares e únicas. Diferentemente do sistema de crenças que corrobora os *merfolks*, aos quais subjaz a ideia de que é possível que se reproduzam, uma vez que são uma população, está arraigada em Iara, como no Curupira e em outros seres fantásticos do folclore brasileiro, a percepção de serem únicos e eternos, prescindindo de linhagens.

Anderson não consegue esconder o seu desconcerto com o fato, um pouco pela gravidez, em si, de uma moça tão jovem, mas bastante mais pela explicação fantástica que a garota oferece: o pai da criança vindoura é o Boto. Corso (2004, p. 45) explica que, “Na imaginação popular, alguns cetáceos teriam a capacidade de se metamorfosear. Durante a noite, tais botos se transformam em homens brancos, altos e bonitos, e vêm procurar mulheres em bailes e festas”. É com inspiração nessa crença do folclore nacional que Castilho também entrecruza a sua Iara com outro de nossos personagens tradicionais, mas de forma diferente da que Tavares e Kastensmidt fazem.

Cascudo (2015) nos revela que as relações entre esses dois monstros do folclore nacional remetem ao próprio surgimento de ambos como os conhecemos hoje. Recuperando as origens do boto, o estudioso diz que não há qualquer referência a ele em textos de pelo menos até o século XIX, quando surge não como uma figura masculina; ele conta que, segundo as fontes mais antigas, “o boto tinha o hábito de assumir a forma de uma bela mulher, com os cabelos pendentes até os joelhos, e saindo à noite para encaminhar os moços até o rio” (Cascudo, 2015, p. 128), algo muito semelhante contado sobre golfinhos no mar Mediterrâneo. Com o passar do tempo, esse amavio ficou relegado apenas à Mãe’d’água ou Iara, e quanto ao boto, então cristalizado como homem, seu mito “se afirma num plano único de sexualidade e fecundação. As moças seduzidas não sucumbem e o contato explica apenas a misteriosa paternidade” (Cascudo, 2015, p. 128).

Outras aparições de Elis na trama não adicionam diferentes características a serem observadas sobre ela, portanto é com o material analisado até aqui que se encerram algumas conclusões sobre essa refiguração de Iara. Talvez a mais importante de todas seja a última em que esta análise se deteve: o fato de que, enquanto em Tavares tivemos uma Iara híbrida e em Kastensmidt uma Iara capaz de se transfigurar, em Castilho temos, de saída, uma Iara “dividida”, uma personagem metade humana e metade folclórica; uma refiguração de Iara que não representa a entidade em si, uma leitura particular da entidade em si, mas uma existência dentre as muitas do que é, na verdade, uma espécie de seres folclóricos. No universo ficcional criado por Castilho, *são muitas as filhas da sereia de água doce*, e o leitor conhece apenas uma delas.

Isso posto, a análise passa ao próximo volume da série, *Prata, terra & lua cheia*, trama que inicialmente oferece apenas um vislumbre de uma personagem com a qual Elis tem um encontro importante ao final da história e que surge como uma segunda refiguração para Iara. Esta, sim, é a própria sereia brasileira, mãe da semissereia – como também Elis é referenciada às vezes.

Em um dos primeiros capítulos da obra, enquanto os movimentos introdutórios à aventura que será narrada ainda estão acontecendo, a personagem que

encarna a figura do Saci conta a Anderson sobre a criação da ilha mágica de Anistia. Anistia, que será palco da maior parte das ações dessa segunda narrativa de “O legado folclórico”, uma ilha itinerante onde as personagens participam de “uma espécie de celebração que a Organização participa, de três em três anos... uma competição. E um encontro para debate” (Castilho, 2015, p. 30).

Anistia, ficamos então sabendo, foi criada como refúgio para muitas criaturas folclóricas e também tribos indígenas que estavam sendo dizimadas durante a colonização do Brasil. Ela resultou de um pedido de um caipora (lembramos: a “fauna fantástica”, como passa a ser nomeada e referenciada nesse segundo volume, é feita de espécies), “que implorou para que a Senhora das Águas e mãe de nossa amiga Elis, Iara” (Castilho, 2015, p. 71) fizesse algo para impedir o avanço dos invasores portugueses nos territórios dos povos e das criaturas originários.

