

**De Musas e Sereias:  
a presença dos seres  
que cantam a poesia**

**Leonardo Davino de Oliveira**









REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

*Presidente da República*

Jair Bolsonaro

*Ministro do Turismo*

Gilson Machado Neto

*Secretário Especial da Cultura*

Mario Luis Frias

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

*Presidente*

Rafael Nogueira

*Diretora Executiva*

Maria Eduarda Marques

*Centro de Coleções e Serviços aos Leitores*

Maria José da Silva Fernandes

*Centro de Processamento e Preservação*

Suely Dias

*Centro de Cooperação e Difusão*

João Alexandre Cupello Cabecinho

*Centro de Pesquisa e Editoração*

Luiz Carlos Ramiro Junior

*Coordenação de Editoração*

Claudio Cesar Ramalho Giolito



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA  
MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA  
**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL

Leonardo Davino de Oliveira

De Musas e Sereias:  
a presença dos seres  
que cantam a poesia

Cadernos  
da  
Biblioteca Nacional

Rio de Janeiro



2021

Coordenação de Editoração  
Av. Rio Branco, 219, 5º andar  
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008  
editoracao@bn.gov.br | www.bn.gov.br

*Editor*

Irineu E. Jones Corrêa

*Coordenação Editorial*

Paula Rocha Machado

*Preparação de Originais*

BR 75, Simone Muniz

*Revisão de Provas*

Paula Rocha Machado

*Projeto Gráfico Original*

André Lippmann, Rodrigo de  
Mello Alves

*Projeto Gráfico Adaptado,  
Diagramação e Tratamento de  
Imagens*

Eliane Alves

*Assistente Editorial*

Taiyo Jean Omura

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

0482d

Oliveira, Leonardo Davino de, 1978-

De Musas e Sereias : a presença dos seres que cantam a poesia / Leonardo Davino de Oliveira. – Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

280 p. : il. ; 12x19 cm. – (Cadernos da Biblioteca Nacional, 18)

Inclui bibliografia.

ISBN nº 978-65-5940-005-8

I. Poesia brasileira – História e crítica. I. Biblioteca Nacional (Brasil) II. Título. III. Série.

CDD- B869.1

*Só podemos atender ao  
mundo orecular.*

**Oswald de Andrade**

*Que a terra se acenda e  
desate seus nós,  
discutindo-se Clara,  
Iemanjá, Maria, Iara,  
Iansã, Cadija, Sara.*

**Caetano Veloso**

*[O mito] não é uma mentira,  
nem uma confissão.  
É uma inflexão.*

**Roland Barthes**

*O mito propõe um regime  
ontológico comandado por uma  
diferença intensiva fluente, que  
incide sobre cada ponto de um  
contínuo heterogêneo, onde a  
transformação é anterior à forma,  
a relação é superior aos termos,  
e o intervalo é interior ao ser.*

**Eduardo Viveiros de Castro**





# Sumário

Apresentação

*Irineu E. Jones Corrêa*

**11**

*Stamos em pleno mar!*

**19**

Identidade: Iara

**43**

Entidade: Antropofagia

**129**

A floresta e a escola: Itapuana

**201**

Referências

**231**



# Apresentação

*Irineu E. Jones Corrêa\**

## **A obra**

*De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia* visita o espaço em que poetas ouvem suas musas e oferecem aos leitores a audição dos cantos das sereias. Arriscando sobre o impreciso e provisório, o autor avisa, de início, que assume a cartografia proposta por Leyla Perrone-Moisés para a leitura de *Macunaíma*. Tal remissão, entretanto, não implicou em subordinação ou facilidade: fez-se enquanto desafio próprio. Nada de aproximações determinadas pela presença das palavras “sereia” ou “musa”. A questão estava no elemento perturbador e sedutor: o caráter *sirênico* dos versos. A busca pela nacionalidade original das musas e sereias realizou-se em duas etapas: identidade e entidade. Antropofágico, macunaímico, não se furta ao percurso entre mitos

---

\* Professor Doutor em Letras e pesquisador efetivo do Centro de Pesquisa e Editoração da Fundação Biblioteca Nacional.

greco-romanos, cristãos e africanos, transformando, fusionando e subvertendo.

Na primeira parte, que tem como patronesse Iara, a antologia vai às origens da nacionalidade literária, visitando *Prosopopeia*, lendo Gregório de Matos – significante de autoria imprecisa, importante frisar –, ouvindo a *Música do Parnaso*, lembrando sua precedência entre os livros publicados por autor nascido em terras brasileiras, passeia pela poesia mineira colonial e árcade – Santa Rita Durão, Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga... Escreve sobre a musa e os cantos sedutores românticos, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Castro Alves, Luiz Gama, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães; vai do amor à dor, dos gestos delicados até a denúncia da violência escravista. Mostra Maria Firmina dos Reis, precursora, lutadora, educadora das causas feminista e abolicionista. Apresenta um Machado de Assis seduzido por Lorelai, sereia de Heine, que adquire os traços de uma Iara no poema *Sabina*. Com ele, o trabalho envereda pela poesia de Auta de Souza, Francisca Júlia, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Mello Moraes Filho; com eles, volta aos românticos para, em volúpia, trazer Sousândrade, Pedro Kilkerry, Cruz e Sousa, Augusto do Anjos. Amplia a presença da letra feminina com Narcisa Amália, Júlia Cortines e Gilka Machado. Avança para Vinicius de Moraes e Toquinho. Amor, sonho, dor, decepção, ilusão, promessas – todo um percurso feito sob a égide dos versos de Gilberto Gil, “o poeta desfolha a bandeira/ e a manhã tropical se inicia”, pregoeiros da potência renovadora do poeta na decifração dos signos.

A segunda parte expõe as tensões que se apresentam na poesia do século XX: a desconstrução da eloquência parnasiana, o abandono do lirismo e a recusa à “tradição cerebral”. O experimentalismo de Stéphane Mallarmé estaria na raiz do século. Mário de Andrade, Haroldo de Campos, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Dorival Caymmi, Jorge de Lima, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Augusto de Campos, Oswald de Andrade, Olegário Mariano, Hélio Oiticica, Ana Cristina Cesar, Chacal, Angela Melim, Caetano Veloso, Waly Salomão, Paulo Leminski, Cora Coralina, Neide Archanjo, Gilberto Gil, Adélia Prado, Hilda Hilst, Antonio Risério, Ricardo Aleixo, Glauco Mattoso apresentam suas Iara, Uiara, Iemanjá, Maria, D. Janaína, Quichimbi, Linda – tantos nomes, tanta inspiração, tanta sedução. Tudo numa desordem fragmentar aparente, percepção corrigida a cada passo pelas evidências da densidade e acuidade do ato de leitura e escritura do autor, que tem os fundamentos das incisões e exposições realizadas na obra poética nacional em teóricos que buscaram entender, sem tentar controlar, o fazer do artista das letras, tais quais Maurice Blanchot e Roland Barthes e Antonio Candido e os irmãos Campos, teóricos que sabiam do risco da cegueira por não ouvir o cantar da musa, como registrou Arnaldo Antunes, nos três versos que epigrafam o capítulo.

A terceira parte articula toda a reflexão, atualizando os instrumentos analíticos no engendramento de uma síntese desafiadora da complexidade que expõe. Emerge ali uma Iara, musa e sereia, escrita e falada na feminilidade que pena e voz feminina fazem existir. Na escrita,

arrola todas as poetas visitadas na antologia e algumas outras; no segundo, oferece Clarice Lispector, Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia. Enganar-se-á quem, apressadamente, concluir que o autor renunciou aos versos escritos por poetas: ele traz Chico César, Arnaldo Antunes e César Mendes, Marcelo Santos e Paulo Toledo. Com este último, conclui seu texto, desfiando que “a música da musa é um ‘grito lancinante saído da suicida de sonhos’ e a sereia ‘esmeralda esmerada em esmorecer’ tem ‘melenas mareantes’ e ‘torna à vista deslumbrante a qualquer das maravilhas ombreante”.

*De Musas e Sereias...* é um livro de poesia brasileira lida na perspectiva de uma erudição consistente e contemporânea. O autor, talvez imerso em tantos versos e seduzido pelos ensinamentos de Hesíodo, ensaie um poema em que as rimas se revelem num canto caudaloso e úmido, ao modo da epígrafe de Nuno Ramos, como se fossem narradas em um ensaio teórico.

## **O autor**

Leonardo Davino de Oliveira, nascido em Itabaiana (PB), em 26 de novembro de 1978, um domingo, é professor do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Iniciou sua formação na Universidade Federal da Paraíba, em 2006, para depois completá-la no Rio de Janeiro, cursando especialização, mestrado e doutorado na UERJ. Lidera o grupo de pesquisa *Poesia como interface de outras linguagens*, inscrito no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Integra os grupos de pesquisa *Estudos de*

*Palavra Cantada* (UFRJ), *Poesia Brasileira Contemporânea* (UFPB) e *Vida, arte, literatura: bioescritas* (UERJ). É autor do blog *Lendo Canção* (lendocancao.blogspot.com). Tem artigos e ensaios publicados em livros e revistas especializadas. Entre 2008 e 2010, assinou uma coluna quinzenal no Caderno de Cultura do jornal *A União*, de João Pessoa, Paraíba. É autor do livro *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (2012); participou na organização dos livros *Palavra cantada: estudos transdisciplinares* (2014), *Conversas sobre literatura em tempos de crise* (2017), *Bioescritas/biopoéticas: pensamento em trânsito* (2018) e *Poesia Contemporânea: crítica e transdisciplinaridade* (2018). O livro publicado agora é fruto de seu período como bolsista do Programa Nacional de Apoio a Pesquisadores Residentes, da Fundação Biblioteca Nacional, em 2014/2015.





## **Nota editorial**

Em favor da leveza na leitura, o autor optou por não inserir algumas informações detalhadas de obras sonoras, de frases das epígrafes e de poesias clássicas nas referências bibliográficas, acreditando serem conhecidas do público, por meio das várias gravações e publicações que mereceram. Em alguns casos, o critério utilizado foi que, por constar nos sumários dos livros, seria o bastante manter o título da obra e o ano de sua publicação.



# *Stamos em pleno mar!*

*Poeta é a musa que o pariu.*

Paulo de Toledo (1970-)

*E parto,  
que a peripécia não é chegar,  
que o coração só tem um fim:  
ao som do coro das sereias  
cantar o ciclo da origem.*

José Inácio Vieira de Melo (1968-)

Se a Musa é a fonte da mensagem poética, porque guarda o canto absoluto da história a ser transmitido apenas ao poeta, e a Sereia é a portadora do canto audível para ouvidos humanos, cabe, além de distinguir um canto do outro, entender como cada mensagem aparece ao longo dos anos – de Gregório de Matos aos nossos contemporâneos. Para chegarmos a uma compreensão trans-histórica daquilo que temos chamado de poesia, utilizamos o acervo da Biblioteca Nacional – espaço mítico e científico da apropriação (*filos*) do saber poético (*sofia*); do Museu – casa das Musas – e da Universidade – casa do saber.

Como o leitor perceberá, o caráter especulativo, fragmentário e, por vezes, aforismático do texto indica o gesto com que me ocupo: sem pretensão de totalidade e aberto aos movimentos de interpenetrações autofágicas do conteúdo aqui estudado. A divisão dos dois capítulos em “Identidade nacional” e “Entidade nacional” segue a premissa oferecida por Leyla Perrone-Moisés, assumida na leitura que a crítica faz de Mário de Andrade, com o livro *Macunaíma*, diferente dos pensadores oitocentistas que buscaram compreender e explicar a identidade nacional. Ela busca iluminar a “entidade nacional brasileira”. A montagem lúdica e criativa de Mário abre caminho para um novo nacionalismo, que “não essencializa nem supervaloriza nenhuma etnia, assim como não idealiza a mestiçagem” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191).

Acredito que gerar essa oportunidade original de contato entre esses pensamentos é provocar perspectivas arejadas sobre a obra dos poetas e, conseqüentemente, novas relações com a literatura feita no Brasil, bem como sua desarticulação sintática, sua amálgama semântica, composicional e textual e suas constelações.

As escolhas não foram aleatórias, ou apenas motivadas pela presença das palavras “musa” e “sereia”, mas, sim, observaram aquilo que cada poema apresenta como questão para pensar o elemento sirênico (o conteúdo persuasivo, encantador) implícito às poesias interpretadas. Ou seja, pensar os modos de aparição dos seres que cantam a poesia é pensar sobre os mecanismos utilizados pelos poetas para encantar e, mais recentemente, reencontrar o mundo social em que esses seres aparecem.

\*\*\*

Os mitos aquáticos acompanham nossa história universal desde sempre. E têm no feminino uma genealogia repleta de significados em torno da fecundidade. Filha de Gaia e Urano, a titânide Tétis é a mais antiga representante da potência feminina das águas. Da hierogamia com seu irmão Oceano, nasceram três mil rios e as Oceânidas, ninfas dos oceanos e mares. Tétis e Oceano constituíram, portanto, a parêntese cósmica – a união de Yin com Yang – e representam a origem da manifestação visível da vida: a Fonte Divina. Para Homero, os deuses descendiam desse casal arquetípico.

Da mesma forma que Nanã, a orixá iorubá que forneceu a lama para a modelagem do ser humano, Tétis promove a manifestação imanente do Deus transcendente. Encarregado de fazer o mundo e o homem, Oxalá é socorrido por Nanã Burucu, que oferece a ele uma porção de lama do fundo da lagoa onde vive. Nanã é a lama sob as águas. Moldado por Oxalá, a criatura caminhou após o sopro de Olorum. Morrer é retornar à natureza de Nanã. “Nanã deu a matéria no começo/ mas quer de volta no final tudo o que é seu” (PRANDI, 2001, p. 197). Por sua vez, Tétis é representada pelas áreas mais profundas do mar, das fontes, dos lagos e das lagoas. Essas e outras arcaicas deusas-mães simbolizam o *Logos* feminino, ou, ainda, o “redondo urobórico, a Totalidade que contém todas as sementes potenciais, o espaço uterino, o ventre primal materno” (CAVALCANTI, 1998, p. 158).

Mas Tétis também pode hibridizar com Olocom. Pouco cultuada no Brasil, essa orixá tem sido confundida com Iemanjá, por reinar as águas profundas do mar. Segundo algumas tradições, “o mundo foi criado por

Olorum e sua mulher Olocum. [...] Da união de Olocum com Aiê, a Terra, nasceu Iemanjá. Da união de Iemanjá e Aganju, nasceram os outros deuses” (PRANDI, 2001, p. 403-407). Portanto, Olocum precede Iemanjá. Se Iemanjá é mãe, Olocum é avó. Para alguns, devido à sua força destruidora, Olocum foi atada ao fundo do mar por Olorum. Para outros, envergonhada de sua natureza andrógina, Olocum vive em autoexílio no fundo do oceano, onde tudo é desconhecido. “Outros dizem que Olocum se transformou numa sereia, ou numa serpente marinha que habita os oceanos” (PRANDI, 2001, p. 403-407).

Por sua vez, no capítulo 5 do “Sermão IX – Maria Rosa Mística”, o padre Antônio Vieira (1608-1697) comenta “o milagre da salvação da armada do Príncipe Dom João de Áustria no Mar de Lepanto”. Vieira (2015, p. 321) lembra que, no Apocalipse, São João diferencia as criaturas senhoras do mar. Por exemplo, a baleia que “comeu” Jonas e o peixe que “salvou” João da Áustria. Segundo Vieira:

Passando de Nápoles para Túnis com grossa armada, foi tal naquela travessa a fúria de tormenta, que os pilotos, desconfiados de todo o remédio e indústria humana, se deram por perdidos. Recorrendo, porém, todos aos socorros do céu, e invocando o católico e piedoso príncipe a sua singular patrona, e suplicando-a que, assim como lhe tinha dado vitória contra os inimigos, lha concedesse também contra os elementos, que sucedeu? Caso verdadeiramente raro, e com perigo sobre perigo e milagre sobre milagre, duas vezes maravilhoso. No mesmo ponto cessou a tempestade, mas não cessou o perigo. Cessou a tempestade, porque subitamente ficou

o vento calmo e o mar leite; mas não cessou o perigo, porque o galeão que levava a pessoa real, sendo o mais forte e poderoso vaso de toda a armada, visivelmente se ia a pique. [...] Mas a soberana Rainha e Senhora do mar não sabe fazer mercês imperfeitas. Assim como tinha cessado a tempestade do vento, assim cessou a da água. [...] Com a força da tempestade, tinha-se aberto um rombo junto à quilha da nau, por onde a borbotoes entrava o mar, quando um peixe do mesmo tamanho, por instinto da poderosa mão que o governava, se meteu pela mesma abertura, de tal sorte ajustado ou entalhado nela, que, sem poder tornar atrás nem passar adiante, cerrou totalmente aquela porta [...]. Assim se vê hoje pintado em Nápoles, e pendente ante os altares da Virgem Santíssima, o retrato de todo o sucesso: a tempestade, o galeão naufragante, e o peixe que o salvou atravessado, em perpétuo troféu e monumento do soberano poder e nome de Maria, como Senhora, não só do mar, mas de quanto sobre ele navega ou dentro nele vive. (VIEIRA, 2015, p. 321).

Como não reconhecer aqui resíduos do mito mariano de Nossa Senhora Aparecida, padroeira negra do Brasil? Bem como de Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Ajuda, de Nossa Senhora dos Navegantes, de Nossa Senhora da Glória e de Nossa Senhora da Conceição. Todas Maria: a soberana Rainha e Senhora do mar. Todas mães-d'água. Todas sincretizadas a Iemanjá, Oxum e outros orixás aquáticos vindos de cantos distintos e específicos da África. No Brasil, Iemanjá, como Maria, está em permanente processo de proliferação e condensação do mito. Avanços e recuos das ondas do mar.



É importante destacar tais referências, pois delas dependem e descendem os entendimentos que teremos sobre as Sereias, as Ninfas, as Musas e os demais seres que cantam a poesia. Se as Sereias (a partir de determinado momento) e as Ninfas são seres aquáticos,<sup>1</sup> na maioria das vezes, cantando e dançando, as Musas aparecem próximo às fontes. Lembremos da fonte do Monte Hélicon [Hipocrene] – consagrada a Apolo e às Musas, símbolo da inspiração poética por excelência. Mas lembremos também que a fonte é o elemento de Euá, orixá que se transformou numa nascente d’água para saciar a sede dos filhos.

Esses contatos culturais e míticos acompanham nossas interpretações.

\*\*\*

Sobre a origem das Sereias, para os dicionários, sendo ou não filhas do rio Aqueloo e da Musa Calíope, ou da Musa Terpsícore, ou da Musa Melpômene, as aves do mar e seu gorjeio carregado de sentido para quem ouve, numa experiência íntima e intransferível, desviam o marinheiro do caminho ordinário. Para o professor Junito de Souza Brandão,

---

1. “Além destas ninfas do elemento aquático, fala-se das ninfas telúricas, as Epígias, que são: as Napeias, ninfas que habitam vales e selvas; as Oréadas, ninfas das montanhas e colinas; as Dríadas e as Hamadriadas, ninfas das árvores em geral, mais especificamente do carvalho, que é a árvore consagrada a Zeus. [...] Um tipo especial de ninfas são as Melíades, as ninfas dos freixos, que, segundo Hesíodo, nasceram do sangue derramado de Urano que caiu sobre a terra. As ninfas celestes tinham o nome de Urânias. E havia as ninfas do inferno.” (CAVALCANTI, 1998, p. 174-175).

a maioria dos gregos as considerava como Seelenvogel, uma alma-pássaro, e as associava aos pássaros que poustavam nas embarcações na era geométrica (séc. X-VIII a.C.), certamente com intenções nada pacíficas. Tornase difícil, por isso mesmo, distingui-las das Harpias, embora estas atuem, as mais das vezes, isoladamente, e aquelas em dupla. (1992, p. 375).

A respeito do canto, parece-nos que as Sereias *en-cantam* o ouvinte e mantêm-se vivas no tempo: a Sereia se reconhece e se compreende – existe – no *reconhecimento* e na *compreensão* que engendra em quem a ouve.

A fala-narrativa encontra sua sublimação no canto das Sereias, que ao mesmo tempo vai além da dicotomia básica. As Sereias têm a mais bela voz da terra, e seu canto é o mais belo – sem ser muito diferente do do aedo: “Viste o público olhar para o aedo, inspirado pelos deuses para a alegria dos mortais? Enquanto ele canta, nada mais se quer senão escutá-lo, e para sempre!”. Se não se pode abandonar o aedo enquanto ele canta, as Sereias são como um aedo que nunca interrompe seu canto. O canto das Sereias é, portanto, um grau superior da poesia, da arte do poeta. Destaquemos aqui particularmente a descrição que delas faz Ulisses. De que trata esse canto irresistível, que inevitavelmente faz morrerem os homens que o escutam, tamanha sua força de atração? É um canto que fala dele mesmo. As Sereias dizem uma só coisa: que estão cantando! “Vem cá! vem a nós! Ulisses tão glorificado! honra da Acaia!... Para teu navio: vem escutar nossas vozes! Jamais uma nau negra dobrou nosso cabo sem ouvir as doces árias que saem de nossos lábios...”. A palavra mais bela é aquela que fala de si mesma. (TODOROV, 2003, p. 85).

Como registra uma das versões do mito (LAO, 1999), ao se atreverem a competir com as Musas, as Sereias tiveram suas penas arrancadas e usadas como coroas. Aérea e aquática, ser marinho alado, cantora *da vida do ouvinte imediato*, da busca de sentido diante da proliferação de significantes sem promessa de significado, e também do estímulo ao pensamento, a Sereia precisava do humano para contrapor-se como presença no mundo. A isso, respondeu a iconografia gestada no imaginário das culturas. As Sereias estavam a serviço do ensinamento de nossa fé e nossa limitação humana. O canto da Sereia conta nossa *verdade*, ficcionalizando-nos. No entanto, os mitemas que constituem o mito das Sereias não chegam para nós, brasileiros, apenas vindos da mitologia grega, em que habitavam os rochedos entre a Ilha de Capri e a costa da Itália. A semiologia sirênica precisa ser entendida a partir do complexo semiótico que a constitui hoje. Europa (Ondina), África (Iemanjá) e Amazônia (Iara) nos fornecem os cantos do mundo ancestral ouvidos ainda hoje, como veremos nos poemas a serem apresentados mais adiante. No Brasil, as Musas e as Sereias são híbridas. Elas sabem que o local da cultura está descentralizado: não tem uma raiz, e, sim, muitas. Entre nós, em vez da Sereia europeia que atraía para a morte, temos Iemanjá – a grande mãe. No lugar dos longos cabelos dourados e dos olhos azuis, Iara – prima de Iracema. Por isso, é importante observar não apenas o que Iemanjá tem de Afrodite, mas também o que de Iemanjá Afrodite precisou incorporar para estar entre nós.

\*\*\*

Desde que Ulisses narrou o famoso canto das aladas Sereias na *Odisseia* de Homero, esses seres cantores ocupam um espaço importante no bestiário popular, nas artes e no pensamento teórico. As Musas, fonte inspiradora de um tempo em que os poetas cantavam, não tiveram tanta “sorte”: seu poder esmoreceu na civilização da palavra escrita com o despertar da consciência humana. Sendo a atividade poética um esforço mnemônico, as Musas perdem o domínio da inspiração, já que, com a difusão do alfabeto, o poeta herda o poder do encanto, ou melhor, a persuasão vem da retórica com suas finalidades políticas. “Os poetas se tornam, nas primícias do helenismo, os detentores dos poderes dessa sonoridade melogônica e cosmopoética. As Musas são seus avatares” (NUÑEZ, 2011, p. 233).

Aliado a isso, temos a decadência da épica e a ascensão da lírica que, para alguns estudiosos, surge um século depois de Hesíodo, com Arquíloco de Paros, mediante as demandas da *polis*. Sabemos, contudo, que os limites de um gênero não são precisos. O herói Aquiles, por exemplo, aparece na *Iliada* entoando uma canção sem qualquer amparo das Musas. O tema é do conhecimento do cantor: a guerra da qual é participante.

aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora  
de cavalete de prata, toda ela de bela feitura,  
que ele do espólio do burgo de Eecião para si separara.  
O coração deleitava, façanhas de heróis decantando.  
(186-189) (HOMERO, 2001, p. 156).

Esse gesto lírico será aprofundado pelos poetas em busca de originalidade. Poderíamos distinguir aedo e poeta por essa perspectiva romântica: enquanto aquele precisa das informações fornecidas pelas Musas, esse, autônomo, canta a própria experiência, “larga as armas”, criticaria Platão. Nesse sentido, o Aquiles do “Canto IX” seria um poeta em configuração já na *Iliada* do aedo Homero. Ambos unidos pelo uso da lira no desejo de controlar as emoções dolorosas.

Para Jaa Torrano:

O poeta tem, portanto, na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas). Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesiódico encarna a Justiça e a Soberania supremas, a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive). (HESÍODO, 2001, p. 16-17).

É também na *Iliada* que se narra a história do aedo Tamíris:

Vangloriava-se, sim, de vencer em compita até mesmo as próprias Musas, as filhas de Zeus, se com ele cantassem.

Elas, por isso, indignadas, da vista o privaram, fazendo

que das canções se esquecesse e, também, de pulsar o instrumento.

(597-600) (HOMERO, 2001, p. 156).

Seguro de si, Tamíris também nos mostra a possibilidade do cantar sem a influência das Musas. E vai além: diferentemente de Aquiles, Tamíris supõe-se dono do dom e superior às deidades. É punido com a cegueira e a privação do dom. O poeta Antonio Cicero (1945-) recupera a narrativa de Tamíris nos versos de dicção clássica do poema “Tâmiris” (2002):

Jamais poeta algum houve mais alto  
do que Tâmiris, o trácio, rival  
de Orfeu, cujo canto é capaz de dar  
saudade do que nunca nos foi dado  
salvo reflexo em verso de cristal.

[...] Tâmiris quer possuir  
as Musas que o possuem. É seu fado  
desafiá-las e perder: insensato,  
esplêndido, cego, cheio de si.

(CICERO, 2002, p. 37).

Nesse poema, além das Musas, Tamíris aparece rival de Orfeu, cujo poder do canto silenciou as Sereias. A felicidade idílica do trácio é completada pela presença do amado – “rapaz/ (digno, pela beleza, de dormir/ nos braços do próprio Apolo)” – e perturbada pelo fim trágico – “refolharem-se o passado, o porvir,/ o alhures: tantas trevas na medula/ da luz” – para um aedo, mas “esplêndido” para a insensatez comum à juventude elogiada no

encadeamento melódico dos versos. O poema foca na ambiguidade da figura de Tamíris e deixa ao leitor a escolha de pensar o poeta como rival de Orfeu ou como o condenado pelas Musas. Privado de algo que supunha seu, Tamíris revela-se duplamente cego: primeiro, por não reconhecer sua limitação humana e, depois, por não mais ter acesso à memória propiciadora da canção.

\*\*\*

No décimo livro da *República*, Platão registra que são oito Sereias que presidem a revolução dos oito céus concêntricos<sup>2</sup>: “No alto de cada círculo, fica uma Sereia que gira com ele fazendo ouvir um único som, uma só nota, de modo que o conjunto das notas das oito Sereias compõe uma única harmonia” (2006, p. 409). E destaca:

Três outras mulheres, sentadas em redor, a intervalos iguais, cada uma sobre um trono, as filhas da Necessidade, as Moiras, vestidas de branco e com a cabeça coroada de fitas, Láquesis, Cloto e Átropos, cantam, acompanhando a harmonia das Sereias: Láquesis o passado, Cloto o presente, Átropos o futuro. (PLATÃO, 2006, p. 409).

Fiadeiras por excelência, as Moiras controlam o destino tecendo a manta dos mortos, a memória, já que a nar-

---

2. De acordo com Guinsburg, “as oito notas musicais emitidas pelas Sereias comporiam, segundo alguns estudiosos, o *Octacorde* dos Pitagóricos. Nesse sentido, essa alegoria estaria diretamente associada à doutrina pitagórica das Esferas, conhecida como ‘Música das Esferas’”. Ver: PLATÃO, 2006, p. 409.

ração é a possibilidade de pensamento entre os gregos. As Moiras cantam, como as Sereias. Narrar, cantar, é esticar a finitude. Ora, já na *Odisseia*, o narrador Ulisses informa que o canto das Sereias seduz o ouvinte justamente porque guarda o passado (a guerra de Troia), afirma o presente (os périplos no retorno à Ítaca) e anuncia o futuro (o orgulho e a glória). O que chama à atenção no texto de Platão, diferenciando-se do canto homérico, é que as Sereias aparecem acompanhadas pelas Moiras – mulheres idosas que tecem [o destino] sem parar, para alguns, e filhas da noite, para outros. Mais tarde, a Moira passa a representar o quinhão que cabe a cada um.

Três era a medida antiga de contar os extremos para os gregos. Por sua vez, Platão chama de imitador o autor (o pintor) daquilo que está afastado três pontos da realidade, atrás de Deus e do carpinteiro da cama, por exemplo. As Moiras, nesse caso, imitariam o canto sirênico.

Aglutinando palavra, melodia e gestualidade vocal exatas, artifícios indispensáveis à *compreensão* da imersão do humano na vida, o canto das Sereias nos permite pensar o mito em nossos dias. O que chamo aqui de “humano” está na clave das anotações de Nietzsche: “O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma *passagem* e um *acabamento*” (1977, p. 5).

O ardiloso herói homérico torna-se *eu* (alguém no mundo) quando *sustentado* nas e pelas vozes das Sereias. Aliás, a *Odisseia*, em si, é um canto sustentador do mito humano, do mais que humano, do sujeito por trás das evidências do real: é uma metacanção, ou melhor, um (auto)canto de Ulisses: “Ouvir o Canto das Sereias



é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero, e no entanto apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contato com a força dos elementos e com a voz do abismo”, escreve Blanchot (2005, p. 15). Isso toma mais importância quando lembramos que Ulisses venceu também a falta de memória, vagando certo período como o “desmemoriado de Ítaca” no poema “Finismundo: a última viagem”, de Haroldo de Campos (1996), obra que tematiza a busca inglória do poético na modernidade. Para Kristeva (1988, p. 132), “a alma ulissiana, este antinarciso, parte em busca da pátria, rumo ao Pai, para descobrir para além do corpo esta luz de que não é senão o reflexo, para ter acesso, enfim, ao intelecto que reflete a luz primordial”.

Narrar é potencializar a memória, evocar o passado, ressignificar a experiência temporal com a presença instante-já clariciana daquilo que foi. Toda narrativa coloca o ouvinte no campo das verdades ficcionais, criando entre o narrador e o ouvinte um pacto inaudito, mas subentendido, de cumplicidade para que os efeitos poéticos daquilo que é narrado possam ser recebidos noutra noção de verdade: verdade-mais-erro, revelação feita pelo artista de carne e osso emissor do verso “o tempo não para, no entanto ele nunca envelhece”.<sup>3</sup> É porque resiste às forças do esquecimento que Ulisses consegue compor sua odisseia. Para narrar suas astúcias, o herói homérico precisa vencer Lotófagos, Circe e Sereias – causas

---

3. Versos de “Força estranha”, canção de Caetano Veloso.

do perecimento de muitos de seus companheiros de viagem. Luís Inácio Oliveira (2008, p. 49) observa que “a atividade de narrar desenrola-se com base em uma dialética da memória e do esquecimento, na qual o lembrar conjuga-se ao esquecer, o representar contém o deixar algo ausente, o registrar inclui o suprimir, a retomada pela recordação implica a seleção e o abandono de algo, a decisão e a perda”.

Ulisses é o “cantor de si”. Enquanto Aquiles cumpre o destino de morrer jovem, no ápice de seu vigor heroico e é imortalizado no canto glorioso dos aedos, Ulisses entra para a história por aquilo que ele mesmo narra quando se senta à mesa dos feácios, ao lado do aedo Demódoco (“o cantor divinal [...] / que tanto a Musa distingue, e quem males e bens concedera: / tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira” (HOMERO, 2000, p. 137). Aliás, a história de Demódoco tem pontos de contato com a história de Tamíris, embora o desfecho seja o oposto. Como o “assum-preto cego dos olhos para cantar melhor”,<sup>4</sup> Demódoco recebe o dom da canção como compensação da cegueira. Não por acaso a imagem do poeta cego – que tinha lugar de destaque nas feiras populares – foi idealizada por bastante tempo.

Ao criar a sua história na cabana do porqueiro Eumeu, tramando arditamente a sua narrativa de ficção, Ulisses afina-se com o jogo ficcional das musas, as deusas cantoras guardiãs da memória épica, que, segundo nos

---

4. Versos da canção “Assum-preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

descreve Hesíodo, podem tanto proclamar verdades como podem contar mentiras semelhantes aos fatos. (OLIVEIRA, 2008, p. 73-74).

Bem diferente do Ulisses que aparece no Canto XXVI, do “Inferno”, de *A divina comédia*: apagado, silenciado pela morte no mar (do esquecimento), sem o louvor do aedo. Canta Dante (1979, p. 96): “[...] assim surdiu diante de meus olhos multidão de luzes congregadas. Cada uma, em seu interno, levava, oculta dos fulgores, a alma de um pecador”. Unido a Diomedes no castigo, Ulisses purga “a traição do cavalo (de Troia)”; “o arдил que levou a morta Deidamia a chamar por Aquiles”; e “o roubo do sacro Paládio”. Mais adiante, Ulisses conta a morte inglória:

Quando fugi dos feiticeiros encantos de Circe [...] nem a forte saudade do filho, nem a lembrança da propecta idade do pai, nem o puro amor de Penélope,<sup>5</sup> a esposa fiel, venceram em mim o desejo de conhecer o vasto mundo, o aspecto dos demais mortais e a sua valia respectiva. [...] Cinco vezes o Sol que ilumina deixou acender a Lua [...] quando, para nosso espanto, se mostrou envolta em brumas, montanha tão grandiosa. [...] eis que dessa terra nova contra nós investia um furacão. [...] E sobre nós fechou-se o mar. (DANTE, 1979, p. 96).

---

5. “Como uma estratégia de logro, a tessitura de Penélope é não apenas um estratagema para ludibriar os pretendentes, mas uma tentativa astuciosa de deter o tempo, de burlar a sucessão cronológica”. (OLIVEIRA, 2008, p. 81).

Ora, sepultado no mar, uma das maiores desgraças para um herói épico, o Ulisses de Dante não teve tempo de (se) cantar. Perdeu-se, sem qualquer lembrança. Dante problematiza a verdade ficcional e as palavras poéticas do texto de Homero, em que Ulisses vence todas as intempéries, tem o que cantar e se converte em narrador. Ou seja, se na *Odisseia* Ulisses é o herói cujo passado humano se mostra glorioso, em *A divina comédia* apresenta-se como mais um a vagar pelo Inferno, sem distinção, oculto.

Na contraposição criada por Platão entre artista e filósofo, a ficção, na figura do poeta trágico, precisava ser expulsa da cidade por guardar a *mentira*. E isso, como sabemos, instauraria a cisão ocidental entre poesia e filosofia. A ira de Aquiles, por exemplo, reveladora de suas fraquezas humanas, não deveria ser matéria da educação do guardião da cidade. Ora, se a tragédia é especulação, ela se mostra filosófica. Por isso, a instabilidade que a tragédia – imitação do ritual dos deuses – engendrava nos ânimos precisava ser banida para que a ordem prevalecesse e a filosofia se instaurasse como a única forma de saber. A partir daí, a arte nunca mais deixou de estar sob a vigilância da filosofia. Platão tem horror à ideia de autor como ator (consciência de si) do mundo.

\*\*\*

“As musas ensinam o poeta a mentir.” Precisamos entender essa sentença sugerida por Hesíodo (*Teogonia*, 27-28) de modo contextual e para além da contraposição verdade (positivo) *versus* mentira (negativo) de nossa era Moderna. As Musas não se limitam a afirmar, mas tam-

bém a esquecer e desvelar o despercebido. O saber das Musas conjuga coisas verdadeiras e mentiras. Ou seja, coisas mentirosas passam a parecer coisas autênticas. Similitude entre fatos e mentiras. Realidade e ficção, diríamos hoje.

[...] a respectiva transformação da *sophía* musical (aptidão concreta e especializada) em *sōphrosýne* (bom senso, prudência, sagacidade) filosófica, atributo profissional às vezes do *philosophós*, às vezes do *sophistés* (pessoa que se destaca, hábil adivinho, sofista), sem que se tenham todavia erradicado as marcas da musicalidade ancestral, nos sistemas poéticos da posteridade grega. Esta última operação teria correspondido ao transporte dos sons da clave musical para o domínio das evidências poetológicas e normativas da mimesis. Nesse contexto transparece o embate entre aedo Homero e filósofo Platão, *philoí aphíloi*, amigos inimigos, no campo da imortal poesia. (NUÑEZ, 2011, p. 234).

Após a contundente crítica feita por Platão à linguagem inspirada, era de se esperar que as Musas passassem a ter atribuições negativas. Ainda no *Fedro*, o gênio artístico deriva de uma “forma de delírio e *mania* (não exatamente loucura, mas possessão divina, inspiração) que vem das musas” (idem, p. 246). Esse desregramento maníaco insuflado pela Musa assusta e é recusado em prol da ordem da cidade. Ainda de acordo com Carlinda Nuñez, ao classificar os gêneros poéticos em sério, burlesco ou misto, Aristóteles também confere subdivisões taxonômicas às Musas.

A tétrade das Musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polímnia) integra a parte superior da hierarquia, que corresponde ao grau de seriedade da poesia épica, a trágica, a cosmológica e a hinologia; as Musas pouco sérias (Talia e Érato, do riso e do gozo), como os gêneros que elas representam, são excluídas do curso sobre Poética, no Liceu aristotélico, e do cânon; as Musas neutras (Clio, Euterpe e Terpsícore, nas interfaces da poesia com a história, a música e a dança) prestam serviço, subsidiando as elucidações sobre a tipologia descrita. Estas, de corregedoras, passam a subalternas das primeiras. (NUÑEZ, 2011, p. 246).

Seja como for, ser inspirado pela Musa conferia verdade e, conseqüentemente, beleza à narrativa cantada. A Musa cumpre um papel fundamental enquanto fonte da mensagem, da *mania* fonética inspiradora. Seja invocada por Homero, Hesíodo ou Castro Alves, a Musa canta o que viu, porque esteve presente ao acontecimento e conserva guardados os detalhes a serem contados ao poeta, já que esse possui o *tempo* necessário à audição da narrativa. Algo que o homem comum não tem, necessitando, portanto, do relato “parcial e incompleto”, segundo Platão, do poeta. Ou seja, a Musa não é a autora da história. Ela fornece os meios do gesto autoral do poeta.

As Deusas Musas cantam no Olimpo para o deleite de Zeus o mesmo Canto que o aedo servo das Musas, pela outorga que estas lhe fizeram, canta – não só para o deleite dos ouvintes mortais – mas também para a manutenção da vida, para a vivificante comunhão com o Divino, para a transmissão do Saber e para que se

possa ter a visão da totalidade do Ser. (HESÍODO, 2001, p. 94-95).

“Muita inverdade dizia, com mostras de fatos verídicos” (HOMERO, 2000, p. 325). Memória e esquecimento se complementam na fala do poeta. “A palavra do poeta é como o canto das sereias”, anota Marcel Detienne (1988, p. 40). Ao re-criar as ações do “passado” interferindo no presente, o narrador engenha e engendra astuciosamente um “mais que presente”, uma verdade ficcional. Ao se disfarçar de mendigo, Ulisses narra, representa um papel que, para Hesíodo, crítico de Homero, era das Musas. Utilizando-nos da expressão de Fernando Pessoa, diríamos que Ulisses é um fingidor. Mente (finge mendicância) para dizer a verdade (os périplos da viagem). Esse jogo de representação da coisa mentirosa comove sua Penélope. Ele alcançaria semelhante retorno sem a máscara de mendigo? Lamentando-se pelo exilado Ulisses de Creta, o Ulisses narrador não fala de sua própria condição? Ulisses não mente. Ele fala semelhante às coisas autênticas. Como as Musas, ele rememora, tira do esquecimento. Hesíodo versa: "Na Piéria gero-as, da união do Pai Cronida,/ Memória rainha nas colinas de Eleutera,/ para oblvio de males e pausa de aflições" (53-55) (HESÍODO, 2001, p. 107).

