

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

SANDRA RAMOS CASEMIRO

A lenda da Iara:
nacionalismo literário e folclore

São Paulo
2012

SANDRA RAMOS CASEMIRO

A lenda da Iara:
nacionalismo literário e folclore

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

CASEMIRO, Sandra Ramos

A lenda da Iara: nacionalismo literário e folclore / Sandra Ramos Casemiro; orientador Vagner Camilo. – São Paulo, 2012.
181f.; il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Nacionalismo. 3. Folclore. 4. Lenda da Iara. I. Título. II. Camilo, Vagner.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aprovado em: _____/_____/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A meus pais, Auzeni e Ademir, pelo apoio e amor incansáveis; à minha irmã Juliana, pelo sorriso fraterno.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vagner Camilo, pelo constante incentivo e pela confiança em mim depositada.

À Casa *Juvenal Galeno*, em especial a Antonio Galeno, pela recepção calorosa e pelas valiosas informações sobre Juvenal Galeno, além de materiais que nos foram gentilmente cedidos.

Aos professores Dra. Telê Ancona Lopez e Dr. Eduardo Vieira Martins, pelas preciosas dicas na qualificação.

À Biblioteca Nacional pela microfilmagem da ilustração referente à Iara, presente na obra de Sousândrade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

“[...] a nossa Mãe d’água é a mãe de toda a nossa Poesia...”

(Olavo Bilac)

RESUMO

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A Lenda da Iara: Nacionalismo Literário e Folclore*. 2012. 181f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O ideal nacionalista esteve, durante um longo período, no centro das preocupações dos intelectuais do século XIX brasileiro. Com a independência do Brasil, tornou-se bastante forte o desejo de criar ou de forjar uma mitologia que sustentasse o surgimento de nossa nação. Embora o Indianismo tenha sido uma grande expressão dessa tendência, o nacionalismo romântico brasileiro também valorizou as tradições populares e o folclore, como forma de reabilitar as diferenças e as particularidades da nação brasileira, numa tentativa de encontrar na cultura do popular o substrato de uma cultura nacional. O principal objetivo desta pesquisa é o de mostrar como o folclore brasileiro serviu aos intuítos dos românticos de tentar elaborar uma literatura nacional, que pudesse, de acordo com eles, afirmar, frente à antiga metrópole e à Europa, a singularidade ou a autonomia cultural da então recém-independente nação, de modo a salientar que tal intuito atravessou todo o século XIX, evidenciando-se, inclusive, entre alguns parnasianos, até chegar ao século XX, no qual seria (re)significado pelo Modernismo, sobretudo por meio de Mário de Andrade. Ressalte-se que a pesquisa restringe-se a um aspecto do nosso folclore, que é a lenda Iara, delineada em obras de José de Alencar, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Melo Moraes Filho, Machado de Assis, Olegário Mariano, Martins Fontes e Olavo Bilac.

Palavras-chave: Lenda da Iara; Nacionalismo; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

CASEMIRO, Sandra Ramos. *The Legend of Iara: Literary Nationalism and Folklore*. 2012. 181 pages. Dissertation (master's degree) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2012.

For a long period, the nationalist ideal was the central concern of Brazilian intellectuals of the nineteenth century. Owing to Brazil's independence, the necessity of creating a mythology to explain the emergence of our nation became very strong. Although the Indianism has been a great expression of this trend, our Romantic nationalism also considered the popular traditions as an important element to find Brazil's national essence and to make its differences and particularities clear. The main aim of this study is to show how Brazilian folklore was used by Romantics, whose intention was to present our cultural autonomy to Europe, particularly to Portugal, by means of a national literature. It is important to emphasise that this intention characterised the authors of the entire nineteenth century, including the Parnassians poets. In the twentieth century, the interest in folklore was continued mainly by Mário de Andrade. It should be noted that the research is restricted to one aspect of our folklore, the legend of Iara, described in works of José de Alencar, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Melo Moraes Filho, Machado de Assis, Olegário Mariano, Martins Fontes and Olavo Bilac.

Key words: Legend of Iara; Nationalism; Brazilian Literature.

RÉSUMÉ

CASEMIRO, Sandra Ramos. *La légende de l'Iara: Le Nationalisme Littéraire et le Folklore*. 2012. 181 pages. Dissertation (master) - Faculté de Philosophie, Lettres et Ciências Humaines de l'Université de São Paulo, São Paulo, 2012.

Pendant une longue période, l'idéal nationaliste était la préoccupation centrale des intellectuels brésiliens du XIXe siècle. En vertu de l'indépendance du Brésil, la nécessité de créer une mythologie pour expliquer l'émergence de notre nation est devenue très forte. Bien que l'Indianisme soit une grande expression de cette tendance, le nationalisme romantique brésilien a aussi valorisé les traditions populaires comme une façon de mettre en évidence les différences et les particularités du Brésil, afin de trouver son essence nationale. Notre but est présenter comment le folklore brésilien a été utilisé par les romantiques, qui souhaitaient développer une littérature nationale, afin de montrer notre autonomie culturelle pour l'Europe, spécialement au Portugal. Il est important de souligner que ce souhait a caractérisé les auteurs du XIXe siècle entier, les poètes parnassiens inclusivement. Au XXe siècle, l'intérêt pour le folklore a été poursuivi surtout par Mário de Andrade. Il est à noter que cette recherche est limitée à un aspect de notre folklore, la légende de l'Iara, décrite dans œuvres de José de Alencar, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Melo Moraes Filho, Machado de Assis, Olegário Mariano Martins Fontes et Olavo Bilac.