A perífrase “Senhora das Águas” faz pensar na interseção dessa entidade com Iemanjá, algo também já apontado anteriormente. Muito embora a figura das religiões de matriz africana seja mais comumente associada à água salgada e o texto de Castilho faça questão de frisar que sua Iara ou Mãe D’água é uma personagem relacionada à água doce, a escolha do pronome de tratamento, nos dois casos, busca atribuir à entidade um título que expresse o fato de que seu poder se estende sobre todas as águas (doces ou salgadas, a depender do caso).

Não há mais notícias da mãe de Elis até o penúltimo capítulo do volume, quando, após muitas complicações, os heróis da história acabam se reencontrando – boa parte deles, pelo menos – em Porto Alegre, às margens do Guaíba. É lá que Anderson vê “Elis e a mãe, que por sinal era muito jovem” (Castilho, 2015, p. 245) de mãos dadas entoando cânticos com o intuito de romper uma represa a fim de apagar um incêndio na mata. A Senhora das Águas, assim, é descrita como “uma mulher com um vestido florido despojado e uma tiara moderna” (Castilho, 2015, p. 245).

A “normalidade” da Mãe D’água espanta Anderson, pois ele “Imaginava-a como uma Afrodite brasileira, com uma aura angelical ao seu redor e um toque olímpico” (Castilho, 2015, p. 245). A associação entre Afrodite e Iara não soa nada arbitrária, uma vez que a sereia brasileira é amplamente conhecida pelo poder de sedução, de despertar paixão, e a deusa em questão, no mundo greco-latino, era associada à paixão, à beleza, à sexualidade. Mas essa associação pode ser mais profunda que isso se lembrarmos, com auxílio de Grimal (2005, p. 10), que Afrodite também era conhecida como “a mulher nascida das ondas”, uma vez que era filha de Urano, cujos órgãos sexuais caíram no mar e geraram a deusa, tendo ela sido resgatada das águas logo que nasceu.

A narração ainda completa que, “mesmo tão *mundana*”, Iara “tinha uma espécie de luz própria que emanava força” (Castilho, 2015, p. 245, grifo do autor). Castilho vai construindo, dessa maneira, uma refiguração para Iara que é quase paradoxal: embora ela tenha sabidos grandes poderes, nada tem de impressionante em sua aparência física. Mas é possível questionar-se sobre essa forma com a qual o narrador a descreve. Trata-se do que Anderson vê objetivamente, do que um humano, do que um mundano de verdade, dentro das suas limitações, consegue abstrair da aparência de um ser que foge totalmente à lógica do mundo real-naturalista.

Campbell (1992a, 1992b) reflete nesse sentido sobre o que ele chama de “máscara”, a maneira pela qual um deus é elaborado, representado em/por nossa mente, que não necessariamente é como ele realmente se parece, no caso de

efetivamente existir – embora essa existência física pouco ou nada importe, já que a própria representação e a crença nela já a materializam em uma determinada instância. Quer-se dizer, com suporte no autor, que desde os primórdios os humanos têm representado os deuses por meio de imagens que funcionam como uma máscara alegórica, no sentido de esconder a real aparência deles, aquela que não conseguimos alcançar, mas também literal, no sentido de que as máscaras foram utilizadas em diversas culturas para dar *status* de presença divina a um humano que a representasse.