Elas lembram o bem esquecido e fazem esquecer o mal lembrado. São memória e não memória; esquecimento e pausa, revelação e cuidado pelo velado. Outrosim, diferentemente das Sereias, se em Homero as Musas nunca aparecem em discurso direto, em Hesíodo ocorre a semelhança entre essas deidades na fala em primeira

pessoa: “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,/ Sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos/ E sabemos, se queremos dar a ouvir revelações”. (26-28) (HESÍODO, 2001, p. 107).

Esse gesto de fala será retomado noutros momentos. No “Navio negreiro”, de Castro Alves (1847-1871), por exemplo, diante do horror da escravidão, o poeta pede que a Musa, aqui caracterizada como “libérrima”, diga aquilo que ele não conseguia conceber e realizar em narrativa: “Perante a noite confusa.../ Dize-o tu, severa musa,/ Musa libérrima, audaz!”.

Ao que a Musa responde: “São os filhos do deserto/ Onde a terra esposa a luz./ Onde voa em campo aberto/ A tribo dos homens nus...” (ALVES, 2013, p. 21). Voltaremos a esse exemplo mais adiante.

\*\*\*

Por sua vez, o canto das Sereias fala dele mesmo. Narra que alguém está cantando e sendo cantado. A Sereia nos fornece verbo, melodia e voz, restituindo a memória do útero materno. Esse canto corresponde àquilo que queremos e precisamos ouvir. A Sereia da mitologia clássica tem um poder instigante: ao mesmo tempo em que o seu canto arrasta o sujeito para a morte, também, enquanto dura, sustenta a vida, pois é um canto que canta a vida intransferível do indivíduo. Por essa perspectiva, não há morte. As pessoas se eternizam na medida em que continuam vivas no pensamento de outra. Cantar o outro é mantê-lo sintonizado a nosso ser: presente. A morte é o silêncio do cantor. O que não interdita a vida desse cantor na voz-memória de outro, cantor.



O outro morre quando paramos de cantá-lo. “O prego da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos outros” (CAVARERO, 2011, p. 65). Matar é esquecer. Quando uma mãe, diante da morte de um filho, afirma que ele está mais vivo do que nunca, é porque ela continua mimando-o e cantando-o em seu seio maternal. Por esse *situar* de um indivíduo no mundo, o canto revela a eficácia do elemento sirênico e da arte do poeta. Como resistir a tamanha força de atração? Não é à toa que as Sereias tenham sido silenciadas. Elas perderam a palavra. O aspecto narrativo foi eliminado: do mito dos pássaros narradores ao confinamento na fábula e na lenda da mortífera beleza da mulher-peixe.

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da *Odisseia*, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), “metade mulheres, metade peixes”. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios. Moram numa ilha do poente, perto da ilha de Circe, mas o cadáver de uma delas, Partênope, foi encontrado em Campânia, e deu seu nome à famosa cidade que agora se chama Nápoles, e o geógrafo Estrabão viu sua tumba e presenciou os jogos ginásticos que periodicamente eram celebrados para honrar sua memória. (BORGES, 1981, p. 145).

Restou-nos o grito de alerta das sirenes policiais, dos bombeiros e das ambulâncias.

Tomando as Musas como filhas de Mnemósyne, pensá-las é mergulhar na memória cultural. É fazer da literatura uma forma de conhecimento. Às Sereias, cabe outro destino. Seres matriarcais detentores de um canto que não cessa, que se transforma – vide a descrição feita por Borges – para manter-se vivo na cultura como elemento poético, elas representam uma voz que ainda não se humanizou por completo. Esse canto sem fim nos ajuda a compreender por que seus ouvintes jamais partem. Seriam as Sereias Musas desregradas, sem limites? Seria o canto das Sereias feito só de proêmio? Vamos ouvi-las!



# Identidade: Iara

*O poeta desfolha a bandeira  
E a manhã tropical se inicia.*

Gilberto Gil

Começamos essa *memorabilia* sirênica afirmando que da “musa praguejadora”, de Gregório de Matos (1636-1696), e, mesmo antes, da “musa inculta e mal limada” de Bento Teixeira (1561-1600), à “musa eu sou seu museu”, cantada por Chico César (2015), passando pela afirmação da Iara enquanto Sereia e Musa do Brasil no Romantismo e no Modernismo, o tratamento dado à inspiração musal e ao canto das Sereias merece especial destaque em nossa historiografia poética, pois pode servir à reflexão dos mecanismos de construção, permanência e questionamento de nosso cânone literário. Isso porque, em sua maioria, os poetas aqui elencados já constam e constituem a história literária vigente.

Para estudar a relação musal e sirênica entre os poetas brasileiros aqui elencados, é necessário suspender, primeiramente, o entendimento da ideia de nação que nossa historiografia literária cunhou e defendeu. Por isso, uso a pergunta com a qual Theodor Adorno (2012) encerra sua *Teoria estética* – a saber: “que seria a arte enquanto

historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento humano?” (2012, p. 392) – a fim de pensar respostas para três perguntas que surgiram logo no começo do desenvolvimento do projeto *De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia*: a) O que uma obra contém de seu tempo e como essa condensação a coloca no cânone literário?; b) Qual é a importância do Romantismo para a emergência e permanência da Literatura na construção da História da Literatura Brasileira?; e c) Quais as diferenças e os diálogos entre *historiografia oitocentista* e *historiografia modernista* e a historiografia dos historiadores e a historiografia dos poetas?

De acordo com Antoine Compagnon (2001), a literatura importou o modelo teleológico de cânone a partir do século XIX, “época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis dos espíritos das nações” (p. 227). Daí a importância dos oitocentos para nossa formação literária e a construção da consciência crítica nacional, da memória coletiva e do “sistema literário” defendido por Antonio Candido (2007).

Essa ideia de que a literatura brasileira deve ser interessada pelas questões nacionais foi desenvolvida por toda a nossa crítica historiográfica tradicional. Desde Ferdinand Denis e Almeida Garrett até José Veríssimo, a vontade de definir a *brasilidade* e cantá-la respondendo às perguntas “o que é o Brasil?” e “quem é o brasileiro?” pautou a crítica e muitas obras literárias.

Adorno reconhece que, autônoma, a arte não é livre do contexto no qual ela vive. Desse modo, a “memória do sofrimento acumulado” importa à arte e à crítica de

arte. Sofrimento aqui entendido mais como o embate do homem com o seu tempo, na afirmação do humano, e menos como individualidade romântica. Ou seja, parece ser a competência apresentada pela obra literária em guardar a memória desse sofrimento – coletivo porque individual –, o que coloca essa obra no cânone. Tais procedimentos, mesmo com a(s) revisão(ões) promovida(s) pela antropofagia modernista de Oswald de Andrade e pelos chamados Estudos Culturais, ainda permanecem alicerçados sobre bases românticas, oitocentistas, naquilo que esse período histórico entendeu e desenvolveu por nacionalidade.

\*\*\*

Na *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira (1561-1618), o céu cristão se sobrepõe à lira Lácia: “[...] eu canto um Albuquerque soberano,/ Da Fé, da cara Pátria firme muro,/ Cujos valor e ser, que o Ceo lhe inspira,/ Pode estancar a Lácia e Grega lira” (TEIXEIRA, 1977, p. 6).

Aliás, ainda na *Prosopopeia*, poemeto que imita o estilo e a estrutura de *Os lusíadas*, de Luiz de Camões, nesse embate entre céu católico e Olimpo, o narrador Proteu (personagem da mitologia do mar) recusa a invocação das Musas gregas em benefício de Dom Jorge de Albuquerque Coelho, terceiro donatário da capitania de Pernambuco. O “Albuquerque soberano” – cujos feitos falam por si (“Que a grandeza de vossos feitos cante”):

II

As Dêlficas irmãs chamar não quero,  
que tal invocação é vão estudo;

Aquele chamo só, de quem espero  
 A vida que se espera em fim de tudo  
 Ele fará meu Verso tão sincero,  
 Quanto fora sem ele tosco e rudo,  
 Que per razão negar não deve o menos  
 Quem deu o mais a míseros terrenos.  
 (TEIXEIRA, 1977, p. 6-7).

Ao recusar as Musas e ter como narrador uma entidade da mitologia pagã, talvez sem perceber, Bento Teixeira alertava para a singularidade da cultura brasileira. Além disso, abria espaço à poesia “antropófaga” de Gregório de Matos.

Antes, precisamos lembrar aquele que é considerado por alguns o primeiro autor nascido no Brasil a ter um livro impresso: Botelho de Oliveira (1636-1711). Destacado seguidor do cultismo de Gôngora, ele fez da querida Anarda a Musa a ser reiteradamente evocada e descrita: “Quando vejo de Anarda o rosto amado,/ Vejo ao Céu e ao jardim ser parecido”, escreveu em “Ponderação do rosto e olhos de Anarda” (OLIVEIRA, 2005, p. 24). Mas o seu *Música do Parnaso* (1705) tem mais referências à Musa. Destaca-se o seguinte trecho da dedicatória do livro:

Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras; contudo, quiseram também passar-se a este empório, aonde, como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos que, imitando aos poetas da Itália e Espanha, se aplicassem a tão discreto entretenimento, para que se não queixasse esta última parte do mundo

que, assim como Apolo lhe comunica os raios para os dias, lhe negasse as luzes para os entendimentos. Ao meu, posto que inferior aos de que é tão fértil este país, ditaram as Musas as presentes Rimas, que me resolvi expor à publicidade de todos, para ao menos ser o primeiro filho do Brasil que faça pública a suavidade do metro, já que o não sou em merecer outros maiores créditos na poesia. (BOTELHO DE OLIVEIRA, 2005, p. 6-7).

O trecho é revelador da imagem da América refletida e refratada na literatura de então. América e Brasil que o baiano e estrangeiro Gregório de Matos (1623-1696) deglutiu e retemperou. “Que literatura tinham, à época, os puritanos Estados Unidos para contrapor à garra e à farra verbal de Gregório de Matos?”, pergunta Augusto de Campos (1978, p. 121).

Do “Boca do Inferno”, destacamos o soneto: “A hum Fulano da Sylva excelente cantor, ou poeta”. Já na primeira parte do texto, o poeta evoca a mitologia clássica e louva os dotes de certo Fulano em comparação com o Apolo, deus da música, da poesia e da arte, igualando-se a esse ao oferecer a lira de Orfeu a Sylva. Vejamos a primeira e a derradeira estrofe:

Tomas a Lira, Orfeu divino, ta,  
A lira larga de vencido, que  
Canoros pasmos te prevejo, se  
Cadências deste Apolo ouviras cá.  
[...]  
Pois o Silva Arião da nossa foz  
Dessas sereias músicas do mar



Suspende os cantos, e emudece a voz.  
(MATOS, 1992, p. 197).

Poema repleto de metonímias e metáforas plásticas, temos ainda a transferência dos atributos do Orfeu grego para o Fulano tropical: a lira cujo som comovia até as pedras. E a transformação do Fulano da Sylva em Silva Arião (músico e poeta lírico de Lesbos). Se Orfeu silenciou as Sereias, como no episódio em que elas tentaram os argonautas, o “Silva Arião da nossa foz [...] emudece a voz”. Orfeu agora disputa com Sylva a qualidade sonora. Gregório parece antecipar as apropriações de equilíbrio neoclássico que ocorrem logo em seguida em nossa historiografia literária. Por exemplo, a menção à lira como parceira do poeta e o uso da mitologia. É ainda Gregório de Matos quem, noutro poema que veremos mais adiante, faz referência a Musas “como mofas com riso e algazaras” que “se souberas falar, também falaras,/ também satirizaras, se souberas/ e se foras poeta, poetizaras” (MATOS, 1992, p. 187).

É interessante observar o modo como Gregório recria as notas musicais a fim criar um som próprio, uma lira singular para Fulano. Os monossílabos que fecham cada um dos versos decassílabos ilustram essa observação, já que as rimas são armadas em ABBA/ABBA/CDC/DCD: “ta/que/se/cá/lá/vê /ré/fá/dar/pôs/par/ foz/mar/voz”. Mantém-se, portanto, ré, fá e lá, entre as notas: “Vivas as pedras nessas brenhas lá / [...] porque este Apolo, em contraponto o ré,/ Deixa em teu canto dissonante o fá”. E assim esse “canto dissonante” paródico-irônico do poeta-fulano vai sendo desenhado, invocando

também Arião – músico e poeta dionísio de Lesbos, inventor do ditirambo, segundo Heródoto, salvo por Apolo da morte iminente.

Sempre com ênfase no sentido visual, o movimento poético que plasma um sujeito entre Fulano da Sylva e Silva Arião, reforça a verve satírica de Gregório de Matos. Aqui, o poeta barroco é praguejador e irônico mesmo quando elogia. A comparação jocosa entre o deus Apolo e um Fulano, ou mesmo entre Orfeu e esse, demonstra isso. Bem como o próprio nome do elogiado: Fulano da Sylva. Cantor ou poeta? A didascália que antecede o poema também é irônica. Além da própria cadência do poema, interdito pelo canto do “Silva Arião da nossa foz” por essas “sereias músicas do mar” que “suspende os cantos, e emudece a voz”.

As Sereias aparecem como índice dessa voz que desvia os atributos de Orfeu para Fulano. Um gesto antropófago (CAMPOS, 1978) empreendido por Gregório em nosso barroco tropical. A travessia marítima do saber poético grego-latino como processo de apropriação brasileira em que um Fulano pode cantar igual, ou melhor, do que o Orfeu mitológico. Aliás, o uso da mitologia nesse poema revela Gregório antecipando motivos neoclássicos que seriam trabalhados no Arcadismo mineiro. O próprio Gregório parece sugerir essa leitura quando faz justificativa, defesa e revisão de sua obra no extenso poema “Aos vícios”. Vejamos alguns trechos:

Eu sou aquele que tem os passados anos  
Cantei na minha lira maldizente  
Torpezas do Brasil, vícios e enganoso.

E bem que os descantei bastante,  
Canto segunda vez na mesma lira  
O mesmo assunto em plectro diferente.

Já sinto que me inflama e que me inspira  
Tália, que anjo é da minha guarda  
Des que Apolo mandou que me assistira.

[...]

Qual homem pode haver tão paciente,  
Que, vendo o triste estado da Bahia,  
Não chore, não suspire e não lamente?

[...]

Néscio, se disso entendes nada ou pouco,  
Como mofas com riso e algazaras  
Musas, que estimo ter, quando as invoco?

Se souberas falar, também falaras,  
Também satirizaras, se souberas,  
E se foras poetas, poetizaras.

[...]

Todos somos ruins, todos perversos,  
Só os distingue o vício e a virtude,  
De que uns são comensais, outros adversos.

Quem maior a tiver, do que eu ter pude,  
Esse só me censure, esse me note,  
Calem-se os mais, chitom, e haja saúde.

A cidade da Bahia (atual Salvador) é o referente motivacional de Gregório, trabalhado sob as formas europeias. A “Triste Bahia” e seus homens sisudos e ignorantes: “Discorre em um e outro desconcerto,/ Condena o roubo, increpa a hipocrisia”. Desse referencial, as Musas que o poeta estima ter são evocadas – em destaque, Tália,

Musa da comédia – como cúmplices do cantar da natureza humana, pois, “se souberas falar, também falaras,/ também satirizaras, se souberas”. A distinção entre poeta e Musa fica clara, bem como a dependência da Musa em relação a ele para que o canto se faça, e vice-versa, ou seja, para que o canto soe, a Musa precisa “topar” (aceitar) o jeito peculiar do poeta, já que noutro poema Gregório canta: “Para a tropa do trapo vazo a tripa,/ E mais não digo, porque a Musa topa/ Em apa, epa, ipa, opa, upa” (MATOS, 1992, p. 187-188).

É preciso haver esse entendimento entre o cantar da Musa e o modo de fazer poesia do poeta.

\*\*\*

Antes de passarmos para o próximo poeta, uma digressão que consideramos pertinente às tópicas desse período. No Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco na capital da Paraíba, cidade que se desenvolveu entre o rio e o mar, Sereias ornaram os altares barrocos da capela do Santíssimo Sacramento. Esses raros entalhes no templo cristão recuperaram a figura clássica da Sereia como símbolo funerário: guardam o corpo de Cristo.

Vale lembrar que os gregos já adornavam sarcófagos com Sereias. Na tragédia *Helena*, através da protagonista, a ninfa argiva, Eurípedes as evoca para o canto fúnebre:

Donzela aladas,  
virgens filhas da Terra,  
Sereias, oxalá aos meus  
lamentos viésseis, com o líbio  
loto ou com a siringe ou

com flautas, aos meus dolorosos  
 males associar lágrimas,  
 aos infortúnios infortúnio, aos cantos cantos.  
 Unindo lamentos  
 aos trenos, possas tu enviar,  
 Perséfone, deusa da morte, as tuas graças  
 para que, além das lágrimas, comigo  
 recebas em teus noturnos palácios  
 os peanes destinados aos mortos.  
 (169-173) (EURÍPEDES, 2009, p. 23-24).

Em seguida, o coro se refere a “uma Ninfa,/ uma Náiade, retirada nas montanhas”, que espalha “um canto triste de núpcias” .

Por falar nas Ninfas e em *Helena*, lembremos que são as “Ninfas troianas” que Colutos invoca para cantar *O rapto de Helena* e assim começa: “Ninfas troianas, raça do rio Xanto,/ que véus de cabelos e santos brinquedos de mãos/ deixaram, muitas vezes, nas praias paternas,/ ao coro ascendentes, pelas coreografias do Ida” (1-4) (COLUTOS, 2005, p. 38).

Partícipes do cortejo de Perséfone, a soberana dos mundos inferiores, mais tarde, as Sereias se aliarão às figuras bíblicas para incutir temor aos fiéis que ousassem se deixar seduzir pelas belezas do mundo em detrimento de Deus, bem como serviram de representantes da “pulsão de morte” freudiana. No entanto, essas Sereias paraibanas também apontam para a mistura e a potência sincrética de nossa cultura. Elas mostram que o mito resistiu aos exorcismos. O canto permaneceu como “um canto de morte”, de escravidão dos instintos, e também de individuação do ser no mundo, o que contraria a hegemonia religiosa.

Luís da Câmara Cascudo as descreveu no artigo “As sereias na casa de Deus” na edição de 5 de abril de 1952 da revista *O Cruzeiro*: “cabeleira em concha, o cinto venusino abaixo dos seios, uma volta de flores na altura do ventre e o longo corpo ictiforme volteando como ornamento e moldura”. Cada elemento mereceria uma interpretação particular. O pesquisador rejeita a égide sedutora em prol do símbolo funerário, para interpretar as Sereias paraibanas. Cascudo percorre três séculos antes da igreja de Cristo buscando explicar a relação das Sereias com a morte, num tempo em que elas ainda eram seres alados e barbados.

O rabo de peixe e a beleza física surgem na transformação do mito em lenda na Idade Média. Aliás, nesse período, o uso moral dos animais era algo corriqueiro; e a arte escultórica fez grande uso das Sereias, como mostra o historiador de arte Louis Réau (1961), entre outros. Elas se aliariam às figuras do Velho e do Novo Testamentos para advertir os fiéis que mantivessem temor a Deus – causa primeira e destino de tudo. Criaturas híbridas, para o Cristianismo, elas significavam também a alma dividida entre os dois mundos e o mal na sua ambiguidade: sedução e pecado.

O fato é que a beleza calcada em elementos clássicos, aliada à morte, reforçou a inibição das potencialidades essencialmente vocais, que tais seres detinham. Ou seja, a Sereia bela fisicamente é símbolo da ideologia que tem na mulher a perdição do homem. Fontes de luxúria e sedutoras a serviço das condutas impuras, as mulheres passaram a ter suas representações ligadas ao mito. Aliando-se a isso, a ênfase no aspecto físico em detrimento da voz

impõe a ordem de calar as mulheres que cantam: belas por fora e terríveis por dentro. A voz de alguém cantando indica que há um indivíduo de carne e osso existindo. É essa unicidade que assustava grande parte dos pensadores e religiosos medievais, período de transição entre a ave com rosto de mulher e a Sereia pisciforme. Aglutinando o monstruoso e a ninfa, o canto da Sereia assusta ainda hoje.

Cascudo destaca que as Sereias estão em outras igrejas católicas e cita, entre outras, os capitéis do Mosteiro do Salvador de Travanca (Amarante-Portugal) e diz desconhecer a presença delas em outras igrejas brasileiras. No entanto, perto da Paraíba, em Recife (PE), Sereias guardam a entrada na Igreja de São Pedro. Mas ficam do lado de fora, sem entrar. Daí a raridade das Sereias paraibanas.

A presença das Sereias na casa cristã paraibana quer falar de amálgama, de sincretismo, bem como do erotismo estético que caracteriza a nossa *barroca* mobilidade cultural. Mesmo amansadas pela Igreja, as Sereias se impõem como presença, indicam que há algo além daquilo que está sendo oferecido. O próprio Cascudo lembra que “os templos olímpicos receberam a presença dos santos [...]. Numa carta famosa, o Papa Gregório Magno mandou conservar os templos e retirar os ídolos” (O CRUZEIRO, 1952).

Voltando às Sereias paraibanas, fica a questão: mesmo quando parecem convidar à morte, elas não estariam convidando à vida, via convite ao risco e pela memória cantada? Não é essa a memória que julgamos perdida na cultura brasileira, sempre disposta à *novidade* em detrimento do *novo*?

Perder-se. Eis o infinito sirênico. Perder-se entre os detalhes da fauna e da flora tropicais e dos frutos regionais que inspiraram os artistas a decorar a joia barroca paraibana com cajus, abacaxis e Sereias. As Sereias paraibanas estão no meio, entre o rio e o mar, na travessia, na experiência das misturas, dos encontros desimpedidos de proibições morais e religiosas. Cambiantes, moventes, elas são algo novo, o enigma, o centro motor da possibilidade que temos da *invenção* do Brasil. É deste modo que as Sereias paraibanas – Iaras? Kiandas? Marias? – tão malconservadas, gastas pelo tempo e pelo descaso humano, banhadas pelo sol tropical que ilumina seus detalhes em ouro (de Oxum?), resistem e deixam de ser exóticas, excêntricas, para se transformarem em signo de uma ética nacional.

\*\*\*

Chegamos ao soneto XLIX de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), em sua louvação ao Ulisses homérico – “O Grego Navegante” –, a fim de elogiar o poeta que sabe “vencer os encantos da beleza”:

Em vão se esforça o harmonioso acento  
Da sereia, que habita o golfo errante;  
Que resistindo o espírito constante,  
Vence as lisonjas do enganoso intento  
[...]  
Que vem buscar comigo a néscia empresa,  
Se inda mais, do que Ulisses atrevido,  
Sei vencer os encantos da beleza!  
(COSTA, 1995, p. 24).



Essa imagem do poeta “herói esclarecido” que resiste à tentação marca grande parte dos versos dos poetas assombrados pela moral cristã. Por sua vez, as Sereias são apresentadas como “ninfas gentis” e lisonjeiras. O perigo estaria, portanto, em o poeta acreditar na lisonja da ninfa apaixonada e ceder, negando o esclarecimento, a ideia iluminista de racionalidade como emancipação do ser. Tal e qual um novo Ulisses, o poeta agora precisa resistir às investidas de Cupido.

Já no soneto II, Cláudio Manuel da Costa celebra para a posteridade o “pátrio Rio”, um ente que precisa ser despertado de um sono vil. Se nos dois quartetos temos esse desejo de despertar as histórias que o rio não vê, nos dois tercetos, em sinestesia com o conteúdo – “Turvo banhando as pálidas areias/Nas porções do riquíssimo tesouro” –, o poema imprime a importância do ambiente líquido ao cantá-lo:

[...]  
 Que de seus raios o planeta louro  
 Enriquecendo o influxo em tuas veias,  
 Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.  
 (COSTA, 1995, p. 2).

Esse metapoema, ou seja, poema que fala do fazer poético, que diz mostrando aquilo que está poetando, eterniza o rio no poema – “Em meus versos teu nome celebrado”. Afinal, aquilo que o poema canta não se esquece. Canta-se para não esquecer. O poeta turva a história para garimpar o ouro que ilumina a própria história. A riqueza provinda da mineração nas rimas em “areias/recreias/veias”. Isso é reforçado no cruzamento com as

rimas em “tesouro/louro/ouro”. O louro como sagração da coisa cantada. E do poeta, que vê além do cotidiano, que lida com o mundo da memória, com o passado do futuro, guardando no canto o gesto dos distantes aedos (viam o passado) e videntes (olham o futuro).

Podemos pensar ainda a eternidade como um rio: passando sem passar “de todo”, eternamente em fluxo de ida. Atentamos, assim, para a possibilidade de ser-cantante oferecida à ninfa: “Não vês a ninfa cantar, pastar o gado”. Característica pouco usual na tradição clássica. Associadas a oráculos, adivinhações e profecias, as ninfas servem aos poetas por concederem o dom da possessão. Mas o chamado entusiasmo ninfoléptico, ou seja, “a revelação do poder e da energia criativa dos deuses” assusta, pois leva à loucura, à perda de si do sujeito, à diluição da individualidade. “O entusiasmo provocado pela presença de uma ninfa tem o significado de transcendência da condição humana, de entrada numa realidade totalmente diferente da realidade comum, criando uma ruptura no modo habitual de vida” (CAVALCANTI, 1998, p. 187). Calipso, a mais conhecida ninfa do mar e deusa do silêncio, encantou Ulisses ao oferecer eternidade. O herói somente consegue escapar da Ilha de Ogígia graças à intervenção dos deuses olímpicos. No panorama de nossa poesia, chorando, “as ninfas belas” acompanham Moema, a índia nadadora, a heroína de *Caramuru* (1781), do Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784).

### XLIII

Choraram da Bahia as ninfas belas,

Que, nadando, a Moema acompanhavam;  
 E, vendo que sem dor navegam delas,  
 A branca praia com furor tornavam.  
 Nem pode o claro herói sem pena vê-las,  
 Com tantas provas que de amor lhe davam;  
 Nem mais lhe lembra o nome de Moema,  
 Sem que ou amante a chore, ou grato gema.  
 (DURÃO, 2005, p. 193).

Cavalcanti (1998) lembra que, “no mito, as ninfas aparecem frequentemente ligadas à educação dos heróis. A maior parte dos heróis gregos foi educada por ninfas. Elas participam ativamente do processo de individuação, pois educam as crianças e ensinam-nas a tornarem-se heróis” (1998, p. 179). No poema, as ninfas, além de reconhecerem o heroísmo de Moema, parecem reconhecê-la também como igual. Esse cortejo de ninfas que emolduram a cena amorosa será verificado em outros momentos de nossa poesia, como veremos mais adiante. Agora importa perceber a grande importância que Cláudio Manuel da Costa (1995) oferece a esses seres. Entre tantas aparições, evocações e invocações, elencamos ainda o “soneto C”:

Musas, canoras musas, este canto  
 Vós me inspirastes, vós meu tenro alento  
 Erguestes brandamente àquele assento  
 Que tanto, ó musas, prezo, adoro tanto.

Aqui, “a ninfa, o pastor, a ovelha, o touro” – a paisagem cantada pelo poeta-pastor árcade – são “efeitos da vossa [da Musa] melodia”. O poeta canta porque as Musas cantam para ele. E, sendo as ninfas a própria *alma* das coisas, elas entendem os anseios do poeta e inspiram

o canto do desejo de transcendência. Percebemos que as filigranas que caracterizam cada ser que canta a poesia se misturam. Há ainda o elogio do pátrio Rio e a expectativa de glória: “Que muito, ó musas, pois, que em fausto agouro/ Cresçam do pátrio rio à margem fria/ A imarcescível hera, o verde louro!”

O poeta clama às Musas que lhe inspirem algo para além das mágoas entoadas pelo “músico instrumento”: a lira. O poeta não quer cantar a morte e crê que com o auxílio das Musas é capaz de algo maior: “[...] se o favor me dais, ao mundo atento/ Em assunto maior farei espanto”. Sobre esse aspecto, Luis Krausz (2007) observa que:

A necessidade do amparo das deusas no momento da récita é enfatizada ao mesmo tempo em que empresta às récitas uma aura divina: a história que está para ser narrada é uma história impregnada de verdade impercível, e suas origens encontram-se, não nas limitadas possibilidades de um mortal, mas no conhecimento divino e infinito das deusas, que tudo testemunham. (KRAUSZ, 2007, p. 49).

Outrossim, ainda destacamos que os três sonetos de Cláudio Manuel da Costa aqui recolhidos datam de 1768 e constam em *Obras poéticas de Glauceste Saturnio*, nome adotado pelo poeta arcade.

Lembramos que, em sua imitação da Época Clássica, o Arcadismo recupera ambiências onde Musas, Sereias e ninfas servem de abrigo, destino e fonte do cantar dos poetas-pastores. “A estreita ligação existente entre as Ninfas e a natureza utópica fica evidente pelos seus lu-

gares de culto, sempre modestos e localizados em meio às belezas naturais” (KRAUSZ, 2007, p. 102). Por essa razão, as ninfas são invocadas pelos poetas camponeses e pastores e têm presença de destaque no Arcadismo em sua utopia de fuga ao urbano, tempo místico e ócio. “As ninfas representam o feminino na qualidade de beleza, receptividade, leveza, fluidez e evanescência. A beleza é o equivalente simbólico da perfeição divina. Ser belo, no sentido mítico, tem o mesmo significado de ser perfeito” (CAVALCANTI, 1998, p. 176).

Isso reforça o ideal árcade e os mitemas das deidades se entrecruzam na mulher amada, na pastora perfeita. A mulher aglutina Nereidas, Náíades e Linnátides. Essas últimas em especial, por serem as ninfas das fontes e dos riachos e, principalmente, porque “são seres femininos dotados de grande longevidade, mas são mortais”, segundo o professor Junito de Souza Brandão (1992, p. 153), que observa ainda que na Grécia o termo ninfa era usado com o sentido de “noiva”, a “noiva de Deus”. No Brasil, isso é levado ao ápice na poesia de Tomás Antônio Gonzaga.

\*\*\*

Antes, é preciso indicar que, se as “as ninfas belas” fazem o cortejo fúnebre de Moema, como já destacamos, mesmo estruturado nas cinco partes da epopeia tradicional, no *Caramuru*, de Santa Rita Durão, as Musas não são evocadas e só aparecem como coadjuvantes do cantar poético. As Sereias não aparecem.

XXXIV

Mancebo era Fernando mui polido,  
Douto em letras e em prendas celebrado,  
Que, nas ilhas do Atlântico nascido,  
Tinha muito coas musas conversado;  
Tinha ele os rumos do Brasil seguido  
Por ver o monumento celebrado  
De uma estátua famosa que num pico  
Aponta do Brasil ao país rico.  
(DURÃO, 2005, p. 24).

Sendo Fernando “douto em letras”, o poema deixa subtendido que o cantar das Musas tenha sido devidamente assimilado (incorporado) no cantar da personagem. Pela intimidade com as Musas, nesse trecho do poema, Fernando é o emissor da mensagem épica. Segue o poema: “[...] Fernando então, que em metro já cantara/ O sucesso, que atesta verdadeiro,/ Toma nas mãos a cítara suave/ E, entoando, começa em canto grave” (XXXV) (DURÃO, 2005, p. 25).

\*\*\*

Diferente de Durão, Basílio da Gama (1740-1795) faz a evocação no Canto Primeiro de *O Uruguai* (1769):

[...]  
MUSA, honremos o Herói que o povo rude  
Subjugou do Uruguai, e no seu sangue  
Dos decretos reais lavou a afronta.  
[...]  
(GAMA, 1941, p. 2).

Muito embora seja a única referência às cantoras. Assim como em *Caramuru*, as Sereias não são mencionadas. Mas também, como no poema de Durão, as ninfas, sim:

[...]  
 Ninfas do amor, que vistes, se é que vistes,  
 O rosto esmorecido e os frios braços,  
 Sobre os olhos soltai as verdes tranças.  
 Triste objeto de mágoa e de saudade,  
 Como em meu coração, vive em meus versos.  
 (Canto Primeiro) (GAMA, 1941, p. 5).

São a elas que o poeta recorre para saber o que aconteceu. É importante atentar para a caracterização das ninfas de Basílio: “verdes tranças”. Verde é a cor que caracterizará a brasileira Iara. Na descrição do poema, as tranças são “triste objeto de mágoa e de saudade”. E comparadas ao coração do poeta, onde vivem os versos. Ou seja, é na trança dos sentimentos que o poeta trama a narrativa.

\*\*\*

Com Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), a Musa é personificada no ideal da mulher divina, no caso de *Marília de Dirceu* (1792). Ela é a inspiração e a referência. Vejamos trechos da Lira XI, quando, para exaltar Marília, o poeta faz uma ode as Musas:

Não toques, minha Musa, não, não toques  
 Na sonora Lira,  
 Que às almas, como a minha, namoradas

Doces canções inspira:  
Assopra no clarim, que apenas soa,  
Enche de assombro a terra!  
Naquele, a cujo som cantou Homero,  
Cantou Virgílio a Guerra  
[...]  
Anima pois, ó Musa, o instrumento,  
Que a voz também levanto,  
Porém tu deste muito acima o ponto,  
Dirceu não sobe tanto:  
Abaixa, minha Musa, o tom, qu'ergueste;  
Eu já, eu já te sigo.  
Mas, ah! vou a dizer Herói, e Guerra,  
E só MARÍLIA digo.  
(GONZAGA, 1998, p. 29-31).

Não é gratuito que a palavra MARÍLIA seja escrita com todas as letras em maiúsculo, destacando-se no texto. Cantar é fazer surgir. Após sua aparição, a importância da Musa, que começou o poema sendo invocada nos moldes clássicos, a fim de assoprar no clarim, é revista, bem como sua função de inspirar a vida do pastor. As Musas eram o princípio e o dirigente-constitutivo do canto persuasivo e sedutor. São elas que instauram o coro e a festa. A presença de Marília permite o ajuste da cadência entre o amante e a Musa, já que, até então, o tom da lira (grega?) não se ajustava à voz do (brasileiro?) Dirceu: “[...] Ah! Sim, agora/ Meu canto já se afina:/ E a humana voz parece que ao som delas/ Se faz também divina” (GONZAGA, 1998, p. 31).

O poema é marcado por um refrão – “Busquemos, ó Musa,/ Empresa maior;/ Deixemos as ternas/ Fadigas do amor” – que é sutilmente modificado após a aparição



de Marília: “Deixemos, ó Musa,/ Empresa maior;/ Só posso seguir-te/ Cantando o Amor” (GONZAGA, 1998, p. 31). Há uma modificação do refrão no momento em que a Musa passa a ser nomeada, ou seja, parte do geral – Musa – para o singular – Marília. Se antes o poeta, qual Homero e Virgílio, cantava a Guerra, agora, depois de Marília, só pode seguir “cantando de Amor”: “vou a dizer Herói e Guerra,/ e só MARÍLIA digo” (GONZAGA, 1998, p. 31).

Não é à toa que Dirceu rima com Orfeu. O mítico cantor, mais uma vez, é evocado nos versos: “Não canta assim tão terno;/ Nem pode competir comigo aquele,/ Que desceu ao negro Inferno”. Assim como esse, que foi ao reino de Hades em busca de sua Eurídice, Dirceu espanta a natureza com sua declaração de amor:

Mal repito MARÍLIA, as doces aves  
 Mostram sinais de espanto;  
 Erguem os colos, voltam as cabeças,  
 Param o ledto canto:  
 Move-se o tronco, o vento se suspende;  
 Pasma o gado, e não come:  
 Quanto podem meus versos! Quanto pode  
 Só de Marília o nome!  
 (GONZAGA, 1998, p. 32).

Movidos por “Cupido e seu tesouro”, os dois cantores distinguem as mulheres-musas: Eurídice e Marília. Lembremos também a Beatriz de Dante. Elas são a “empresa maior”, o motor do canto; representam essa potência feminina que guia o sujeito às profundezas do ser: ligam o material ao espiritual, como as ninfas. Essa descida de

Orfeu ao Inferno à procura de sua Eurídice também será retomada muitos anos mais tarde por Vinicius de Moraes (1913-1980), em seu *Orfeu da Conceição* (1956). Temos aqui a reafirmação da dependência entre a Musa-humana e o poeta-cantador:

Mulher mais adorada!  
Agora que não estás, deixa que rompa  
O meu peito em soluços!  
[...]  
Ah, minha Eurídice  
Meu verso, meu silêncio, minha música!  
[...]  
Orfeu menos Eurídice...  
Coisa incompreensível.  
(MORAES, 2013, p. 32-33).

Recordemos que a morte de Eurídice emudeceu Orfeu, o divino músico da Trácia. Dirceu não fala em morte; canta a vida de Marília. E aponta que Orfeu, filho de Apolo, a quem o Parnaso era consagrado, não pode competir com Dirceu.

Poderíamos ainda supor que “as doces aves” espantadas com o canto de Dirceu seriam uma referência às Sereias, outrora emudecidas por Orfeu. Mas preferimos trazer o trecho da Lira XXV, quando há o embate entre Cupido e Dirceu:

Assim foram onde estava  
O descuidado Pastor.  
Este, mal viu a beleza,  
E o gentil menino, entende

A malícia do traidor.  
 Põe as mãos sobre os ouvidos,  
 Cerra os olhos, e constante  
 Não quer ver o seu semblante,  
 Não o quer ouvir falar.  
 Qual Ulisses noutra idade  
 Para iludir as Sereias  
 Mandou tambores tocar.  
 Cupido, que a empresa via,  
 Julga o intento frustrado,  
 E de raiva transportado  
 O corpo no chão lançou.  
 (GONZAGA, 1998, p. 62-63).

As Sereias têm o intento interdito pela astúcia de Ulisses. Dirceu não tem a mesma sorte. É enredado pela sedução dos Gênios de Cupido: “O Pastor já não resiste;/ Antes beija satisfeito/ As suas doces prisões” (GONZAGA, 1998, p. 64).

\*\*\*

Em *Suspiros poéticos e saudades* (1836), Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) indica o abandono da Musa solar<sup>6</sup> árcade e anuncia a novidade romântica:

---

6. “A hora da epifania das ninfas era o meio-dia, a hora em que a luz está na sua plenitude, e marca uma espécie de instante sagrado, uma parada do movimento, uma imobilização da luz em seu percurso, o único momento sem sombra, de luz absoluta. A luminosidade do meio-dia tanto aumenta a luz quanto encobre, de certa forma, a numinosidade das ninfas; então, a sua luz só pode ser percebida por aqueles que estão preparados para ver”. (CAVALCANTI, 1998, p. 187-188).

Já nova Musa  
Meu canto inspira;  
Não mais empunho  
Profana lira.  
[...]  
Da grande orquestra  
Aumente o brilho  
O Canto humano  
Da razão filho.

Minha alma, aprende,  
Louva a teu Deus;  
Os teus suspiros  
Envia aos céus.  
(MAGALHÃES, 1836, p. 5).

O canto do poeta passa a ser inspirado pelo Senhor cristão. E “cada qual/ canta/ ao seu teor,/ mas louvam todos/ o seu Autor” (MAGALHÃES, 1836, p. 6). O “canto humano/ da razão do filho” abre-se à subjetividade e à materialidade do escritor. “O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem”, escreverá Álvares de Azevedo, em 1853, no prefácio de *Lira dos vinte anos*.

A noite encobre os sentimentos do poeta, e a Musa melancolia se aproxima. Do projeto nacionalista do período Romântico, destacamos dois textos de Gonçalves Dias (1823-1864), poeta que, segundo Antonio Candido (2007), consolidou o Romantismo no Brasil: “A mãe-d’água” (1851) e “A minha musa” (1846). No primeiro poema, uma balada de sete partes, temos um diálogo entre um filho ingênuo e a sua mãe cuidadosa, acerca de uma “mulher tão bela” que sorri para o menino de dentro d’água.

Minha mãe, no fundo d'água  
Vê essa mulher tão bela?  
O sorrir dos lábios dela,  
Inda mais doce que o teu,  
É como a nuvem rosada  
Que no romper da alvorada  
Passa risonha no céu.  
(DIAS, 2002, p. 72-73).

Preterida em relação à imagem n'água, a mãe revela ao filho as intenções malévolas escondidas por trás daquele sorriso encantador:

– Tem-te, meu filho; não olhes  
Na funda, lisa corrente:  
A imagem que te embeleza  
É mais do que uma princesa,  
É menos do que é a gente.