Mots clef: La légende de l'Iara; Nationalisme; Littérature brésilienne.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: Algumas Considerações Sobre A Lenda Da Iara	17
CAPÍTULO 2: O Conceito <i>Lenda</i>	24
CAPÍTULO 3: A Lenda da Iara: O Nacionalismo e o Folclore nos Românticos.....	35
3.1. José de Alencar (1829-1877).....	35
3.2. Gonçalves Dias (1823-1864) e Melo Morais Filho (1844-1819).....	44
3.3. Juvenal Galeno (1836-1931).....	53
3.4. Comentários Gerais Sobre A lenda Da Iara Nos Românticos.....	64
CAPÍTULO 4: A Lenda da Iara em Sousândrade (1832 - 1902) - um caso curioso	67
CAPÍTULO 5: Machado de Assis (1839 -1908), a Lenda da Iara e o instinto de nacionalidade.....	79
CAPÍTULO 6: Um estudo sobre a presença da lenda da Iara em Olavo Bilac, Olegário Mariano e Martins Fontes	86
6.1. Olavo Bilac (1865-1918).....	86
6.2. Martins Fontes (1884-1937) e Olegário Mariano (1889-1958).....	95
CAPÍTULO 7: A Lenda da Iara em Mário de Andrade (1893-1945).....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123
ANEXOS.....	131

INTRODUÇÃO

O século XIX brasileiro se apresenta como o pioneiro nos estudos de nossa cultura popular. Era, como se entrevê nas palavras de Sílvio Romero, o século ao qual cabia o desenvolvimento das pesquisas científicas relacionadas a humanidades:

A literatura nacional é ainda muito pobre de trabalhos sobre a nossa poesia e contos populares. Durante os três séculos em que o Brasil foi colônia o problema das criações anônimas ainda não tinha despertado a atenção dos sábios. Ao nosso século pertence a contribuição definitiva da linguística e mitologia comparadas, da crítica religiosa e etnografia.¹

De acordo com o crítico sergipano, os primeiros estudos de caráter científico, no âmbito da cultura popular, são os artigos de Celso de Magalhães de 1873², publicados, em Recife, no jornal “O Trabalho”, sob o título “A poesia popular brasileira”.

Segundo Celso de Magalhães,

desde que se começou a encarar a poesia como uma manifestação necessária e fatal do gênio de um povo, como a definição de sua índole, do seu caráter, como um documento de sua vida passada, da sua vitalidade, como uma necessidade finalmente, desde então procurou-se estudar com afincos e conscienciosamente todos os produtos da inspiração anônima de que o povo vai se apropriando pouco a pouco, e daí partiu-se para marcarem-se leis e princípios, sobre os quais funda-se a formação política do povo, sob cuja influência a poesia popular nasce, cresce e se desenvolve.³

Diante do exposto, fica claro que a cultura popular tornou-se objeto de investigação científica a partir de um movimento iniciado na literatura, ligado à questão do nacionalismo.

Como se sabe, no contexto pós-independência, o projeto nacionalista esteve no centro das preocupações dos intelectuais brasileiros do século XIX, empenhados em forjar uma mitologia capaz de configurar, no plano cultural, a autonomia almejada pela jovem nação. Se o Indianismo foi a grande expressão dessa tendência, o nacionalismo romântico, a exemplo de muitos países da Europa, também buscou promover aqui a valorização das tradições populares e do folclore, como substrato da cultura nacional.

Tendo em vista essa vertente popular, ainda pouco examinada sistematicamente, o principal objetivo de nossa pesquisa é o de mostrar como (ou sob quais argumentos) o

¹ ROMERO, Sílvio. *Estudo sobre a poesia popular do Brasil*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p.54.

² *Idem; ibidem*, p.55.

³ MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1973, p.35.

folclore brasileiro, então em fase de recolha e sistematização, serviu aos intuítos dos românticos de tentar elaborar uma literatura nacional, que pudesse, de acordo com eles, afirmar, frente à antiga metrópole e à Europa, a singularidade ou a autonomia cultural da então recém-independente nação. Importa salientar que tal intuito atravessou todo o século XIX, evidenciando-se, inclusive, em obras parnasianas, até chegar ao século XX, no qual seria (re)significado pelo Modernismo, o que também faz parte desta análise.

Ressalte-se que restringimo-nos a um aspecto do nosso folclore, que é a lenda da Iara, presente em obras de autores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Melo Moraes Filho, Machado de Assis, Sousândrade, Olavo Bilac, Martins Fontes e Olegário Mariano. A opção por essa lenda deve-se à sua grande recorrência⁴ na literatura erudita, o que nos permitiu formar um *corpus* significativo, delimitado a seguir:

I. - ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

II. - ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____ Poema. In: *Poesias Completas*. São Paulo: EDUSP, 1987, p.192-193.

IV. - ASSIS, Machado de. Sabina. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1938, p.312-321.

V. - BILAC, Olavo. A Iara. In: *Obra Reunida* (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 253.

VI. - DIAS, Gonçalves. A mãe d'água. In: *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 398-404.

⁴ O folclorista Basílio de Magalhães, em *O Folclore no Brasil* (1939), já havia notado a significativa recorrência da temática relativa à mãe d'água na literatura. Em nota de rodapé, o autor ressalta que a Iara, ao lado do saci, foi um dos temas prediletos de nossos poetas e prosadores, citando além de José de Alencar, Melo Moraes Filho e Olavo Bilac, Afonso Arinos, Coelho Netto, Acrísio Motta, Paulo Gonçalves, Carlos Maul, Hildebrando de Magalhães, G. Furtado Bandeira. (MAGALHÃES, Basílio. *O Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939, p.90.) A esta lista, acrescentemos: Sousândrade, Juvenal Galeno, Machado de Assis, Fagundes Varela, Abguar Bastos, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo e Ascenso Ferreira.