Não se pode esquecer, ainda, que na mitologia greco-latina muitas vezes os deuses do panteão assumiam formas diferentes das suas reais para se mostrarem aos humanos. Também é possível pensar na própria tradição judaico-cristã: em diversas passagens das narrativas que lhes servem como base muitas vezes as personagens celestiais ou infernais, por assim dizer, assumem diferentes formas no intuito de convencer os humanos que elas interpelam; ver, por exemplo, o episódio, em que Deus surge como um arbusto em chamas para Moisés etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ditado “Quem conta um conto aumenta um ponto”, ao explicitar que toda história acaba ganhando contornos particulares cada vez que é recontada por outra pessoa, talvez também sirva para argumentar que, cada vez que Iara retorna em narrativas da literatura escrita contemporânea, a personagem surge apenas em parte inspirada no que se ouviu sobre ela anteriormente. Assim, em uma contemporaneidade em que as histórias nos chegam a partir de diversas mídias, como os quadrinhos, os gêneros do audiovisual, os audiodramas, os audiolivros, os subgêneros romanescos, entre outros, é muito lógico, até esperado, que reimaginações sejam feitas a partir dessas influências.

No que diz respeito às refigurações de Iara, parece claro que a inspiração vem do que é *pop* atualmente, do que o público-alvo das respectivas narrativas reconhece, consome e espera encontrar nelas. Se isso se trata de atrair um público consumidor e agradar-lhe, ainda assim não se pode dizer que seja algo muito diferente do que acontecia em momentos anteriores, quando a personagem era apenas da cultura popular, já que é claro que um narrador sempre pretende agradar aos seus ouvintes; e que os antigos contextos, que produziram as Iaras predecessoras, também tinham seus respectivos públicos a serem atraídos e agradados, mesmo que isso não acontecesse em uma lógica de produção.

REFIGURATIONS OF IARA IN CONTEMPORARY FANTASTIC BRAZILIAN LITERATURE

Abstract: This study analyzes three cases in what the folkloric character Iara – the Brazilian mermaid – is refigured in contemporary fantastic narratives produced in Brazil. According to Reis (2018), the refiguration is a narrative reelaboration of a certain character, an adaptation to another fictional universe. Therefore, first the text discusses a little bit about the character’s figuration based in what folkloric scholars gathered about her in the popular culture; then, it exams their refigurations in a tale, a chapter of a novel and two volumes in a series.

Keywords: Iara. Character. Folklore. Fantastic literature. Refiguration.

REFERÊNCIAS

- CÂMARA, Y. R. *Sereia Amazônica, Iara e Yemanjá: entidades aquáticas femininas dentro do folclore das águas no Brasil*. *Agália: Revista de Estudos na Cultura*, Ceará, n. 97-98, p. 115-130, 2009.
- CAMENIETZKI, C. Z.; ZERON, C. A. de M. R. Quem conta um conto aumenta um ponto: o mito do Iupuiara, a natureza americana e as narrativas da colonização do Brasil. *Revista de Índias*, Madrid, v. LX, n. 218, p. 111-134, 2000. Disponível em: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/585/652>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- CAMPBELL, J. *As máscaras de Deus*. Tradução Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992a. (v. I).
- CAMPBELL, J. *As máscaras de Deus*. Tradução Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992b. (v. II).
- CARNEIRO, E. *Dinâmica do folclore*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CASCUDO, L. da C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, L. da C. *Lendas brasileiras*. São Paulo: Global, 2005.
- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CASTILHO, F. *Ouro, fogo & megabytes*. São Paulo: Gutemberg, 2014.
- CASTILHO, F. *Prata, terra & lua cheia*. São Paulo: Gutemberg, 2015.
- CORSO, M. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e mitos brasileiros*. 2. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- COSTA, A. de B. Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Abusões*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 292-335, 2018. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.208.35201>
- CRULL, C. V. R. Idealizing the bodies of medieval mermaids: analyzing the shifted sexuality of medieval mermaids in the presence of medieval mermen. *Berkeley Undergraduate Journal*, Berkeley, v. 35, n. 1, p. 1-21, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5070/B335152285>
- DEL PRIORE, M. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FREYRE, G. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- KASTENSMIDT, C. *A bandeira do elefante e da arara*. São Paulo: Devir, 2016.
- LOUREIRO, J. de J. P. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- TAVARES, B. *Sete monstros brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- WILKINSON, P. *O livro ilustrado da mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. Tradução Beth Vieira. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2002.