E arremata:

– É a mãe d'água traidora,  
Que ilude os fáceis meninos,  
Quando eles são pequeninos  
E obedientes não são;  
Olha, filho, não a escutes,  
Filho do meu coração:  
O seu sorriso é mentira,  
É terrível tentação.  
(DIAS, 2002, p. 74).

Interessa observar a descrição feita por Gonçalves Dias dessa mãe d'água: “São d'ouro os longos cabelos/ Gen-

til a doce figura/ Airosa, leve a estatura” (DIAS, 2002, p. 72) e sorriso doce. Ela é muito próxima da Iara que será cantada por Olavo Bilac mais tarde. Para o menino que tem a mãe e a irmã como símbolos de feminilidade, a mãe d’água surge como promessa de outras belezas, sensuais, eróticas. Por sua vez, a mãe zelosa evoca a lenda amazônica do Iupuiara (homem-marinho que mora na fonte), registrada nas crônicas de Pero de Magalhães Gândavo, José de Anchieta, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Souza etc., para incutir medo no filho em estágio de despertar da sexualidade. Sem nenhum registro de mulher-peixe nos cantos ameríndios até então, segundo Câmara Cascudo (1979), para quem Iara só surge depois da chegada dos colonizadores, nossa Sereia é simplesmente uma forma literária brasileira, pois não há referência do mito na tradição ameríndia. Nesse caso, Iupuiara surge como possível referência para o mito e/ou o folclore de Iara. Monstro marinho que comia as extremidades do corpo dos índios, tal e qual fará a Iara de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Iupuiara parece hibridizar-se com a Cobra Grande – chamada mãe d’água (WILKINSON, 2001) pelos índios – para resultar na Iara. Aliás, observemos que, no poema, a voz da figura na água não é mencionada. Quando fala dos filhos que a “deram ouvidos”, a mãe está se referindo à sombra, ou seja, à imagem, à beleza física. A ideia da Sereia como “mulher nova, bonita e carinhosa”<sup>7</sup> sem voz, mas de beleza física estonteante, já está consolidada no Romantismo.

---

7. Versos da letra da canção “Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor”, de Zé Ramalho e Otacílio Batista.

No longo poema “A minha musa”, Gonçalves Dias reforça a ideia da Musa particularizada: “Não é como a de Horácio a minha Musa”, canta. E diferencia a Musa da ninfa.

Minha Musa não é como ninfa  
 Que se eleva das águas – gentil –  
 Co’um sorriso nos lábios mimosos,  
 Com requebros, com ar senhoril.  
 [...]
 Ela ama a solidão, ama o silêncio,  
 Ama o prado florido, a selva umbrosa  
 E da rola o carpir.  
 Ela ama a viração da tarde amena,  
 O sussurro das águas, os acentos  
 De profundo sentir.  
 [...]
 É triste a minha Musa, como é triste  
 O sincero verter d’amargo pranto  
 D’órfã singela;  
 E triste como o som que a brisa espalha,  
 Que ciciza nas folhas do arvoredado  
 Por noite bela.  
 (DIAS, 2001, p. 33-37).

Solitária e triste, a Musa em Gonçalves Dias reflete a alma enamorada pela jovial pastora que passa sem se dar conta da existência do poeta, indicando que cada um tem a Musa que evoca. “Não choro os mortos, não; choro os meus dias/ Tão sentidos, tão longos, tão amargos,/ Que em vão se escoam” (DIAS, 2001, p. 36).

Verificam-se ainda a presença de elementos descritivos locais e traços diferenciais entre Brasil e Europa. O poeta se posiciona entre a vida da pastora alegre e o sono

dos mortos. Ele está nesse lugar brumoso do *real*: entre a vida imaginada e o sono. Se diante da pastora a vontade é viver, diante dos mortos o desejo é morrer. Se morto estivesse, o poeta tangeria as harpas dos anjos. Seria mais feliz? A pastora-musa, nesse caso, não acende vida no poeta. Ao contrário, injeta melancolia e retiro: “Da brisa em meio da mata/ De verde alecrim florido”.

\*\*\*

Não podemos passar pelo Romantismo e por sua reflexão sobre o nacionalismo sem mencionar ao menos o poema “Lá vai verso”, de Luís Gama (1830-1882). Isso porque esse poema, publicado no livro *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859), importa bastante à nossa pesquisa sobre a aparição das Musas. Senão vejamos alguns trechos:

[...]

As Ninfas invoquei para que vissem  
Do meu estro voraz o ardimento;  
E depois revoando ao firmamento,  
Fossem do *Vate* o nome apregoando.

Oh! Musa de Guiné, cor de azeviche,  
Estátua de granito denegrado,  
Ante quem o Leão se põe rendido,  
Despido do furor de atroz braveza;  
Empresta-me o cabaço *d’urucungo*,  
Ensina-me a brandir tua *marimba*,  
Inspira-me a ciência da *candimba*,  
Às vias me conduz d’alta grandeza.  
(GAMA, 2000, p. 10-11).



Fica evidente que a descrição da Musa invocada – “Musa de Guiné, cor de azeviche,/ Estátua de granito denegrado” – reflete o momento histórico e suas tentativas de mudança nos paradigmas da beleza a ser cantada e a busca de uma inspiração à brasileira. E afirma-se o poeta:

Quero que o mundo me encarando veja,  
Um retumbante *Orfeu de carapinha*,  
Que a Lira desprezando, por mesquinha,  
Ao som decanta da Marimba augusta;  
E, qual Arion entre os Delfins,  
Os ávidos piratas embaíndo –  
As ferrenhas palhetas vai brandindo  
Com estilo que preza a Líbia adusta.  
(GAMA, 2000, p. 11-12).

Ser um (novo) poeta – “Orfeu de carapinha” – parece requerer nesse momento uma revisão plena dos elementos poéticos incorporados no *corpo* do poeta longo do tempo. “Com sabença profusa irei cantando/ Altos feitos da gente *luminosa*”, diz mais adiante. Quem é essa gente? A Musa de Castro Alves nos responderá adiante. Antes, Luís Gama arremata:

Nem eu próprio à festança escaparei;  
Com foros de *Africano fidalgo*,  
Montado num *Barão* com ar de zote –  
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,  
Ao som de mil aplausos retumbantes,  
Entre os netos da Gíngã, os meus parentes,  
Pulando de prazer e de contentes –

Nas danças entrarei d'altas *caiumbas*.  
(GAMA, 2000, p. 12).

\*\*\*

Retomemos agora o “Navio negreiro (Tragédia no mar)”, de Castro Alves, do livro *Os escravos* (1883), pois a profusão de imagens terríveis – “Qual um sonho dantesco as sombras voam!.../ Gritos, ais, maldições, preces ressoam!/ E ri-se Satanás!...” –, agregadas para ilustrar o “horror perante os céus”, amplia nossa mirada na relação entre poeta e Musa. Essa agora aparece como a única cantora possível de conceber o canto terrível. Hiperbólico, o poeta pede que ela cante diretamente aos nossos ouvidos humanos, “perante a noite confusa”. Depois de narrar o périplo, “é o mar, que ruge pela proa,/ E o vento, que nas cordas assobia...”, o poeta questiona e roga:

#### IV

Era um sonho dantesco... o tombadilho  
Que das luzernas avermelha o brilho.  
Em sangue a se banhar.  
Tinir de ferros... estalar de açoite...  
Legiões de homens negros como a noite,  
Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas  
Magras crianças, cujas bocas pretas  
Rega o sangue das mães:  
Outras moças, mas nuas e espantadas,  
No turbilhão de espectros arrastadas,  
Em ânsia e mágoa vãs!

[...]

V

Quem são estes desgraçados  
Que não encontram em vós  
Mais que o rir calmo da turba  
Que excita a fúria do algoz?  
Quem são?... Se a estrela se cala,  
Se a vaga à pressa resvala  
Como um cúmplice fugaz,  
Perante a noite confusa...  
Dize-o tu, severa musa,  
Musa libérrima, audaz!

São os filhos do deserto

[...]

São os guerreiros ousados,

[...]

Homens simples, fortes, bravos...

Hoje míseros escravos

Sem ar, sem luz, sem razão...

São mulheres desgraçadas.

(ALVES, 2013, p. 21).

A fala da Musa se enche de pena e introspecção, em confluência com a voz indignada do poeta. Essa compreensão do poeta que dá o turno enunciador à Musa aparece no disco *Livro* (1997), de Caetano Veloso. Ao musicar os versos de Castro Alves, Caetano Veloso passa à cantora Maria Bethânia a tarefa de vocalizar a fala da “musa libérrima, audaz”. É ela quem diz quem são os desgraçados até então assistidos pelo poeta.

A severa Musa, porque também acusada de apenas assistir a tudo sem se comover com os sofrimentos vistos, evoca a mitologia bíblica de Agar, a serva egípcia de Sara, a esposa de Abraão, querendo denunciar que o padecimento de todo e qualquer povo escravizado se iguala. Diz o poema:

São os guerreiros ousados,  
Que com os tigres mosqueados  
Combatem na solidão...  
Homens simples, fortes, bravos...  
Hoje míseros escravos  
Sem ar, sem luz, sem razão...

São mulheres desgraçadas  
Como Agar o foi também,  
Que sedentas, alquebradas,  
De longe... bem longe vêm...  
Trazendo com tábios passos  
Filhos e algemas nos braços,  
N'alma lágrimas e fel.  
Como Agar sofrendo tanto  
Que nem o leite do pranto  
Têm que dar para Ismael...  
(ALVES, 2013, p. 22).

Para a ira de Sara, Agar e Abraão concebem Ismael. Anos mais tarde, mãe e filho são expulsos e quase perecem de fome e sede no deserto, mas dos dois nasceria uma nova nação. Portanto, é nesse messianismo do sujeito escravizado – martirizado como o próprio Cristo – que a Musa de Castro Alves investe para, de alguma forma, alentar o poeta.

É também investindo nessa ideia de que “o grande vencedor se ergue além da dor”<sup>8</sup> que José Carlos Capinam (1941-) comporia “Ya, Ya, massamba”, em parceria com Roberto Mendes (1956-). Vejamos um trecho da canção interpretada por Maria Bethânia no disco *Brasileirinho* (2003):

Que noite mais funda calunga  
No porão de um navio negroiro  
Que viagem mais longa candonga  
Ouvindo o batuque das ondas  
Compasso de um coração de pássaro no fundo do  
cativeiro

É o semba do mundo calunga  
Batendo samba em meu peito

Kaô Kabiecilê Kaô ôô  
Okê arô okê

Quem me pariu foi o ventre de um navio  
Quem me ouviu foi o vento no vazio  
Do ventre escuro de um porão  
Vou baixar o seu terreiro  
Epa raio machado trovão  
Epa justiça de guerreiro

Ê semba ê semba á  
O batuque das ondas nas noites mais longas me ensinou  
a cantar  
[...].

---

8. Versos da letra da canção “Tenda dos milagres”, de Caetano Veloso.

Em meio às palmeiras gonçalvianas<sup>9</sup>, a tragédia de *Iracema* (1865) de José de Alencar<sup>10</sup> (1829-1877), nosso principal prosador romântico, também é evocada na fala da Musa de Castro Alves, na tentativa de melhor apresentar os acontecimentos passados e futuros. Como podemos ver nos versos a seguir:

Lá nas areias infindas,  
Das palmeiras no país,  
Nasceram crianças lindas,  
Viveram moças gentis...  
Passa um dia a caravana  
Quando a virgem na cabana  
Cisma das noites nos véus...  
...Adeus! ó choça do monte!...  
...Adeus! palmeiras da fonte!...  
...Adeus! amores... adeus!...  
(ALVES, 2013, p. 23).

A localização da Musa aparece nos versos enunciados por ela: “Lá nas areias infindas,/ Daspalmeiras no país”. Ora, se ela não está “lá”, ela está aqui, junto do poeta que abre o canto alertando: “Stamos em pleno mar”. A supressão do “e” em “estamos” e esse plural, além de presentificarem oralmente a ação narrada, localizam a cumplicidade entre poeta e Musa, poeta e leitor-ouvinte:

---

9. Refiro-me ao poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e seus primeiros versos: “Minha terra tem palmeiras, onde canta o Sabiá;/ As aves, que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá”.

10. Descrição da mãe d’água por José de Alencar: “moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que enchia a alma de contentamento”. (O tronco do ipê, 1871).

juntos para cantar e ouvir o “horror perante os céus”, em pleno mar, arrastando o leitor-ouvinte para dentro dos acontecimentos. Mar que mais adiante também será cobrado: “Ó mar, por que não apagas/ Co’a esponja de tuas vagas/ De teu manto este borrão?...”.

“Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!”, canta o poeta. E a Musa silencia:

VI

Existe um povo que a bandeira empresta  
P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...  
E deixa-a transformar-se nessa festa  
Em manto impuro de bacante fria!...  
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,  
Que impudente na gávea tripudia?  
Silêncio. Musa... chora, e chora tanto  
Que o pavilhão se lave no teu pranto!...  
Auriverde pendão de minha terra,  
Que a brisa do Brasil beija e balança,  
Estandarte que a luz do sol encerra  
E as promessas divinas da esperança...  
Tu que, da liberdade após a guerra,  
Foste hasteado dos heróis na lança  
Antes te houvessem roto na batalha,  
Que servires a um povo de mortalha!...  
(ALVES, 2013, p. 26).

Chamamos a atenção para uma derradeira questão: diante da covardia transformada em festa, da bandeira auriverde transfigurada em “manto impuro de bacante fria”, transtornado, o poeta invoca a Musa não no início do poema, como nos moldes clássicos, mas no meio da

narrativa. A descrição feita pelo poeta é interrompida pelo horror. A Musa é chamada no instante em que o poeta não consegue mais suportar as imagens. É a invocação que promove a continuação da narrativa. Sem a Musa, o poeta silenciaria: “Que o pavilhão se lave no teu pranto!.../ Auriverde pendão de minha terra,/ Que a brisa do Brasil beija e balança”, clama o poeta. Além disso, a Musa confere verdade à narrativa. Feita de mortalha, a bandeira precisa ser lavada com as lágrimas da Musa que inspira o canto doloroso. Onde as promessas divinas de esperança?

A mitologia cristã presente em “Navio negreiro” marca outras produções de Castro Alves, como o poema “O voo do gênio” (1870). Dedicado à atriz Eugênia Câmara (1837-1879), a figura de Jeová e dos arcanjos celestes aparece como advertência contra as seduções da mulher, da “ninha clara”, da Dalila, da Sereia:

Mulher! mulher! Aqui tudo é volúpia:  
 A brisa morna, a sombra do arvoredo,  
 A linfa clara, que murmura a medo,  
 A luz que abraça a flor e o céu ao mar.  
*Ó princesa, a razão já se me perde,*  
 És a sereia da encantada Sila.  
 Anjo, que transformaste-te em Dalila,  
 Sansão de novo te quisera amar!  
 (ALVES, 1921, p. 71).

O verso “A sereia da encantada Sila” recupera a passagem da *Odisseia* quando Ulisses enfrenta a ninfa transformada em monstro, de acordo com as versões de Homero e Ovídio. Junto com Caríbde (sorvedouro engo-



lidor de barcos), Cila – a fada transformada em monstro de seis cabeças por Circe – devora os marinheiros que por ali passavam. Assim como as Sereias, personificava os perigos da navegação. De ninfa a monstro, de anjo a Dalila, a motivação poética é revelar o aspecto monstruoso por trás da beleza feminina aparente. O poeta faz as vezes da feiticeira da Ilha de Eeia: Circe, que alertou Ulisses sobre os perigos à frente: Sereias, Cila, Caríbdis, os Bois de Hélio.

Logo já está realizado isso tudo; atenção ora presta  
 ao que te passo a dizer: aliás, há de um deus recordar-to.  
 Primeiramente, hás de ir até às Sereias, que todos os  
 homens  
 que se aproximam dali, com encantos prender têm por  
 hábito.  
 Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o  
 canto  
 delas ouvir, nunca mais a mulher nem os ternos filhinhos  
 hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.  
 Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.  
 Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem  
 muitos ossos  
 de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvi-  
 nha a epiderme.  
 Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios  
 com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto  
 possa escutar.  
 Mas tu próprio, se ouvi-lo quiseres, é força  
 que pés e mão no navio ligeiro te amarrem os sócios,  
 em torno do mastro, de pé, com possantes calabrês  
 seguro,  
 para que possas as duas sereias ouvir com deleite.

Se lhe pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,  
devem mais forte amarras à volta do corpo apertar-te.  
(37-54) (HOMERO, 2000, p. 210-211).

Destacamos que, em Homero, a voz aparece também como atributo do encanto de Circe:

Circe, de tranças bem-feitas, canora e terrível deidade,  
que era de Eets irmã, feiticeiro de espírito escuro,  
pois ambos foram, nascidos do Sol que os mortais ilumina,  
quando com Persa se unira, que foi pelo Oceano gerada.  
(136-139) (HOMERO, 2000, p. 210-211).

Por sua vez, no poema de Castro Alves, Cila faz rima com Dalila, ambas destruidoras do poder masculino. A mistura de elementos e o sincretismo louvam a verve teatral da homenageada Eugênia Câmara. Eloá, anjo que disse ter sido nascida de uma lágrima de Jesus, também é evocada, assim como a amante de Hércules, Onfália. Enredado nessa teia de significantes de encantos, o poeta parece despertar – *Ó princesa, a razão já se me perde* – e desculpa-se com Jeová pelo deslize, por ter se deixado levar pelo canto sedutor da arte:

Porém silêncio! No maldito abismo,  
Onde caí contigo criminosa,  
Canta uma voz, sentida e maviosa,  
Que arrependida sobe a Jeová!  
Perdão! Perdão! Senhor, pra quem soluça,

Talvez seja algum anjo peregrino...  
...Mas não! inda eras tu, gênio divino,  
Também sabes chorar, como Eloá!

A Musa se medusa diante dos olhos semidespertados do poeta. E, mesmo presentindo o perigo, ele quer continuar, embora saiba que: “Mergulhei das paixões nas vagas céculas.../ Mas nos meus dedos – já não cabem – pérolas –/ Mas na minh’alma – já não cabe – luz!...”.

\*\*\*

Não podemos seguir sem destacar neste ponto Maria Firmina dos Reis (1825-1917). Escritora, negra, com o livro *Úrsula* (1859) Maria antecedeu o “Navio negreiro” (1869) de Castro Alves na discussão antiescravista no Brasil, além de tematizar a opressão imposta às mulheres. Mas, diferentemente do poeta baiano, só recentemente a professora, romancista, poeta, cronista e jornalista Maria Firmina dos Reis tem recebido o merecido destaque da crítica e das editoras. Reconhecimento advindo muito por causa do trabalho de pesquisadores como os do Grupo Literafro (UFMG), entre outros. No centenário de sua morte, em 2017, Maria foi homenageada no *Mulherio das Letras*, movimento liderado por Maria Valéria Rezende e Susana Ventura e que revisita e valoriza escritoras silenciadas pela historiografia literária.

Autodidata, Maria Firmina lia e escrevia em francês, recebeu o título de mestra régia e fundou a primeira escola mista e gratuita do país, causando desconforto na sociedade de Maçarico (MA). A escola foi fechada alguns

anos depois, e isso dá a proporção do contexto da vida e da obra de Maria Firmina, autora que ousou apresentar em pleno Romantismo brasileiro o “ecrã para a apreensão do sujeito, da sua vida e das condições de produção” (MBEMBE, 2014, p. 30). Ela fez isso ao se utilizar das regras de composição nacionalistas da época.

Tomemos como exemplos, além do já citado *Úrsula*, o conto “A escrava” (1887), o conto indianista “Gupeva” (1861) e o livro de poemas *Cantos à beira-mar* (1871). Nesse livro – publicado pela Typografia do Paiz –, Maria Firmina dedica à memória da mãe 56 poesias. A praia é o espaço-tempo de meditação e melancolia, alegrias e cismas. Em “Uma tarde no Cuman”, ela diz:

Aqui minh'alma expande-se, e de amor  
Eu sinto transportado o peito meu;  
Aqui murmura o vento apaixonado,  
Ali sobre uma rocha o mar gemeu.  
[...]  
Quanta doce poesia, que me inspira  
O mago encanto destas praias nuas!  
Esta brisa, que afaga os meus cabelos,  
Semelha o acento dessas frases tuas.  
(REIS, 2019, p. 203).

E convida: “Vem comigo gozar destas delícias,/ Deste amor, que me inspira poesia;/ Vem provar-me a ternura de tu'alma,/ Ao som desta poética harmonia”.

Assim como em Castro Alves (“Como Agar sofrendo tanto,/ Que nem o leite de pranto/ Têm que dar para Ismael”), Maria Firmina dos Reis usa o conhecimento bíblico para sensibilizar: “Canta o Cordeiro, que gemeu

na Cruz,/ Raio infinito de esplendente luz”, diz no seu poema “O meu desejo”. Afinal, como dizer-se cristão, reconhecer o poder do nazareno torturado e morto e, mesmo assim, fechar os olhos para o horror da escravidão?

Podemos especular que a poesia é a Musa de Maria Firmina, pois a poesia se mostra como a metáfora para a liberdade. Como exemplo, destaca-se “O meu desejo”. O poema é composto de nove partes: oito sextilhas e uma nona parte em quadra (em que o eu-lírico se apresenta), mais um terceto (em que o desejo é pronunciado):

[...]  
 Eu não te ordeno, te peço,  
 Não é querer, é desejo;  
 São estes meus votos – sim.  
 Nem outra cousa eu almejo.  
  
 E que mais posso eu querer?  
 Ver-te Camões, Dante ou Milton,  
 Ver-te poeta – e morrer.  
 (REIS, 2019, p. 209).

O ritmo é dado pelas redondilhas do texto de Maria Firmina. Texto que, por isso, pelo uso das regras métricas, se insere no uso da tradição assentada por Camões, Dante e Milton. A primeira estrofe do poema releva a corda merencória utilizada como mote: “Na hora em que vibrou a mais sensível/ Corda de tu’alma – a da saudade,/ Deus mandou-te, poeta, um alaúde,/ E disse: canta amor na soledade./ Escuta a voz do céu, – eia, cantor,/ Desfere um canto de infinito amor”. O poeta é o alaúde que vibra a alma da saudade, a voz do céu. Maria Fir-

mina dos Reis ativa a voz aédica que – transgredindo a tradição e o império da escrita – canta sua vivência, reconstrói a imagem de si.

Por exemplo, em *Úrsula*, sem fabular a mulher negra escravizada, Maria Firmina problematiza as regras românticas de representação e autorrepresentação. Vale a pena destacar o testemunho de Mãe Susana no livro:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes de nossas matas, que se levam para recreios dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos. (REIS, 2018, p. 99-104).

“No centro da épica, existe uma questão de voz. Homero não é simplesmente um contador de histórias. Recebendo-as da Musa, ele as coloca na voz humana e no canto”, escreve Adriana Cavarero (2011, p. 112). Não é isso que Maria Firmina engendra ao fazer do *epos* de sua ancestralidade matéria para restituir a *phoné* (a voz de Mãe Susana) desta mesma ancestralidade (agora cantada

na nação em formação)? O relato de Mãe Susana diz aquilo que o albatroz de Castro Alves não conseguiu dizer, por não ter estado nos porões. “Canta, poeta, a liberdade, – canta./ Que fora o mundo sem fanal tão grato.../ Anjo baixado da celeste altura,/ Que espanca as trevas deste mundo ingrato./ Oh! sim, poeta, liberdade, e glória / Toma por timbre, e viverás na história”, diz o eu-lírico de “O meu desejo” (REIS, 1871, p. 35).

Aliás, tendo sido o livro *Canto à beira-mar* lançado após o “Navio negreiro” de Castro Alves, poderíamos pensar que Maria Firmina estaria exaltando os versos do poeta baiano, mas a dedicatória “a um jovem poeta guimaraense” não deixa dúvida sobre o endereçamento:

E a liberdade, – oh! poeta, – canta,  
 Que fora o mundo a continuar nas trevas?  
 Sem ela as letras não teriam vida,  
 menos seriam que no chão as relvas:  
 Toma por timbre liberdade, e glória,  
 Teu nome um dia viverá na história.

Os versos acima registram a esperança que reverberaria no “Hino à liberdade dos escravos”, composição com letra e música de Maria Firmina dos Reis de 1888:

Salve o sol que raiou hoje,  
 difundindo a liberdade,  
 Quebrou-se enfim a cadeia  
 da nefasta escravidão!  
 Aqueles que antes oprimias,  
 Hoje terás como irmão.

Infelizmente, a história mostrou que o desejo – movido pelo contexto da Lei Imperial nº 3.353, sancionada em 13 de maio de 1888 – não se realizou. O silenciamento perpetrado sobre a obra de Maria Firmina e de tantos intelectuais e artistas negros no Brasil é exemplo disso.

\*\*\*

Na poesia de Álvares de Azevedo (1831-1852), as evocações e aparições dos seres cantantes soam imprecisas. Equilibrando confidencialidade e necessidade de expressão, a Musa aparece como inspiração de um gesto memorialístico em “Minha musa” (1853):

Minha musa é a lembrança  
Dos sonhos em que eu vivi,  
É de uns lábios a esperança  
E a saudade que eu nutri!  
É a crença que alentei,  
As luas belas que amei  
E os olhos por quem morri!  
(AZEVEDO, 1996, p. 128).

Rememorar é ficcionalizar. A memória é ficcional e precisa ser diferenciada do confessional. Há sempre um jogo entre autobiográfico e confissão, veracidade e verossimilhança. Os significantes que emprestam veracidade à fabulação podem vir da experiência do vivido, mas não é uma confissão, embora saibamos o teor religioso desses poemas, quando o discurso poético se assemelha à confissão diante do padre. Mesmo assim, aquilo que é dito é ficcional: fala sincera *versus* mentira. A explosão de emoções represadas acontece diante do estímulo à memória



pela presença da mulher amada. Só assim entendemos quando o poema diz “Os meus cantos de saudade/ São amores que eu chorei,/ São lírios da mocidade/ Que murcham porque te amei!”.

O lírio, em sua brancura, era um símbolo floral bastante recorrente quando o poeta queria evocar a pureza e a inocência cristã da mulher cantada. No Sermão da Montanha (Mateus 6:28-30), Jesus usa os “lírios do campo” como “alegoria como Deus provê a subsistência para aqueles que renunciam à perseguição de riquezas” (TRESSIDER, 2003, p. 202). Ainda na *Bíblia* (Cânticos 1:2), os lírios são comparados aos lábios da pessoa amada. Na antiguidade, reza ainda a fábula de que o lírio teria surgido no do leite da deusa Hera.

O poeta distorce a autoimagem, a fim de afirmar que vive em função da amada: “Sou poeta porque és bela,/ Tenho em teus olhos, donzela,/ A musa do coração!”. O excesso de exclamações se choca com aquilo que o eu lírico chama de “meu outono”, seu estado de espírito. É desse jogo entre o que ele foi nos “verdes anos” e o que ele é hoje depois do contato com a formosura da donzela que sai o canto que tange a lira do poeta. A derradeira estrofe é um convite ao revigorar desse canto, pois, se a trança a donzela soltar, a lira melhor cantará:

E se tu queres, donzela,  
Sentir minh'alma vibrar,  
Solta essa trança tão bela,  
Quero nela suspirar!  
E dá repousar-me teu seio...  
Ouvirás no devaneio  
A minha lira cantar!

A ideia de olhos como “janelas da alma” por onde o amador se perde no amado também aparece nesse poema: “Tenho em teus olhos, donzela,/ A musa do coração!”. Olhos lânguidos? De ressaca, como os de Capitu – a Musa de Dom Casmurro?

Essa ênfase no campo semântico da visão é importante. Em relação às Sereias, encontramos um raro registro em “Canção da sesta”, em que as cantoras míticas (ideal) emprestam seus cílios para adensar o sedutor mistério da mulher (real) cantada pelo poeta.

Se teus cílios de sereia  
Te dão um ar peregrino,  
Que longe é de ser divino,  
Fada do olhar que me enleia.

O poema segue descrevendo a mulher amada – “Eu te adoro eternamente,/ Minha terrível paixão!/ Sempre com a devoção/ Que tem pelo ídolo um crente” – deixando para o leitor apenas a sutil e precisa referência às Sereias: seus cílios abrem o poema, convidam ao encanto poético. A mulher é a Musa que incorpora a Sereia. E é também a “Ninfa do ar mais funerário”, que conhece a carícia e “faz reviver a morte”, na típica confusão de sentimentos e sensações da poesia de Álvares de Azevedo. Em seu espaço poético-discursivo, convivem as disparidades e as dissonâncias.

Se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil. O adolescente é muitas vezes

um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento, como ele, em cuja personalidade literária se misturam a ternura casimiriana e nítidos traços de perversidade; desejo de afirmar e submisso temor de menino amedrontado; rebeldia dos sentidos, que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada. (CANDIDO, 2007, p. 493).

Não à toa, o professor Antonio Candido (2007) sugere a fusão das personagens shakespearianas Ariel e Caliban como sinônimo para a *persona* Álvares de Azevedo, justamente pela “mistura de frescor juvenil e fatigada senilidade” e pelas contradições e dualidades que caracterizam a obra e a existência do poeta. A pista fora dada na singular autocrítica no panorama da poesia brasileira do prefácio à segunda edição d’*A lira dos vinte anos*: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binômia: – duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces”. O cabotinismo – a utilização de máscaras – reforça a teatralidade do *eu* e a plasticidade do cotidiano.

“A sua poesia gira nos gonzos e desvenda a dialética segundo a qual os contrastes favorecem a verdadeira realização do artista” (CANDIDO, 2007, p. 495). Daí que a Musa incorpora a Sereia. E a Musa é a mulher amada pelo amor sempre interdito. Esse erotismo entravado motiva o desejo de morte, o cansaço de viver. Eis o jogo dramático que enreda os sujeitos cotidianos dos poemas

de Álvares de Azevedo. Em mais uma manifestação de sua consciência crítica, o poeta escreve: “Minha desgraça não é ser poeta,/ [...] É ter por escrever todo um poema/ E não ter um vintém para uma vela” (“Minha desgraça”). Se “o mundo é um lodaçal perdido”, se “reina a desordem pela sala antiga”, a opção estética é mirar a morte, o eterno retorno do *morrer em vida* a cada investida fracassada de encontro com a mulher-musa-sereia.

\*\*\*

Antes disso, o poeta Bernardo Guimarães (1825-1884), no poema “A sereia e o pescador” (1883), deu voz a Sereia, fazendo-a dizer quem é, onde vive, sua origem e seu destino:

Viver aqui eu não posso  
Nem no vale, nem na serra;  
Eu não sou filha da terra,  
Eu sou sereia do mar.  
Correi, ondas, brandamente,  
Correi, vinde me buscar.

Nasci no seio das vagas,  
Numa gruta de cristal;  
Em colunas de coral  
O meu berço se embalou.  
Ondas, levai-me convosco,  
Que eu desta terra não sou.

O amor criou-me entre pérolas  
Sobre fúlgidas areias,  
Mago canto de sereias  
Meus sonos acalentou.

Ondas, levai-me convosco,  
Que eu também sereia sou.  
[...].

A Sereia aparece sentada num rochedo. Aparentemente encalhada, ela roga o auxílio das ondas para voltar a seu ambiente natural:

No regaço cristalino  
Brandamente me tomai;  
Aos palácios de meu pai  
Vinde, vinde me levar.  
Correi, ondas, pressurosas,  
Levai a filha do mar.

Ao final do trecho, cujas estrofes seguem o mesmo esquema formal – ABBCDC –, o narrador toma o turno enunciativo para si e acusa o pescador que – sem a precaução de Ulisses – se perdia ao ouvir o cantar da “filha do mar”:

Sentada ao pé de um rochedo,  
Com os pés na branca areia,  
Assim cantava a sereia  
A linda filha do mar.  
E a onda mansa, gemendo,  
Os pés lhe vinha beijar.  
Pescador, que além vogava,  
No seu batel escondido,  
Absorto prestava ouvido  
A tão saudoso cantar,

E a vela e o remo esquecia  
Ouvindo a filha do mar.  
(GUIMARÃES, 1959, p. 368).

A referência a pés, e não a rabo, ou cauda, sugere ao leitor uma Sereia humanizada e, aliado a isso, a Sereia assumir-se como “filha do mar”, apontando sua natureza pisciforme, distanciada das Sereias de Homero.

Esse canto da Sereia, recolhido no livro *Flores de outono* (coletânea de versos, 1883), na verdade, é o canto de Regina, personagem do obscuro romance intitulado *A ilha maldita* ou *A filha das ondas* (1879). Na publicação do canto em versos, houve algumas pequenas modificações, sem prejuízo do conteúdo. A relação entre Regina e a Sereia do poema é clara: “Eu acho que sou sereia, mãe; com minhas cantigas eu sei amansar e embravecer as ondas do mar, conforme me parece. Quer ouvir como eu canto? Vá escutando” (GUIMARÃES, 1931):

Viver aqui não desejo  
Nem no vale, nem na serra;  
Eu não sou filha da terra,  
Eu sou sereia do mar.  
Correi, ondas, brandamente,  
Correi, vinde me buscar.

Nasci no seio das vagas  
Numa gruta de cristal;  
Em colunas de coral  
O meu berço se embalou.  
Ondas, levai-me convosco,  
Que eu desta terra não sou.

O mar criou-me entre pérolas  
Sobre fúlgidas areias;  
Mago canto de sereias  
Meus sonos acalentou.  
Ondas, levai-me convosco,  
Que eu também sereia sou.

E termina:

Em solitário rochedo,  
Batido pelas tormentas,  
Ide, ó ondas turbulentas,  
Ide longe me ocultar.  
Rugindo ali noite e dia,  
Guardai a filha do mar.

O aproveitamento poético recupera e reforça: “As sereias não são criaturas de Deus; nem são nascidas ou geradas como nós; nascem no mar por artifícios de Lúcifer, que lhes dá a figura de formosas donzelas, e manda um demônio habitar no corpo delas para tentar e afligir a humanidade” (GUIMARÃES, 1931, p. 42). Além do canto, o olhar é signo de encantamento: a Sereia como medusa.

\*\*\*

As Sereias também seduziram Machado de Assis (1839-1908). No caso, a *Lorelei* do poema homônimo do poeta alemão Heinrich Heine, incluído no livro *Buch der Lieder* (1824). O texto de Heine é pré-texto para que Machado escreva “As ondinas”, poema publicado em *Crisálidas* (1864).

No poema de Heine, a Sereia Lorelei condensa das Sereias de Homero às mulheres marinhas – Melusina (a serpente alada), Morgana e a Dama do Lago. Relacionadas à feitiçaria, essas fadas – “as descendentes das Parcas da Antiguidade, cujo nome em baixo-latim, *fatae*, revela a ligação com o destino, *fatum*” (LE GOFF, 2011, p. 152) – sempre ameaçaram a razão masculina. Capitu não nos deixa mentir. Isso está ratificado no *Malleus maleficarum*, no século XV, e endossado no Romantismo na dicotomia desejo/morte. Sereia do Reno, figura mitológica que evoca o confronto entre a natureza e o homem civilizado, Loreley (na grafia medieval) é desejada, mas, por ser deusa, não pode ser possuída.

Machado de Assis investe na associação de Lorelei<sup>11</sup> com um cavaleiro medieval. Note-se que a mulher do poema permanece virgem. Embora recrie o poema de Heine sob a égide da sensualidade e do jogo erótico (“Tira-lhe a espada límpida e lustrosa,/ E, apoiando-se nela, a contemplá-la/ Perde-se toda em êxtase amorosa”), Machado dá um pertinente subtítulo ao seu poema, “Noturno de H. Heine”, por evocar no tema o sentimento de tristeza típico da composição musical “noturno”.

Beijam as ondas a deserta praia;  
 Cai do luar a luz serena e pura;  
 Cavaleiro na areia reclinado  
 Sonha em hora de amor e de ventura.

---

11. Em Língua Portuguesa, Mário de Sá-Carneiro faz uma tradução do poema “Lorelei”, de Heine, datada de 1906, provavelmente do francês.



As ondinas, em nívea gaze envoltas,  
Deixam do vasto mar o seio enorme;  
Tímidas vão, acercam-se do moço;  
Olham-se e entre si murmuram: “Dorme!”  
[...].

É a partir do convite “dorme”, que, uma a uma, as ondinas vão glosando o cavaleiro astucioso, que “faz-se de sonso” e “Finge do sono o plácido desmaio,/ Da branca lua ao doce e brando raio”.

Machado de Assis segue sua proposta de que

um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. (ASSIS, 1979, p. 807).

Assim, fará a mãe d’água Iara aparecer de modo muito sutil no poema “Sabina” (1875). Vejamos o trecho em que Sabina – “os cabelos da cor da noite escura” – aparece a Otávio:

[...]  
A passo curto, e o pensamento à larga,  
Como leve andorinha que saísse  
Do ninho, a respirar o hausto primeiro  
Da manhã. Pela aberta da folhagem,  
Que inda não doura o sol, uma figura  
Deliciosa, um busto sobre as ondas  
Suspende o caçador. Mãe d’água fora,

Talvez, se a cor de seus quebrados olhos  
Imitasse a do céu: se a tez morena,  
Morena como a esposa dos Cantares,  
Alva tivesse; e raios de ouro fossem  
Os cabelos da cor da noite escura,  
Que ali soltos e úmidos lhe caem,  
Como um véu sobre o colo. Trigueirinha,  
[...].

Ao distinguir as características da mucama Sabina das características da mãe d'água, Machado de Assis se insere no grupo de poetas oitocentistas que fizeram o elogio da mãe d'água brasileira: a Iara – olhos azuis, tez alva, cabelos dourados.

\*\*\*

Destacamos ainda a ondina de La Motte-Fouqué<sup>12</sup>, elogiada por Heine, Poe e H. P. Lovecraft, devido ao fascínio que a obra exerceu sobre os leitores românticos do século XIX. Esse será o modelo utilizado também por Olavo Bilac (1865-1918), em sua “profissão de fé”, que faz de sua “Iara” um poema em que o poeta se assemelha à Sereia, ligando os dois cantares – do poeta e da Sereia, ambos sedutores, *mentirosos*, feiticeiros:

Vive dentro de mim, como num rio,  
Uma linda mulher, esquiva e rara,

---

12. “Seus olhos azuis como o lago dão testemunho de sua ligação e até identificação com a Natureza, e seu arrebatamento, indisciplina e índole caprichosa remetem diretamente às águas de que proveio”, escreve Karin Volobuef, na Introdução de *Ondina: uma história de fadas da mitologia germânica*. (LA MOTTE-FOUQUÉ, 2005).

Num borbulhar de argênteos flocos, lara  
De cabeleira de ouro e corpo frio.

[...]

Mas nos meus braços a ilusão se esfuma:  
E a mãe-d'água, exalando um ai piedoso,  
Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.

A Iara é a mãe d'água ameríndia. Emblema definitivo da poética nacional, Iara será exaltada por muitos poetas como a Musa que melhor distingue o cantar brasileiro do cantar europeu e mesmo africano. É ela quem alimenta o nosso imaginário musal com seus aspectos tropicais. Em Bilac, ela parece não resistir ao rigor formal europeu representado pelo soneto e perece: “Desfaz-se em mortas pérolas de espuma”.

Por outro lado, Iara é miragem que não chega a matar o “eu” do poeta mirando o espelho, posto que se desfaz ao toque desse. O mito de Narciso aparece aqui sugerido: o poeta se vê no que percebe no “espelho móbil da onda clara”. Há um jogo entre ser, querer ser e desejar ter a Iara: o emblema brasileiro. Bilac descreve a Sereia mais próxima da Ondina da mitologia germânica fixada por Friedrich de la Motte-Fouqué do que das índias amazônicas. Esse choque entre o modelo europeu e o tema brasileiro, entre os temas greco-latinos fundidos ao lirismo e o exótico, interessa-nos como gesto de tentativa de tradução da cultura.

Parece que, seguindo uma máxima que será ditada muitos anos mais tarde pela escritora francesa Hélène Cixous, citada por Cavarero (2011, p. 149), Olavo Bilac antecede e afirma que “o que canta em um homem não é

ele, é ela”. O “Soneto XX” (1888) confirma esse embaralhado de personas, com vitória do elemento feminino:

Olha-me! O teu olhar sereno e brando  
Entra-me o peito, como um largo rio  
De ondas de ouro e de luz, límpido, entrando  
O ermo de um bosque tenebroso e frio.  
[...]  
E enquanto eu ardo em sua luz, enquanto  
Em seu fulgor me abraso, uma sereia  
Soluce e cante nessa voz tranquila!