VII. – FONTES, Martins. Na floresta da água negra. In: *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917, p. 41-56.

VIII. – GALENO, Juvenal. Os pescadores. In: *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1969, p.15-50.

IX. – MARIANO, Olegário. A Iara. In: *Canto da minha terra*. 3ed. Rio de Janeiro: Editora a Noite, s/d, p.24-32.

X. - _____. A mãe d'água, Minha Terra. In: *Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.39; p.322-323.

XI. - _____. Mãe d'água. In: *Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol.II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.498.

XII. - MORAIS FILHO, Melo. O palácio da mãe d'água e Uiaras. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.13-15 e p.29-32.

XIII – SOUSÂNDRADE, Joaquim. *O Guesa em Obras Poéticas*. Vol I. Nova York:1874.

A composição de um *corpus* variado deve-se não só ao nosso intuito em destacar a importância de obras de autores considerados secundários, como Juvenal Galeno, Melo Moraes Filho, Olegário Mariano e Martins Fontes, que claramente assumiram uma ideologia, por muito tempo dominante no século XIX, que foi a de imprimir cor local à nossa produção cultural, mas também ao interesse em chamar a atenção para obras de escritores renomados, como José de Alencar e Machado de Assis, que têm sido relegadas a segundo plano na recepção crítica de ambos, como é o caso de *O Tronco do Ipê* (1871) e *Americanas* (1875), respectivamente.

Vale salientar que o procedimento adotado para o desenvolvimento da pesquisa foi o de expor os argumentos mais relevantes dos autores a fim de tentar compreender em que medida estes acreditavam que o folclore brasileiro poderia ser um importante fator na questão do nacionalismo.

Nesse sentido, observamos que, para Alencar, “era nas trovas populares que se sentia mais viva e ingênua a alma de uma nação”⁵ e que a poesia popular “representava um dos traços diversificantes da linguagem portuguesa no Brasil, decorrente de condições originais e típicas da vida popular nestas bandas, cada vez mais distanciadas das origens lusitanas”⁶.

Na mesma perspectiva, Melo Morais Filho diria que “o canto popular, que nasce das camadas inferiores, é a primeira segmentação da vida de uma nacionalidade, o despertar do automatismo consciente e livre das nações”⁷.

Deve-se mencionar que levaremos em conta a particularidade do pensamento dos autores, observando em que medida Machado de Assis e Mário de Andrade, por exemplo, ampliam a proposta do nacionalismo elaborado pelos românticos. Com isso, pretende-se avaliar a real contribuição das ideias dos românticos para o século XIX e para o XX, no que diz respeito à elaboração de uma literatura nacional por meio de elementos do folclore.

Também tentamos demonstrar sob quais argumentos a lenda da Iara alça à dimensão de lenda nacional, conforme a sua abordagem no decorrer do século XIX.

Para cumprir os objetivos aqui propostos, julgamos essencial realizar, no capítulo 1, uma apresentação da lenda da Iara, sua origem e constituição. Indagando pela procedência europeia dessa lenda e confrontando as diversas apropriações que dela se fizeram nesse recorte temporal, busca-se não só redimensionar o repertório de temas, lendas e mitos legado pelo nacionalismo romântico, mas também compreender as transformações que foram sendo operadas no percurso que levou-a a alçar a posição que ela ocupa no imaginário cultural brasileiro. Para tanto, basear-nos-emos, sobretudo, no trabalho do folclorista e etnólogo Câmara Cascudo.

Já no capítulo 2, para uma melhor compreensão de nosso objeto de estudo, propor-nos-emos a investigar o conceito de “lenda”. Deve ficar assente que não se exporá uma noção – aliás, equivocada – de que as manifestações folclóricas, em especial a lenda da Iara, “são resquícios do passado no presente”. Dessa maneira, não se desprezará o caráter *dinâmico* das manifestações populares e folclóricas. Discutiremos a concepção de “lenda” apresentada por alguns intelectuais dos séculos XIX e XX

⁵ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p.17.

⁶ *Idem; ibidem*, p.06.

⁷ MORAIS FILHO, Melo. *Cancioneiro dos Ciganos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1885, p.VIII.

brasileiros e, também, o estudo de Linda Dégh, etnóloga húngara, que confere um olhar minucioso sobre o assunto.

Nos capítulos 3, 4, 5, 6 e 7 realizaremos, respectivamente, as análises sobre a presença da lenda da Iara nas obras dos românticos (José de Alencar, Gonçalves Dias, Melo Morais Filho e Juvenal Galeno), de Sousândrade, de Machado de Assis, dos parnasianos e de Mário de Andrade. Desde já, observamos que os poemas constituintes de nosso *corpus* serão transcritos integralmente ao fim do trabalho, à exceção d'*O Guesa*, do qual transcreveremos apenas fragmentos, haja vista a sua grande extensão, fato que suplantaria os limites desta pesquisa.