O poeta sabe que, quando canta, enquanto dura o instante enunciativo do cantar, é ela quem canta através dele. Por um lado, isso reafirma o naturalizado receio da potência feminina (observemos que não estamos mais no tempo do elogio às possessões dionisiacas, mas da limpidez cristã) e, por outro lado, isenta o poeta do conteúdo do canto.

\*\*\*

Pela proximidade do gesto poético, chegamos à obra de Auta de Souza (1876-1901). Em seu único livro *Horto* (1900), encontramos o soneto “Noites amadas”, cujos primeiros versos já apontam os suspiros românticos presentes e o local telúrico de onde as Sereias cantam:

Ó noites claras de lua cheia!  
Em vosso seio, noites chorosas,  
Minh'alma canta como a sereia,  
Vive cantando num mar de rosas.

A alma da poeta será comparada à Sereia, cuja voz é emitida de um mar de rosas. O agradecimento e a exaltação – “Como eu vos amo” – à noite e à lua são gestos típicos do poetar romântico. A lua é a cúmplice dos enamorados. Aliás, dificilmente temos notícia da aparição das Sereias à luz do sol. Em geral, é no jogo claro/escuro das sombras da noite que as Sereias cantam, à exceção das mães d’águas, como vimos.<sup>13</sup> O verso que abre o poema é repetido, a fim de servir como retorno do significante que a lua tem: “Ó noites claras de lua cheia!”. No derradeiro terceto, a lua fica plena: “Ó noites claras de lua plena/ Que encheis a terra de paz serena/ Como eu vos amo, noites de lua!”.

Tal como também vimos no poema de Bilac, a poeta é a Sereia que canta ao luar, movida pelo astro dos enamorados.

\*\*\*

Não podemos passar pelo entresséculos (XIX-XX) da poesia brasileira sem mencionar a obra de Francisca Júlia (1871-1920). Se por um lado seu poema “Musa impassível” (1895) inspirou a escultura tumular homônima de Victor Brecheret (1894-1955), por outro lado os poemas “A ondina”, “Rainha das águas” e “O mergulhador”, entre outros, compõem um dos mais belos tratamentos dados às Sereias e às Musas em nossa literatura.

---

13. Não seria impróprio, portanto, lembrar que a grande Sereia brasileira – Iemanjá – emite seus cantos nas noites de luar, devido à ação que a lua exerce sobre o fluxo das marés.

Desde 2006 sob a guarda da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a escultura em mármore ornava – desde 1923 – o túmulo da poeta Francisca Júlia no Cemitério do Araçá (SP), sendo substituída por uma réplica em bronze – mais resistente às intempéries do tempo a céu aberto. Aliás, o livro que guarda o poema de Francisca se chama *Mármares*. Portanto, não foi à toa que o artista plástico tenha usado esse material para dar corpo à Musa. As formas geometrizadas do *art déco* de Brecheret dão espaço para a fusão entre a racionalidade e o encanto, o poético-literário e o poético-plástico, prestando a justa homenagem à memória da poeta-musa. As filhas de Zeus e Mnemósine – Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Terpsícore e Urânia – deixam-se entrever nas filigranas da trama escultórica de Brecheret: Classicismo, Parnasianismo e Simbolismo. Destacam-se a gestação de Orfeu (aquele que canta “aos ouvidos d’alma; a estrofe limpa e viva”, diz o poema) por Calíope e a túnica diáfana que evoca o lirismo erótico de Erato. Da face, como diz o poema: “um gesto sequer de dor ou de sincero/ luto jamais te afeie o cândido semblante”.

É a essa “musa impassível” – que “celebra ora um fantasma anguiforme de Dante/ ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero” – a quem a poeta recorre para conseguir “o hemistíquio d’ouro, a imagem atrativa;/ a rima cujo som, de uma harmonia crebra,/ cante aos ouvidos d’alma; a estrofe limpa e viva”.

Sobre o monumento, e já sugerindo que a estátua fosse retirada do cemitério, o poeta Menotti Del Picchia (1892-1988), sob o pseudônimo de Hélios, escreveu:

É a Musa Impassível, um mármore [...] criado pelo cinzel triunfal de Victor Brecheret. [...] Na augusta expressão dos seus olhos, do seu busto ereto, das suas mãos rítmicas, há toda a grandeza e a beleza daquela musa impassível da formidável parnasiana que concebeu e realizou a “Dança das Centauros”. O estatuário foi bem digno da poetisa. Ao contemplar-se essa estátua, sente-se que nela se casam dois gênios: o que a inspirou e o que a plasmou com tanta arte. (*Correio Paulistano*, 10 de novembro de 1923).

Se Bilac comparava o trabalho do poeta ao do ourives, Francisca Júlia evoca a imagem do mergulhador que precisa ir fundo para encontrar a “desejada joia”.

Querendo mais um astro em seu cabelo, a clara  
Rainha assim falou: “Desce ao mar e passeia  
Por esse amplo palácio onde canta a sereia,  
E traz-me lá do fundo a pérola mais rara”.

E o bom mergulhador, em busca do tesouro,  
Desce, passeia o olhar pela amplidão marinha:  
Acha a pérola, e oferta-a a formosa rainha  
Numa caixinha azul vermiculada de ouro.

O poema “O mergulhador”, do livro *Esfinges* (1903), segue mimetizando rainha à poesia e pérola à palavra justa, tendo na figura da personagem-título o gesto da poeta a quem cabe mergulhar no mar, ou seja, na Língua Portuguesa, a fim de chegar à composição da beleza, do tesouro oculto no *mau* uso cotidiano das palavras. Lapidar a língua é mergulhar na língua, sugere Francisca Júlia. Os próximos versos confirmam isso:

O poeta é assim também: se teu capricho, instante,  
Requer, Senhora, um verso, unicamente um verso,  
Mas um verso perfeito, áureo, sonoro e terso,  
Que diga a tua ideal formosura radiante,

Ao fundo da sua alma imaculada e santa,  
Undoso plaino azul, vasto mar onde boia  
O dourado palácio onde a sereia canta,  
Mergulha, e vai buscar a desejada joia.

Temos aqui reforçada, portanto, a ideia da poesia (mímese da língua) como senhora, a quem o poeta deve servir – “o poeta é assim também” –; a Sereia como guardadora da palavra mágica e sedutora, portanto, artística; e o uso dos tons azulados e dourados, o ouro sobre azul bastante recorrente na poesia de Francisca Júlia. Por exemplo, o segundo quarteto fecha com a expressão “numa caixinha azul vermiculada de ouro”, adensando o preciosismo das imagens metapoéticas do período. O poema compara ainda a alma (“imaculada e santa”) ao (“vasto”) mar, pois é dentro de si, e não no burburinho exterior, que a poeta deve mergulhar para encontrar “um verso perfeito, áureo, sonoro e terso”, que diga a “ideal formosura radiante” da poesia de sua língua.

Atentemos também para o destaque oferecido ao “cabelo” da rainha a ser enfeitado. No Brasil, aquela que tem os longos cabelos ondulados, semelhantes às águas do mar não é outra senão Iemanjá, a “Rainhas das águas”, título de outro poema de Francisca Júlia, dedicado a Alberto de Oliveira (1867-1937). A dedicatória não é gratuita, pois o poeta tem um poema intitulado “Aparição nas águas” (1878), em que descreve o surgimento



de Vênus, “a ideal pagã, que a velha Grécia um dia/ Viu esplêndida erguer-se à branca flor da espuma,/ Cisne do mar Iônio/ Mais alvo do que a bruma!”. Se o poeta roga a Vênus “Vem da Grécia que é morta,/ Abre do céu a misteriosa porta/ E em ti revive ó pérola do amor”, a poeta canta:

Mar fora, a rir, da boca o fúlgido tesouro  
Mostrando, e sacudindo a farta cabeleira,  
Corta a planura ao mar, que se desdobra inteira,  
Na esguia concha azul orladurada de ouro.

Rema, à popa, um tritão de escâmeo dorso louro;  
Vão à frente os delfins; e, marchando em fileira,  
Das ondas a seguir a luminosa esteira,  
Vão cantando a compasso, as piérides em coro.

Crespas, cantando em torno, as vagas, à porfia,  
Lambem de popa à proa o casco à concha esguia,  
Que prossegue, mar fora, a infinda rota, ufana;

E, no alto, o louro sol, que assoma, entre desmaios,  
Saúda esse outro sol de coruscantes raios  
Que orna a cabeça real da bela soberana.

Assim, Francisca Júlia não deixou de cantar os elementos da deusa grega. Inclusive, escreveu um poema chamado “Afrodite” (1884), em que aparece uma “turba irada de sereias de cauda prateada”. Todavia, hoje, distanciados temporalmente, também não podemos deixar de identificar em “Rainha das águas” os mitemas de Iemanjá espalhados pelo poema: “da boca o fúlgido tesouro”, numa referência ao canto sirênico; e “a farta cabeleira”. Afinal, é para *pentear os cabelos* desse ori-

xá que seus filhos oferecem pentes e espelhos às águas salgadas. Em nossa leitura, os mitos se misturam. Ou melhor, invertem-se. Precisamos deixar de ler/ouvir Iemanjá como uma Afrodite africana. E passar a ler/ouvir Afrodite como uma Iemanjá grega, ampliando o sentido da arte, do devir artístico e, conseqüentemente, do devir histórico-social. A “concha azul orladurada de ouro”, símbolo de Afrodite, imortalizada na pintura *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, serve de abrigo para Iemanjá, no Brasil. Mas em que medida Afrodite teve de aprender a ser Iemanjá?

O dourado solar reflete e refrata na “cabeça real da bela soberana”. Cortejada por “um tritão de escâmeo dorso louro”, a rainha das águas marinhas, amalgamada à deusa do amor, reina entre delfins e piérides – as nove ninfas cantoras que desafiaram as Musas. Vale destacar que a presença do Tritão também confere singularidade à poesia de Francisca Júlia, já que a aparição desse filho de Posêidon e Anfitrite é rara. Amante de Hécate, ele acalmava as ondas e cessava as tempestades. Algumas tradições definem Tritão como um Sátiro do mar. “As Nereidas frequentemente os acompanhavam, quando eles nadavam em procissões, celebrando o nascimento de Afrodite” (CAVALCANTI, 1998, p. 67).

Por sua vez, a Ondina, que seduziu Machado de Assis e inspirou Olavo Bilac, também é cantada pela poeta.

A Ondina (1895)

Rente ao mar, que soluça e lambe a praia, a Ondina,  
Solto, às brisas da noite, o áureo cabelo, nua,

Pela praia passeia. A alvacenta neblina  
Tem reflexos de prata à refração da lua.

Uma velha goleta encalhada, a bolina  
Rota, pompeia no ar a vela, que flutua.  
E, de onda em onda, o mar, soluçando em surdina,  
Empola-se espumante, à praia vem, recua...

Também de “áureo cabelo”, a ondina de Francisca Júlia empreende um passeio noturno pela praia, onde a neblina refrata a luminosidade da lua. Enquanto isso, o mar movimentava-se com suntuosidade e espalha sua rede de espuma – “empola-se espumante, à praia vem, recua...” –, embalando os gestos da Ondina nua. A interdição amorosa acontece: “E, surdindo da treva, um monstro negro, fito/ O olhar na Ondina, avança, embargando-lhes o passo.../ Ela tenta fugir, sufoca o choro, o grito...”. E o mar age a serviço da rainha, protegendo-a: “Mas o mar, que, espreitando-a, as ondas avoluma,/ Roja-se aos pés da Ondina e esconde-a no regaço,/ Envolvendo-lhe o corpo em turbilhões de espuma” (JULIA, 1895, p. 28).

Dessa cópula noturna entre a Ondina e o mar, nascem as ondas. Ou, como diria Toquinho e Vinicius de Moraes: o “verde novinho em folha” inaugurando-se infinitamente à beira-mar. Ou, como pergunta o poema “Plenilúnio”, do contemporâneo de Francisca Júlia, Raimundo Correia (1859-1911): “Quantos à noite, de alva sereia/ O falaz canto na febre a ouvir,/ No argênteo fluxo da lua cheia,/ Alucinados se deixam ir...” (CORREIA, 1961, p. 346-348). Ou, como Dorival Caymmi já cantou: “O mar quando quebra na praia/ É bonito,

é bonito/ O mar... Pescador quando sai/ Nunca sabe se volta, nem sabe se fica” (CAYMMI, 1988, p. 61). Desse modo, Francisca Júlia condensa e antecipa temas. A poeta faz isso se voltando para a tradição e olhando para a mistura-Brasil. Noutra perspectiva, portanto, a poeta Francisca, também é Musa, de Menotti e de Brecheret, assim como a poeta Adalgisa Nery também seria Musa de Drummond, por exemplo.

\*\*\*

Desdobrando o tema da Iara, no poema “Uyáras” (1881), de Mello Moraes Filho (1844-1919), encontramos o mesmo tom de advertência presente no poema de Gonçalves Dias. No entanto, quem adverte agora é o narrador, e não a mãe do “travesso menino”, mesmo que a culpa também recaia sobre a criança:

[...]

Travesso menino, não sabes ainda?

Ali as Uyáras se occultam reveis...

São ellas as moças que vivem cantando,

Crianças roubando;

São moças crueis!

São alvas, mais alvas que as plumas de neve;

Mais loiras que as folhas crestadas... são bellas!

Si algum as descobre na molle corrente,

Lá some-se a gente,

Lá somem-se ellas!

Nas noites de lua resvalam fuçaces,

Quaes nevoas doiradas – nas aguas azues...

E ao collo suspenso nas ondas bem mansas,

Enroscam-se as tranças,  
Quaes serpes de luz.  
(MORAES FILHO, 1881, p. 19-22).

Observamos que, em Gonçalves Dias, Morais Filho e Olavo Bilac, as mães d'águas se assemelham e amalgamam com Iara. Tanto em Gonçalves Dias quanto em Morais Filho o vocativo “Vem!” denota o convite sedutor do ser aquático, bem como sua capacidade de elocução. Em Gonçalves Dias, o narrador fala por meio de hendecassílabos, enquanto a mãe, o menino e a Sereia falam, basicamente, em redondilhas maiores. Eis o canto da Sereia:

Vem meu amigo, dizia  
A bela fada engraçada,  
Pulsando a harpa dourada:  
– Sou boa, não faço mal,

Vem ver meu belos palácios,  
Meus domínios dilatados,  
Meus tesouros encantados  
No meu reino de cristal.

Vem, te chamo: vê a limpha  
Como é bela e cristalina;  
Vê esta areia tão fina,  
Que mais que a neve seduz!  
Vem, verás como aqui dentro  
Brincam mil leves amores,  
Como em listas multicores  
Do sol se desfaz a luz.

Se não achas borboletas,  
Nem as vagas mariposas,

Que brincam por entre as rosas  
Do teu ameno jardim;  
Tens mil peixinhos brilhantes,  
Mais luzentes e mais belos  
Que o oiro dos meus cabelos,  
Que a nitidez do cetim.

[...]

Vem, meu amigo, tornava  
A bela fada engraçada,  
Vem ver a minha morada,  
O meu reino de cristal:  
Não se sente a tempestade  
Na minha espaçosa gruta,  
Nem voz do trovão se escuta,  
Nem roncões do vendaval.  
Aqui, ao findar do dia,  
Tudo rápido se acende,  
E o meu palácio resplende  
De vivo, etéreo clarão.  
Mil figuras aparecem,  
Mil donzelas encantadas  
Com angélicas toadas  
De ameigar o coração.

Quando passo, as brandas águas  
Por me ver passar se afastam,  
E mil estrelas se engastam  
Nas paredes do cristal.  
Surgem luzes multicores,  
Como desses pirilampos,  
Que tu vêes andar nos campos,  
Sem contudo fazer mal.

Quando passo, mil sereias,  
Deixando as grutas limosas,  
Formam ledas, pressurosas  
O meu séquito real:  
Vem! Dar-te-ei meus palácios,  
Meus domínios dilatados,  
Meus tesouros encantados  
E o meu reino de cristal.  
(DIAS, 2001, p. 331).

Já em Mello Morais Filho, as Iaras cantam a seguinte canção:

– Eu tenho aqui mil palácios  
Todos feitos de coraes;  
Seus tectos são mais formosos,  
Que a coma dos palmeiras.  
Infante que vais no monte,  
Deixa o teu pouso d’alem,  
Eu sei historias bonitas...  
Vem!

Quando nas conchas de espumas  
Sigo à tóa até o mar,  
As princezas que morreram  
Descem na luz do luar.  
Jangadeiro que murmuras,  
Eu sou princeza tambem,  
O rio está na vasante...  
Vem!

Minhas escravas são virgens  
Loucas, esveltas, morenas;  
Tem mais ternura seus olhos

Que orvalhos as açucenas.  
Jangadeiro, a noite é fria,  
Tem máu assombro o sertão,  
Minhas escravas são lindas...  
São!

Tenho collares de per'las,  
Harpas d'ouro em que descanto;  
Governo a luz das estrellas,  
Pára o luar ao meu canto.  
Infante, a choça é deserta,  
Ninguem te espera lá, não;  
Minhas historias são bellas...  
São!

(MORAES FILHO, 1881, p. 21-22).

Se em Gonçalves Dias o menino não atende os conselhos da mãe e “atira-se às águas”, em Mello Moraes Filho o poema fecha com a advertência do narrador: “ouviste, menino? Não corras do rancho”.

É ainda em Mello Moraes Filho que temos uma sutil e rara referência à certa “cauda golfínea” na Sereia do poema “A sereia do Jaburu”.

\*\*\*

Por sua vez, em Martins Fontes (1884-1937), no poema “Na floresta da água negra” (1917), a Iara se consagra como metonímia de pátria virgem – note-se que a sexualidade das Sereias aqui apresentadas quase inexistente, quando não são celibatárias – e cumpre seu papel de ensinar as belezas e virtudes do Brasil. Aliás, o uso de fatos lendários e históricos servia para exemplificar a autoidealização a ser seguida pela sociedade.



III

[...]

Hora de aparições! Hora de pesadelos,  
Que tivestes talvez sem nunca os descreverdes...  
Em que a Iara penteia os úmidos cabelos.  
A coma vegetal dos seus cabelos verdes!

Dizem que essa mulher misteriosa parece  
Surgir, desabrochar por encanto divino!  
Como uma orquídea enorme, uma flor que se houvesse  
Transfigurado, ao luar num corpo feminino!

Grande, jovem e bela, essa imagem humana,  
Cuja nudez radiosa a natureza encerra,  
Encarnando o vigor da flora americana,  
É a musa do Brasil, o símbolo da terra!  
(FONTES, 1917, p. 41).

Esse é, sem dúvida, o poema que melhor condensa os significantes do imaginário poético-nacional em torno de Iara, a Musa do Brasil independente, a singularidade nacional: “Grande, jovem e bela”, humana cuja nudez encarna “o vigor da flora americana”. Qual uma ninfa que se identifica com seu lugar de morada, ela representa a própria energia vital do Brasil, de onde jorra incessantemente a sua substância poética, a inspiração. Do exótico ao óbvio, dos lábios de mel aos olhos de ressaca, Iara tem a natureza brasileira no corpo, servindo de promoção e propaganda da fauna, da flora e dos habitantes do novo mundo.

\*\*\*

Seja pelos investimentos nos estudos da função poética do pensador russo Roman Jakobson, seja pela Retórica clássica, a inserção de Gregório de Matos no cânone abriu espaço para que outros poetas negligenciados até o século XX também encontrassem melhor lugar. É o caso de Sousândrade e Pedro Kilkerry, como se verá em seguida.

Ao final do “Canto segundo”, de *Guesa errante* (1871), de Sousândrade (1833-1902), em meio à degradação da natureza amazonense, consequência da colonização, as Sereias são as guardadoras da memória dos grandes tempos, dos famosos guerreiros (SOUSÂNDRADE, 1979). Entre eles, o Guesa se pronuncia tal e qual um Ulisses narrador: “– Eu sou qual este lírio, triste, esquivo,/ Como esta brisa que nos ares erra”. Aliás, o antropóforo Guesa evoca a mãe d’água em vários momentos de sua narrativa.

Falam do rio... como voz das chamus  
De uns lábios, que beijar sua pátria areia  
Vem a desoras... cândida sereia,  
Quão formosas memórias não reclamas!

De cruéis e perigosas a cândidas, banhando-se nas lendas do Amazonas, as Sereias reclamam a memória dos ameríndios ainda não corrompidos pelos colonizadores, como Ajuricaba, o índio que se rebelou e se lançou nas águas do rio Amazonas. A floresta em destruição, os ritos degradados e o índio sem porvir são o tema do Guesa. Ele se anuncia como o errante – a narrativa não linear aponta isso – que deseja escutar “a voz da terra”, como o cultor solar dos ameríndios. Seu périplo transcontinen-

tal – em “Canto segundo”, ele desce dos Andes até a Foz do Amazonas – é um convite à preservação, antecipando a “consciência ecológica” do fim do século XX:

Ouçamos... o fervor de estranha prece,  
Que no silêncio a natureza imita  
De nossos e orações... aquém palpita,  
Além suspira... além no amor floresce...  
Porque eu venho, do mundo fugitivo,  
No deserto escutar a voz da terra:  
– Eu vou qual este lírio, triste, esquivo,  
Como esta brisa que nos ares erra.

E a Sereia Uiara aparece em Sousândrade, nos cantos I, II, III e V. Edênica e melancólica, haja vista a destruição provocada pela colonização, Uiara é emblema das Américas: trágica e bela, colo e útero, riqueza e promessa de felicidade – Novo Éden à vista a ser colonizado.

Tal bonina quereis, pura e cheirosa?  
Solenes calmas – quando além desmaia  
O areal vasto de deserta praia,  
Vede-a banhar-se, esplendida, donosa,  
Nas ondas de ouro e luz Uiara bela!  
Rósea a tarde – da porta no batente,  
O dia pelos montes descrente  
Trazendo mil saudades à donzela!  
Quem a não ama! se ela é tão suave  
Na indolência d’essa hora! A luz que emana  
Dos céus n’ela reflete, o trino da ave  
E o brando olor da terra americana.  
[...]

Eram de verde-mar os seus cabelos,  
Das luzes d'esmeralda pedraria  
Ao sol radioso, que ela em mil desvelos  
Penteava dos ombros de ardentia;  
Lábios, flor de rubi; dois astros de ouro  
Olhos tão fascinantes, que os fitando,  
Todo o mortal enlanguescia amando  
E a ver no fundo d'água seus tesouros.

A Iara é ainda errante, livre (selvagem?) como o próprio Guesa: “Erram na calma peregrinas belas,/ Formas de luz, Uiaras amorosas –/ Porque são da mulher sempre as estrelas/ Que nas luzes nos passam enganosas...”.

Vale destacar que essa *memorabilia* da “voz da terra” amazônica como reduto do Brasil profundo, pré-capitalista, será retomada e trabalhada por Cassiano Ricardo com o livro *Martim Cererê* (1928) e Raul Bopp com o livro *Cobra Norato* (1931). Além disso, claro, Sousândrade substitui as Musas clássicas pela “imaginação”, já na invocação épica do Canto I de *O Guesa*: “Eia, imaginação divina!”.

Sobre esse aspecto, Luiz Costa Lima (2002) escreve que, no livro *Harpas de ouro*, “Sousândrade tenta identificar a ‘musa cívica’ com a ‘musa-amor’. O poemeto, de propósito republicano, trata do seu amor pela Princesa Isabel, que teria sido proibido ao serem descobertas as suas ideias antimonarquistas. Na verdade, porém, pouco disso chega ser tratado” (COSTA LIMA, 2002, p. 475).

[...]

Doutra dona oh, a inteligência  
Dona mas, cetim branco e flor!

Menina e moça, áurea existência  
 Musa cívica e Musa-Amor!  
 Fotografaram-lhe a aparência  
 Que um pensamento houve a transpor...

A expressão sintética, a investigação da forma poética como elemento da investigação da identidade brasileira e o contexto social internamente trabalhado no poema são alguns aspectos que se destacam na poesia de Sousândrade. Além disso, há o uso do fragmento como a forma adequada à concepção de um mundo fragmentado, com sujeitos enfrentando dilaceramentos internos – entre o colonial e o cosmopolita. Com base nas narrativas sobre o culto solar dos muíscas da Colômbia – em que uma criança roubada dos pais é oferecida em sacrifício ao deus-sol quando completa 15 anos –, *O Guesa* de Sousândrade mescla estilos e vozes para cantar a descoberta das Américas, o extermínio das culturas indígenas e as guerras coloniais, bem como as experiências pessoais: os sentimentos e temores do indivíduo desterrado. Daí a intertextualidade, o hibridismo, os neologismos e as metáforas vertiginosas que compõem o texto, mimetizando a transitoriedade e os exílios de quem não tem lugar, haja vista a degradação da natureza e a fragmentação representacional do sujeito americano. “Tem a nação vaidosa, que enlevada/ Dentre os espelhos cem outras nações,/ De todas toma os gestos – e alienada/ Perde o próprio equilíbrio das razões”, diz o Guesa.

Sousândrade trabalha no plano da linguagem e em seus desdobramentos nos estratos semântico, sintático e sonoro da textura cultural americana. Uma poesia verbi-

vocovisual, como atestariam anos mais tarde os poetas concretos. A impossibilidade da representação identitária resulta no multipluralismo idiomático, nos urros e balbucios, nas cacofonias, nos gritos e nas inversões que atomizam a linguagem. Artista consciente, Sousândrade sugere que forma é conteúdo, fazendo da escrita uma encenação do mundo ao redor. Nesse sentido, o Guesa é indígena ancestral de Macunaíma. Tão antropófago quanto. “Eu sou qual este lírio, triste, esquivo,/ Como esta brisa que nos are erra”, diz, antecipando o canto do sujeito da canção “Marginália II” (1968), de Torquato Neto e Gilberto Gil: “Eu, brasileiro, confesso/ Minha culpa, meu degredo/ Pão seco de cada dia/ Tropical melancolia/ Negra solidão/ Aqui é o fim de mundo”. Noutras palavras, “– Brasil, é brasileiro de rosa”, como podemos observar no trecho de *O Guesa*, conhecido como “Inferno de Wall Street”.

\*\*\*

De Pedro Kilkerry (1885-1917), destacamos dois exemplos: os sonetos “Mare vitae (a David de Persicano)” e “Novamente, espadana a verde cabeleira”. No primeiro, temos, mais uma vez, a oportunidade de ouvir a Sereia. É ela quem diz “Remar! remar!”, instigando a ação do navegante. Os dois quartetos tornam figurativo o movimento das águas ao começar e terminar com o mesmo verso: “– Remar! remar! – E a embarcação ligeira”. Essa repetição do canto da Sereia cisma o navegante que dirá nos dois tercetos:

Mas uma voz de súbito. Gemendo,  
Sob o silêncio côncavo dos astros  
Quem canta assim de amor? Eu não compreendo...

E oh! Morte – eu disse – esta canção me aterra:  
Dá-me que tremam palpitando os mastros  
Ao som vermelho da canção de guerra.

Em alerta, o ouvinte da canção liga aquela voz à morte, como faziam os marinheiros do período de Homero.

No segundo exemplo, em seus versos repetidos em diferença – “A procela se enfria e à tenebrenta escolta/ E a procela se enfeita e à dura escolta enfria” –, além de também observarmos a figurativização do movimento do mar, podemos perceber, tanto a descrição da “tristonha sereia” – de “louco rugir do rugido” e “verde cabeleira” que se confunde com a cor das águas – quanto a sua conquista:

E a procela se enfeita e à dura escolta enfria...  
Amortece o fragor. Em temblado que entrista,  
Há por longe o chorar de tristonha sereia...

– Rosa – desbrocha a luz às venturas e às mágoas,  
E mais desbrocha, e mais... Conquistador, conquista,  
Todo o orgulho de um sonho, aboiavam nas águas!

Ver uma Sereia era sinal de naufrágio. Aqui, há uma inversão: depois da descrição do despedaçamento e do naufrágio do navio, a recompensa da Sereia: o conquistador. Já o verso que fecha o soneto – “Todo o orgulho de um sonho, aboiavam nas águas!” – remete o leitor, não apenas ao flutuar, mas, principalmente, ao aboio

como chamamento que guia ou quer guiar. Aboio como proscênio eterno. Prática usada especialmente na cultura dos vaqueiros que tangem (*tocam*) o gado, o aboio tem origens diversas. Câmara Cascudo (1979) e Mário de Andrade (1987) concordam na analogia do aboio com a jubilação melismática do cantochão, por exemplo. O significado do aboio é oferecido não pelo que é dito, mas pelo gesto da voz. Há aqui um saber sonoro rico de desejos e sensações captados pelo ouvinte cansado de “dar muito mais do que receber”. O aboio estimula a coragem para seguir em frente: seguir o rumo (certo). O aboio (sem palavras) condensa e apresenta uma vocalidade *pura*, remete o ouvinte a um tempo/espço original, primário, em que a *phoné* encapsula o conhecimento. Há uma poética da vocalidade: a experiência sonora suplanta o sentido das palavras.

\*\*\*

As Sereias mantêm o símbolo do perigo na poesia do simbolista Cruz e Sousa (1861-1898). No soneto “Vinho negro” (1905), por exemplo, os quartetos apontam o desejo do sujeito, enquanto os tercetos demonstram seu temor e sua resignação (SOUSA, 1997). O vinho negro do título é comparado às “fascinações de atrás sereias”, a fim de mostrar o pecado – imortal, letal, inquieto – engendrado pelo sujeito. Assim como as Sereias, o vinho negro revela o inferno por vir, caso o sujeito sucumba aos seus encantos e experimente. O sangue parece salvar o sujeito de seu estado de abismo:



E o sangue chama o vinho negro e quente  
do pecado letal, impenitente,  
o vinho negro do pecado inquieto.

E tudo nesse vinho mais se apura,  
ganha outra graça, forma e formosura,  
grave beleza de esplendor secreto.

Em Cruz e Sousa, a Musa continua sendo a mulher idealizada. São as impossibilidades de consumação do amor, as interdições amorosas que movem a sua poesia. No soneto “Na luz” (1905), o sujeito exalta a alma como “sereia celestial entre as sereias”. São os impulsos da alma (nervosa) que devem ser contidos a favor da paz de espírito do poeta.

Sereia celestial entre as sereias,  
ela só quer despedaçar cadeias,  
de soluço em soluço, a alma nervosa.

Ela só quer despedaçar algemas  
e respirar nas Amplidões supremas,  
respirar, respirar na Luz radiosa.

O céu é cela. Em detrimento do soluço, o poeta anseia a respiração. Essa comparação entre os gestos se espalha ao longo do soneto. As Sereias, ou seja, a alma nervosa e ansiosa “em tudo e tudo em cânticos” de desejos pecaminosos precisam dar lugar a uma “sereia celestial”, de luz radiosa, encontrada na “paz sacramental”. A essa alma cabe ansiar, sonhar, recordar e dormir. Ao rimar “sereias” com “cadeias”, o poeta aponta o perigo de aprisionamento contido aí.

\*\*\*

Desse período, temos ainda a decisiva presença de Narcisa Amália (1852-1924), com o lirismo que faz da Tristeza a Musa a ser evocada e cantada, mas sob a proteção fugaz de um anjo melancólico. Com uma poesia movida por forte empenho social, jornalista, Narcisa Amália tratava de combater a opressão da mulher e o regime escravista. Em versos como os de “Porque sou forte” (1872) (AMÁLIA, 2017), podemos identificar essa tentativa de resistência, mesmo que seja no mergulho introspectivo, quando “queridas criaturas” soam estimulando a poeta:

Dirás que é falso. Não. É certo. Desço  
Ao fundo d'alma toda vez que hesito...  
Cada vez que uma lágrima ou que um grito  
Trai-me a angústia – ao sentir que desfaleço...

E toda assombro, toda amor, confesso,  
O limiar desse país bendito  
Cruzo: – aguardam-me as festas do infinito!  
O horror da vida, deslumbrada, esqueço!

É que há dentro vales, céus, alturas,  
Que o olhar do mundo não macula, a terna  
Lua, flores, queridas criaturas,

E soa em cada moita, em cada gruta,  
A sinfonia da paixão eterna!...  
– E eis-me de novo forte para a luta.

Já nos noturnos versos a seguir, encontramos a referência mais direta aos seres que cantam a poesia para a autora de *Nebulosas* (1872):

XX

Meu anjo inspirador não tem nas faces  
As tintas coralíneas da manhã;  
Nem tem nos lábios as canções vivaces  
Da cabocla pagã!

Não lhe pesa na fronte deslumbrante  
Coroa de esplendor e maravilhas,  
Nem rouba ao nevoeiro flutuante  
As nítidas mantilhas.

Meu anjo inspirador é frio e triste  
Como o sol que enrubesce o céu polar!  
Trai-lhe o semblante pálido – do antiste  
O acerbo meditar!

Traz na cabeça estema de saudades,  
Tem no lânguido olhar a morbidez;  
Veste a clâmide eril das tempestades,  
E chama-se – Tristeza!...

O anjo inspirador é noturno, frio, meditativo. É a tristeza que surge do espaço conflituoso entre a exaltação subjetiva romântica e a realidade social ao redor. A inspiração vem dessa tensão entre desejo e interdição, vontade e empecilho, que fazem da poesia de Narcisa Amália um libelo de luta e resistência, seja a favor a abolição da escravatura, seja a favor da mulher emancipada. A natureza, a pátria e a infância servem de elementos para pensar o ser e o estar das coisas e o por vir.

Do início do século XX, mas ainda impregnados pelo ar oitocentista, temos os exemplos da obra de Júlia Cortines (1868-1948), cujo segundo livro de poesias, *Vibrações* (1905), mereceu destaque do crítico literário José

Veríssimo, para quem a poeta se distanciaria “da poesia de água de cheiro e de pó de arroz da musa feminina brasileira” da época. No soneto “À minha Musa” (1905), a poeta se dirige à Musa:

Musa, toda a minha alma a tua alma retrata:  
Se rio, o riso entreabre os teus lábios em festa;  
Sofro, e sobre o palor da tua face mesta  
Tristemente o colar do pranto se desata.

Sonho, e a mundos ideais o enlevo te arrebatava...  
E o que a minha alma admira, ama, odeia e detesta,  
E ilumina-me o olhar e sombreia-me a testa,  
O teu gesto traduz e a tua voz relata.

A poeta é espelho da Musa. O jogo de espelhos é arre-  
matado nos versos finais:

Quer estejas alegre, atormentada ou calma,  
É-me grato sentir que dentro do teu seio  
Vibra o meu coração e palpita a minha alma.

No soneto “Soledade” (1905), a voz do poema é diri-  
gida ao poeta:

Poeta, dentro de ti, desmesurado e arcano,  
Ou se cava, ou se empola, ou se espedaça o oceano  
De tua alma, que exala um contínuo clamor,  
– Brados de imprecações e soluços de dor!

Retomando o tema cantado no poema “Iara” – que vive dentro do poeta – de Olavo Bilac, em Júlia Cortines, o interior do poeta é um oceano onde “canta e suspira a lânguida

sereia do amor”, parceira da Mágoa, da Cólera e da Saudade. Essas vozes se irmanam no cantar do clamor do Poeta. Ele é a síntese dos “brados de imprecações e soluços de dor”. Seus sofrimentos expurgam as moléstias do mundo.

Por sua vez, Gilka Machado (1893-1980) recria o ambiente noturno propício à aparição das “eternas bailarinas”.

Vede-as, ei-las que vêm eternas bailarinas  
para a festa noturna e fádica do luar,  
segue-as o coro alegre e álcere das ondinas:  
vede-as, ei-las que vêm, todas juntas, bailar.  
(MACHADO, 2017, p. 100).

O “Bailado das ondas”, título do poema de 1915, condensa tanto a gestualidade das Sereias sob o “indiferente olhar” da lua quanto mimetiza e presentifica os seres aquáticos nomeados de ondinas que surgem “despetalando orquídeas argentinas [não mais ninfeias, ou vitórias-régias]/ sobre a pelúcia azul do tapete do mar”.

Seios nus, braços nus que flavas serpentinas  
cingem, abstratas mãos de brancura polar,  
surgem, despetalando orquídeas argentinas  
sobre a pelúcia azul do tapete do mar.

De quando em vez, na praia, uma a sorrir se apruma  
desliza, rodopia e alva como de espuma  
desnastra, erguendo o corpo em bamboleios no ar.

E a lua, entre coxins, muito pálida e loura,  
em serena mudez de nobre espectadora,  
pelas ondas alonga o indiferente olhar.  
(MACHADO, 2017, p. 100).

A pele “alva como de espuma” evoca Afrodite, mas nem mesmo a reminiscência da imagem da deusa do amor parece convencer a lua que resiste aos apelos eróticos das deidades.

\*\*\*

O poeta Augusto dos Anjos (1884-1914) irá revestir as Sereias de certo desprezo irônico à função do poeta. À semelhança de Castro Alves, mas noutro clima poético, o sujeito do poema “Barcarola” (1912) está em pleno mar:

Cantam nautas, choram flautas  
Pelo mar e pelo mar  
Uma sereia a cantar  
Vela o Destino dos nautas.

Espelham-se os esplendores  
Do céu, em reflexos, nas  
Águas, fingindo cristais  
Das mais deslumbrantes cores

E em fulvos filões doirados  
Cai a luz dos astros por  
Sobre o marítimo horror  
Como globos estrelados.  
(ANJOS, 1997, p. 158).

No texto, as ondas são “alegoria tristonha do que pelo Mundo vai”. A Vida é o mar que ilude o “desgraçado do pobre”, e o poeta é a Sereia que canta esse pobre. Novamente, é a noite que serve de cenário para o cantar da lua e da Sereia:

A Lua – globo de louça –  
Surgiu, em lúcido véu.  
Cantam! Os astros do Céu  
Ouçam e a Lua Cheia ouça!

Ouçã do alto a Lua Cheia  
Que a sereia vai falar...  
Haja silêncio no mar  
Para se ouvir a sereia.

Que é que ela diz?! Será uma  
História de amor feliz?  
Não! O que a sereia diz  
Não é história nenhuma.

É como um réquiem profundo  
De tristíssimos bemóis...  
Sua voz é igual à voz  
Das dores todas do mundo.  
(ANJOS, 1997, p. 159).

Augusto dos Anjos revela o que a Sereia diz e como ela diz. Ela revela a função messiânica do poeta que, “como Jesus”, deve abraçar-se à cruz e morrer. Eis o que diz a Sereia:

Fecha-te nesse medonho  
Reduto de Maldição,  
Viajeiro da Extrema-Unção,  
Sonhador do último sonho!

Numa redoma ilusória  
Cercou-te a glória falaz,  
Mas nunca mais, nunca mais  
Há de cercar-te essa glória!

Nunca mais! Sê, porém, forte.  
O poeta é como Jesus!  
Abraça-te à tua Cruz  
E morre, poeta da Morte!

Ironicamente tratado como Coveiro do Verso, o poeta é cantado pelas Sereias tal e qual um Ulisses a navegar – “Viajeiro da Extrema-Unção” – pela Vida. Elas sabem que o poeta está roubando para si o poder encantador que elas desempenhavam. Elas cantam o réquiem de um modelo de encantamento poético que está chegando ao fim, junto com os oitocentos.

Por sua vez, as Musas mortas de Augusto dos Anjos fecham o século XIX. Vejamos os quartetos do soneto “O caixão fantástico” (1912):

Célere ia o caixão, e, nele, inclusas,  
Cinzas, caixas cranianas, cartilagens  
Oriundas, como os sonhos dos selvagens,  
De aberratórias abstrações abstrusas!

Nesse caixão iam talvez as Musas,  
Talvez meu Pai! Hoffmânnicas visagens  
Enchiam meu encéfalo de imagens  
As mais contraditórias e confusas!

Nada é exato. O simbolismo da meia-noite se conjuga a certa grandiloquência. O clima onírico impregna o poema de teor monístico em sua concepção dinâmica das forças físicas. A visagem de um caixão desperta pensamentos diversos, confusos. O pai do sujeito se assemelha às Musas. Órfão de pai e de Musas, sem ter de quem her-



dar o canto, como o poeta do próximo século irá poetar?  
Fundando e reforçando o matriarcado, atendendo ao convite do modernista Oswald de Andrade?



---

Flora é a ninfa das Ilhas Afortunadas, deusa das flores na mitologia grega; e também cultuada na religião wicanna.

[*FLORA*]. Londres [Inglaterra]: [s.n.], 1800. 1 grav., água-forte, buril, p&b, 26 x 18,8 cm em papel 34,6 x 27,1 cm. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconegrafia/icon519431/icon519431.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconegrafia/icon519431/icon519431.jpg). Acesso em: 4 jun. 2021.



---

*O entusiasmo provocado pela presença de uma ninfa tem o significado de transcendência da condição humana, de entrada numa realidade totalmente diferente da realidade comum, criando uma ruptura no modo habitual de vida. (CAVALCANTI, 1998, p. 187).*

CAMPANELLA, Angelo. *Nympha ex balneo exausta*. Roma [Itália]: Pietro Paolo Montagnani, 1806. 1 grav., buril, água-forte, p&b, 33,7 x 19,9 cm em papel 57,2 x 43,2 cm. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon526027/icon526027.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon526027/icon526027.jpg). Acesso em: 4 jun. 2021.



A imagem poética do Monte Hélicon (Grécia), onde as fontes são consagradas às Musas clássicas, inspira a Musaceae, ou *Heliconia angustiflora*.

NORTON, E. H. *Musaceae*: *Heliconia angustiflora*. Combe Croft: [s.n.], 1893. 1 grav., lithogravura col, 77 x 56 cm. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1323776/icon1323776\\_36.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1323776/icon1323776_36.jpg). Acesso em: 4 jun. 2021.



---

Galateia é uma das ninfas conhecidas por Nereidas, por ser filha de Nereu e Dóris. Viúva, lança-se ao mar, onde passa a habitar.

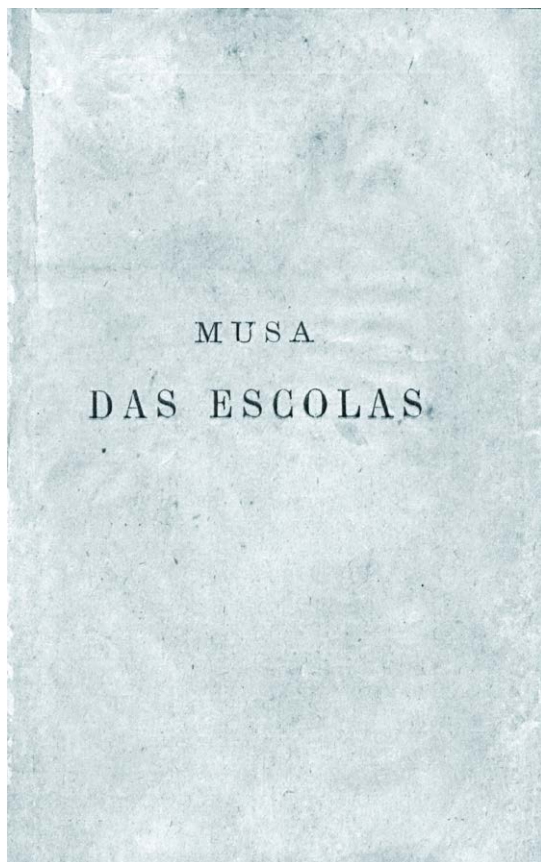
DENTE, Marco. [*Galatea*]. [S.l.: s.n.], [15--]. 1 grav., buril, p&b, 40,5 x 29,3 cm. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon526412/icon526412.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon526412/icon526412.jpg). Acesso em: 4 jun. 2021.



---

Apolo é saudado pelas nove Musas: Calíope, da eloquência e da poesia heróica; Clio, da história; Érato, da poesia lírica e erótica; Euterpe, da música; Melpômene, da tragédia; Polímnia, da poesia sagrada; Tersícore, da dança; e Talia, da comédia e festividade.

GARNIER, Noël. [*Apolo dançando com as Musas*]. [S.l.: s.n.], [14--]. 1 grav., p&b, 5,4 x 16,1 cm. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1314450/icon1314450.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1314450/icon1314450.jpg). Acesso em: 4 jun. 2021.



---

Capa e folha de rosto do livro *Musa das escolas*. Antologia de poemas de poetas brasileiros e portugueses do século XIX, por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro Júnior. Publicado pela B. L. Garnier em 1890. Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Julio Diniz, Junqueira Freire, entre outros autores, compõem uma boa amostragem da Musa do século XIX. Destaque para o poema nacionalista *Uyáras*, de Mello Moraes Filho, p. 134-137.



MUSA  
DAS ESCOLAS

Collecção de poesias  
de poetas brasileiros e portuguezes  
do seculo XIX  
Acompanhadas de notas explicativas do texto

POR

LUIZ LEOPOLDO FERNANDES PINHEIRO

Raphael Canongu

RIO DE JANEIRO

B. L. GARNIER, LIVREIRO-EDITOR

71, Rua do Ouvidor, 71

PARIS, V<sup>o</sup> E. MELLIER, RUE SEGUIER, 17

1890

PINHEIRO JÚNIOR, Luiz Leopoldo Fernandes, 1855-. *Musa das escolas*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria de B. L. Garnier, 1890. 284 p. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=100327](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=100327). Acesso em: 8 jun. 2021.





---

A sereia monstruosa ou bela sempre seduziu os humanos.

LICETI, Fortunio (1577-1657); BLASIUS, Gerardus Leonardus (1626-1692). *Fortunius Licetus De monstis*. Ex recensione Gerardi Blasii... Qui monstra quaedam nova & amp; rariora ex recentiorum scriptis addidit. Ed. novissima. Iconibus illustrata. Amstelodami: sumptibus Andreae Frisii, 1665, p. 242. Localização: Livros Raros - 217,004,005.

# Entidade: Antropofagia

*Estou cego a todas as músicas  
Não ouvi mais o cantar da musa.  
A dúvida cobriu a minha vida.*

Arnaldo Antunes

Se concordarmos com Affonso Ávila (2008), para quem o Modernismo é a cristalização do novo, podemos identificar a experimentação engendrada por seus autores como o gesto artístico que coloca em diálogo a poesia realizada no século XX: a poesia modernista, a concreta e a desbundada. Em linhas gerais, há nessas três categorias um claro empenho em desconstruir a tradição em vigor: a eloquência parnasiana, no caso da poesia modernista; o abandono do lirismo, no caso da concreta;<sup>14</sup> e a recusa a toda e qualquer tradição cerebral, na desbundada. E a experimentação aparece como mecanismo de poeticidade, tanto no campo estético quanto no campo temático, dessas poesias, tendo como poeta-guia Stéphane Mallarmé (1842-1898), responsável por trazer o novo para o tema e para a estética.

---

14. “Poesia concreta: produto de uma evolução crítica das formas”. (CAMPOS, 1987, p. 156).

Tome-se, então, o poema-constelação de Mallarmé como o ponto arquimédico, a grande síntese (ainda que clausulada por um *peut-être*) daquela poética “universal progressiva” do Romantismo: como o poema que teria conseguido enfrentar o problema da crise ou da impossibilidade da epopeia na Era “Química”, vale dizer, “cindida”, da Modernidade (já assim concebida por F. Schlegel), e resolver o impasse em favor da poesia, pelo anúncio de uma nova forma de *arte poética*, e não, como supostamente se faria necessário, através de uma nova épica de *base prosística*, o *romance*, “a moderna epopeia burguesa”, o gênero por excelência do mundo irreconciliado e abandonado pelos deuses, tal como, ao invés, prefere pensar o jovem Lukács na esteira de Hegel. (CAMPOS, Augusto de. *In: Mallarmé*, 1980, p. 256).

Creio ter sido movido por este “estado de poesia” que Odilon Redon (1840-1916) desenhou *Femme à l’aigrette* (ou *Sirène à l’aigrette*), transcribando o poema “Un coup de dés” (1897), de Stéphane (Étienne) Mallarmé. Redon investiu nas palavras do poema: “Estatura frágil tenebrosa/ em sua torsão de sereia”. O poema “Um lance de dados” revolucionou os modos de pensar e fazer poesia. Nas palavras de Augusto de Campos no jornal *Diário Popular* de 22 de dezembro de 1956, ele é a “base e fundamento da nova formulação poética”. Vale a citação:

O ‘lance de dados’ mallarmeano instiga e precipita rumos inteiramente inéditos para a poesia, este espaço onde o valor métrico é mais determinante que o significado nas escolhas das palavras. Rejeitando as

esterilizantes formas fixas e o verso-livre (álibi para todas as acomodações), Mallarmé passa a organizar o espaço gráfico como campo de força natural do poema. Vale-se dos mais diversos recursos tipográficos, sempre num plano de funcionalidade, para criar numa constelação de relações temáticas (que chama de ‘subdivisões prismáticas da Ideia’). Com esse processo, pode-se dizer que Mallarmé, colocando ‘em situação’ a sua própria obra e a poética moderna, ‘opera, através da poesia, a junção da música com a arquitetura visível’. (CAMPOS, 1956).

A Sereia *art nouveau* criada por Redon aponta a equalização em perspectiva enigmática entre som e sentido advindos do poema-letras-soltas-móvil no papel-mar mallarmaico. Ela indicia o acaso e o anzol. E “‘Todo Pensamento emite um Lance de Dados’” encerra o poema. Não às respostas de fora do poema e sim à incapacidade de ler o paradoxo: “frágil” e “tenebrosa”.

O lance de dados é a travessia – de um estado de coisas a outro estado de coisas –, entre o arranjo tipográfico revolucionário que a Sereia representa: apelo à intuição e à amálgama como exercícios de vida. As Sereias têm desses artifícios. Elas são a medula do acaso em ação, as subdivisões prismáticas da ideia mallarmaica: elas renegam a Razão como triunfo do humano, negando a origem e a finalidade. “O canto das sereias seria a indiferenciação entre o sujeito que narra e o sujeito narrado, entre a manifestação e a significação: canto sem diferenças, sob o qual se prometeria a pura perda de diferenças do silêncio, do ponto zero da descrição”, escreve David E. Wellbery (2010, p. 195-196). Podemos inferir que o

canto das Sereias é o paradigma mesmo da Literatura. O canto sirênico é a metáfora que promove o acesso ao humano demasiado humano. O canto da Sereia é a questão da literatura.

Para a economia de nosso argumento, é importante destacar a Sereia quimérica que aparece inscrita no poema constelar de Mallarmé, que, para Jacques Rancière (1996), é um autor mais difícil do que hermético, com uma proposta consciente – unindo política e estética – de problematizar seu tempo, através da manipulação do signo verbal. Vejamos o trecho na tradução de Haroldo de Campos:

<i>La lucide et seigneuriale</i>	O lúcido e senhorial
<i>aigrette</i>	penacho
<i>au front invisible</i>	à fronte invisível
<i>scintille</i>	cintila
<i>puis ombrage</i>	então sombreia
<i>une stature mignonne</i>	uma estatura frágil
<i>ténébreuse</i>	tenebrosa
<i>en sa torsion de sirene</i>	em sua torsão de sereia
<i>par dîmpatientes squa-</i>	com impacientes
<i>mes ultimes</i>	escamas últimas

Empreendido na sofisticada polifonia engendrada por Mallarmé, o apagamento do lirismo é mais a afirmação de uma rede de vozes enunciadora e constitutiva do Eu e menos a negação desse Eu, como várias leituras do poema quiseram fazer crer. Para além do mero esgotamento da unidade que o verso alexandrino simbolizava, a singularização do prisma foi lançada pela linguagem

poética digna do contexto social da Modernidade. O jogo de linguagem é a matéria prima do *homo ludens* (HUIZINGA, 1979). De fato, Mallarmé, que em carta a Charles Morice afirmou que “o canto jorra de uma fonte inata, anterior a um conceito, tão puramente que reflete, de fora, mil ritmos e imagens” (apud BOSI, 2000, p. 99), cria um texto-sereia, que rechaça a Musa, perfaz o caminho mítico-poemático e seduz verbivocovisualmente. A Modernidade é tão má quanto as Sereias da *Odisseia*. E não menos aliciadora.

Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia das trocas languageiras. Seu trabalho consiste em dar sentido mais puro às palavras da tribo, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32).

Antes de “Un coup de dés”, porém, Mallarmé publicara o poema “Salut” (1983): “Rien, cette écume, vierge vers/ A ne désigner que la coupe;/ Telle loin se noie une troupe/ De sirènes mainte à l’envers”. A sugestão da viagem pela página em branco feita mar, feita vela e o acaso já se encontram evidenciados. São matérias de trabalho poético. Conta-se que o poema foi declamado pelo simbolista Mallarmé em 15 de fevereiro de 1893. Para nosso

trabalho, obviamente, chama-nos à atenção a presença das Sereias que imergem em tropa. Podemos interpretar o brinde como um convite à aventura poética, à fuga baudelairiana: o branco da vela como o branco da folha de papel. Sem as Sereias, o poeta-navegante assume o encantamento aventuroso entre o frágil e o tenebroso da Modernidade. Sobre a tradução de *mignonne* para “frágil”, Haroldo de Campos escreveu:

A *sereia* é uma espécie de “anjo andrógino”, símbolo para o qual convergem vários outros do Poema (o *ulterior demônio imemorial*, a *sombra pueril*, o *príncipe amargo do escolho* – Hamlet das páginas precedentes). *Mignonne* reúne as acepções de “delicada”, “graciosa”, “predileta”, “querida”, além do sentido subsidiário de “tipo miúdo de imprensa”. *Frágil* (vinculando-se fonicamente com estatura) pareceu-me a solução mais adequada na tradução, transmitindo o (GC) “aspecto *raté* do artista delicado [...] em contraste com sua qualidade *viril*”. Graficamente, os *ff* de *frágil*, *esbofetear*, *bifurcadas* e *falso* podem evocar a “cauda da sereia”, assim como o S de SE (para o qual Mallarmé, em nota ao tipógrafo, pedia uma atenção especial; ver menção às provas do Poema, corrigidas por Mallarmé, na Bibliografia) poderá lembrar a *torsão* dessa sereia-dúvida. (CAMPOS, 1980).

As sugestões de Mallarmé – que no poema “Brise marine” [“Brisa marinha”] (1865) evoca uma “canção que vem do mar!”<sup>15</sup> – terão reflexo nos jogos sígnicos dos poe-

---

15. Tradução de Augusto de Campos. (CAMPOS, 1980, p. 45).

tas concretos e nas abordagens performativas dos poetas desbundadas, como veremos adiante. Ainda no poema “Brisa marinha”, aliás, Mallarmé escreve: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros”. Essa imagem do poeta leitor, que não pode mais alegar ingenuidade diante dos acontecimentos da vida, haja vista a quantidade de informação e leituras à sua disposição, marca e atravessa o século XX. E isso será trabalhado de diferentes formas. A questão lançada por Mallarmé é a de que se, depois de tudo o que já foi escrito e lido, ainda há o que escrever? A resposta virá das novas formas de escrever, de inscrever: a experimentação formal. E “não importa o que há no fim de/ um branco afã de nossa vela”, como o poeta indicou em “Brinde”. O fato é que “a tradição do novo”, como chama Ávila (idem), ou a “tradição de ruptura”, como denomina Octávio Paz (2013), determina o fazer poético novecentista. Vamos por partes.

\*\*\*

Tal como Lorelei para os românticos dos oitocentos, a (nossa) Iara também foi motivo de glosa para os escritores e intelectuais do século XX, de diversas e variadas abordagens. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Casiano Ricardo e Murilo Mendes foram alguns dos que se renderam ao canto da Sereia-musa brasileira. No entanto, essas presenças de Iara foram pontuais e não significaram a efetiva disseminação dos temas ameríndios entre nós.

Em “Poema” (1927), Mário de Andrade (1893-1945) trabalha os extratos folclóricos da Iara. Extratos que vêm da tradição oral, daquilo que “se ouviu falar”: um velho – “contava que ela era feiosa”; um moço – “que



sofria de paixão”; um piá que teve a mão abocanhada por uma piranha.

Neste rio tem uma iara...

De primeiro o velho que tinha visto a iara  
Contava que ela era feiosa, muito!  
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.  
Felizmente velho já morreu faz tempo.  
Duma feita, madrugada de neblina  
Um moço que sofria de paixão  
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,  
Se levantou e desapareceu na água do rio.  
Então principiaram falando que a iara cantava, era  
moça,  
Cabelos de limo verde do rio...  
Ontem o piá brincabrincando  
Subiu na igara do pai abicada no porto,  
Botou a mãozinha na água funda.

E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...

O narrador assume a voz de um “contador de caso”. A fusão da “preta gorda manquitola”, da iara que cantava e da piranha que “abocanhou a mãozinha do piá”, além de desenhar a transmissão do mito em três tempos históricos – do velho ao menino, passando pelo moço –, resulta na imagem da Iara brasileira transvalorada ao longo do tempo e dos textos. O significante “piranha” agrega o temível Ipupiara,<sup>16</sup> criatura aquática semi-hu-

---

16. “E o Ipupiara, mais temido/ que o gigante Adamastor”. (*Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, 1928).

mana que assombrava os índios e colonizadores, à Sereia europeia, mulher-peixe que canta. A equação fica sendo a seguinte: Sereia ibérica + cantos ameríndios da mãe d'água = Iara.

É interessante observar que a *moça* só passa a ser chamada de Iara quando falam do moço “que sofria de paixão/ Por causa duma índia que não queria ceder pra ele”, fazendo-o levantar e desaparecer “na água do rio”. Além disso, “Poema” abre e encerra com o verso “Neste rio tem uma iara...”, indicando o aspecto circular do mito, seus retornos em diferenciação. O que é a Iara, senão a fusão desses significantes diversos? Eis a sugestão do “Poema” de Mário de Andrade. Em seus versos livres, no uso coloquial da linguagem – “botou” – e na estrutura de rondó, este poema de *Clã do jabuti*, livro que, segundo o próprio Mário de Andrade,<sup>17</sup> junto com *Amar, verbo intransitivo* (1927), antecede a publicação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), obra que, segundo Gilda de Mello e Souza (2003, p. 15), “retoma o processo compositivo da música popular, como, aliás, nos indica claramente o próprio autor, quando acrescenta ao título do livro a designação rapsódia”, é fundamentada na polifonia que indicia o gesto crítico do autor da imagem antropófaga: “um tupi tangendo um alaúde”.<sup>18</sup> Essa mistura étnica ilumina a amálgama ética e descon-

17. “Nada mais provável na minha obra, depois de *Amar, verbo intransitivo* e *Clã do jabuti*, do que o livro de agora. Sem vontade de pandegar, sinto lógica em estabelecer uma equação assim: *Amar, verbo intransitivo* + *Clã do jabuti* = *Macunaíma*”. (ANDRADE, 2008, p. 221).

18. Verso de “O trovador”, do livro *Pauliceia desvairada* (1922).

trói o exotismo oitocentista, além de reiterar as contradições da nação, ou melhor, das manifestações do caráter nacional, da falta de caráter, na “ambivalente e indeterminada” obra *Macunaíma* (SOUZA, 2003, p. 85). Eis a luta entre o herói – já modificado gradualmente pelo progresso – e a Uira – por Vei, disfarçada aos padrões europeus “sob os traços lusitanos de Dona Sancha” (SOUZA, 2003, p. 56):

Macunaíma depôs com delicadeza os legornes na praia e se chegou pra água. A lagoa estava toda coberta de ouro e prata e descobriu o rosto deixando ver o que tinha no fundo. E Macunaíma enxergou lá no fundo uma cunha lindíssima, alvinha e padeceu de mais vontade. E a cunha lindíssima era a Uiara.

Vinha chegando assim como quem não quer, com muitas danças, piscava pro herói, parecia que dizia – “Cai fora, seu nhonhô moço!” e fastava com muitas danças assim como quem não quer. Deu uma vontade no herói tão imensa que alargou o corpo dele e a boca umideceu: – Mani!...

Macunaíma queria a dona. Botava o dedão n’água e num átimo a lagoa tornava a cobrir o rosto com as teias de ouro e prata. Macunaíma sentia o frio da água, retirava o dedão.

Foi assim muitas vezes. Se aproximava o pino do dia e Vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça do lagoão e o herói tinha medo do frio. Vei sabia que a moça não era moça não, era a Uiara. E a Uiara vinha chegando outra vez com muitas danças. Quê boniteza que ela era!... Morena e coradinha que-nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite, ela enrolava a cara nos cabelos curtos

negros como as asas da graúna. Tinha no perfil duro um narizinho tão mimoso que nem servia pra respirar. Porém como ela só se mostrava de frente e festava sem virar Macunaíma não via o buraco no cangote por onde a pérfida respirava... E o herói indeciso, vai-não-vai. Sol teve raiva. Pegou num rabo-de-tatu de calorão e guascou o lombo do herói. A dona ali, diz-que abrindo os braços mostrando a graça fechando os olhos molenga. Macunaíma sentiu fogo no espinhaço, estremeceu, fez pontaria, se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória. As lágrimas caíram na lagoa num chuveiro de ouro e de ouro. Era o pino do dia. (ANDRADE, 2008, p. 205-206).

Lembramos que a cantora Iara Rennó musicou trechos do livro de Mário em *Macunaíma Ópera Tupi* (2008). O disco leva o ouvinte a empreender uma viagem etnoantroposemiomusicológica tal e qual a organizada pelo etnomusicólogo Mário de Andrade na seminal Missão de Pesquisas Folclóricas na década de 1920. Ao extrair do livro híbrido os trechos e versos que compõem as canções do disco, Iara promove, via instinto caraíba, a valorização do caráter<sup>19</sup> móvel, da “falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 193) como signo estético e artístico do Brasil. Além disso, devolve às palavras a vocalização contida nelas antes de Mário

---

19. “E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal”. (ANDRADE, 2008, p. 217).

de Andrade fixá-las no texto escrito. Iara copia, recorta, cola, mistura a nossa “fala impura”. Observemos o exemplo de “Bamba querê”. A canção incorpora a cadência das aliteraões presentes no texto de tal modo que fica difícil para o ouvinte imaginar outra rítmica senão a criada e inventada por Iara. É na dança do orixá Iemanjá no terreiro – na “macumba carioca” – que Iara mira para construir a canção.

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um çairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadistas de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexiamexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beiços puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugues senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza. E era assim:

– Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinham de saudar:

– Ôh Olorung!

E a gente secundando:

– Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata continuava:

– Ôh Boto Tucuchi!

E a gente secundando:

– Va-mo sa-ra-vá!...

Docinho numa reza mui monótona.

– Ôh Iemanjá! Anamburucu! e Ochum! três Mães-  
-d'água!

– Va-mo sa-ra-vá!...

Assim. E quando a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

– Sai Exu! porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando:

– Uuum!... uuum!... Exu! Nosso padre Exu...!

E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite fora. O çairê continuava:

– Ôh Rei Nagô!

– Va-mo sa-ra-vá!... Docinho na reza monótona.

– Ôh Baru!

– Va-mo sa-ra-vá!...

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

– Sai Exu! porque Exu era o pé de pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:

– Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...

E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.

– Ôh Oxalá!

– Va-mo sa-ra-vá!...

(ANDRADE, 2008, p. 76-77).

A querência da Iara desterritorializa, remexe, bambeia extratos sonoros para (re)apresentá-los encapsulados em forma de uma canção uma: núcleo duro do país de semiologia macunaímica. E, assim como Haroldo de Campos observou acerca do livro de Mário, “no coquetel, porém, havia método” (1973, p. 79), no canto de Iara há a aplicação do método daquilo que podemos

chamar, juntos com o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, de “macumba antropofágica”: a fusão norte/sul, natureza/civilização, mito/realidade. Desse modo, a busca por um Brasil profundo e a linhagem rabelaisiana presente no livro estão a serviço de “trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros” (ANDRADE, 2008, p. 217). Intertextualidade (KRISTEVA, 1974) e carnavalização (BAKHTIN, 2010) se fundem para traduzir a veia mística e humorística do país sem caráter.

Bamba querê  
Sai Aruê  
Mongi gongo  
Sai Orobô  
Êh!

Ôh mungunzá  
Bom acaçá  
Vancê nhamanja  
De pai Guenguê  
Êh!

Ôh Olorung  
Ô Boto Tucuchi  
Ô Iemanjá  
Anamburucu  
Ochum  
três Mães-d’água  
Vamo saravá!  
(IARA RENNÓ).

Observamos que tanto “Poema” quanto a Uiara e a letra de “Bamba querê” evocam a “entidade nacional” defendida por Mário.

Atente-se para a expressão “entidade nacional”, sabiamente utilizada pelo autor em vez da expressão “identidade nacional”, que se tornaria corrente e insistente na ensaística brasileira a partir do modernismo. “Entidade”, na linguagem filosófica, é “um objeto concreto”, mas que não tem unidade ou identidade materiais; “um ‘algo’”; um objeto de pensamento que se concebe como um ser desprovido de toda determinação particular. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191).

Mário de Andrade intuiu que o *ethos* da cultura popular traz consigo as marcas da história e é palimpsesto do tempo. Em *Macunatma*, além de Iemanjá e Ochum, entra em cena Anamburucu: a mais velha das mães-d’água. Também chamada de Nanã Buruku e Nanã, entre outros nomes, é orixá dos mangues, dos pântanos, do lodo, da lama.

\*\*\*

Outro nome de mãe d’água aparece na poesia de Manuel Bandeira (1886-1968): Janaína – uma das nomeações afro-brasileiras dadas a Iemanjá.<sup>20</sup> O poema “Dona Janaína” (1936), que chegou a ser musicado pelo pianista Francisco Mignone (1938), evoca exatamente as atribui-

---

20. Também conhecida por Oguntê, Marabô, Caiala, Sobá, Oloxum, Dandalunda, Princesa de Aiocá, Inaê e Mucunã.



ções sirênicas da “Sereia do Mar”, enquanto pede licença para brincar no reino do orixá:

D. Janaína  
Sereia do mar  
D. Janaína  
De maio encarnado  
D. Janaína  
Vai se banhar.

E lista os muitos amores da “Rainha do Mar”:

É o rei do Congo  
É o rei de Aloanda  
É o sultão dos matos  
É S. Salavá.

As rimas abertas em /a/ demonstram a imensidão do reino cantado e servem para singularizar a interjeição “saravá” – saudação e mantra das religiões de matriz africana que faz referência à força da natureza. Desse modo, por rimar com o “saravá” africano, São Salavá, entidade ameríndia cantada no poema como um dos amores de Dona Janaína, aparece também rendido em seu poder de espírito do mato aos encantos da princesa. Sim, se Iemanjá é a rainha, Janaína é a princesa do mar.

Mais presente no passado, hoje em dia alguns poucos terreiros de Umbanda trabalham com a manifestação da Linha das Sereias, constituída por seres que nunca encarnaram e que vivem no quinto plano da vida – o Plano Encantado da Criação. Para a Umbanda, as Sereias são regidas pelas mães dos orixás: Iemanjá, Oxum e Nanã.

Sem fala humana, as Sereias em Umbanda emitem cantos mântricos. Janaína é um ícone máximo dentro dessa linha na religião.

Se nesse poema o poeta quer ser um dos amores da Sereia, na “Balada do rei das sereias” (1940), Bandeira apresenta um rei que, cruel, não percebe o perigo que significa brincar com as intenções dos seres aquáticos, que vivem na espuma das ondas do mar. Evocam, portanto, o nascimento da deusa grega do amor, da beleza e da sexualidade: Afrodite – cujos mitemas estão relacionados com as histórias de Sereias.

O rei atirou  
Seu anel ao mar  
E disse às sereias: – Ide-o lá buscar,  
Que se não trouxerdes,  
Virareis espuma  
Das ondas do mar!

Foram as sereias,  
Não tardou, voltaram  
Com o perdido anel.  
Maldito o capricho do rei tão cruel!

Depois do anel, foi a vez de o rei jogar grãos de arroz. No entanto, é na terceira parte do poema que as Sereias se revelam em vingança:

O rei atirou  
Sua filha ao mar  
E disse às sereias: – Ide-a lá buscar  
Que se não trouxerdes,

Virareis espuma  
Das ondas do mar!

Foram as sereias...  
Quem as viu voltar!...  
Não voltaram nunca!  
Viraram espuma  
Das ondas do mar.

Iludido em seus caprichos, o rei não percebeu que as Sereias estavam à espera de um bem maior jogado ao mar. O jogo de submissão apresentado no poema demonstra a ilusão que, por vezes, turva as categorias: submisso e senhor. Ainda mais quando quem está participando do jogo são as astutas Sereias que, noutro poema de Bandeira,<sup>21</sup> têm “braços nus e nádegas redondas”.

Podemos perceber que, em sua poesia, Manuel Bandeira trata as Sereias como contadoras de história, como estimuladoras do imaginário. Isso fica evidente no icônico poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, quando o sujeito diz: “E quando estiver cansado/ Deito na beira do rio/ Mando chamar a mãe-d’água/ Pra me contar as histórias/ Que no tempo de eu menino/ Rosa vinha me contar”.

\*\*\*

Em 1928, foi a vez de Cassiano Ricardo (1895-1974) cantar Iara no livro *Martim Cererê*. Em sua variação linguística, Uiara aparece caracterizada no trecho de

---

21. Refiro-me ao poema “Sereia de Lenau” (1919).

mesmo nome: “mulher/ verde olho de ouro/ vestida de sol”<sup>22</sup>.

[...]  
verde sem ideia  
do que se diz verde  
(que não se alcança)  
ouro sem noção  
do que seria o ouro  
[...].

Influenciada pelas temáticas ameríndias e afro-brasileiras, sua caracterização remete-nos às riquezas nacionais já elogiadas nos oitocentos: a flora e a fauna. Uiara é essa mulher que conteria em si as benesses do “país do sol”. Aliás, é o sol que ilumina essas belezas naturalmente belas em suas potências primitivas: daquilo que é belo sem um pensamento próprio e prévio.

A moça bonita, chamada Uiara, morava na Terra Grande.  
Dizem que tinha cabelo verde, olho amarelo.  
O mato é verde; pois os seus cabelos eram mais verdes.  
A flor do ipê é amarela; pois os seus olhos eram mais amarelos.

---

22. Essa derradeira caracterização, possivelmente retirada do apocalipse bíblico, foi trabalhada pelo escritor Ariano Suassuna (1927-2014) em sua peça teatral que une o romanceiro ibérico e o cancionista nordestino, *Uma mulher vestida de sol* (1947).

Assim, ela é descrita no “Argumento” do livro. Na verdade, a mulher cantada por Cassiano, já pós-colonização, é apenas uma imagem:

[...]  
Mulher gravada a ouro  
Num friso marajoara  
Cabelo muito verde  
Olhos-muito-ouro.  
  
Chamava-se Uiara.

Os verbos no passado e a grafia do nome numa versão mais antiga do mito dão o distanciamento temporal necessário para que o leitor do poema entenda que Uiara não mais existe enquanto presença *real*. Ela faz parte da lembrança, da matéria poética, virou objeto de decoração – mesmo que feita na resistente técnica marajoara de cerâmica – na memória nacional. Portanto, não há ufanismo. Através da recuperação mítica, há a denúncia daquilo que foi feito de nossas riquezas. “Uiara”, agora poema, sugere-nos o redescobrir do país via lirismo antropófago.

Cortejada por um índio e por um branco, foi esse quem conseguiu realizar o desejo da mulher: “buscar a noite”.

[O homem] era branco, disse que gostava de luar e de guitarra. Marinheiro, viera cavalgando uma onda azul. Ouvira a fala da Uiara e não se fez amarrar, como Ulisses, ao mastro do navio, nem mandou tapar com cera os ouvidos aos demais companheiros; ao contrá-

rio, saltou em terra e ofereceu-se pra casar com ela. [...] E, não demorou muito, trouxe a noite. Trouxe a noite africana, que veio no navio negreiro. Os homens que o ajudaram a trazer a noite eram pretos; pertenciam a uma terceira raça. (“Argumento”).

As metáforas aqui arroladas parecem-nos um revelador nacional, posto que a solar Uiara peça a noite, e esta chegue com os navios negreiros – outrora cantados por Castro Alves –, a fim de mostrar a face cruel por trás das aparentes belezas do país novo. “Mas como poderia/ alguém achar a Noite/ onde tudo era o Sol?”, pergunta o narrador do poema de Cassiano Ricardo.

A sábia ingenuidade de Uiara aparece no trecho “O ‘sol da terra’”, quando sua natureza incivilizada se contrapõe à civilidade do branco:

E a Uiara que nunca ouvira  
declaração de amor tão cheia  
de rouxinóis e outras espécies de mentira  
assim falou, ao novo pretendente:

– A manhã é muito clara.  
Não há Noite na terra  
(pois de primeiro não havia Noite,  
era só manhã que havia)

[...]

E Uiara aceita seu destino trágico, para fundar o país.

\*\*\*

Destacamos cinco, entre os muitos, poemas de Muri-lo Mendes (1901-1975) em que o poeta trabalha os fundamentos católicos hibridizados a extratos ameríndios e, principalmente, africanos. Por exemplo, em “Os amantes marítimos” (1935), “a amorosa Maria [bem da terra] senta-se no banco de coral” (MENDES, 1994, p. 276) absorvendo significantes de Iemanjá (bem do mar) a esperar Pedro, fortalecendo a resignação cristã. Simplicidade e coloquialismo se harmonizam para cantar o homem dividido entre os dois amores. Razão e mítica em eterno conflito enriquecedor para o poético. No Brasil, os fios que tramam o mito estão a serviço da antropofagia poética. Ao invés da Sereia europeia que atraía para a morte, Iemanjá – a mãe que cuida. No lugar dos longos cabelos dourados e dos olhos azuis, a indígena Iara: prima de Iracema.

A Iemanjá criada no Brasil, que viajou para o Sul e para o Norte, é outra, embora conserve o título de “Rainha do Mar”. Às vezes é sereia, outras ninfa e recentemente até virgem, identificando-se mais com a Virgem Maria, a tal ponto que suas devotas no Rio ficam ofendidas lendo casos da Iemanjá africana, de grande força sexual. (SELJAN, 1973, p. 15).

A semiologia da palavra “Maria”, sincretizada à mitologia mariana cristã, é um dos nomes de Iemanjá – um dos orixás mais populares do Brasil, conhecida mesmo entre aqueles que não seguem os preceitos das religiões afrodescendentes. Desse modo, o canto praieiro é o canto de retorno, de encontro do poeta com a Sereia rainha do mar. Humano, o poeta cria os elementos necessários

para que o próprio mar (berço do amor) retribua Maria à Maria. Tendo em vista que “é com o povo que é praiheiro/ que dona Iemanjá quer se casar”<sup>23</sup>, como diz a canção, o Pedro pescador do poema de Murilo não é outro senão o apóstolo do Deus feito homem. É nesse rearranjo, nessa combinação de significantes, de versos que o poeta em estado contemplativo encena a ponte entre o poeta mesmo e a Musa, a Sereia: Maria.

Lembramos que essa cisão do poeta entre o “bem de terra” e o “bem de mar” foi cantada por Dorival Caymmi (1914-2008) na canção “O bem do mar” (1954):

O pescador tem dois amor  
Um bem na terra, um bem no mar  
[...]  
O bem do mar é o mar, é o mar  
Que carrega com a gente  
Pra gente pescar.  
(CAYMMI, 1988, p. 49).

Em diálogo com “Os amantes marítimos”, Murilo escreve “Os amantes submarinos” (1944), em que “os sonhos [...] desenrolam-se da boca das sereias” e:

A grande borboleta verde do fundo do mar  
Que só nasce de mil em mil anos  
Adeja em torno a ti para te servir,  
Apresentando-te o espelho em que a água se mira,  
E os finos peixes amarelos e azuis

---

23. Versos de “Iemanjá rainha do mar”, de Paulo César Pinheiro e Pedro Amorim.



Circulando nos teus cabelos  
Trazem pronto o líquido para adormecer o escafandrista.  
(MENDES, 1994, p. 335).

Nessa imagem surrealista, Sereias-borboletas são pintadas com as cores do Brasil a fim de singularizar o país paradisíaco e adormecer a ciência representada pelo escafandrista. Em lugar da razão, as montagens surrealistas que justapõem duas ou mais imagens para obter uma imagem aglutinadora de significantes.

Já em “O poeta e musa” (1935) a insensibilidade da Musa é evocada: “Vens da eternidade e voltas para a eternidade” (MENDES, 1994, p. 200), diz o poeta à Musa que não tem ódio, amor, nem sede, nem fome. Ela paira soberana e impávida: “Tens o ar frio de quem ultrapassou o mundo sensível e resolve lhe dar um sinal da sua condescendência”. Mas essa Musa cantada por Murilo é diferente da Musa clássica: “Estás desligada da geração que te trouxe ao mundo”, diz o poeta, acusando que, se a geração morreu, a Musa sobrevive aos tempos, porque é eterna. Mas os tempos são outros – não mais o tempo idílico –, e o poeta intimida: “Esperas que eu diminua minha humanidade para ficar junto de ti”. Qual seria o destino dos dois, na Modernidade?

Seremos duas estátuas confabulando  
Então os acontecimentos não agirão mais sobre mim.  
E eu sobrevoarei a vida física.  
E tocarei o espírito da musa.

Do mesmo ano, 1935, temos o poema “A musa”, em que a deusa “acima do sexo” é acusada de roubar os amores do poeta:

[...]

Os poetas te sacrificam suas amadas retrospectivas,  
atuais e futuras.

Tua cabeça triste e serena

Recortada num céu de convulsões desencadeia o mito:

Distribuis ao mesmo tempo consolo e desespero.

Aos olhos do homem és acima do sexo como uma deusa,

Aos olhos da mulher és masculina como um guerreiro.

Anulas o movimento de quem soube te decifrar,

E não te perturbas nem ao menos ante a ideia de Deus.

(MENDES, 1994, p. 254).

Podemos pensar que vem daí o mote para que o poeta escreva “O poeta assassina a musa” (1941). Morta em sua concepção clássica desde, pelo menos, Augusto dos Anjos, como vimos, a Musa “preparada por mil gerações” é assassinada para que o poeta se sobressaia. Mas ele sabe que, tal e qual Jesus, as Musas parecem ressuscitar, “diversas musas sobressalentes” surgem e aporrinham o poeta até conseguir seu intento: que o poeta faça a poesia.

[...]

Então o poeta aporrinhado

Joga álcool e atea fogo

Nas vestes da musa.

A musa descabelada

Sai cantando pela rua.  
Súbito o corpo grande se estende no chão.  
(MENDES, 1994, p. 233).

A Musa é esse desassossego que não deixa o poeta em paz enquanto o poema não estiver pronto. Nesse sentido, matar a Musa é função do poeta. Ao dizer o canto da Musa, ou seja, ao traduzir esse canto em poesia, o poeta mata a Musa que lhe transmitiu a canto. E, assim, a cada poema uma Musa é assassinada a favor da palavra escrita, do texto poético. Desse modo, a poesia só é quando a Musa deixa de ser, quando aquilo que ela cantou se transforma em palavras de poeta.

\*\*\*

Ainda na temática afro-brasileira, chegamos ao poema “Quichimbi sereia negra” (1947), de Jorge de Lima (1893-1953).

Quichimbi sereia negra  
bonita como os amores  
que tem partes de chigonga  
não tem cabelos no corpo,  
é lisa que nem muçum,  
é ligeira que nem buru  
não tem matungo e é donzela,  
ao mesmo tempo pariu  
juraré sem urucaia.  
[...].  
(LIMA, 2016, p. 43).

A mudez de Quichimbi diante do horror da escravidão é adornada de espuma. Ela personifica a própria navegação africana e aponta o mar como berço e cemitério de corpos e almas. Donzela que pariu, Quichimbi evoca a Maria cristã reforçando o intercâmbio entre os mitos. Mais próxima do peixe-serpente do que da mulher-peixe da tradição clássica, Quichimbi assiste às “terras mudar de dono/ o mar servindo de escravo/ ao homem branco das terras”. Sereia africana, ela não se encaixa nem nos moldes das Sereias greco-romanas, nem na mãe d’água amazônica. Em vez da mistura de contrastes, temos fusões e convivências.