É relevante notar que a proposta de análise não se resume a uma mera descrição das variações operadas na imagem da personagem lendária e no enredo de sua história, mas inclui ainda a investigação sobre as motivações de tais transformações. Como dissemos, tentaremos entender em que medida os intelectuais do século XIX e início do XX acreditavam que o folclore brasileiro, especialmente a lenda da Iara, poderia ser um importante fator na questão do nacionalismo. Para tanto, debruçamo-nos sobre textos, paratextos, cartas e outros materiais que tais escritores produziram sobre a temática do nacionalismo e do folclore.

Para finalizar este item, cabe salientar que, embora trabalhemos com poetas de escolas literárias diferentes ou mesmo pertencentes a fases distintas do Romantismo, em cujas obras lobrigam-se as vicissitudes do movimento, eles estão unidos pelo ideal de literatura nacional e pela preocupação com o folclore.

CAPÍTULO 1: Algumas Considerações Sobre A Lenda Da Iara

Diante da diversidade de nomes atribuídos à personagem folclórica, é necessário explicitar que entendemos, de acordo com Philip Wilkinson⁸ e Câmara Cascudo,⁹ “Iara”, “Uiara” e “Mãe d’água” como designações distintas para o mesmo referencial.

Apesar do nome indígena, (do tupi - “ig”: água; “iara”: senhor), a Iara é uma personagem criada a partir do imaginário europeu, o qual nos foi legado sobretudo pelos portugueses durante o processo da colonização. Segundo Câmara Cascudo, a Iara possivelmente se constituiu por meio da aquisição de alguns traços das sereias gregas, das quais a nossa personagem folclórica teria adquirido o traço do canto irresistível; das sereias do fabulário ibérico que, diferentemente das sereias gregas¹⁰, mulheres pássaros¹¹, aparecem sob a forma de mulher-peixe, corpo da Uiara¹²; e, sobretudo, de um outro elemento mítico bastante popular em Portugal na época, a moura encantada, da qual a nossa mãe d’água teria herdado o traço de oferecer às suas vítimas presentes,

⁸ WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p.105.

⁹ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.453.

¹⁰ Segundo Câmara Cascudo, “as sereias, no tempo de Homero, eram três aves e não peixes”. (cf. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5ed. São Paulo: Melhoramentos: 1980, p. 706). No mesmo dicionário, o folclorista informa que “as sereias eram também divindades funerárias, indicando a voz suave dos mortos ou destinadas a chorar pelos defuntos. Figuravam esculpidas nas estelas e túmulos. Nos sepulcros de Sófocles e Isócrates estavam as sereias, e muitos epigramas gregos referem essa tradição”. (p.707). Na enciclopédia *Mitologia*. Vol.II. São Paulo: Abril Cultural, 1973, encontramos que as sereias seriam filhas do deus-río Aquelô e da musa Calíope, apresentando busto feminino e corpo de pássaro, sendo que “a imagem de sereia, metade humana, metade peixe, é posterior, e representa uma deformação do mito grego”. (p.324). Conforme a enciclopédia, elas traziam “instrumentos musicais na mão: lira, flauta ou gaita. Suas vozes eram tão harmoniosas que encantavam os navegadores, fazendo-os esquecer o rumo que haviam tomado, como muitas vezes narra Homero na *Ilíada* e na *Odisseia*. Eram temidas e cultuadas. Vários sacrifícios eram feitos pelos marinheiros para obterem a proteção dos deuses contra o encantamento das sereias”. (p.324).

¹¹ Sobre a forma de mulher pássaro das sereias gregas, na enciclopédia *Mitologia*. Vol.II. São Paulo: Abril Cultural, 1973 consta que “um dia, as sereias ousaram competir com as musas para ver quem tinha a voz mais harmoniosa e bela. As musas ganharam e, ofendidas com o atrevimento das adversárias, transformaram-nas em monstros. Conservaram-lhes o rosto humano, porém deram-lhes um corpo de pássaro, coberto de enormes penas. Fizeram-nas tão infelizes que suas almas, antes claras e generosas, tornaram-se más. [...] .As sereias eram apenas três. Mas confundem-nas as águas e atormentam os mortais como se fossem uma multidão. [...] .A voz harmoniosa foi a única beleza que lhe restou. Ao ouvi-las, os marinheiros atiram-se nas águas para tentar, inutilmente, chegar à fonte de tão feiticeiro som. Impossível fugir ao encantamento. Para os homens, ele significa a morte. Mas para as três constitui condição de sobrevivência. Um oráculo havia lhes declarado que sua vida cessaria se elas deixassem escapar ileso qualquer marinheiro que por ali passassem. [...] . Um dia as sereias silenciaram para sempre. Foi quando Ulisses retornava a Ítaca. Aconselhado por Circe, ele vedou com cera os ouvidos de seus companheiros e fez-se amarrar fortemente ao mastro do navio para não ceder ao impulso de lançar-se às águas. Vencidas as sereias deixaram-se tragar pelo mar. Não podiam mais continuar vivendo”. (p.330).

¹² Apesar de Câmara Cascudo, em seus estudos, entender a Iara como uma sereia, isto é, com corpo de peixe da cintura para baixo, há representações, principalmente pictóricas, da Iara como mulher por inteiro, conforme se verifica no quadro de Theodoro Braga, “A fascinação da Iara” (1929).

ouros e demais maravilhas e fortunas por meio do canto. Tal hipótese sustentar-se-ia, de acordo com Câmara Cascudo, pelo fato de este observar que grande parte da população portuguesa que emigrou para o Brasil era das regiões do Minho e Alentejo, onde a lenda das mouras encantadas era bastante forte. Segundo o autor, a mouras encantadas

eram filhas de Reis ou de príncipes mouros, reféns de soberanos cristãos, deixadas na terra portuguesa para vigiar tesouros escondidos até que voltassem a dominar. Cantavam as Mouras nas ameias sinistras dos castelos em ruínas, e, em sua maioria, nas fontes tímidas, nos rios e regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto secular. Animais terríveis guardam-nas. Quem vencesse, teria fortunas incríveis e a Moura, tornada mulher, seria a esposa doce e fiel. O canto das mouras era uma longa alusão ao ouro, pedrarias e armas espelhantes que dormem dentro de rochas ou torreões esborcinados. As Mouras dormiam encantadas ou estavam sob forma apavorantes. Quase sempre serpentes enormes¹³.