No capítulo “Sereias de Angola”, do livro *Made in África* (2008), depois de apresentar as Sereias Quianda e Quituta, Cascudo anota o seguinte:

Há uma terceira, vivendo em Mbaka, Ambaca, com o nome de Quiximbi, podendo ser masculina ou feminina e tendo domínio nos rios e lagos da região. Quianda, Quituta, Quiximbi são realmente *water genius*, antiquíssimas entidades locais valendo como força materializadora do próprio elemento. Depois, muito depois, é que foram reduzidas em forma física e aculturadas com o mito das sereias do Mediterrâneo. (CASCUDO, 2008, p. 12-13).

Os versos “Quichimbi segue nas ondas/ dez mil anos caminhando,/ dez mil anos assistindo” demonstram que a Sereia viveu a História, tal e qual a Musa Clássica. Ou seja, estava presente aos acontecimentos. A Musa Quichimbi, diferente da Musa de Castro Alves, como vimos, é muda, ante o horror perante os céus: a escravidão. Isso

porque, também diferente da Musa de “Navio negreiro”, Quichimbi personifica a ancestralidade em degredo, ela partilha do sensível.

Sobre essa ideia de corpo memorial de Quichimbi, chamamos atenção para as palavras do historiador Luiz Antonio Simas:

Os velhos do candomblé dizem que, depois de criar os orixás e as enormidades do universo, Olodumare passou a se preocupar com um detalhe: se os homens estão fadados ao esquecimento, quem saberá rememorar o dia da criação e louvar os seus encantamentos? Quem perpetuará o limiar dos tempos?

Para resolver o dilema, Olodumare concedeu a alguns homens o poder do canto, os secretos da música, da dança e dos chamamentos da poesia – para que a arte celebre o alvorecer da vida e seja capaz de ludibriar a finitude em sons imorredouros. (SIMAS, 2013, p. 84).

Eis o trabalho da poesia e dos poetas aqui analisados. Memória e esquecimento se complementam na fala do poeta. Basta lembrar que Mnemósine, a deusa que faz recordar, também faz as dores e os males do presente serem esquecidos. “A palavra do poeta é como o canto das sereias”, anota Marcel Detienne (1988, p. 40). Ao recriar as ações do “passado” interferindo no presente, o narrador engenha astuciosamente um mais-que-presente, uma verdade ficcional, mas sonora, concilia narrativa e ouvinte. “A vida é amiga da arte/ É a parte que o sol me ensinou/ O sol que atravessa essa estrada que nunca passou”, canta o sujeito de “Força estranha”, canção de Caetano Veloso (1978).

No livro *Invenção de Orfeu* (2017), Jorge de Lima faz uso de várias Musas de diferentes épocas da história da literatura para compor o tecido mnemônico: Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, Mira-Celi e Celidônia, entre outras. Musas, como sabemos, mortas e/ou ausentes, configurando o caráter órfico da invenção de Orfeu.

No Brasil, Quichimbi irmana com Guaraci, com Iemanjá, com quem divide *a maternidade dos viventes*, dos que não separam o espírito do corpo. Iemanjá, Sereia jeje-nagô, por sua vez, é a

orixá dos Egbá, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemoja. As guerras entre nações iorubás levaram os Egbá a emigrar na direção oeste, para Abeokutá, no início do século XIX. Evidentemente, não lhes foi possível levar o rio, mas, em contrapartida, transportaram consigo os objetos sagrados, suportes de axé da divindade. (VERGER, 1981, p. 190).

Apesar de complexa, não é difícil imaginar a translação de Iemanjá para o Brasil, onde se tornou a mãe de todos os orixás e cujas homenagens – vestir-se de branco e derramar bebida para o orixá – se disseminou pelas várias religiões, e entre os não religiosos. A hibridação com Quichimbi está armada.

\*\*\*

Alguns poetas desenvolvem mergulhos interiores de investigação dos modos de ser e estar no mundo, caso de Cecília Meireles (1901-1964). Em “Sereia” (1939),

Cecília canta “Linda é a mulher e o seu canto,/ ambos guardados no luar/ [...] Na sua voz transparente/ giram sonhos de cristal”.

O elogio à mulher justifica-se tanto pelo reduzido espaço da mulher poeta “de encoberto país” quanto pela reivindicação de um jeito singular de encantamento poético: “Seus olhos doces de pranto”. Evoca-se novamente o luar sensorial como tempo mítico do cantar. Recusa-se a quebra da métrica. Mas ninguém parece dar atenção à mulher que “ajuda o mundo a sonhar/ com o canto que a vai matando”. Ela está destinada a morrer “de cantar”. Sugere-se o silêncio da mulher na cultura patriarcal. Silêncio que coaduna com a mudez das Sereias. Daí a pertinência do título do poema de Cecília Meireles. Se a mulher é Sereia, ambas estão mudas.

\*\*\*

A fim de *inventar* uma tradição, delegamos responsabilidades históricas (factuais) à ficção, transferimos para os escritores (ou esses tomaram para si, dada a “consciência do subdesenvolvimento”) a responsabilidade de contar o “país novo”. E nossa ficção se impregnou de realismos, realidades e real. Se de fato há mais vida na obra do que na vida em si, ao enxertar a ficção de vida, temos perdido a ficção e, conseqüentemente, a vida que ela poderia nos sugerir, já que o texto ficcional anima a vida porque nele a vida não precisa existir. Quanto mais complexa a linguagem, mais complexa a vida. É isso que o narrador de *Infância*, de Graciliano Ramos, aponta.

Entramos nos usos feitos por Nietzsche para os conceitos de “imanência” e “transcendência”. É quando

o indivíduo experimenta a linguagem, dispensando a transcendência e a tirania desta, da voz emitida às massas, “para todos”, para o *povo*, e transforma, por apropriação corporal, “as mesmas vinte palavras” em discurso subjetivo, quando se comprova que os elementos imanentes só precisam da excitação dos sentidos para se mostrar. Quando a voz comum agrega subjetividades por fazer do espaço estético uma vivência comum, entramos no espaço [mais] real significado pelo singular, efetivando a eficácia da lírica em sociedade.

Vem de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) o poema que, sem mencionar a Sereia, instala a relação entre o poeta e as “vozes líquidas do poema”, as fontes do fazer poético: “O poema e a água” (1942). São essas vozes que convidam à morte, assim como em Drummond, já que elas “falam para mim de ilhas/ que mesmo os sonhos não alcançam”, escreve o poeta (MELO NETO, 2007, p. 31). Essa sedução instiga o desejo do desconhecido, deixando o poeta vulnerável, a dizer: “O livro aberto nos joelhos/ o vento nos cabelos/ olho o mar.// Os acontecimentos de água/ põem-se a se repetir/ na memória”.

Na poética de Cabral, a memória das águas afirma a insegurança do próprio fazer poético, da poesia enquanto encantamento do mundo. Portanto, afirma o perigo, o risco. Essa liquidez adensa o que não se fixa, o que é nebuloso, escorre e dá medo: mar aberto, sem cais. Ao poeta, cabe domar em forma de poesia os acontecimentos que se repetem na memória. Não dá para fugir. Os estados de alerta de nada servem quando a Musa canta e a Sereia quer falar.



Já na poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que, por sua vez, chegou a dizer que “não acreditamos em sereias, mas gostamos de ouvir-lhes o canto”<sup>24</sup> – lançando o enigma sobre se aquilo que não acreditamos é na existência das Sereias ou naquilo que elas cantam – e reinventou a “Máquina do mundo” gestada no “Canto IX” d’*Os Lusíadas*. Ele faz em “Brinde no banquete das musas” (1942) (ANDRADE, 1979, p. 310-311), um gesto de esconjuro da Musa que vem sendo rechaçada desde, pelo menos, Augusto dos Anjos. Com o agravante de que em Drummond a poesia, em si, é “canção suicida”, “câncer do verso”.

A poesia seria a Sereia que arrasta o poeta irremediavelmente à morte. A isso, é erguido um brinde: à poesia que mata, poesia como mal necessário e incontornável do poeta corroído, comido no banquete das Musas. Ele é a refeição. Eis o ordenamento do caos, a luta contra o acaso que o humano representa.

Drummond vai além e retoma a Sereia mãe d’água desterrada cantada na Uira de Sousândrade. No longo poema “América”, de *A rosa do povo* (1945) (ANDRADE, 1979, p. 217), Drummond canta uma “Iara vulcânica da Broadway”, cujo canto emerge de um “pedaço de jornal”.

“Esses pedaços de ti, América, partiram-se na minha mão”, escreve Drummond cantando a “Am-éri-ca” sousandradina, fragmentada na justaposição de “vozes do tempo colonial” e “modernas canções”. América que ressoa “o sentimento da mata e da ilha” e cujos filhos

---

24. “Sereias”, de Carlos Drummond de Andrade (2003).

“não amanheceram de todo e têm medo da noite, do espaço e da morte”. No mesmo poema, o sujeito drummondiano pergunta-se: “Como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-las? Quantos fogos terá?”. Rompendo as fronteiras dos gêneros, misturando lírica, épica e drama, assim como Sousândrade, Drummond tece um canto multiforme e polifônico – plasmando a Musa híbrida: a América, o solitário e “ermo continente”.

Essa jornalística “iara vulcânica”, escrita assim, em letra minúscula, no poema de Drummond, leva-nos a outras Sereias da era da velocidade da informação. Estamos falando de “Poema em vários sentidos” (1947), de Joaquim Cardozo (1897-1978) (CARDOZO, 1971, p. 24), em que “homens soturnos na sala fechada sintonizavam os rádios” procurando, em vão, “ouvir a voz do Espírito Santo”. O momento sagrado da “Ave Maria” é profanado pelo desejo do sujeito do poema que ouve o rumor do corpo de alguém, cujo rosto se acende e cujos cabelos se agitam para vê-lo. Enquanto todos rezam, os dois desejam: “Naquela noite imprevista/ Os grandes transoceânicos/ Escalaram a imensa distância líquida noturna e sonora”. Depois, termina:

E a vaga envolve, confunde, embala  
Sonhos de agora, lendas antigas:  
Ouvem-se as vozes das antenas,  
Ouvem-se os cantos das sereias.  
(CARDOZO, 1971, p. 24).

“Há vozes no rádio e no interior das árvores, cabogramas, vitrolas e tiros”, escreve Drummond. Essas vozes e esses cantos, vindos das ondas de uma transmissão ra-

diofônica, atualizam a presença das Sereias na modernidade. A sedutora e perigosa presença sonora se mantém, apesar das tentativas de destruição da natureza, do mito. E, assim, “vozes do tempo colonial” despertam o arcaico e o humano no sujeito de Cardozo.

\*\*\*

Chegamos ao seminal poema “O rei menos o reino” (1949-1951), de Augusto de Campos (1931-), no qual o poeta desenvolve um retorno aos mitos e revela os fantasmas da história (CAMPOS, 2014, p. 9). Além disso, promove o embate entre amor e morte, palavra escrita e palavra falada, mito e *logos*.

O retorno aos gregos promovido por Augusto é justificado para solicitar o poder, ou seja, dar corpo às ideias através do mito – gesto perdido na Modernidade. No entanto, o encaminhamento da desordem à ordenação poética do reino em que “eu sou o rei e és a morta rainha” é feito pela arquitetura poética. É o trabalho da palavra-pedra, diferente do *locus amoenus* da Antiguidade Clássica. Há uma ética da aridez, em que a mitologia figura como uma gênese possível do tempo constelar contíguo ao tempo histórico. Entre a flauta – “eu a joguei/ aos peixes surdos-/ mudos do mar”<sup>25</sup> – e a voz, o silêncio: a imagem dialética povoando de palavras o deserto. Aquele deserto que, para Blanchot, é “um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas

---

25. Versos do poema “Psicologia da composição”, de João Cabral de Melo Neto.

errar” (2005, p. 115). Mar e deserto – faces do errar. Vale ressaltar que:

Blanchot interpreta o canto das sereias como a imagem inaugural da palavra poética – canto falho e insatisfatório, já que apenas indica, sob a forma fugidia de uma imagem, o nascedouro do canto poético; canto fundador, no entanto, pois se revela, a partir de quando entoado, como a própria origem enigmática da palavra poética. (OLIVEIRA, 2008, p. 125).

A Musa é a pedra. Estetizada por João Cabral. “Falam em pão em prata e eu ouço PEDRA”, diz o poema de Augusto. “Por isso minha voz esconde outra/ Que em suas dobras desenvolve outra/ Onde em forma de som perdeu-se o/ Canto que eu sei aonde mas não ouço ouvir”, completa-se. As Sereias de Mallarmé, o *Amphion* de Paul Valery, a “Fábula de Anfion” de Cabral, são evocadas a fim de restituir o canto perdido.

Entrementes, Adriana Cavarero (2011), ao comentar o texto “Um rei à escuta”, de Ítalo Calvino, faz-nos entender esta sensação experimentada pelo rei sem reino do poema de Augusto de Campos. Anota a autora:

Um belo dia, “quando no escuro uma voz de mulher se entrega ao canto, invisível no parapeito de uma janela apagada”, ocorre ao rei insone ouvi-la. Ele então se recobra, recorda-se finalmente da vida e reencontra um objeto para os seus antigos desejos. A nova emoção do rei não depende certamente da canção, já tantas vezes ouvida, nem da mulher que nunca vira, aponta Calvino, mas sim dessa “voz enquanto voz, como se

oferece no canto”. Isso que o atrai é o “prazer que esta voz põe na existência – na existência como voz –, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto que é diferente a voz”. O rei, em suma, descobre a unicidade de todo ser humano, assim como ela é manifestada pela unicidade da voz. (CAVARERO, 2011, p. 16).

Angústia, desespero, tédio, ódio e medo imbricam na voz do poeta que fala a voz da natureza primitiva, genética. E por isso reina, por dizer o que os peixes mudos não podem. A linguagem é o diferencial entre peixes e poetas.

\*\*\*

Só em 1942 é que as Sereias aparecem significativamente na poesia de Oswald de Andrade (1890-1954), no trecho “Black-out”, do poema “Cântico dos cânticos – para flauta e violão”. A referência bíblica é evidente. Mas importa a Oswald cantar a vivência amorosa imiscuída à convivência política, como observou Haroldo de Campos (1992), para quem o poema se configura como um “rodízio apocalíptico” entremeado de imagens fálicas e bélicas, onde ocorre uma transposição do tema amoroso para o social através do jogo paranomástico entre “sereias”, nas suas duas acepções, e “searas” (1992, p. 94-95): “da podridão as sereias anunciarão as searas”. O tom profético dos versos coroa com um rastro de esperança o caos até então descrito em procedimento estilístico que tem a repetição como técnica de adensamento do conteúdo fragmentado. Em Oswald, assim como o índio é *tecnizado*, as Sereias não vivem entre ninfeias e rosas que boiam em águas

transparentes, mas no charco, na podridão do progresso vazio. Elas são signos de um projeto falido de nação.

Lembremos aqui a pergunta feita por Haroldo de Campos (1992, p. 91) que ajuda a pensar os procedimentos utilizados pelos escritores brasileiros no enfrentamento daquilo que Antonio Candido (1979) chamou de “consciência do subdesenvolvimento” e que tem já no chamado “Romance de 30”, ou “Romance social”, as marcas da configuração de uma ruptura com a imagem até então exótica, esperançosa e festiva do Brasil: “Em que medida o eu-lírico e o eu-participante podem resolver-se no mesmo parâmetro semântico, podem resolver-se no mesmo lance linguístico, sem desgaste da categoria do estético, sem que tudo redunde em platitude retórico-sentimental?”.

Segundo Candido,

esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumento de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. (CANDIDO, 1979, p. 344).

Mais adiante, Candido completa:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 houvera mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro,

dada a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que o romance adquiriu, sob este aspecto, uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1979, p. 345).

A ideia de um “país novo”, cheio de possibilidades, calcada na relação pátria = natureza, sendo essa uma compensação do atraso social, material e institucional daquela, é radicalmente questionada em importantes obras: *O quinze*, de Rachel de Queiroz; *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; *Infância e Vidas secas*, de Graciliano Ramos; e *Capitães da areia e Tenda dos milagres*, de Jorge Amado, entre tantos outros. Inclusive Oswald de Andrade, com suas Sereias que anunciarão as searas da podridão. Aliás, as Sereias de Oswald se assemelham à “mulher do fim do mundo” cantada por Murilo Mendes no poema “Metade pássaro” (1941): “A mulher do fim do mundo/ Chama a luz com assobio, [...] Me puxa do sono eterno/ Para os seus braços que cantam” (MENDES, 1994, p. 223-224).

Se a Sereia-pássaro afirma que o “canto reporta às criaturas do ar, não àquelas dos abismos [das águas]” (CAVARERO, 2011, p. 131), Murilo apresenta-nos uma mulher pós-apocalipse: a mulher vestida de sol? Mulher-sereia, por que “metade pássaro”? Enquanto isso, Oswald arrasta-nos para a crueza incontornável da consciência do subdesenvolvimento. Mas ambas as figuras – Sereias, Musas,

mulheres, pássaras – guardam e cantam aos poetas um novo tempo por vir.

\*\*\*

Antes de avançarmos nas questões estéticas que a segunda metade do século XX nos ofereceu, precisamos destacar o poema “A mãe d’água” (1957), de Olegário Mariano (1889-1958). Nesse soneto de tom nacionalista, a senhora das águas surge “num recanto de parque onde a melancolia/ de tarde estende um véu de saudades e de dor”.

[...]

Quando a noite se estende, essa voz continua...

Cresce cada vez mais e, alongada e comprida,

Como o vento que encrespa os cabelos da lua,

Corre à tona na luz tênue que a sombra espanca...

– É a Mãe d’água que chora a saudade da vida

Dentro do coração de uma ninfeia branca.

(MARIANO, 1957, p. 39).

Essa voz é, de fato, “um choro de agonia/ que vai de folha em folha, e vai de flor em flor”. Há a confirmação de lugar idílico como recanto da Sereia. Assim, como na poesia de Olavo Bilac, ela canta cercada de ninfeias. O enigma é: de qual vida a mãe d’água sente saudade? Da mítica pré-moderna e pré-capitalista? De sedutora à chorona, a Mãe d’água descaracteriza-se.

A Mãe d’água de Mariano reflete a melancolia de algo perdido no tempo. Essa melancolia que, segundo Freud (2014), difere do luto por não ter um objeto da perda de-



finido, aparece transvalorada na alegria oswaldiana e, conseqüentemente, no jeito de corpo de Macunaíma, no humor ácido e crítico de João Cabral de Melo Neto, na condensação lixo/luxo dos poetas concretos e na pauta das minorias abordada pelos poetas da geração do desbunde.

Tudo é choro. Há a sugestão de um desejo de retorno à “essência do poeta”, ou, no mínimo, aos ares oitocentistas, livres da modernidade e impregnados daquilo que a Musa Clássica nos roubou, em especial ao poeta que ouvia seu canto de forma direta, quando de sua morte.

\*\*\*

Enquanto os modernistas empreendem um retorno ao passado a fim de entender o presente e alicerçar a tradição do novo, vide a viagem emblemática à barroca Minas Gerais, e os poetas concretos estão preocupados em criar, via tradução transcriativa, um exercício teórico para afirmar um projeto moderno de poesia feito no Brasil, os desbundados estão mais preocupados em “curtir por aí”, curtir a cidade, as ruas e as possibilidades da vida sem pecado e sem juízo. De algum modo, esse gesto recupera a *errância inata* ao poeta desde a Antiguidade, quando *errar* significava a expansão do repertório dos aedos. No entanto, agora, no lugar da relação divina (musal) com a poesia, há a modernidade e seu mundo em desencanto.

Nos três casos, percebemos um impulso de afirmação caraíba, concreto, desbundada de renovação das Letras Nacionais, diante das cristalizações academicistas: inovação da sintaxe, diluição da palavra, e do corpo, novo léxico, pesquisas semânticas, a morfologia especular, abertura estética e ideológica.

“Caraíba: feiticeiro entre os índios brasileiros. Eram os cantadores profissionais da tribo e iniciavam os cantos religiosos do cerimonial, bem como a cura dos doentes”, registra Mário de Andrade no seu *Dicionário musical brasileiro* (1989, p. 114). Na mesma via, para Oswald de Andrade, a revolução se dá quando sobrepomos o *selvagem* ao *civilizado*; substituímos o verbo “to be” pelo substantivo “tupi”; e transformamos os tabus da cultura escrita em totens de uma cultura primitiva, sem recalques e culpas. Trata-se de transvalorar a cultura do conquistador, em nome da antropofagia. “É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha “Guaraci”, anota Oswald (“Manifesto antropófago”). Ou seja, a valorização do matriarcado sobre o patriarcado. “Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes”, aponta Oswald. Essa transformação utópica, de renúncia à lógica e à metafísica patriarcais, dá ânimo para que o indivíduo sobreviva na civilização. Foi assim nas aldeias dizimadas, nas senzalas, nos porões dos navios negreiros.

Parece que o gesto de contato entre literatura e publicidade na Poesia Concreta, bem como a aproximação entre poesia e corporalidade na Poesia da Geração do Desbunde, recuperando o verso e a atitude Modernista de reposicionar a poesia *nos fatos* e não mais no papel, tenciona uma resistência do fazer poético frente à aceleração do tempo – sintoma observado com preocupação por Walter Benjamin (1994) – e problematiza a ideia de marginalidade intrínseca à poesia, em destaque, do século XX: espaço do apagamento de fronteiras entre os

gêneros, exercícios biográficos de não pertencimento, teia sincrônica em detrimento da linearidade, experiências com a palavra – do papel ao corpo. O moderno em cada uma dessas categorias surge do entrelugar da ruptura com a tradição e dos ensaios à pergunta: a palavra ainda é promotora de sentido?

A bandeira-poema “Seja marginal, seja herói”, do artista plástico Hélio Oiticica (1968), vermelha e ilustrada com a imagem do *bandido* Cara de Cavalo, surge como emblema de uma geração, que, sufocada pelo contexto histórico-político repressor, fez do corpo suporte poético.

A referência à bandeira de Oiticica não é gratuita. Ela é um dos símbolos do Tropicalismo, movimento estético que aparece como decisiva referência para os poetas desbundados. Tanto é assim que Ana Cristina Cesar (1952-1983) toma o Tropicalismo como tema de sua dissertação de mestrado pela PUC-Rio em 1980. Já Chacal (1951-), entre Sereias soraias e Sereias saras, parece dialogar com os *parangolés* de Oiticica – cores soltas no ar, livres da tela – ao escrever/dizer: “pego a palavra no ar/ no pulo paro/ vejo aparo burilo/ no papel reparo/ e sigo compondo o verso” (“Anatomia”, 1986) (CHACAL, 2016, p. 201).

A Sereia aparece na obra de Ana Cristina Cesar como um desejo pelo seio farto a serviço do poético. No poema “Nada, esta espuma” (1979): “[...] Da amurada deste barco/ quero tanto os seios da sereia” (CESAR, 2013, p. 27).

Leitora de poesia, Ana Cristina Cesar problematiza o mítico e a inspiração poética. A poeta parece sugerir que leu os poemas de, pelo menos, Augusto de Campos, Murilo Mendes, Carlos Drummond e João Cabral para compor seu texto. A imagem da artista que escreve por uma

condenação do destino também é retomada, bem como a dúvida sobre a existência de algo superior que dita a poesia à poeta. Aliás, a referência à obra de João Cabral, combatida por certo setor entre os poetas desbundados, fica evidente quando lemos o texto “O poema e a trégua” (2008), paródia que inverte, ou dilata, as ideias lançadas em “O poema e a água” (CESAR, 2013, p. 354).

Não há mais o desencanto do crime e do revólver, mas o exercício e a magia. “A história está completa: *wide sargasso sea*, azul azul que não me espanta, e canta como uma sereia de papel”, escreve Ana Cristina (1982) e projetando “o banquete futuro/ das musas” (“Tempos de alquimia”, 2008). O poeta da antilírica, da poesia só lâmina, é um dos alvos preferidos dos desbundados preocupados mais com aquilo que Flora Süssekind (1984) chamou de “ego malandro” – certa atitude despreocupada com o *nós* social e mais engajada com o *eu* reprimido das minorias e/ou simplesmente com as noções de visibilidade e acessibilidade propostas pela arte de Andy Warhol. Aos desbundados, não interessava ser a “antena da raça”, como Pound (1977) definia os poetas e como os concretistas assimilaram.

\*\*\*

A ideia de desrecalque do corpo, que parece retomar de forma radical a liberdade do verso engendrado pelos versos livres dos primeiros modernistas, é retomada pelos *happenings* tropicalistas e, depois, pelas performances dos desbundados. As Artimanhas, encontros performáticos organizados no Rio de Janeiro entre os poetas do grupo Nuvem Cigana, por exemplo, teriam que ser

“como um show de uma banda de rock”, nas palavras de Chacal (MEDEIROS, 2010), poeta antologizado por Heloísa Buarque de Hollanda (1976; 1998). “Que musa é essa compactada em milênios de/ admiração?”, questiona Chacal em “O pão nosso” (2016, p. 81-82).

O fato é que a Tropicália recupera o gesto antropófago ao justapor baixa e alta cultura. Os desbundados radicalizam isso ao ir para a rua, ao transitar pela cidade compondo circuitos alternativos de convivências, à margem do mercado editorial e, logo, do sistema político repressor. Caetano Veloso, farol do Tropicalismo, ao embaralhar as referências de música e poesia, sintetiza a atitude tropicalista de devoração e assimilação de cunho modernista. De algum modo, escrever é viver, é experimentar ser na vida. Talvez quem melhor sintetizou essa ideia tenha sido José Lino Grünwald (1931-2000), no poema, intitulado “escreviver” (1968):

ver  
viver  
rever  
reviver  
escrever  
escreviver

Entre a produção de leite e a indústria do café, a política da modernização do país e o samba, ritmo nacional sob decreto do presidente Getulio Vargas, temos a poesia que dialoga com a industrialização e a ginga. Reiterado na autoironia, o humor parece unir essas poéticas no gesto experimental de se reconhecer poeta num país subdesenvolvido e *periférico*. Buscar a resposta para o

*ser brasileiro* é desejo dos modernistas eufóricos, concretos e desbundados. Esses poetas fazem isso com uma poesia predominantemente visual, pintando o quadro da nossa entidade.

“Abancado à escrivantina”<sup>26</sup> ou em sua “meditação sobre o Tietê”,<sup>27</sup> Mário de Andrade em tom arlequinal serve de referência intelectual, um *intelectual novo*, autônomo, mas não liberto da tradição, para a consciência de negação do subdesenvolvimento tecnológico denunciado e trabalhado pelos concretos e para o “curtir por aí” dos poetas desbundados. Isso porque o reconhecimento de que “esse homem é brasileiro que nem eu”<sup>28</sup> instiga a investigação da alteridade e da crítica.

Se entre os modernistas havia a heterogeneidade, entre os desbundados não é diferente, seja no repertório intelectual da escrita de Ana Cristina Cesar, em contraponto à *corporalidade* de Chacal, seja em relação à melancolia suicida de Torquato Neto em comparação ao suicídio da palavra de Angela Melim (1952). No poema “Cítara” (1974), Melim escreve sobre as “misteriosas almas” que:

[...]  
Destas paisagens  
vastas  
guizos e feitiços

---

26. Verso do poema “O descobrimento”, de Mário de Andrade (2013, p. 534).

27. Verso do poema “A meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade.

28. Verso do poema “O descobrimento”, de Mário de Andrade.

que cativam  
 quem por elas passa,  
 fala,

teus dois olhos azuis  
 recortam mapas  
 em dois pedaços  
 céu e oceano.

(MELIM, 1996, p. 24).

As Sereias são aludidas pela atração fatal do olhar que aglutina todo o azul do céu e do oceano, em contraposição ao mar e ao deserto concreto. Perder-se nesse olhar é o risco a ser enfrentado. Alguns anos depois, Angela apresenta “ABRE A BOCA, DEUSA” (1978). Toda escrita em caixa-alta, a poesia é um pedido de socorro. E é a mãe d’água Janaína que aparece como eco da deusa inca evocada.

[...]  
 NINA JA NAÍNA INA INA  
 A  
 INA INA BICA  
 INA INA BOCA  
 DEUSA NUA FORMA FEMENINA BRINCA  
 BRINCA INCA INCA INC.  
 (MELIM, 1996, p. 36).

A fragmentação das palavras nos versos iconiza as palavras articuladas num grito angustiante, de naufrágio, aos soluços: “MOLHO OLHO ÁGUA GUÁ UÁ Á Á”. O estado das sensações de pranto é reforçado pela presença

dos líquidos. Atentemos para a canção “Guá” (1975), de Caetano Veloso. Antonio Risério escreve que “‘Guá’ é um canto ao orixá Ibulama. Uma peça concisa, clara, de rara limpidez. [...] uma saudação-definição essencial ao orixá Ibulama, trazendo-o à cena em meio às águas. Presentificando a relação profunda desse deus com a água, os passos profundos dos rios” (apud NESTROVSKI, 2007, p. 29-31).

\*\*\*

A Musa está morta. As Sereias foram silenciadas. Mas o equilíbrio entre a estética verbivocovisual e a ética do desbunde, presente em poetas tão diferentes quanto Waly Salomão e Paulo Leminski, parece abrir uma nova perspectiva para a poesia. Parafraseando Noel Rosa, para quem “ninguém aprende samba no colégio”<sup>29</sup>, Paulo Leminski (1944-1989) confronta a poesia escrita na lousa com o nome escrito na camiseta, problematizando os suportes da poesia e a “popização” da palavra poética, em “Já fui coisa” (1980).

já fui coisa  
escrita na lousa  
hoje sem musa  
apenas meu nome  
escrito na blusa.  
(LEMINSKI, 2013, p. 92).

---

29. Versos da letra da canção “Feitio de oração”, de Noel Rosa e Vadico.



A ausência de Musa fez o poeta tornar-se menos do que coisa. O poeta virou um *slogan*. Seus versos, ou seja, aquilo que faz um poeta ser poeta, foram vulgarizados e vendidos como mero produto de consumo. Percebemos também o questionamento da pouca importância dada à poesia no ensino institucional. Refletindo sobre esses espaços da arte na Modernidade, Paul Valéry escreveu:

Adeus, fantasmas! O mundo não precisa mais de vocês. Nem de mim. O mundo que batiza com o nome de progresso sua tendência a uma nitidez fatal, busca unir aos benefícios da vida as vantagens da morte. Uma certa confusão reina também, mais ainda um pouco tempo e tudo se esclarecerá; nós veremos, enfim, aparecer o milagre de uma sociedade animal, um perfeito e definitivo formigueiro. (VALÉRY, 1943, p. 994).

Por sua vez, Umberto Eco escreve:

O drama de uma cultura de massa é que o modelo do momento de descanso se torna norma, faz-se o sucedâneo de todas as outras experiências intelectuais, e portanto o entorpecimento da individualidade, a negação do problema, a redução ao conformismo dos comportamentos, o êxtase passivo requerido por uma pedagogia paternalista que tende a criar sujeitos adaptados. (ECO, 2001, p. 303).

Ao que tudo indica, haveria uma hierarquia dentro da *cultura do entretenimento*, em que uma poesia seria mais ou menos arte, de acordo com critérios nebulosos, apartados de teorias e mecanismos estéticos, numa escala hipotética e infrutífera diante da competência hu-

mana e individual de ressemantizar os objetos vindos da estrutura comercial da sociedade de massas. Mesmo mediada, fazendo uso das intermedialidades e à mercê do sistema econômico, a poesia parece não se furtrar às marcas e cicatrizes da tradição, do tempo e da história.

Fábio Vieira Marcolino (2010) escreve que “é a partir da ideia de ‘capricho e relaxo’ que a dicção de Paulo Leminski propriamente poética se articula. Tal diálogo entre rigor e desregramento, como o ponto nucleico de sua produção, é posicionamento predominante na sua fortuna crítica” (MARCOLINO, 2010, p. 117). São essas “irregularidades”, esses mecanismos malandros, que unem a poesia de Leminski à poesia de Waly Salomão. Além disso, há a consciência semiótica e da concisão temática, por vezes escamoteada na profusão das palavras, no caso de Waly. Ambos trabalham na tensão lúdica entre o útil e o inútil contra o tédio.

Avesso ao lugar comum, até banal, que o conceito oswaldiano de antropofagia acabou se reduzindo nos debates teóricos e culturais brasileiros, Waly Salomão (1943-2003) recupera a Musa antropofágica e a “Musa cabocla” (1983) que assume a voz das memórias historiográficas e arqueológicas do Brasil profundo, tropical e sonoro:

[...]

Sou pau de resposta, jiboia sou eu, canela

Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela

[...]

Mãe matriz da ferosa palavra cantada

Geratriz da canção popular desvairada

Nota mágica no tom mais alto, afinada.  
(SALOMÃO, 2014, p. 174).

O gesto neobarroco (SARDUY, 1978) de Waly prolifera, condensa e substitui a nossa Iara. A máxima de Sousândrade – “Brasil é braseiro de rosas” – retorna nesse poema em suas repetições do verbo “ser”, na devoração circular das referências e no jogo lúdico matriz/motriz como força que nunca seca a alimentar a nossa cultura. Manancial e olho d’água, a Musa cabocla evoca as entidades ameríndias na manutenção do exercício daquilo que é ser brasileiro.

Lembremos que o texto de Waly foi musicado por Gilberto Gil; e a canção, gravada por Gal Costa no disco *Minha voz, minha vida* (1982). Se o que distingue o canto de um pássaro do canto humano é a voz, a voz humana carrega a palavra que, por sua vez – *phoné semantiké* – carrega o humano. Jogando com tais categorias, o sujeito de “Musa cabocla” cria o efeito de presença de si a partir daquilo que fala.

A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis. (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Para tanto, o sujeito (cantor, poeta, cancionista) evoca a Musa cabocla, híbrida. Ouvintes comuns que somos, só temos acesso àquilo que a Musa fala por meio da me-

dição poética. O poeta ouve e canta: é Sereia que canta “sentada na pedra a medrar o marinheiro”. Nesse sentido, Gal Costa representa a Musa do título da canção: aquela que inspira Waly Salomão e Gilberto Gil a compor um discurso a ser vocalizado pela própria Musa. Por trás da voz (ficcional) do sujeito da canção, há a voz de uma pessoa: uma garganta. Feitas refrãos, as afirmativas que serpenteiam o texto – “Sou pau de resposta, jiboia sou eu, canela/ Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela” – reforçam o desenho (visão) da “Mãe matriz da fogosa palavra cantada/ Geratriz da canção popular desvairada/ Nota mágica no tom mais alto, afinada” que Gal Costa (voz) encarna.

“Mãe matriz da fogosa palavra cantada/ Geratriz da canção popular desvairada/ Nota mágica no tom mais alto, afinada.” Essas palavras guardam o medo que certa filosofia tem em relação à canção, ao encanto da voz como unicidade de um ser vivente. Entende-se que a Sereia é causa da perda da razão do indivíduo. Daí o emudecimento progressivo do *logos*. Desse modo, passa a ser esquecer da unicidade inimitável de cada voz e de que é possível *pensar*<sup>30</sup> com os pulmões. Sereia, diferente do bem-te-vi, do canário, da cigarra, o sujeito de “Musa cabocla” canta palavras: palavras que ele mesmo (Musa

---

30. “Pensamos – temos as palavras suspensas e nós mesmos estamos como que suspensos na linguagem – porque esperamos, assim, reencontrar, ao fim, a voz. Um dia, – foi dito –, a voz se inscreve na linguagem. A procura da voz na linguagem é o pensamento. [...] Pensar, podemos apenas se a linguagem não é a nossa voz, apenas se, nisso, medimos o insondável de nossa afonia. O que chamamos de mundo é este abismo.” (AGAMBEN, 2004, p. 158).

que também é) engendra no poeta. Travestindo-se na canção, o sujeito (monstro canoro) se presentifica. “Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela”, diz.

Mais do que som, o canto das Sereias entoava palavras, narrava cantando algo audível aos ouvidos humanos.

De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia a sua falha? Por que é que essa falha o tornava tão poderoso? Há os que sempre responderam: era um canto inumano – sem dúvida um ruído natural (haverá outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando nele esse prazer extremo de cair que lhe é impossível satisfazer nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: mais não fazia que reproduzir o canto habitual dos homens, e se as Sereias, que não passavam de animais, muito belos devido ao reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer naquele que as ouvia a suspeita da inumanidade de todo o canto humano. (BLANCHOT, 2005, p. 11).

Como temos sugerido, o canto das Sereias homéricas contém os três tempos. Podemos pensar que as Sereias carregam a metáfora de um canto que mata o *homem velho* e desperta o *homem novo*. “Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se encontra talvez mais pobre, mas mais firme e seguro” (BLANCHOT, 2005, p. 11). Herói da razão, Ulisses provou que era possível ouvir as Sereias sem que isso o levasse à morte. Ao contrário daqueles que percebem a racionalidade desvo-

calizada, ou o encanto absoluto, as Sereias sabem o que dizem. Elas nos fornecem a fama: o calor de se sentir cantados. Devido às suas “competências vocais, a relação imediata [das Sereias] era com pássaros, e não com peixes. Quem é mudo como um peixe não pode certamente se prestar a hibridar um monstro canoro”, anota Adriana Cavarero (2011, p. 131). Mas as Sereias foram conduzidas ao mar, como já vimos.

A mudança de morada é crucial. A descida para as águas, isto é, a metamorfose pisciforme é acompanhada pela sua transformação em mulheres belíssimas. Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. Trata-se do padrão segundo o qual, em sua função erótica de sedutora, a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. (CAVARERO, 2011, p. 132).

Antes monstros barbudos, cujo poder de sedução estava no canto (*logos* poético), agora, num mundo videocêntrico, as Sereias seduzem antes pela beleza física. Seja como for, no Brasil elas são as rainhas do mar. E cantam. Cantam muito.

Ainda na obra de Waly Salomão, a Sereia retorna em “Canto de sereia” (1996) dividida em dois movimentos: no primeiro, há uma reação negativa ao canto – “Tapar os ouvidos com cera ou chumbo derretido”; e, no segundo, temos a disposição ao canto – “Sua vida atual reverbera vozes pretéritas,/ adivinha vozes futuras” (2014, p. 258-259). O embate entre a interdição e o desejo revela a obsessão do canto, do gesto artístico do poeta:

Que Eco se transforme em Narciso  
Que Eco se metamorfoseie em fonte.

O desejado vira desejo. O que era destinatário vira destinador. Antropofagicamente. Ou seja, de colônia a metrópole, de importador a exportador de possibilidades de vida e de viver. Essa é a importância do elemento sirênico na cultura brasileira que Waly Salomão detecta e sintetiza nos movimentos de refração e assimilação do *outro*: a devoração das referências para criar o novo. A ninfa emudecida Eco, em vez de repetir a voz alheia, transforma-se no amado Narciso. É o “Transforma-se o amador na cousa amada”, camoniano. Mas é também o “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, oswaldiano.

\*\*\*

Nos anos 1970/1980, a Iara reaparece grafada na poesia de Cora Coralina (1889-1985) e também de Neide Archanjo (1940-). Em Coralina, no poema “Vida das lavadeiras” (1976), o mito aparece morto em favor da verdade.

Sombra da mata  
sobre as águas quietas  
onde as iaras  
vêm dançar à noite...  
Não. Mentira.  
Façamos versos sem mentir  
– Onde batem roupa  
as lavadeiras pobres.  
(CORALINA, 2012, p. 42).

As mulheres não cantam: “Batem roupas nas pedras/ lavando a pobreza/ sem cantiga, sem toada, sem alegria”. Entre a dureza da realidade e o encanto da vida, a poeta afirma: “Quero escrever versos verdadeiros”. Mas como se o verso é *mentira*? “Por que será, Senhor/ que a mentira se insinua nos meus versos?”, pergunta. “A mentira é o beijo que trocamos”, anotou Bernardo Soares no trecho 260 de seu *Livro do desassossego* (PESSOA, 2001). “Onde vive você, poeta, meu irmão/ que faz versos sem mentir?”, encerra Cora Coralina enfatizando o caráter do encantado da poesia. Não há o que cantar. A vida é dura. Mas, justapondo a Iara (mítico) e a pedra (real), a poesia de Cora Coralina, rica do cotidiano, rejeita as vanguardas, busca os interiores e encanta o viver e cria afetos entre poetas, entre os cantores da vida. Essa utopia é caraíba.