Diante desse imaginário criado em torno das mouras, julgamos que a hipótese do autor parece ter fundamento e salientamos, além disso, que, nas obras dos românticos que compõem nosso *corpus*, um dos recursos de sedução da Iara consiste justamente na oferta de presentes e tesouros, conforme verificamos no poema “A mãe d’água”, de Gonçalves Dias: “Vem! dar-te-ei meus palácios, / Meus domínios dilatados / Meus tesouros encantados/E o meu reino de cristal”¹⁴.

A menção a palácios e riquezas também ocorre nas “Uiaras”, de Melo Moraes Filho: “Eu tenho aqui mil palácios / Todos feitos de corais; / Seus tetos são mais formosos / Que a coma dos palmeirais”¹⁵; em “Amor Fatal”, de Juvenal Galeno: “Meus palácios cristalinos, / Meus jardins de bela flor, / Meus olhares, meus sorrisos, / Cada qual de mais ardor, / Os meus beijos deleitosos, / De meu seio o puro odor... / Tudo dou-te e sete dias / Para voltando dispor...”¹⁶; n’*O Guesa*, de Sousândrade: “Todo o mortal enlanguescia amando / E a ver no fundo d’água seus tesoiros”¹⁷; e n’*O Tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar:

Não ouvia [Alice, protagonista do romance] mais nada, nem se apercebia do lugar em que estava. O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro

¹³ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 169.

¹⁴ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.403.

¹⁵ MORAIS FILHO, Melo. As Uiaras - lenda do Rio Negro. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.31.

¹⁶ GALENO, Juvenal. Os pescadores. In: *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1969, p.38.

¹⁷ Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.116. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro fino. Aí sentada em coxins de seda, a moça [Iara] abria os braços para apertá-la ao seio¹⁸.

Se buscarmos estudos sobre a lenda da Iara no século XIX, encontraremos o artigo do etnógrafo João Barbosa Rodrigues, “Lendas, Crenças e Superstições”, publicado na *Revista Brasileira* em 1881, no qual o autor afirma a origem europeia de nossa personagem folclórica:

A Iara é a sereia dos antigos com todos os seus atributos, modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos¹⁹.

Referente à caracterização física da Iara, observa-se que o etnógrafo a descreve de modo distinto do que fazem os românticos, que lhe conferem traços europeizantes²⁰. É o que se observa, por exemplo, em “A mãe d’Água, de Gonçalves Dias: “Olha a bela criatura, / que dentro d’água se vê! / São d’ouro os longos cabelos,[...]”; e nas Uíaras, de Melo Moraes Filho: “São alvas, mais alvas que dentes das antas, / Mais louras que a pele das onças...são belas!”, ainda que, neste caso, a comparação, realizada através de elementos da fauna brasileira, forneça cor local à descrição física da personagem.

Conforme Câmara Cascudo, a Iara com roupa europeia tornou-se bastante comum nos registros escritos do século XIX brasileiro, mais especificamente depois da reação romântica.²¹

A esse respeito, releva notar que a Iara, tal como aparece em grande parte de nosso *corpus*, apresenta afinidades com a Loreley, figura feminina que entrou para a mitologia germânica, sendo considerada um símbolo cultural associado ao Romantismo

¹⁸ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.84.

¹⁹ RODRIGUES, João Barbosa. Lendas, Crenças e Superstições. In: *Revista Brasileira*. Tomo X. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p.37.

²⁰ Juvenal Galeno não menciona o aspecto físico da Uíara e Alencar a descreve como parte da natureza local:

“ _ ‘Os cabelos verdes, tão verdes, chegavam até os pés e ainda arrastavam; nãhã não tem visto aqueles fios muito compridos, que às vezes andam boiando em cima d’água? A gente chama de limo; são as tranças dela. [...]”

_Os olhos não têm cor; é assim como a claridade da lua que está cegando a gente.[...]” (ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.70)

Da mesma forma o faz Sousândrade: “Contemplo os limos verdes, Bela trança / D’Uíara, a encantadora, que embalança / Da selva a sombra, ondeando águas sonoras”. (Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.45. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.)

²¹ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.454.

alemão. Imaginada pelo romancista Clemens Bretano em 1801, Loreley que, até então, designava um perigoso rochedo para a navegação, presente no rio Reno, passou a ser uma bela mulher, a qual, por meio de seu canto melodioso e irresistível, atraía os marinheiros, conferindo-lhes um destino fatal. O tema da Loreley foi retomado por Heine, em sua coletânea lírica *Trinta e três poemas*, de 1824, de modo que sua canção, musicada em 1831 por Friedrich Silcher, obteve grande popularidade. Machado de Assis, que traduziu para a língua portuguesa, via edição francesa, “As ondinas”, do poeta alemão, e certamente nossos românticos conheceram-na. Fagundes Varela, como afirma Eloá Heise²², traduziu vários poemas de Heine, os quais provavelmente chegaram aos nossos escritores oitocentistas por via francesa. Olavo Bilac cita a Loreley em uma tentativa de definir a Iara:

A Iara é aquela mesma Sereia dos primeiros gregos, metade mulher, metade peixe, que o avisado Ulisses um dia encontrou nas suas peregrinações pelo mar; e é aquela mesma Lorelei, fada da Germânia, que Heine descreveu, num lindo poema, encantando e extraviando os pescadores do Reno, e impelindo-os a se despedaçarem contra os escolhos.²³

Como se vê, Bilac confunde a lenda da Iara com outra lenda muito comum na região amazônica, que é a do boto. Isso porque a Iara, de acordo com Câmara Cascudo²⁴, não se transforma em homem. Além disso, o poeta equipara nossa personagem às sereias gregas que, como já demonstramos, eram representadas como mulheres pássaros no tempo de Homero. Mas, o que nos interessa mais especificamente no trecho citado é a possível influência da literatura alemã, sobretudo de Heine, com a canção “Loreley”, no projeto de construção de uma literatura nacional brasileira por meio da imagem da Iara, fato que pretendemos investigar futuramente.

Por ora, gostaríamos de observar que tal como a Loreley, a Iara atingiu intensa popularidade entre os eruditos no Brasil no decorrer do século XIX e XX, como comprova não só o nosso *corpus* que já é volumoso, mas também nomes como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Abguar Bastos, Ascenso Ferreira, Afonso Arinos, Coelho Netto, Acrísio Motta, Paulo Gonçalves, Carlos Maul, Hildebrando de Magalhães, G. Furtado Bandeira, que abordaram a lenda da Iara. Ademais, nossa

²² HEISE, Eloá. Heinrich Heine e Castro Alves: diversidade na convergência. In: *Pandemonium Germanicum – Revista de Estudos Germânicos*, número 02, 1998, p.26.

²³ BILAC, Olavo. Sobre Algumas Lendas no Brasil (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1019.

²⁴ Cf. CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

personagem aparece em pinturas, como “Fascinação da Iara” (1929), do pintor paraense Theodoro Braga e em ilustrações, como aquela verificada na edição de 1854 d’ *O Guesa*, de Sousândrade. Também foi tema de composições musicais como “As Uiaras”, poema de Melo Morais Filho, musicado pelo cearense Alberto Nepomuceno e pelo compositor paulista João Gomes Junior, segundo menciona Mário de Andrade em *Aspectos da Música Brasileira* (1943). Ressalte-se que a composição de Alberto Nepomuceno, apresentada em 1896 em São Paulo e citada por Afonso Arinos em *Lendas e tradições populares* (1917), foi considerada uma bela realização por Mário de Andrade. Provavelmente, Olavo Bilac, Machado de Assis, Martins Fontes, Olegário Mariano e, sem dúvida nenhuma, Melo Morais Filho, conheceram-na.

Embora a lenda da Iara seja reconhecida como elemento tradicional da região amazônica, em que a bela e irresistível mãe d’água, por meio de seu canto mavioso, atrai o pescador para o fundo das águas, levando-o a um ato fatal, devemos mencionar que o poeta, jornalista e político mineiro, Noraldino Lima, em *No Vale das Maravilhas* (1925), obra na qual descreve os aspectos geográficos, bem como as atividades econômicas e culturais da população ao redor do Rio São Francisco, registra a lenda da mãe d’água em tal região. Curiosamente, a personagem folclórica é ali também conhecida pela denominação de avó d’água e está longe da perfídia, beleza e juventude caracterizadoras da Iara amazonense. Antes de tudo, a mãe d’água da região do Rio São Francisco tem como função proteger a pesca e o pescador, sendo largamente prestigiada, sobretudo na altura da Bahia, e até presenteada através de objetos lançados ao rio²⁵, o que nos lembra, nesse aspecto, a Iemanjá.

Um dado curioso de nosso *corpus*, digamos, romântico, é que o canto mavioso, um dos atributos principais da personagem só se integra como traço caracterizador desta em “As Uiaras”, de Melo Morais Filho e em “O Amor Fatal”, de Juvenal Galeno:

Às vezes s’escuta na queixa do rio
Um canto macio,
De quem...não se vê²⁶.

[...] e também ouvira um canto,
Nenhum mais fascinador [...]²⁷

²⁵ LIMA, Noraldino. *No Valle das Maravilhas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1925, p.165.

²⁶ MORAIS FILHO, Melo. *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.29.

²⁷ GALENO, Juvenal. *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969, p.38.

Ao passo que, em *O Tronco do Ipê* (1871) e em “A mãe d’água”, respectivamente, é o sorriso – aliás, não mencionado nas composições poéticas de Melo Morais Filho – que se configura como principal recurso de sedução da personagem: “um sorriso que dava à menina [Alice] vontade de comê-lo de beijos.”²⁸; “-Que riso o seu!”²⁹

Como dissemos, a Iara se estrutura a partir das sereias europeias, entes comuns no imaginário português à época da colonização, citados, inclusive, por Gil Vicente em *Cortes de Júpiter* (1521).