Em “As marinhas” (1984), de Neide Archanjo, temos a mistura de vários elementos que resultam no sincretismo entre as entidades ameríndias – representadas por Uiara – e santas católicas (Conceição, Navegantes) e afro-brasileiras (Oxum). Conhecida por seu choro interminável, essa orixá reina as águas doces das cachoeiras e pode ser hibridizada com a chorosa ninfa grega Níobe, transformada por Zeus num rochedo, após a morte de seus sete filhos. No trecho em feitiço de oração, temos:

Senhora Conceição  
 Senhora Navegantes  
 ouvi meu apelo enclausurado  
 em torno destas dunas



e fazei cantar o coro de Oxum  
vossas sereias.  
(ARCHANJO, 1984, p. 60-61).

Saudando “as estrelas-guias/ as ondinas e os indaiás/ os calungas e os tarimás”, o poema celebra as misturas e o nosso labirinto cultural, território por onde a poeta navega e canta. E o pedido se configura:

Oh, bela Uiara,  
vem  
coberta de esperança  
que preciso contornar o labirinto  
e entrar no vosso reino  
rosácea azul brilhante  
onde há centenas de milhões de anos  
fez-se a vida.

A Iara aparece como testemunha e partícipe da origem de tudo, da vida. É esse lugar idílico que o sujeito quer restituir para salvarem-se os dois: “o Poeta e seu Canto Molhado”.

\*\*\*

Da canção popular contemporânea, temos “A novidade” (1985), cantada por Gilberto Gil (1942-). Apresenta-se a tragédia de ser Sereia num “mundo tão desigual”: “Alguns a desejar seus beijos de deusa/ Outros a desejar seu rabo pra ceia”. Entre “o feliz poeta e o esfomeado”, a Sereia como símbolo de nossas discrepâncias sociais. Numa paisagem em desencanto, ela não narra mais nada. Ela é símbolo de um

problema social. A questão é saber o que fazer com o *isso* paradoxal e mallarmaico que a Sereia é: alimento sexualizado para a alma e para o corpo – “frágil” e “tenebrosa”.

Assim, cada qual – poeta e esfomeado – alimenta seus desejos de acordo com a necessidade individual. Nesse sentido, o canto da Sereia é uma finalidade sem fim, pois, como Blanchot identificara, “consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, 2005, p. 3). A tensão aqui é que poeta e esfomeado precisam da Sereia. Os dois se irmanam na necessidade e no desejo, mas se distanciam nos *modos de usar*. O problema da função da arte está posto. Linguagem e fome nos unem. Como traduzir uma na outra? A discussão ética implícita a toda estética se ergue. Prioriza-se o alimento da alma ou do corpo? “Quem são esses desgraçados?”, perguntaria Castro Alves diante do poeta e do esfomeado. Embelezar o espírito ou encher a barriga? Seja como for, ela mata (morrendo) a fome de viver de quem lhe admira e se deslumbra com sua presença ali naquela praia, ali na areia.

A novidade era a guerra  
Entre o feliz poeta e o esfomeado  
Estraçalhando uma sereia bonita  
Despedaçando o sonho pra cada lado.  
(GIL, 2003, p. 371).

Palavra cantada, poesia cuja mãe matriz é a Musa cabocla, “A novidade”, com sua levada jamaicana (e pontual passionalização<sup>31</sup> no refrão-langor: “Ó, mundo tão desigual/ Tudo é tão desigual/ Ó, de um lado este carnaval/ Do outro a fome total”, traz como percurso narrativo o tema das discrepâncias sociais e como tal dicotomia diz (canta) muito do que somos enquanto nação, povo, gente e indivíduo.

A letra de “A novidade” canta os encantos (e o infortúnio), com concisão e sofisticação, daquela que é tomada, desde Homero, como o símbolo do canto de vida e morte. Aquilo que se anuncia como novidade, que veio dar à praia, vindo do incomensurável e misterioso mar, pode acabar estraçalhado, estraçalhando-nos. A morte da Sereia (mero objeto de desejo) desnuda a arrebatada das tessituras internas do poeta e do esfomeado (sujeitos desejantes). No entanto, mesmo despedaçada, a Sereia alcançou sua missão existencial: sufocar o sujeito nas águas da vaidade e da (des)memória de si. O temível na Sereia é o cantar desse híbrido, amálgama indissociável no contexto capitalista. Diria Blanchot: “Por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo” (2005, p. 3).

\*\*\*

---

31. A compatibilização entre a sintaxe melódica e a paixão do conteúdo da canção, que tem no alongamento vocal das vogais um aspecto característico. Sobre o assunto, ver Tatit, 1996.

Enquanto Adélia Prado (2006, p. 34) faz uso da Musa para problematizar as prioridades do brasileiro, contrapondo o jogador de futebol e o intelectual no poema “O que a musa canta” (1991), Hilda Hilst (1930-2004) satiriza o canto bonito da cantora que causa inveja noutras mulheres, em “A cantora gritante” (1992) (HILST, 2017, p. 501-502).

Dialogando com as diferentes fomes cantadas por Gilberto Gil, Adélia confronta o poeta, responsável pelas “mal-traçadas linhas”, e o operário que quer as letras “pra pedir emprego,/ agradecer favores, escrever nome completo”. Temos aqui o questionamento da função da arte: pragmático – pedir emprego; e estético – torções na linguagem: “mal-traçadas linhas”. Ora, o poético é exatamente esse desvio, esse *resto* (“o mais”) que a urbanização põe à margem.

A maturidade da poeta permite essa reflexão acerca da abrangência de sua arte – quais fomes são saciadas? – e do seu embate particular com os outros operários dentro do sistema capitalista e, conseqüentemente, do entretenimento, que o futebol opera no Brasil. O poema sugere, ainda, a figura do poeta como um jogador que se utiliza de artifícios para driblar o fascismo (BARTHES, 2013) da língua, ao mesmo tempo em que precisa ser visto “como todos os outros”: mero trabalhador a serviço de mercado, no seu caso, de poesia.

Futebol e poesia aparecem cooptados por um esquema que massifica jogador e poeta, torcedor e leitor. O canto da “musa eterna” revela essa verdade aniquilando qualquer aspiração de superioridade por parte do poeta que queira considerar-se mais intelectual do

que um jogador. Até porque o próprio jogador rejeita a distinção.

Hilda Hilst, por sua vez, expõe o ciúme mortal que a mulher cantante (distinguida entre os homens) provoca nas outras mulheres (comuns). A superioridade vocal da cantora – “Subiam-lhe oitavas/ Tantas tão claras/ Na garganta alva” – gera a inveja nas mulheres “porque os maridos/ às pampas excitados/ de lhe ouvir os trinados,/ a cada noite/ em suas gordas consortes/ enfiavam os bagos”.

Sem tomar juízo de valor, o poema narra a ação das mulheres que se vingam da Sereia de “garganta-sereia”:

Moral da estória:  
Se o teu canto é bonito,  
Cuida que não seja um grito.

Esse gesto de advertência que aponta as mulheres como cúmplices do silêncio da Sereia é revelador de novos tempos e injeta questões nos debates feministas. Blanchot já afirmara que:

Houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras, quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma existência pueril que o bom-senso de Ulisses é suficiente para exterminar. (BLANCHOT, 2005, p. 5).

Por outro lado, Hilda Hilst inclui as mulheres nesse *bom senso* patriarcal que emudece as mulheres. Prático e conveniente, o *bom senso* enclausura o canto inumano que nos canta como humanos. Essa domesticação da nar-

rativa silencia o “canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito” (BLANCHOT, 2005, p. 6). Graças às “mal traçadas linhas” apontadas por Adélia Prado.

\*\*\*

Chegamos aos exercícios verbivocovisuais, ensaísticos, críticos e transcriadores de Haroldo de Campos (1998, p. 55-59). Em “Finismundo: a última viagem” (1996), tal e qual o urbano Ulisses joyciano, Odisseu sofre os périplos de quem se coloca à disposição da viagem pela linguagem. E, na parte I do poema, as Sereias aparecem no caminho: “Serena agora o canto convulsivo/ o doceamargo pranto das sereias/ (ultrassom incaptado a ouvido humano)”.

O canto convulsivo das Sereias, mais uma vez, na Modernidade pacificada, como vimos em Cecília Meireles, é trocado pelo pranto e surge como calmaria depois de tormentas. Um canto-pranto só passível de audição pelo herói (o que tenta o não tentado), pois não é permitido a ouvido humano.

Já na parte II, sem caminhos a seguir, o Ulisses sobrevivido ao mito canta a redução do signo das Sereias: semáforo, serena alerta do perigo. Aliás, o périplo de Ulisses aparece interdito pela aparente normatização urbana. “Nem sinal de sereias”, anota. Resta um “postal do Éden”. E o narrador encerra dirigindo-se a Ulisses: “Açuladas sirenes/ cortam teu coração cotidiano”.

Pesquisador de textos clássicos, Haroldo de Campos sugere que a Musa suplanta a Medusa, uma das tenebrosas górgones, ao engendrar música. Ambas tiranizam, mas a Musa organiza o caos:

I

a musa não se medusa:  
contra o caos  
faz música [...].  
(CAMPOS, 2009, p. 65).

O poder da Musa é restaurado. Ela permanece: “Vens da eternidade e voltas para eternidade”, como diria Murilo Mendes. O embate entre o poeta e a Musa – agora metáfora de verve, ideia, *insight* – permanece.

Teórico da tradução e tradutor de *Iliada* e outros textos clássicos, Haroldo de Campos também tem sua versão para “O canto das sereias” (2009):

[...]  
Vem, ó mega-herói, glória de Acaia, Odisseu.  
Para a nave, e a nós ambas poderás ouvir;  
jamais por aqui nave negra bordejou  
sem que o melicanoro cantar escutasse  
de nossas bocas e, após fruí-lo, plena e sábia  
se apartar. Conhecemos o sofrer de Gregos  
e Troianos em Ílion, vontade dos deuses;  
no poliférfil chão, quanto passou sabemos.  
[...].  
(CAMPOS, 2009, p. 207).

Publicado quase em formato de conto, posto que apartado do todo da *Odisseia*, o texto de Haroldo transcreve o “canto-cristal das Sereias” criando neologismos e palavras-valises que condensam a potência sirênica. Diferentemente do texto de Kafka, para quem as Sereias

silenciaram diante de Ulisses, Haroldo recria as Sereias homéricas em *canto paralelo* (CAMPOS, 1989). Ou seja, não há inversão, como no caso de Kafka, mas o uso da ideia bakhtiana de dialogismo e de intertextualidade no campo da metalinguística.

\*\*\*

Ainda na área da tradução, foi movido pelo instinto caraíba que Antonio Risério transcreveu alguns *orikis* para o livro *Oriki orixá* (1996). Amparado por textos teórico-ensaísticos, Risério oferece ao público brasileiro, tão íntimo à língua iorubana, uma oportunidade rara e fundamental de contato com este gênero da linguagem oral. “O *oriki*-nome é um epíteto. O *oriki*-poema é, basicamente, um conjunto de epítetos” (RISÉRIO, 1996, p. 40). Vocaís, os

*orikis* são emitidos para ninar crianças, receber visitas, celebrar deuses; ressoam, também, em batizados, noivados e funerais; comparecem, ainda, em cumprimentos palacianos, batalhas e festivais. [...] Em meio a esses diversos tipos de *oriki*, destacam-se, sem dúvida, os *orikis* de orixá, que são figurações concentradas (e não raro enigmáticas) dos deuses do panteão nagô-iorubana. (RISÉRIO, 1996, p. 41).

Risério atenta ainda para o fato que, ao emitir um *oriki*, o emissor é movido e tomado por uma “densidade energética”. O poder da palavra vocalizada é posto em circulação cheio de “respeito e receio”. Não há disposição rígida de métrica ou linearidade no *oriki*, mas o padrão orgânico do desejo de sagrar o encontro entre emissor



e orixá. Portanto, não há enredo e/ou narrativa lógica, mas a justaposição paralelística anafórica de escolhas afetivas de epítetos.

O que vemos no *oriki* é justamente isso: o giro hiperbólico da palavra – vale dizer, uma retórica do exagero no plano referencial do discurso. [...] Da imagem à metáfora, o *oriki* aparece então como uma prática poética classificável, em termos poundianos, como fanopeia – ‘a casting of images upon the visual imagination’ [conjunto de artifícios usados para criar imagens que afetam a imaginação visual<sup>32</sup>]. (RISÉRIO, 1996, p. 45).

Da tradição oral, emitido para curar o emissor, o *oriki* é transmitido entre gerações através de reiterações de unidades estruturais a fim de manter aceso o frevo axé.<sup>33</sup> É assim que, mesmo mantendo tais estruturas nucleares, os *orikis* vão se adaptando a contextos e necessidades por meio da absorção intertextual movida pelo afeto do emissor. Obviamente, a categoria autor está suspensa, ou melhor, posta no coletivo, na rotatividade do domínio público. “*Oriki*: ideograma, objeto sígnico construído via sintaxe de montagem, *assemblage* verbal fundada no princípio da parataxe. *Oriki*: fanomeloopia intertextual”, conclui Risério (1996, p. 54).

Entre os *orikis* transcritos por Antonio Risério, está “*Oriki* de Iemanjá”:

---

32. Tradução livre.

33. O termo aparece na canção “Aquele frevo axé”, de Caetano Veloso e César Mendes.

Velha dona do mar.  
Fêmea-flauta acorda em acordes na casa do rei.  
Descansa qualquer um em qualquer terra.  
Cá na terra, cala – à flor d’água, fala.  
(RISÉRIO, 1996, p. 153).

Observamos que, “na África, entre os bambaras, a vagina é chamada de ‘a grande mãe bonita’ e é o símbolo da abertura às riquezas secretas, aos conhecimentos ocultos que podem vir a se exteriorizar” (CAVALCANTI, 1998, p. 169). No *oriki* de Risério, essa imagem é retomada e unida à de “Mãe senhora do seio que chora”. Isso ratifica Iemanjá como a fecundidade em abundância. Não falamos aqui de religião, mas de vida, pois, assim como acreditamos tenha sido na Grécia da Época Arcaica, a vida sociopolítica iorubana não se distingue da vivência religiosa, mística, poética. Ou seja, o divino está descarregado da objetivação capitalista. “O próprio iniciado na esfera do sagrado é, ele mesmo, um templo vivo do divino. [...] A natureza não é vazia. Seus objetos e fenômenos estão carregados de significância religiosa. De vibrações especiais”, anota Risério (1996, p. 61).

\*\*\*

Da mesma mítica afro-brasileira, temos o poema “MAMÃE GRANDE” (1996), de Ricardo Aleixo (1960-). A distribuição irregular das palavras nos versos e as anáforas desenham as ondas do mar espalhando-se na areia branca, na página. Um trecho:

todas  
 as águas do mundo são  
 Dela, fluem  
 refluem nos ritmos  
 Dela, tudo que vem,  
 que revém, todas  
 as águas  
 do mundo são  
 Dela,  
 fluem refluem  
 nos ritmos Dela.  
 (ALEIXO, 2018, p. 31).

Para Alfredo Bosi, “o andamento é um efeito móvel da compreensão. [...] Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas o ritmo. *O andamento é o tempo qualificado*” (2000, p. 105). Força que nunca seca – “[...] tudo/ que vem/ que revém” – e senhora das águas, a “mamãe grande” é iconizada no ritmo repetitivo e cíclico do poema.

Outra feita, esse movimento da Mamãe Grande evoca o mito das Nereidas, filhas de Dóris e Nereu. Elas encarnam o fluxo perene da energia vital, “personificam as ondas do mar no seu incessante movimento de ida e vinda. São descritas como possuindo forma humana, muitas vezes como belas mulheres, mas que da cintura para baixo são peixe” (CAVALCANTI, 1998, p. 190). Como vemos, os mitos se misturam para cantar as qualidades de fecundidade, renovação e estabilidade da Mãe-água.

\*\*\*

E eis a crítica risonha e corrosiva de Glauco Mattoso (1951-) – poeta inspirador e inspirado nas marginalidades. Basta dizer que, de admirador de Caetano Veloso, deste recebeu menção na letra da canção “Língua” (1984) (VELOSO, 2003, p. 290).

No “Soneto mitológico” (1999), rigorosamente versificado, o poeta de verve corrosiva e dilacerante revisita nosso folclore a fim de tratar do trabalho de escritor que, segundo o poema, “nada acrescenta/ a tradição oral vai muito além”.

Nas lendas, ou é oito ou é oitenta.  
Ciclope tem um olho, e o Argos cem.  
Saci uma perna só. Sereia é sem.  
A mídia diminui. O povo aumenta.  
(MATTOSO, 1999, p. 72).

Essa valorização do oral, além de problematizar a relação entre escrita e oralidade, é também uma autoironia libidinosa engendrada pelo poeta autor do *Manual do podólatra amador*. Daí o uso das palavras “oral”, “plantando” e “cego”. Brincando com as noções de verdade da biografia poética e explorando as dimensões sonoras e semânticas da palavra escrita, Glauco joga: “E sei de um escritor que não se emenda./ [...] / É cego e se diz conde sem comenda./ Tarado e puritano, esse sou eu”. Diferentemente das negativas de Cecília Meireles – “Não sou alegre nem sou triste”<sup>34</sup> –, o ser em Glauco Mattoso é só afirmação. Contrário à apatia de quem não sente gozo

---

34. Versos do poema “Motivo”, de Cecília Meireles.

nem tomento, ele se inclina pro lado do Sim à vida em suas incompletudes.

A Sereia, portanto, aparece como mero artifício retórico para exemplificar o “é oito ou é oitenta” das lendas que nos representam enquanto cultura. Justapondo Saci e Sereia – “Saci uma perna só. Sereia é sem” –, Glauco cria uma mitologia para si, à margem. Uma terceira margem entre a Sereia e o Saci. O canto da Sereia conta a nossa *verdade*: ficcionalizando-nos – a única forma de roçarmos esta *verdade*, sempre ficcional, ou metafórica, como descreve Paul Ricoeur.<sup>35</sup> A sutileza simbólica, dotada de uma retórica reconhecível no lugar do afeto (agrado e desagrado), encanta para cantar: para revelarmo-nos com nossos atributos de *bem* e de *mal*, e das inúmeras possibilidades entre essas duas margens.

\*\*\*

Como vimos, de cruel a cândida, frágil e tenebrosa, banhando-se nas lendas do Amazonas e hibridizando-se com outras mães-d’águas, a Sereia chega ao Modernismo transformando-se, ora a serviço das intenções poéticas da Musa Antropofagia, ora da Musa Tradição.<sup>36</sup> Refe-

---

35. Ricoeur estabelece três tensões para tratar da verdade metafórica de intenção realista: a relação entre duas ideias, uma principal e outra secundária; a distinção entre interpretação literal e impertinência metafórica; e a semelhança como resultado da relação entre identidade e diferença. O canto da Sereia é a voz deste “real ampliado” e está nesta clave do difuso, do ambíguo interpretado por Ricoeur (2005).

36. Silviano Santiago (2002), ao analisar a permanência do discurso da tradição no Modernismo, contrapõe um momento eufórico a outro, disfórico. Tal perspectiva é tratada também por Raúl Antelo

rindo-nos também à obra da artista plástica Tarsila do Amaral (1886-1973), em especial *Antropofagia* (1929), *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928). São as Musas brasileiras mantenedoras da tradição do oral.

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora de experiências novas, ora lembranças da infância, ora valores tradicionais, ou anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante do poema. (BOSI, 2000, p. 13).

Tanto por análises essencialmente estéticas quanto dialéticas, ou seja, do contexto externo interiorizado ao poema, acreditamos ser interessante apontar que a crítica de literatura, assim como conceituada por Barthes (2013) e Todorov (2012), só faz sentido quando aliada a essa investigação do humano. “Saber com sabor”, entre tradição e ruptura, ou afirmando nossa tradição de ruptura, do novo, da novidade que permanece novidade, mesmo quando ressurge do passado. Isso porque, para Octávio Paz (2013), o antigo pode ser novo quando apresentado e reconhecido como surpresa. A poesia brasileira aqui discutida afirma a pluralidade nacional e suas justaposições de vanguarda e

---

(2001) quando detecta mesmo no período heroico do Modernismo o tom melancólico dando as cores da poesia.

aglomerações de temas sugerindo que o Brasil se mostra na encruzilhada.

Sobre a poesia dos anos 1990, síntese de todos esses movimentos, Heloísa Buarque de Hollanda registrou que:

O que então se coloca em pauta não é nem uma interpretação anacrônica sobre a moral das formas e dos materiais poéticos nesses tempos de hipertexto e novos *inputs* translinguísticos, nem uma crítica que se restrinja à avaliação qualitativa da performance do trabalho técnico com a linguagem *stricto sensu*. A questão que precisa ser formulada com urgência diz diretamente respeito ao grau de opacidade e resistência crítica obtida nas formas e materiais escolhidos pelo poeta para ressemantizar o vazio deixado pela suspensão de valores operada por esta nova poesia. (HOLLANDA, 1998, p. 20).

“Futurismo aclimatado”, “periferia tecnizada” e “turista aprendiz” são expressões que dão a ideia dos conjuntos de poéticas brasileiras, porque antropófagas e canibais. É Oswald de Andrade (2011) quem distingue o antropófago do canibal em sua tese da *Crise da filosofia messiânica*. Ou melhor, Oswald afirma que o canibalismo é um tipo de antropofagia. Assim, todo canibal é antropófago, mas nem todo antropófago é canibal, já que esse não escolhe quem ou o que comer, apenas come, enquanto aquele é meticuloso em relação à sua comida.

Guiados pelas vanguardas, pelas teorias da literatura e da arte e pelas cultura *pop* norte-americana e estadunidense, os diálogos entre poesia modernista, concreta e desbundada se dão pela máxima do “só me interessa

o que não é meu” oswaldiano. Devorando o que não é nosso, os poetas comentados aqui sugerem aquilo que é nosso e o que somos. Daí a valorização do novo e do matriarcado no lugar da herança, a carnavalização de referências e referenciais que marca a poesia brasileira. Daí também a liberdade promovida pela experimentação de si. Afinal, a vida é um “lance de dados” como nos contou o poeta-guia de século XX. E é por meio da devoração musal que o poeta Flávio Castro (1966-) constrói sua inquietante e sofisticada “Antimusa” (2013, p. 35), poema que podemos tomar como ícone das considerações que faremos a seguir. Seja pelos neologismos radicais, seja pelo conjunto de imagens arcaizantes e reveladores do fazer poético enquanto experiência da linguagem como um exercício da experiência de si.

láceos gêmeos bicos  
fontemanjedoura vulvazulada.





# **A floresta e a escola: Itapuana**

Sendo os poetas os responsáveis por revelar o humano ao homem, os poetas são Sereias. Dito de outro modo, o elemento sirênico implícito à literatura é o efeito revelador. É o resultado da técnica do poeta que ouviu a Musa Poesia, no caso, e da necessidade do leitor carente de distinção no mundo. Como afirmam e desejam Todorov, Blanchot, Paz e Barthes, entre outros pensadores dos sentidos da reflexão sobre Literatura, ao distinguir o leitor por revelar sentidos e propostas de entendimento do mundo, o poeta feito Sereia reencanta o mundo desencantado.

A experiência de mundo, mesmo a experiência de crise, ou “queda”, para utilizarmos um termo usado por Didi-Huberman (2011) em sua análise acerca de Pasolini e Benjamin, já é uma experiência. Como propôs Hélio Oiticica, experimentar o experimental é o empenho do escritor, do artista que em seu processo de reencantamento do mundo convida o leitor a segui-lo. Ambos sabem do risco, mas entendem que, diferentemente dos que defendem a distinção entre arte e vida, esta não começa quando a leitura acaba. Ao contrário, a vida é potencializada durante a leitura, assim como foi durante a escrita, para o escritor.

A literatura só faz sentido, defende ainda Todorov (2012), quando aliada à experiência da condição humana; e isso será sempre determinado pela potência do histórico. Reencantar o mundo desencantado pela técnica, utilizando as próprias reflexões sobre as técnicas de escrita, parece ser característica da nossa Literatura contemporânea. Assim, pelo menos, demonstram os autores do Período Colonial, oitocentistas e novecentistas. Esse reencantamento que usa o belo e a transvaloração do feio, no caso de Glauco Mattoso, por exemplo, o dia e a transvaloração da noite, no caso de Álvares de Azevedo, entre outros românticos, é tarefa cumprida pelos vagalumes sobreviventes na contemporaneidade. O trabalho está em, a partir do aparato teórico construído, a partir da tradição posta em pé, deixar o *texto falar*, permitir à literatura ser Literatura – a arte das palavras. O trabalho teórico e de interpretação precisa caminhar nessa mutação do sensível, nessa proliferação de sentidos. Obviamente, isso não implica cair no pluralismo estéril. Contestar o estabelecido não é desprezá-lo. É criar uma relação imanente transformadora a serviço do conhecimento. E a literatura, ao fazer uso da metáfora, por saber da impossibilidade de dizer o “real”, oferece mecanismos de sobrevivência pela arte – o único modo possível de sobrevivência.

São novos tempos. As lutas por liberdades individuais agregam poder às reivindicações feministas contra o adágio que diz “às mulheres convém o silêncio”. E, se como Blanchot já afirmara que era “como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música” (2005, p. 5), no poema “Sereia a sério” (2007),

de Angélica Freitas (1973-), enfrenta-se essa tarefa de denunciar o machismo no tratamento dado às Sereias, às mulheres. Para narrar as atrocidades sofridas pela mulher (“bípedes femininas”), o poema evoca *A sereiazinha*, de Hans Christian Andersen (1805-1875), que já apontava o destino emudecedor e, portanto, trágico das Sereias. Toda *phoné*, a Sereia reconhece a perda de sua essência. Para sobreviver, cabe à Sereia representar apenas a beleza física e se inserir no mundo da visualidade. Vocálico que ainda não se “elevou”, a Sereia é o monstro que mata o homem (ANDERSEN, 2010). Afinal, era ele quem saía ao mar, em um tempo em que, convenientemente, a mulher *precisava* ser sem voz.

A história é conhecida: a Sereia quer sair das águas para obter o amor do príncipe humano. Finalmente, ser mulher *por completo*. Tornar bela a parte monstruosa. “São duros os procedimentos [...] a sereia pisa em facas quando usa os pés”, diz o poema, evocando o texto parodiado. A perplexidade seria sempre com o rabo da sereia (FREITAS, 2007, p. 21).

A crueldade exposta no poema de Angélica só encontra precedente no quadro *L'invention collective* (1934), de René Magritte (1898-1967). Para Adriana Cavarero, “nenhum pintor soube olhar para o destino milenar da sereia mais que Magritte” (2011, p. 134), com a obra em que apresenta a Sereia que não canta.

“Se o monstro é classicamente um híbrido e se para desfrutá-lo é preciso renunciar a uma parte, que se renuncie ao rosto”, observa Cavarero. Amparado por uma filosofia surda, para a qual a palavra escrita é definitiva, esse gesto reforça a mudez do *logos*. “A sua boca de peixe

é muda. Não respira sequer: é um peixe voluptuoso, fora da água, agonizante” (CAVARERO, 2011, p. 134). Serve apenas à excitação sexual do necrófilo.

Acima da cintura é um peixe, abaixo é uma mulher [...] a história do imaginário que a fez bonita e lhe deu um aspecto sedutor, mesmo não ousando declará-lo, queria exatamente isso: um corpo de mulher a ser possuído, um corpo feminino para desfrute do homem, que nenhuma parte representa melhor do que o triângulo escuro entre as pernas. (CAVARERO, 2011, p. 134).

A impactante imagem de uma Sereia invertida é o ápice do progressivo silenciamento das Sereias, das mulheres, do *feminino*. Essa denúncia, ou um desdobramento seu, também pode ser observada num poema conceito (sem título) de Wladimir Dias-Pino (1927-2018) apresentado em uma exposição. Articulando imagem e verbo, o poeta escreve abaixo da imagem em que figura também uma Sereia invertida a la Magritte: “o exato momento em que/ a ideologia transforma/ o essencial em tático”.

Sobre conchas e estrela, restos essenciais dos signos de seu poder de fala, a entidade aparece intimidada e acuada no enfrentamento de sua forma sem direito à voz. É a mulher servindo como estereótipo à ordem tátil patriarcal. “Em troca deixa-se algo/ a voz, o hímen elástico”, diz o poema de Angélica Freitas. O destino das Sereias segue a histórica interdição à voz das mulheres. E quem as leva a sério?

O poema discute ainda que, por mais que a Sereia tivesse outros atributos – “fidelíssimas genéticas aris-

tocráticas/ e as mãos fossem hábeis” –, o que chama atenção é o rabo, o monstruoso. O rabo encobria e justificava os horrores perpetrados contra a Sereia. O mais assustador é que a decisão de trocar o rabo por pés parte da própria Sereia. Será? É essa dúvida que o poema de Angélica traz. Não seria o desejo de troca a consequência do sufoco promovido pelas atrocidades vividas pela Sereia? A tirania do corpo feminino – entre o feliz poeta e o esfomeado.

O sujeito-narrador do poema desdenha do príncipe desejado: “boneco em traje de gala”. Ele é uma caricatura de si mesmo, do masculino patriarcal. Para corresponder a essa ideologia, a Sereia parece fazer um pacto fáustico – “uma macumba poderosa” – no qual “em troca deixa-se algo/ a voz”. Para ser mulher, ou melhor, bípede feminina, é preciso deixar algo. “São duros os procedimentos.”

e quem a leva a sério?  
melhor seria um final  
em que voltasse ao rabo original  
e jamais se depilasse  
em vez do elefante dançando no cérebro  
quando ela encontra o príncipe  
e dos 36 dedos  
que brotam quando ela estende a mão.  
(FREITAS, 2007, p. 21).

Mesclando a história de Andersen e os procedimentos contemporâneos de estética feminina disseminados na cultura, o poema de Angélica Freitas condensa a mesma verve autoirônica e autoreflexiva – agora pós-estudos

culturais e pós-liberação feminina – que vimos em Adélia Prado e Hilda Hilst. Há sempre o questionamento do não pertencimento do corpo feminino em relação ao imaginário midiático e especulativo masculino, bem como a exposição das tentativas frustradas e frustrantes para a mulher que resolve corresponder a esse imaginário.

Precisamos destacar ainda o pescador do conto “The fisherman and his soul” (“O pescador e sua alma”), de Oscar Wilde. Aqui, é o homem que se submete aos feitiços e à perda da alma a fim de ir viver perto da Sereia amada e, até certo ponto do conto, cativa.

– Sereinha, Sereinha, amo-te. Aceita-me como noivo, pois te amo.

– Tens uma Alma Humana – respondeu. – Só poderia amar-te, se mandasses embora tua alma.

(WILDE, 2007, p. 199).

A sereiazinha de Wilde hibridiza com as Nereidas, pois também vivem no fundo do mar, no palácio de seu pai, cantando e dançando em sua honra. Do mesmo plano semântico, evocamos “Desespero” (2013), de Leila Miccolis (1947-), em que “Sereias e iaras cantavam/ para os homens atrair;/ hoje, em coro, elas apelam/ para que as tire dali”. Conforme Cavalcante observa, “meio mulher, meio peixe, a Sereia possui um duplo aspecto: o lado humano, civilizado, e o lado animal, instintivo, simbolizando a divisão do homem que está ligado à civilização e ao selvagem” (1998, p. 245). Podemos inferir que, nesse conjunto de textos, sugere-se uma rebelião ou, no mínimo, um retorno ao aspecto animal. Ou melhor, um aprofundamento da animalidade, “do duplo, da ambi-

guidade, do conflito ligado ao diabólico, pois o diabo representa a ambiguidade, a dubiedade, a incerteza e a divisão, enquanto o divino representa a harmonia, a união e a paz” (idem). Tais aspectos são exaltados também no poema “Sereia” (2015), de Ana Martins Marques (1977-):

[...]  
melhor é tua metade  
animal  
  
a parte humana sendo humana  
sempre mente  
  
só mesmo um peixe pode ser  
contente [...].  
(MARQUES, 2015, p. 83).

Ao longo de nossa história, calar as Sereias implicou o emudecimento das mulheres, ou melhor, a manutenção do silêncio da *culpada* pela queda do homem (WARNER, 1999). Relacionadas à feitiçaria, as mulheres sempre ameaçaram a razão masculina. E isso foi ratificado no *Malleus maleficarum*, no século XV, e endossado no Romantismo, quando a fala e a audição perdem espaço para a visão. No entanto, “só podemos atender ao mundo orecular”. Ao amalgamar “auricular” – do ouvido – e “oracular” – do oráculo – no neologismo “orecular”, Oswald investe no sentido da audição. Ouvir para ver, para saber. É assim que “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo” (ANDRADE, 1989). Daí que “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (idem). É o instinto caraíba que promove a transformação do patriarcado em matriarcado, do tabu



em totem, em guias de iluminação: consagração do corpo sobre o intelecto: “Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós [...]. A magia e a vida [...] contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” (idem). Eis a rebelião pelo jogo, o usar (apropriar-se) dos signos do outro, antropofagicamente, dentro do conflito cultural. O sincretismo, mais do que submissão ou negação, ressalta a astuta compreensão teológica, cultural e social do outro. O sincretismo como instrumento de afirmação genésica.

\*\*\*

Passamos a esconjurar e devorar nossas referências a fim de que elas no forneçam o mel da vida. *Comemos* quem admiramos para absorvermos os signos da admiração. Como no caso do poema “ELEGIA/ACC” (2005), de Leonardo Martinelli (1971-2008), em que Ana Cristina Cesar, de Sereia, passa a ser Musa:

Vida e obra da poeta – a citação de pessoas do círculo de amizade dela: Armando, Eudoro, Angela; e de versos de poemas – são repassadas e embaralhadas em gesto de dessacralização que homenageia e a comparada com outros poetas, colocando-a numa “linha evolutiva” da poesia brasileira.

Não  
pretende  
comparecer ao  
enterro  
de tua última quimera.  
Isso é meio  
cruel.

E daí? Foda-se,  
Ana C.  
(MARTINELLI, 2014).

Esse jogo entre elogiar e desconstruir reafirma que os poetas contemporâneos são leitores de poeta e de Poesia Brasileira. Isso aponta que já temos referências internas a serem utilizadas, assim como a própria Ana Cristina Cesar fez com João Cabral de Melo Neto, como vimos no capítulo anterior.

  você exaspera  
  qualquer um  
  com dúvidas, dívidas  
  filhos e culhões  
  com esses ares  
  de sereia pré-rafaelita  
  perdida  
  no Baixo Gávea –  
  tanto  
  tesão, meu deus.  
(MARTINELLI, 2014).

O poema de Martinelli afirma nossa verve antropofágica ao fundir canibais e antropófagos, negando a distinção feita por Oswald de Andrade. Em “A crise da filosofia messiânica” (2010), Oswald explica que o canibalismo é um tipo de antropofagia, porém, enquanto o segundo se trata de um rito, o primeiro acontece movido pela fome e pela gula. Ambos caracterizam uma “fase primitiva de toda a humanidade” (2011, p. 138). A antropofagia por fome se contrapõe à antropofagia ritual naquilo que esta

tem de transformar o tabu em totem: “Do valor oposto, ao valor favorável”. “A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu”, escreve Oswald (p. 139). Nesse sentido, Martinelli totemiza Ana Cristina Cesar: “Foda-se, Ana C.”.

\*\*\*

A bela devastação que Ana Cristina Chiara (1950-) engendra no poema inédito “Aos pés da poesia com Poe” (2015) caminha por outras frequências. O título do poema sugere uma paródia de “A teus pés”, de Ana Cristina Cesar (1982). Mas não é apenas Ana C. a evocada. Toda a tradição moderna de poesia é reposta em circulação a partir de citações, filigranas, paráfrases e paródias, indicando que se faz a poesia contemporânea na profusão de referências. Em poema inédito dado ao autor pela poeta:

Disse o poeta aos pés da lírica: os dedos dos teus pés  
o primeiro é trocaico;  
o segundo, um octâmetro acatalético;  
o terceiro um heptâmetro catalético...  
e contava os dedinhos, ensinando-lhes os nomes  
finalizando com um tetâmetro catalético.  
Disse são troqueus, são teus, são meus...  
Até o presente momento, nada foi criado que se lho  
assemelhe.  
O poeta ajoelhado aos pés da musa  
dedilhava a canção. A musa enfadada corta-lhe  
o barato com um pontapé direto no coração.

A primeira observação a ser feita vem da interpretação que Ana Chiara faz das palavras de Edgar Allan Poe quando esse escreve a originalidade na composição de uma obra.

Sem dúvida, não pretendo que haja qualquer originalidade, quer no ritmo, quer no metro de “O Corvo”. O primeiro é trocaico, o segundo é octâmetro acatalético, alternando-se com um heptâmetro catalético, repetido no refrão do quinto verso e terminando com um tetâmetro catalético. Falando menos pedantescamente, o pé empregado no poema (troqueu) consiste em uma sílaba longa, seguida por uma curta; o primeiro verso da estância compõe-se de oito desses pés; o segundo, de sete e meio (de fato, dois terços), o terceiro de oito, o quarto de sete e meio o quinto idem, o sexto de três e meio. Ora, cada um desses versos, tomado separadamente, tem sido empregado antes, mas a originalidade que “O Corvo” tem está em sua combinação na estância, nada já havendo sido tentado que mesmo remotamente se aproximasse dessa combinação. O efeito dessa originalidade de combinação é ajudado por outros efeitos incomuns, alguns inteiramente novos, oriundos de uma ampliação da aplicação dos princípios de rima e de aliteração. (POE, 1981, p. 917).

Ana Cristina Chiara usa o ensaio de Poe como matéria para a poesia, investindo na ruptura dos gêneros. Afirma-se que o poeta contemporâneo, além de leitor de poesia, é leitor de Teoria da Literatura. A citação das métricas usadas por Poe – trocaico, octâmetro acatalético, tetâmetro catalético – exemplifica isso. A submissão do poeta perante a Musa que o rejeita, enfadada da racional-

lização teórica e pedante do mundo moderno, problematiza a relação entre os dois. Estabelecida a tradição de nossa poesia, a Musa e o poeta parecem brincar com as fronteiras de posições: “são teus, são meus”.

“Aos pés da poesia com Poe” cita o soneto “Le tombeau d’Edgar Poe” (1876) [“A tumba de Edgar Poe”, em tradução de Augusto de Campos], de Mallarmé. O poema de Ana Chiara indica que a originalidade, portanto, está na combinação, no arranjo poemático, que o poeta faz de suas referências. “Aos pés da lírica”, o poeta contemporâneo se afirma enquanto um conglomerado de Eus dispersos ao longo da historiografia literária. Os versos finais, que mostram “o poeta ajoelhado aos pés da musa” dedilhando a canção e sendo enxotado pela Musa, recuperam os versos “Para, meu coração!/ não penses! deixa o pensar na cabeça!”, de “Aniversário”, de Fernando Pessoa, poeta que, assim como Machado de Assis, traduziu “O corvo” para a língua portuguesa.

O poeta retorna a um tempo mítico, de uso da lira, já que, “até o presente momento, nada foi criado que se lhe assemelhe”. Ele faz dos dedos da Musa as cordas de sua lira. Em contrapartida, o “pontapé direto no coração” do poeta é o golpe de misericórdia que a Musa enfadada pode oferecer. Ao poeta, resta o risco da rejeição.

Arte não é fuga. É risco. Riobaldo não foge à travessia. Arte não é consolo dominical. É abismo. Mallarmé nos falou que é um “lance de dados”. Entre o ser e o sentido, há o conhecimento e há a tradição usada pelo poeta que rejeita a tradição. Não mais o “conhece-te a ti mesmo” de Delfus usado por Platão, mas o conhecimento que se faz na encruzilhada, nos usos que fazemos daquilo que

temos chamado poesia. Se podemos dizer que literatura é o espanto, ou a potência-ó cantada por Nuno Ramos (2008), refletir sobre literatura não pode ser menos do que uma resposta que mantenha o espanto, a potência. Não sendo a certeza, a literatura se dá ao direito de ser e de não ser. Essa abertura de possibilidades imanentes oferece ao leitor os mecanismos de ensaio para a vida. Vida que não é menos sua que da obra: a canção que o poeta de Ana Chiara dedilhava antes do golpe da Musa.