Para Mário de Andrade, em seu inacabado ensaio *O sequestro da Dona Ausente*, a ideia de mãe d’água, enquanto ser feminino aquático, estaria ligada ao ciclo dos navegantes, mais especificamente ao que o autor denominou complexo da dona ausente. Sendo o português um povo eminentemente navegador, envolvido em longas viagens, a sereia representaria a mulher desejada, a mulher deixada em terra, a dama ausente. Mas não só isso. Dentro de uma perspectiva psicanalítica, Mário de Andrade expõe que a sereia também representaria a imagem materna, lembrando o complexo de Édipo³⁰. Conforme Arthur Ramos, em *Notas de etnologia*, uma das leituras de Mário de Andrade,

a mãe d’água (Iara, Sereia, Yemanjá) é evidentemente a ‘imago’ materna. A atração das águas, o encanto de Loreley, com seus longos cabelos de ouro, a sua voz inebriante vinda do fundo das águas, o ‘canto da sereia’, o feitiço da ‘Iara’ e de ‘Yemanjá’, nada mais exprimem do que o desejo inconsciente de volta ao regaço materno. Mas, como no inconsciente o incesto é tabu, é punido terrivelmente com a morte daquele, que se deixa iludir pela atração fatal da mãe d’água! O seu corpo será arrastado aos vórtices dos abismos tenebrosos. É o castigo de Édipo que violou o tabu do incesto materno!³¹

Saliente-se que o fim obscuro para aqueles que cruzam com a Iara é quase que geral em nosso *corpus* e é observado até mesmo nos contextos em que esses seres

²⁸ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.83.

²⁹ DIAS, Gonçalves. A mãe d’água. In: *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 400.

³⁰ CARVALHO, Ricardo Souza de. Edição genética d’O sequestro da Dona Ausente de Mário de Andrade. Dissertação de mestrado. Orientação Prof. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopes. São Paulo, USP, 2001, p. 25.

³¹ RAMOS, Arthur. *Notas de Etnologia*. Escola de Aprendizes Artífices. Separata de ‘Bahia Média’, Salvador, nº 15/16, 1932, p.20. Apud: CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d’O sequestro da Dona Ausente de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. Orientação Prof. Dra. Therezinha A. P. Ancona Lopes. São Paulo, USP, 2001.

aquáticos femininos não se mostram perversos. É o que se nota nos poemas “A sereia e o pescador”, de Bernardo Guimarães (*Folhas de Outono*, 1883) e “A sereia do Jaburú”, de Melo Moraes Filho (*Cantos do Equador*, 1900). No primeiro, as sinceras lamúrias da sereia, pelo fato de estar afastada de seu *habitat* natural, são ouvidas por um corajoso pescador, que logo se apaixona e, por isso, dispõe-se a acompanhá-la até os ermos lares desta, no fundo do mar. Depois disso, nunca mais se tem notícias do casal. Já, no segundo, a sereia é acidentalmente capturada pela rede de um pescador, que só percebe o equívoco quando aporta. Então, frente ao temor da bela criatura, tenta devolvê-la para o lugar onde possivelmente a capturou. Porém, nunca mais retorna.

CAPÍTULO 2: O Conceito *Lenda*

Como um dos pressupostos básicos desta pesquisa, é fundamental que conheçamos o que se tem entendido por lenda, já que ela é parte essencial de nosso objeto de investigação. Embora tal fato tenha, inicialmente, parecido uma tarefa não muito complexa, surpreendeu-nos, pois não foram raros os momentos em que, para nossa frustração, etnólogos e folcloristas, afirmando ser a lenda um dos gêneros do folclore de extrema dificuldade de definição, pois, muitas vezes, seus limites se confundem com o mito, fábula e conto, deixavam a questão em aberto. Em vista disso, tentamos procurar estudos que pudessem nos oferecer uma concepção mais acabada e satisfatória do gênero. Nesse percurso, deparamo-nos com uma das mais recentes e importantes obras que buscam uma conceituação para “lenda”, a saber, *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*, da etnóloga e folclorista húngara Linda Dégh.

Um dos méritos da pesquisa de Linda Dégh, professora da *Indiana University*, deve-se não só à sua perspectiva inovadora de encarar a lenda, isto é, como um gênero dialético, conforme explicitaremos ao longo desta exposição, mas também à sua disposição em fazer um extenso levantamento bibliográfico, envolvendo estudos alemães, nórdicos e anglo-saxônicos, em uma linha temporal que passa pelos irmãos Grimm, Röhrich, Bausinger, von Sydow, Alan Dundes, até o final da década de 80, o que a leva a notar e a, inevitavelmente, criticar a superficialidade de algumas definições de lenda, repetidas, a seu ver, quase que ritualmente por gerações e gerações de folcloristas:

Often, the definition is only a general statement: the legend is a story, a narrative, a communicative act, a social event, a performative genre, a narrative response to a stimulus, a cultural universal, an emergent form, a poetic response – all of which could be said of any other folklore form. The meaning of the legend has also been to vaguely an unspecifically characterized as elementary thought, as a human reaction to threatening conditions [...]³².

Embora a autora confesse não ter a pretensão de elaborar uma perfeita definição para o gênero, salienta que ele deve ser entendido dentro do contexto de comunicação no qual está inserido. A esse respeito, Dégh observa que

³² DÉGH, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press. 2001, p.24.

Any teller of a legend draws on the common cultural knowledge of the group to make sense. Lifting a variant out of its natural environment means the loss of context, and thus, a loss of meaning, reducing the text to an empty formula³³.

Antes de prosseguirmos com a apresentação do pensamento de Linda Dégh, convém expor que fizemos interessantes descobertas acerca da etimologia da palavra “lenda”, bem como mobilizamos algumas obras brasileiras e estrangeiras, que pudessem nos fornecer subsídios para compreender a distinção entre lenda, conto, fábula e mito.