Ao poeta, resta o recanto de um mundo abandonado pela Musa, desencantado. É este *relegare* à Musa, em forma de evocação, o que alimenta a canção “Musa da música” (2013), de Dante Ozzetti (1956-) e Luiz Tatit (1951-), publicada em 2016. Do turbilhão das discussões sobre os modos de fazer canção hoje, o sujeito embala (guarda e nina) uma figura de Musa que virá restituir à canção sua potencialidade – “que é capaz” – de *ser-cantante* do ouvinte. Conta, canta, tenta, sente, mostra, zela, troca e grita são os verbos que abrem cada estrofe da letra e que indicam a ação da “musa da música”, esta entidade que convida o ouvinte a experimentar a vida. Na voz de Ná Ozzetti (*Embalar*, 2013), o sujeito, tal como pede a letra, “aposta na canção”, na palavra cantada muito próxima à palavra falada.

Se a canção “protela a extinção” do ouvinte e do cantor, como está na letra, a neossereia – Ná Ozzetti cantando e chegando a nós via fones de ouvido do celular – é a Musa-sereia que afirma isso:

Musa da música  
Mãe das Américas

Filha da África-fê  
Musa da música  
Mãe das Américas  
Filha da África fê  
Na poética pós  
Na genética pré.  
(OZZETI, 2013).

No *carrefour* do relato historiográfico com os miasmas da memória mítica, linguística, estética da cultura brasileira.<sup>37</sup>

Sócrates, Platão e Aristóteles construíram as bases do pensamento ocidental ou, se você preferir, os alicerces do racionalismo. Entretanto, no interior do Nordeste, consumíamos uma prosódia, um saber oral, uma visão de mundo que não advinha dos gregos, e sim dos árabes. [...] O importante é que a meninada do Nordeste bebia daquele caldo não aristotélico até entrar na escola. Por isso, costume dizer que a creche tropical acolhia uma porção de analfabeto, os analfabetos em Aristóteles. Com 7 ou 8 anos, a garotada enveredava pelo colégio e, só então, tomava conhecimento da cultura ocidental. Calcule a surpresa, o fascínio. Descobrir os livros, as ciências e todo um palavreado diferente! Hipnotizadas por tamanho tesouro, as crianças jogavam fora o aprendizado anterior e deixavam que Aristóteles assumisse

---

37. “A textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura/ Se apura mistura não mata/ Cultura sabe que existe miséria, existe fartura e partitura/ Cultura quase sempre tudo atura/ Sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura/ Porcaria na cultura tanto bate até que fura” – versos de “Cultura Lira Paulistana”, de Itamar Assumpção (1949-2003). (ASSUMPÇÃO, 1998).

as rédeas em definitivo. [...] Nada desaparece, bicho! Nada! [...] Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. [...] Um lixo lógico! Na década de 1960, Caetano e Gil [...] perceberam que tinham de resgatar o aprendizado do interior, a herança dos árabes, a tradição oral, e uni-los à cultura pop do ocidente, filha direta do pensamento aristotélico. Conseguiram, assim, engendrar um ser inteiramente original, a dona Tropicália. (TOM ZÉ, 2012, p. 36).

Os contatos culturais nos países latino-americanos não foram pré-programados, pois esses países foram gerados no meio do redemoinho da mistura, tendo o lastro ocidental colonizador empunhado – pela razão que a tudo quer dominar, interpretar e normatizar: são as armas cerceadoras. Palimpsestos, enquanto rascunhos do Ocidente, se quiser aplicar os saberes não ocidentais às regras capitalistas, os países latino-americanos não encontrarão solo fértil para brotar, simplesmente porque são sementes de outros e para outros tipos de solo. Tom Zé adverte para o erro de continuar vivendo o Brasil apenas com os modos ocidentais. O modo forçado e racional com que temos feito o Brasil caber dentro dos encaixes de certas teorias dá sinais de desgaste e cansaço. Sempre deu, mas também sempre foi mais cômodo pensar o país assim, por esses vieses claros, lineares.

Ora, se em sua liberdade diante das dívidas morais, “a creche tropical” se difere ontologicamente das outras, como querer entender o Brasil – “devorador universal”



– sob os mesmos paradigmas europeizados e/ou estadunidenses? Onde colocar “os pés da Índia e a mão da África” no Brasil construído e adotado? Se sincretizados, os santos católicos que aqui chegaram e dominaram o imaginário não são mais os mesmos de quando da chegada. Há também nas traduções brasileiras de Krishna e Iemanjá uma devoração que distingue e transforma os mitos. Nem Iemanjá é mais (apenas) o rio geográfico africano, nem Krishna é mais (apenas) um ente hindu. Do culto hidrolátrico, Iemanjá passa a ser a grande mãe africana do Brasil: é ela o rio que passa sem que possamos domar. Da posição de lótus, Krishna passa a ser referência de meditação: é ele a concentração dentro da estrela azulada.

Há no Brasil uma intimidade tropical, solar, corporal e vocal interligando as várias pontas da fita de Möbius.<sup>38</sup> Neste país, “o lixo dotado de lógica própria” resignifica-se a todo instante, para além da compreensão imediata, fixa, fechada. Ou seja, se o conceito ocidental de *revolução* está em crise, geneticamente o Brasil é *sendo* crítico – “Os pés no céu e a mão no mar”. No Brasil, a pele azul-escura-celeste de Krishna se harmoniza conflituosamente aos tons de azul de Iemanjá: tão íntimos quanto dessemelhantes. Ou seja, nas coerentes palavras de Tom Zé: “Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo

---

38. Utilizo a metáfora feita por Nuno Ramos em artigo publicado na revista *Piauí*. (RAMOS, 2013).

e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. [...] Um lixo lógico!”.

É desse lugar nebuloso e sedutor que surge a “Musa híbrida” (2006) de Caetano Veloso: “de olho verde e carapinha cúprica”. Diz o poeta:

a minha voz tão fosca  
brilha por teus lábios bundos  
[...]  
teu buço louro  
meu canto mestiçoso.

A Musa brasileira é híbrida: “a malha do teu pelo dongo, congo, gê, tupi, batavo, luso, hebreu e mouro”.

O “lixo lógico” apontado por Tom Zé (2012, p. 36) não é outro senão a promoção do “tabu em totem”, a construção inconsciente de uma gaia ciência, de um saber não catalogado e que escapa às ciências instituídas: afirmação da Musa híbrida. Saber que se cria e se alastra sem o controle da razão.

\*\*\*

Na letra de “Museu” (CÉSAR, 2015), Chico César (1964-) relaciona e amalgama as Musas contemporâneas, a fim de afirmar um sujeito-museu. Os versos iniciais – “Musa eu sou seu museu” – indicam a apropriação musal feita pelo sujeito. E seu desejo de ser visitado pela Musa.

Se com seus Parangolés, “antiarte por excelência”, o artista plástico Hélio Oiticica liberou as cores da parede, deixando-as tomar conta do ar no corpo de quem as veste, Chico César libera a Musa da clausura que os museus se transformaram: lugar do seguro, da conservação, da

memória envelhecida. Em oposição a isso, ele canta um “museu da mordida no lábio inferior/ da língua solta/ do verbo encarnado transcolor”.

Aliás, foi também Hélio Oiticica quem apontou que o “museu é o mundo, é a experiência cotidiana”, e sendo o museu, literalmente, a “casa das musas”, o artista assume a questão moderna lançada por Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “a poesia existe nos fatos”. Desse modo, o museu passa a ser, ou volta a ser, o “jambo pendurado no jambeiro”, como canta Chico César. “Aberto pra visitaçã”, o museu-sujeito criado por César se permite ser atravessado pela profusão de referências que marcam a contemporaneidade. Museu da Luz (Portugal), Museu da Pessoa (São Paulo) e Espaço Cultural (Paraíba) são espaços físicos de conservação da nossa memória artística-cultural. O sujeito da canção incorpora tais referências, mas dá um passo além. Ele é também “museu da espera, e do encantamento”. Rompe-se aqui com a visão tradicional de museu: “Musa eu sou seu museu da memória de ontem”.

Para o sujeito, em sendo esse novo modelo de museu, viver é estar na tensão entre o “calçamento ainda não pisado” e a “calçada explodindo em flor”. Esse museu não guarda, não preserva, não tem reservas técnicas. Aplicam-se os versos do poema “Guardar” (1996), de Antonio Cicero:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
Em cofre não se guarda coisa alguma.  
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro  
Do que um pássaro sem voos [...].  
(CICERO, 1996, p. 11).

Quando fazemos do mundo o museu de *tudonada*, um museu *vivo*, abrimo-nos para ser habitados pelas Musas, numa torção temporal que faz de cada um a habitação da poesia. Nesse retorno ao arcaico do gesto poético, a poesia recupera sua potência de revelação e de ritual. O sujeito é o “espaço cultural a ser preenchido pelo beijo”. O sujeito vive em “estado de poesia”, título do disco de Chico César.

As referências ao “museu do café amargo num copo grande” e do “museu do índio íntimo contemporâneo-místico”, além de evocarem um período arcaico, cantam fragmentos da formação cultural, já que, no primeiro caso, remetem o leitor-ouvinte às oferendas feitas aos pretos velhos da Umbanda – guardiões da sabedoria e do tempo – e, no segundo caso, aos donos das terras desse lugar. O resultado desses contatos é o “museu do corpo/ meu corpo e o seu/ e do aprendizado em outros corpos”.

musa eu sou seu museu  
da memória de ontem  
do musgo  
do mel

da música sem fim museu  
 enfim museu do mar  
 do cheiro de mar  
 museu.

Chico César reforça o agravamento da crise do museu, daquilo que é previamente etiquetado, tombado, canonizado e entronizado, restituindo esse lugar à casa das Musas. Se em “Musa híbrida” Caetano Veloso tem ímpeto de “refazer o mundo”, em “Museu” há a disposição do sujeito a serviço da Musa. Ele como permanente instrumento da Deusa; “do somos do som do ué”: da conjunção e do espanto – museu.

Esse indivíduo que é museu canta a *mundivivência* rosiana. Ele canta a “musa da música” cantada por Dante Ozzetti e Luiz Tatit: aquela que “zela/ por aquela/ que protela/ a extinção” – “na poética pós/ na genética pré”.

\*\*\*

Cantada pelos escritores românticos e revista pelos modernos, vira e mexe, a Iara reaparece em nosso imaginário para celebrar nossa “cor local”, nossa distinção e nossos contatos em relação ao estrangeiro. Invenção Romântica, resultado da amálgama entre a Sereia europeia e as lendas indígenas brasileiras, cantada entre ninfeias (Olavo Bilac), ou “da podridão” (Oswald de Andrade), a Iara retorna como ícone de beleza e perigo na voz de Maria Bethânia. Ao cantar “Uma Iara” (BETHÂNIA, 2014), canção de Adriana Calcanhotto, Bethânia – que já cantara a Iara no disco *Mar de Sophia*, (2006): “Espe-

lho virado ao céu/ Espelho do mar de mim/ Iara índia de mel/ Dos rios que correm aqui/ Rendeira da beira da terra/ Com a espuma da esperança” – reafirma aquilo que já dissera em entrevista: “A voz não é minha. É das sereias”.

Essa disposição a ser um instrumento do mítico faz com que Maria Bethânia<sup>39</sup> recrie mundos e sensações para além do comezinho cotidiano. A Iara de Calcanhotto e Bethânia “dorme na vitória-régia”, planta aquática típica da região amazônica e rainha dos lagos. Esse ambiente tipicamente brasileiro já distingue essa Iara das outras. A vitória-régia oferece a Iara o signo necessário para torná-la definitivamente nossa. O perigo é mantido.

O canto que é choro, ou o choro que é canto é o artifício sedutor de Iara. E isso é incorporado à letra da canção e aparece nos alongamentos vocálicos da cantora: “Ah, Ah a Iara/ [...] / Uh, Uh, Uh... Iara”. Os lamentos funcionam, portanto, como recursos persuasivos. Ai de quem acreditar neles.

Ao canto da letra de Calcanhotto, Maria Bethânia agrega o recital do texto “Maio – uma perigosa Yara” (1987), de Clarice Lispector (1920-1977). Editado por Fauzi Arap e pela própria Bethânia, o texto de Clarice (2014) serve para ilustrar os perigos e narra o caso de um tapuia que se deixou envolver pela beleza e pela elegância da Iara de “cabelos negros”, não mais dourados ou verdes, como noutras aparições literárias.

---

39. Em entrevista à revista *Bravo!* (nº 146, out. 2009), Maria Bethânia afirmou: “A voz mora em mim, mas não é minha. É das sereias”.

Mais adiante, o narrador completa que “sempre à tardinha aparecia a morena das águas/ A se enfeitar com rosas e jasmim/ Porque um só noivo não lhe bastava”. Evocamos aqui as narrativas do xamã Davi Kopenawa:

Hoje, são essas filhas de *Tëpëërïki* que fazem os rapazes cheirar feitiços amorosos *xõa* para capturar suas imagens e fazê-los se tornar outros. À tarde, quando caçamos longe da floresta, podemos ouvir seus murmúrios. E se um jovem caçador as encontra, apoderam-se dele. Mas, antes de aparecer para ele, indagam-se: “Ele é mesmo bonito e bem cuidado?”. Sem que ele saiba, cheiram sua pele. Inspecionam sua língua, seu peito e seu pênis. Examinam suas unhas. Perguntam-se: “Será que é bom caçador? Não come as próprias presas?”. Só decidem levá-lo consigo se ele for de seu agrado. Se gostarem mesmo dele, depois o levam par sua casa debaixo d’água. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 102).

Clarice não escolhe à toa o mês de maio para cantar Iara. Como sabemos, maio é o “mês das noivas”. É o mês em que as noivas encontram seus noivos em casamento. Assim como Iara: mulher insubordinada. “No mês de maio, ela aparece ao pôr do sol/ E à medida que Iara canta, mais atraídos ficam os moços”, lê Bethânia. O encontro entre Clarice Lispector, Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia resulta no cantar dessa Iara afirmativa do nacional sem ufanismos: interior, do Brasil profundo.

Essa Iara não nega o “dom de iludir” feminino: não mais silenciado pelo patriarcado e pelo machismo, o feitiço é assumido como elemento de positividade. E, se a

criação poética é fruto da memória, a Iara que aparece aqui recupera, reelabora e atualiza as Iaras evidenciadas ao longo da nossa formação literária e cancional. A entidade presente nesse momento parece iluminar o percurso que a Iara fez desde os Românticos até agora: as perdas e os ganhos das características no processo de ensaiar o Brasil. Artistas leitoras, as três mulheres se unem no canto de Bethânia transmutada em Iara: Sereia e Musa, refletindo e refratando [...]. Nisia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza, Francisca Júlia, Júlia Cortines, Amélia de Oliveira, Narcisa Amália, Maria Vilhena, Perciliana Duarte, Adelina Vieira, Zalina Rolim, Ernestina Varela, Gilka Machado, Cecília Meireles, Ana Cristina Cesar, Angela Melim, Leila Miccolis, Cora Coralina, Neide Archanjo, Adélia Prado, Hilda Hilst, Olga Savary, Henriqueta Lisboa, Dora Ferreira da Silva, Orides Fontela, Alice Ruiz, Angélica Freitas, Josely Vianna Baptista, Ana Martins Marques, Conceição Evaristo, Jarid Arraes, Luz Ribeiro, Livia Natália, Carol Dall Farras... Em vez de negar o perigo do canto, essas mulheres artistas afirmam esse perigo como distintivo, belo e original.

Plasma-se uma imagem pós-identitária para a Sereia, o feminino e a mulher: “confiante no seu encanto”. Funda-se uma Iara “espelho virado ao céu” e “morena das águas” a refletir o gesto antropófago da Guaraci oswaldiana, mas também o ímpeto trágico da Iracema alencariana. Uma não exclui a outra. Há a fusão dos significantes das Iaras com /I/ e das Yaras com /Y/ em benefício de um *feminismo feiticeiro*, do cantar, do enredar poético-sedutor. Afinal, “de que adiantava fugir/ se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo?” (LISPECTOR, 2014,



p. 27). Canta-se, portanto, o retorno do amalgama entre feitiço e poesia, Humano e natureza.

Ainda na mesma clave, registra-se o poema “Freudiana” (2015), de Livia Natália (1979-) (NATÁLIA, 2015, p. 31). As inscrições de Livia poetizam a “voz pedregosa” e o “silêncio delicado” da “kianda-sereia” que sua poesia filtra e espelha. O empoderamento se dá na subversão (tomada de lugar) do artigo “a” ao final do adjetivo historicamente masculino: “freudianA”. As “peles negras” nas quais a voz do poema se banha reavivam a ancestralidade, ao mesmo tempo em que se transporta ao passado mítico. O ontológico processo de silenciamento porque passa a mulher é citado: “sou a kianda-sereia,/ um coral espelhado,/ sou a ostra que se desmora em silêncio”. O tropo estético reside no “desmora em silêncio”, o que resulta na ética subversiva da fala-pérola de quem “ostra” canta, é kianda, a Sereia angolana multipisciforme e dissolvente “onde estes peixes bebem/ – apenas –/ um silêncio delicado” (NATÁLIA, 2015, p. 31): a iniciação, a fonte dos saberes. Como já comentamos, o silêncio é, por vezes, mais carregado de sentidos trágicos, logo humanos, do que a enunciação. A afirmação – por três vezes a voz do poema diz “sou”: kianda-sereia, ostra, água – se realiza na absorção (pérola) da negatividade conferida ao canto/silêncio feminino. Por fim, a fórmula quiasmática reflete a contradição dessa voz complexa: “água eternamente translúcida” e “precipício denso” – a obviedade não enfrentada.

\*\*\*

Eis que surge Itapuana, tomada aqui como metáfora do padê que questiona e elimina o *apartheid*, da mistura que fortalece o poético brasileiro, distinguindo-o. Cantada por Arnaldo Antunes (*Saiba*, 2004), Itapuana é “colo e útero”, representante da água urobórica, símbolo da serpente mítica da fertilidade. Não à toa, sua morada é o fundo da mítica Lagoa do Abaeté (Itapuã-BA).

Na letra da canção de Arnaldo Antunes e César Mendes, Itapuana é uma qualidade de Iemanjá – uma e múltipla, Sereia transplantada e antropofagizada para o Brasil, Cuba, Uruguai. A palavra Itapuana remete-nos à origem indígena e à potência feminina de Itapuã: a pedra que ronca. Ela é a Água-Mãe hibridizada com Nossa Senhora da Conceição de Itapuã. Basta atentar para a letra de “Itapuana” e identificar nela uma proliferação dos significantes dessa Iemanjá local e universal. Íntimo e público, porque colo e útero de mãe, Itapuana é a divindade tutelar desse espaço metafórico criado pelo poeta para cantar a lagoa escura arrodada de área branca. É na última estrofe, no último verso, que encontramos a revelação neobarroca do mito:

Lugar público  
Colo e útero Amoroso de Yemanjá.  
(ANTUNES, 2004).

Itapuana é uma ninfa da água parada, da lagoa sagrada, recuperando, assim, o mito grego das Limnátides. Raissa Cavalcanti (1998) lembra que “o lago foi desde sempre visto como um espaço santo por excelência, porque é o lugar onde o divino se manifesta e onde ocorre

a irrupção do sagrado por hierofania, isto é, de forma indireta, ou por epifania, de forma direta” (p. 224).

“O lago é um grande olho tranquilo” (BACHELARD, 1989, p. 30). Num jogo de espelhos, qual Narciso, o sujeito se vê ao ver Itapuana. Mas, diferentemente da personagem clássica, o sujeito não se apaixona por si, e, sim, pela outridade que Itapuana é. Há um devir, um vir a ser, uma perspectiva de retorno futuro à lama de Nanã. O sujeito cancional produzido por Arnaldo Antunes é justificado na quase canção de ninar ancorada na melodia de cordas (viola, violão, guitarra) e teclados. Tudo convida o ouvinte a admirar a beleza nunca desperdiçada – “existe, sozinha” – de Itapuã, em seu eterno retorno – “de novo, de novo”, “para sempre esta pedra roncará”. E o caráter perigoso da atração ronda o sujeito encantado: a morte como volta para casa.

A título de curiosidade, vale lembrar que não é à toa que Dona Flor tem sua primeira vez sexual com Vadinho em Itapuã. O acontecimento é assim registrado por Jorge Amado na décima segunda parte do romance:

Um amigo endinheirado, Mário Portugal, solteiro e estroina naquele tempo, emprestou a Vadinho oculta casinhola para os lados de Itapoã. A viração desatava os cabelos lisos e negros de Flor, punha-lhe o sol azulados reflexos. No barulho das ondas e no embalo do vento, Vadinho arrancou-lhe a roupa, peça a peça, beijo a beijo. [...] Rompeu a aleluia sobre o mar de Itapoã, a brisa veio pelos ais de amor, e, num silêncio de peixes e sereias, a voz estrangulada de Flor em aleluia; no mar e na terra aleluia, no céu e no inferno aleluia! (AMADO, 2008, p. 115).

É em versos como os da estrofe que diz “Nas manhãs de Itapuã que o vento varre/ Os coqueiros já conhecem as canções/ Repetidas ou/ Repentinias vêm/ Consolar o meu coração/ As vontades vêm/ As saudades vão/ Amanhece mais um verão” (ANTUNES, 2004) que se encontra a ponte entre poeta e leitor, cantor e ouvinte. O sujeito compartilha conosco a memória das águas que consolam. Memória cancional: de Dorival Caymmi – “Coqueiro de Itapuã, coqueiro/ Areia de Itapuã, areia/ Morena de Itapuã, morena/ Saudade de Itapuã me deixa/ Oh vento que faz cantiga nas folhas/ No alto dos coqueirais/ Oh vento que ondula as águas/ Eu nunca tive saudade igual/ Me traga boas notícias daquela terra toda manhã/ E joga uma flor no colo de uma morena de Itapuã” (CAYMMI, 1988, p. 41) – a Caetano Veloso – “Itapuã, quando tu me faltas, tuas palmas altas/ Mandam um vento a mim, assim: Caymmi [...] Eu cantar-te nos constela em ti/ Eu sou feliz”. Passando por Vinicius de Moraes e Toquinho: “É bom/ Passar uma tarde em Itapuã/ Ao sol que arde em Itapuã/ Ouvindo o mar de Itapuã/ Falar de amor em Itapuã”.

Inserindo-se entre os mitemas (cantos) que compõem o mito de Itapuã, podemos intuir que a personagem-canção Itapuana é também a “morena de Itapuã”, é a “lua de braços morenos”. É a Sereia do sujeito poético (que canta ao som da melodia – ronco – da Ninfa), é a energia motora da poesia. Personificada, ela é aquela que volta e manda a saudade embora a cada lembrança do seu lugar matriz: “Itapuã, tuas luas cheias, tuas casas feias/ Viram tudo, tudo, o inteiro de nós/ Nosso sexo, nosso estilo, nosso reflexo do mundo/ Tudo esteve em Itapuã”, diz o

sujeito criado por Caetano. Sem contar que as “Lendas do Abaeté” foram enredo da G.R.E.S. Mangueira em 1973. Os versos de Jajá, Preto Rico e Manuel, cantados em coro durante o desfile diziam: “Oh! Que linda noite de luar/ Oh! Que poesia e sedução/ Branca areia, água escura/ Tanta ternura no batuque e na canção/ Lá no fundo da lagoa/ No seu rito e sua comemoração/ Foi assim que eu vi/ Iara cantar/ Eu vi alguém mergulhar/ Para nunca mais voltar”.

Como vemos, Itapuana devora e condensa os mitos, as lendas, os cantos proliferados ao longo de nossa viagem musal e sirênica. Tudo em “Itapuana”, a letra da canção, é impressão descritiva. São efeitos da hierofania e da epifania do sujeito.

\*\*\*

Sugerimos, ao longo desse percurso, o retorno da correlação música e mistério (magia, *mageia*); a suspensão daquilo que entendemos por natureza; a interferência produtora de sensações ilusórias, de um *ir em direção à* “magia do verbo, a ponto de, por sua participação quase física nos modelos rítmicos, verbais, vocais, instrumentais que emprestam à comunicação, o próprio público ter a ilusão de viver o que é dito” (VERNANT, 2010, p. 72). O excesso de raciocínio, empurrando o mito para a morte, não respondeu às angústias humanas. Pelo contrário, nega a interrogação e a afirmação motoras do movimento do indivíduo no mundo. Luís Inácio Oliveira lembra que “o canto inspirado pelas Musas provoca também naqueles que o ouvem o prazer das belas palavras e o esquecimento das dores presentes” (2008, p. 56).

A Sereia com seu convite ao ouvinte pelo reconhecimento de si remete-nos ao aforismo 372 de *A gaia ciência*, quando Nietzsche (2001), ao criticar o idealismo dos filósofos, faz um elogio aos sentidos e ao tratamento das coisas *concretas* da vida. Em Nietzsche, a música é a vida. Portanto, faz-se necessário mergulhar nela, pois é nesse mergulho que se realiza o conhecimento de si, do humano, e não no contrário, na postura de tapar os ouvidos com cera: de desligar o rádio. Por nossa vez, a canção é espelho, canta-nos, sustenta-nos na vida. Sem a cera nos ouvidos – deixando a canção cantar, longe de predeterminações teóricas e/ou filosóficas –, ensaiamos no mundo. Paradoxalmente: ela nos engana, é nefasta, mas promove o ensaio daquilo que poderemos ser e somos, embora, e talvez por isso, jamais atinjamos tal ponto de nitidez figurativa. A canção sustenta a ficção em nós: aquilo que, de fato, somos.

Por isso, parece-nos justo encerrar essa *memorabilia* com o mesmo poema que a apresentou: “Sereia de plástico” (2015), de Marcelo Santos – poesia inédita dada ao autor pelo poeta, que sintetiza o desejo (“Canto sempre por outras bocas./ Sigo apenas as sirenes”), os percursos (“Entre espumas e sonhos”) e as inferências (“Sereia transmutada em tímpano”) da travessia.

Os tantos sons que vêm  
Me elidem, iludem.  
Canto sempre por outras bocas.  
Sigo apenas as sirenes.

Entre espumas e sonhos,  
Espero sinos imaginários

Com que desenho cenários  
Emoldurados de vapores.

Piso nos corais de fantasia  
(o sal na boca).  
Agora eu canto o eco  
De canções ilusórias.

Sai dessas outras bocas  
Esse canto alheio:  
Som gêmeo de outro som.

Sereia transmutada em tímpano,  
Imito sinais ouvidos.  
Sereia de mim mesma.

Alia-se a “Musa em fuga” (TOLEDO, 2000), de Paulo de Toledo, em que a música da Musa é um “grito lancinante saído da suicida de sonhos” e a Sereia “esmeralda esmerada em esmorecer” tem “melenas mareantes” e “torna à vista deslumbrante a qualquer das maravilhas ombreante”.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter *et al. Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünwald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980a. (Coleção Os pensadores).

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter *et al. Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünwald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980b. (Coleção Os pensadores).

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. Tradução Alberto Pucheu. *Terceira margem*: revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano 9, n. 11, 2004.



ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza, 1996.

ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ALVES, Castro. *Obras completas* (Volume 1). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

ALVES, Castro. *O navio negreiro e Vozes d'África*. Brasília: Câmara dos Deputados; Edições Câmara, 2013.

ALVES, Castro. *Os escravos: poesias*. Lisboa: Tavares Cardoso, 1884.

ALVES, Castro. *Poesias completas*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008b.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial; Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

ANDERSEN, Hans Christian. A pequena sereia. In: ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada/edição, introdução e notas Maria Tatar. Tradução Maria Luíza Xavier de Almeida Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ANDERSEN, Hans Christian. *A pequena sereia*. São Paulo: Edições SM, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*: aforismos. Rio de Janeiro: Record, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*: conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1987.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. O movimento Modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1995.

ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo; Secretaria da Cultura, 1991.

ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos*. Organização Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ANTUNES, Arnaldo. *Saiba*. São Paulo: BMG, 2004.

ARCHANJO, Neide. *As marinhas*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ASSIS, Machado de. *A poesia completa*: edição anotada. Recepção crítica. São Paulo: Edusp; Nankin, 2009.

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás*. São Paulo: Atracção, 1998.

AUERBACH, Ereich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Ereich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhael. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, Mikhael. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhael. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhael. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. A escuta. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita de Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003b.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 5-28.

BETHÂNIA, Maria. *Meus quintais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014.

BILAC, Olavo. *Poesias*. 26. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. As musas ensinam a mentir. *In*: BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa* (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, Junito Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil* (Colônia). São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. São Paulo: G. Ermakoff, 2007.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CABRERA, Lydia. *Iemanjá e Oxum*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2004.

CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Belo Horizonte: Gryphus, 2004.

CALVINO, Ítalo. As Odisseias na Odisseia. *In*: CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



CALVINO, Ítalo. Um rei à escuta. In: CALVINO, Ítalo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Diário Popular*. 22 dez. 1956.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia de 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Apresentação. In: ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos por Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. Carmen de P. Arruda Campos (org.). São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Finismundo: a última viagem*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Rupturas dos gêneros na Literatura Latino-americana. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

CAMPOS, Haroldo de. *Sobre finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite & Cia, 1925.

CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Metal Leve, 1988.

CASCUDO, Câmara. As sereias na casa de Deus. *O Cruzeiro*. 05 abr. 1952.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

CASCUDO, Câmara. *Made in Africa: pesquisas e notas*. 3. ed. São Paulo: Global, 2008.

CASTRO, Flávio. *Inaudito*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CAVALCANTI, Raissa. *Mitos da água*. São Paulo: Cultrix, 1998.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Ciclo do Livro, 1988.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CÉSAR, Chico. *Estado de poesia*. São Paulo: Natura Musical, 2015.

CHACAL. *Tudo (e mais um pouco)*. São Paulo: Editora 34, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIARA, Ana. *Angela Melim*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

CICERO, Antonio. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CICERO, Antonio. Poesia e preguiça. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: elogio à preguiça*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2012. p. 326-327.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cerveilin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COLUTOS. *O rapto de Helena*. Tradução Fabrício Possebon. In: MARQUES JUNIOR, Milton; POSSEBON, Fabrício; ALBERTIN, Alcione Lucena de (orgs.). João Pessoa: Ideia/UFPB, 2005.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. São Paulo: Global, 2012.

CORREIA, Raimundo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.

CORTINES, Julia. *Vibrações*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1905.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1995.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 461-503.

COTTEREL, Arthur. *Enciclopédia de mitologia: clássica, celta, nórdica*. Lisboa: Livros e Livros, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

DAGHLIAN, Carlos (org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução Hernani Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DANIEL, Claudio; BARBOSA, Frederico (orgs.). *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

- DIAS, Gonçalves. *Cantos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia indianista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUFRENNE, Mikel. Poesia e música. In: DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIOT, T. S. A função social da poesia. A música da poesia. In: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 25-37; 38-55.
- EURÍPIDES. Alceste. In: EURÍPIDES. *A tragédia grega*. Tradução Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.



EURÍPIDES. *Helena*. Versão José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento; Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

FERNANDES, Florestan. *Leituras & legados*. São Paulo: Global, 2010.

FERRAZ, Eucanaã. *Poemas da Iara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

FINLEY, M. I. (coord.). *O legado da Grécia*. Brasília: UnB, 1998.

FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

FONTES, José Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escolástica Rosa, 1917.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. In: *Semear*: revista da Cátedra Padre Antonio Vieira. Rio de Janeiro, n. 7, 2002.

FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1941.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil, todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. v. 3.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIMARÃES, Bernardo. *A ilha maldita e O pão de ouro*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

GUIMARÃES, Bernardo. *A ilha maldita ou A filha das ondas*. São Paulo: Livraria Editora Paulicea, 1931.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1865.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1959.

GUIMARÃES, Bernardo. *Folhas do outono*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1883.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

HANSEN, João Adolfo. Letras coloniais e historiografia literária. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 18, jan./jun. 2016. p. 13-44.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HAVELOCK, Eric. *A tradição da escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOMERO. *Hinos homéricos*. Tradução Jair Gramacho (org.). Brasília: UnB, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOHAN, Huizinga. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

JULIA, Francisca. *Esfínges*. São Paulo: Bentley Junior, 1903.

JULIA, Francisca. *Mármoreos*. Rio de Janeiro: Horacio Belfort Sabino, 1895.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. *In*: KAFKA, Franz. *Narrativas de espólio*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. *In*: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

KEHL, Maria Rita. *O cão e o tempo: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSZ, Luis Sérgio. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. *Ondina: uma história de fadas da mitologia germânica*. São Paulo: Landy, 2005.

LAO, Meri. *Las sirenas: historia de un símbolo*. México: Era, 1999.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LESSING, G. E. *Laocoonte*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LIMA, Jorge de. *Novos poemas: poemas escolhidos/poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1997.

LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

LIMA, Noraldino. *No vale das maravilhas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1925.

LIMA, Luiz Costa. O paradoxo em Kafka. O silêncio das se-reias. In: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1836.

MALLARMÉ, Stéphane. Poesias (1864-1895). Tradução de Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. *Oriente ocidente através: a melofanologopaica poesia de Paulo Leminski*. João Pessoa: Ideia, 2010.

MARIANO, Olegário. *Toda uma vida de poesia: 1911-1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINELLI, Leonardo. *Dedo no ventilador: poemas*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

MARTINELLI, Leonardo. *Elegia/ACC*. Má Formação. Disponível em: <http://maformacao.blogspot.com.br/2008/10/elegiaacc.html>. Acesso em: 9 de julho de 2014.

MARTINS, Maria. *Amazonia*. Nova York: Vallentine Gallery, 1943.

MATOS, Gregório de. *Obras completas*. São Paulo: Cultura, 1945.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1992.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.

MATTOSO, Glauco. *Paulisseiailhada: sonetos tópicos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.



MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Viagem: vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MELIM, Angela. *Mais dia menos dia: poemas reunidos 1974-1996*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

MELIM, Angela. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

MEDEIROS, Fernanda. *Chacal*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MÍCCOLIS, Leila. *Desfamiliares: poesia completa de Leila Miccolis (1965-2012)*. São Paulo: Annablume, 2013.

MIELIETINSKI, Eleazar. M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISES, Carlos Felipe. *Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. Rio de Janeiro: Escrituras, 2007.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. II. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORAES FILHO, Mello. *Cantos do Equador: sertões e florestas, nocturnos e phantasias, poemas da escravidão*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1881.

MORAES FILHO, Mello. *Mitos e poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884.

MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NATÁLIA, Livia. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

NERY, Adalgisa. *Poemas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.

NESTROVSKI, Nestor (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Música e poesia na pauta das musas. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Rio de Janeiro, ano XV, n. 25, jul./dez. p. 233-257, 2011.

OLINTO, Antonio. *A sereiazinha*. Hans Christian Andersen; adaptação Antônio Olinto; ilustração José Menezes. Rio de Janeiro: Edições Consultor; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Breves anotações sobre a musa praguejadora da “Época Gregório de Matos”. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Literatura Brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias*: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo: Educ, 2008.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OZZETTI, Ná. *Embalar*. São Paulo: Circus Produções Culturais & Fonográficas, 2013.

PARAIZO, Mariângela de Andrade. De sereias, cidades ou sirenes. In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

PARÈS, Annie Lermant. As sereias na antiguidade. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEDROSA, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Eduff, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PIGNATARI, Décio. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9. ed. Co-tia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POE, Edgar A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domicio (sel.). *Arcadismo*. São Paulo: Global, 2006.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. Revista *Piauí*. n. 86, nov. 2013.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REAU, Louis. *La Europa francesa en el siglo de la luces*. México: Union Tip. Ed. Hispano Americana, 1961.

REIS, Maria Firmina dos. *Cantos à beira-mar*. São Luís do Maranhão: Typografia do Paiz, 1871.

REIS, Maria Firmina dos. Hino à liberdade dos escravos. In: FARIA, Antônio Augusto Moreira de; PINTO, Rosalvo Gonçalves. *Poemas brasileiros sobre trabalhadores: uma an-*

tologia de domínio público. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2011. p. 55.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras*. Brasília: Câmara dos Deputados; Edições Câmara, 2019.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, Sílvio. *Estudo sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. Fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. Tradução Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 161-178. (Coleção Estudos, v. 52).

SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SELJAN, Zora A. O. *Iemanjá mãe dos orixás*. São Paulo: Afro-Brasileira, 1973.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Z. Mário; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 2002.



SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas*: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula, 2013.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. *A sátira do parnaso*: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Edunesp, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade. São Paulo: Unicamp, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*: Burbujas. Tradução Isidoro Reguera. Madri: Siruela, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II*: Globos. Tradução Isidoro Reguera. Madri: Siruela, 2004.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*: Espumas. Tradução Isidoro Reguera. Madri: Siruela, 2006.

SOUSA, Cruz e. *Poesias completas*: broquéis, faróis, últimos sonetos. São Paulo: Publifolha, 1997.

SOUSÂNDRADE. *O guesa*. São Luís: Sioge, 1979.

SOUSÂNDRADE. O guesa. In: LOBO, Luiza (org.). *Joaquim de Sousândrade* (Sousândrade). São Luís: Ponteio, 2012.

SOUZA, Auta de. *Horto*. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do Jabuti*: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TATIT, Luiz. *Palavras e sonhos*. São Paulo: Dabliú Discos, 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopeia*. São Paulo: Melhoramentos; INL, 1977.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

TODOROV, Tzvetan. Os poderes da poesia. In: CICERO, Antonio. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOLEDO, Paulo de. Musa em fuga. Revista *Babel*. n. 2, maio/ago. 2000.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOM ZÉ. A Tropicália segundo Tom Zé. *Revista Bravo!*, Edição 179, jul. 2012.

TORQUATO NETO, Carlos Pinto. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

TRESIDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Tradução Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. *In*: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

VELOSO, Caetano. *Cê*. Rio de Janeiro: Universal, 2006.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Corrupio, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. Do mito à razão. *In*: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. Nascimento de imagens. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WELLBERY, David E. O processo de dissimulação: “o silêncio das sereias”, de Kafka. In: WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

WILDE, Oscar. O pescador e sua alma. In: WILDE, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2014.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado da mitologia: lendas e história fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Ponhat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## CADERNOS DA BIBLIOTECA NACIONAL

### Volumes publicados

1. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. Matias Aires.
2. *Swift*. Rui Barbosa.
3. *Os meus balões*. Alberto Santos Dumont.
4. *O bibliotecário do rei*. Trechos selecionados das cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos. Marcus Venicio Ribeiro e Mônica Auler (Orgs.).
5. *Senhora das imagens internas*. Escritos dispersos de Nise da Silveira. Martha Pires Ferreira (Org.).
6. *Caderneta de campo*, Euclides da Cunha. Olímpio de Souza Andrade (Org.).
7. *Escorço biográfico de Dom Pedro I*. Maria Graham.
8. *O Japão*. Aluísio de Azevedo.
9. *Diário Carioca*. O jornal que mudou a imprensa brasileira. Cecília Costa.
10. *O pós-modernismo*: José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Nelson Werneck Sodré.

11. *Doze horas em diligência*: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora. Revert Henry Klumb.
12. *Psicologia urbana*. João do Rio.
13. *Os dias passam...* João do Rio.
14. *No tempo de Wenceslau...* João do Rio.
15. *Juliano Moreira*: estudos de um pioneiro da psiquiatria no Brasil. Christianne Theodoro de Jesus (Org.).
16. *Dois dedos de prosa*: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida. Angela di Stasio, Anna Faedrich e Marcus Venicio Ribeiro (Orgs.).
17. O violão na corte imperial. Marcia E. Taborda.





Composição em Bodoni MT St



*De Musas e Sereias* visita o espaço em que poetas ouvem suas musas e oferecem aos leitores a audição dos cantos das sereias. Arriscando sobre o impreciso e provisório, o autor avisa, de início, que assume a cartografia proposta por Leyla Perrone Moisés para a leitura de *Macunaíma*. Tal remissão, entretanto, não implicou em subordinação ou facilidade: fez-se como desafio próprio. Nada de aproximações determinadas pela presença das palavras “sereia” ou “musa”. A questão estava no elemento perturbador e sedutor: o caráter *sirênico* dos versos. A busca pela nacionalidade original das Musas e Sereias realizou-se em duas etapas: identidade e entidade. Antropofágico, macunaímico, não se furta ao percurso entre mitos greco-romanos, cristãos e africanos, transformando, fusionando e subvertendo.

ISBN: 978-65-5940-002-7



9 786559 400027

200  
ANOS DE  
INDEPENDÊNCIA  
DO BRASIL

Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA  
MINISTÉRIO DO TURISMOPÁTRIA AMADA  
BRASIL  
GOVERNO FEDERAL