Referente à etimologia, encontramos que a palavra “lenda” deriva de uma outra do português, “legenda”, por sua vez, oriunda do latim medieval, “legenda”, significando “coisas que devem ser lidas”³⁴, tendo sido (a legenda) empregada, pela primeira vez, na coletânea *Legenda Sanctorum* ou *Legenda Áurea* pelo bispo italiano Jacobus de Varazzo, em meados do século XIII³⁵. Em princípio, conforme aparece no *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, a “legenda” seria uma narrativa em torno da vida de um santo ou de um mártir, lida durante o momento das refeições de religiosos: “legend – originally, something to be read at religious service or at meals, usually a saint’s or martyr’s life”³⁶.

Diante do exposto, é curioso destacar a afirmação de Câmara Cascudo, segundo a qual as lendas, no Brasil, são (ou, pelo menos, eram até a época do folclorista), em maioria absoluta, de caráter religioso, tendo sido trazidas principalmente pelo português³⁷.

Ressalte-se que, no Brasil do século XIX, principal foco de análise desta pesquisa, a acepção veiculada pelo dicionário da época, de Antonio de Moraes Silva (consultamos as edições de 1813 e 1831), trazia a lenda como “vida de santo escrita”, o que, conforme se nota, resgata o sentido primeiro da palavra, bem como a sua emergência nos meios eruditos, já que eram escritas e circulavam em monastérios. Além disso, constatamos, no mesmo dicionário, que, em sentido figurado, presente na expressão “ler a lenda a alguém”, o vocábulo assumia uma conotação negativa,

³³ *Idem; ibidem*, p.203.

³⁴ Cf. MACHADO, José Pedro. *Dicionário de etimologia da língua portuguesa*. 3vol. F-L. Lisboa: Livros horizontes, 1990.

³⁵ JOLLES, André. *Formas Simples*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s/d, p.31.

³⁶ LEACH, Maria & FRIED, Jerome (ed). *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. San Francisco: Harper & How, 1817, p.612.

³⁷ CASCUDO, Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ed. São Paulo: Global, 2006, p.190.

significando dizer os defeitos e vícios da própria vida³⁸. Curiosamente, as palavras “legenda” e “mito” não constam nas edições de 1813 e 1831. Elas só aparecerão na edição de 1858 de tal dicionário, fato que acreditamos estar de alguma forma ligado à reação romântica, no que tange ao seu movimento de valorização das lendas e tradições populares para a elaboração de uma literatura nacional.

A respeito da ampliação da acepção do vocábulo “lenda” nos meios oficiais escritos para narrativas outras além de santos, como a lenda da Iara, é possível cogitar a ideia de que, no Brasil, isto tenha, provavelmente, ocorrido após a disseminação dos trabalhos dos irmãos Grimm, nos quais a produção cultural popular figura como digna de ocupar interesses de eruditos. Devemos lembrar que os irmãos Grimm, de acordo com Brandão³⁹, muito influenciaram os românticos e outros intelectuais, sendo, no Brasil, citados, entre outros, por Sílvio Romero, como atestam as obras *Contos populares do Brasil* (1885) e *Estudo sobre a poesia popular do Brasil* (1888) desse autor.

Vale mencionar que, ao consultar Celso de Magalhães, Couto de Magalhães e Sílvio Romero, principais expoentes brasileiros dos estudos acerca do folclore no século XIX, observamos que eles, diante da carência de antologias relacionadas à produção cultural e literária popular, estavam muito mais preocupados em coletar, sistematizar e classificar o material folclórico, o que Sílvio Romero faz segundo o critério da origem das narrativas populares (portuguesa, indígena e africana), do que em diferenciar as categorias do folclore. Nessa empreita, muitas vezes tomavam os termos “mito” e “lenda” como sinônimos, tal como Couto de Magalhães em *O Selvagem* (1876): “Dei ao senhor professor [Carlos Frederico Hartt] um resumo em português das minhas lendas do jabuti, e eis, por suas próprias palavras, a interpretação que empresta a um dos mitos, [...]”⁴⁰. Apesar disso, o autor, ainda que em trecho citado, procura distinguir mito de conto, considerando-os “vestígios antiquíssimos do pensamento humano”:

entre o conto popular e o mito, existe apenas uma simples diferença de época e dignidade. O mito é resultado direto e primitivo da transformação dos elementos míticos em fábulas. É a obra do espírito coletivo espontâneo,

³⁸ MORAIS SILVA, Antonio de. *Dicionário da língua portuguesa*. Tomo segundo. F-Z. Lisboa: Typographia Lacérdina, 1813, p. 214.

³⁹ BRANDÃO, Adelino. *A presença dos irmãos Grimm a literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo: IBRASA, 1995.

⁴⁰ MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975, p.107.

expressada pelos poetas. O conto popular é o último eco, com as gradações que a transmissão lhe impôs⁴¹.

No início do século XX, Basílio de Magalhães, em *O Folclore no Brasil* (1939), livro no qual faz um importante levantamento de obras de folcloristas nacionais que se dedicaram à coleta e/ou estudo da poética popular, desde os artigos de Celso de Magalhães, de 1873, já apresenta uma formulação em que procura distinguir lenda, mito, fábula e conto, embora entenda que a lenda, caracterizada como narrativa heroica e fantástica, deriva do mito, assim como o conto e a fábula:

Do mito, - transfiguração dos seres e fenômenos naturais em corpos inaturais e forças sobrenaturais, 'totens' e 'tabus', pelo eu projetivo do homem inculto, - foi que se geraram as lendas, os contos e as fábulas da tradição popular. O que caracteriza a lenda é a apoteose, ligada a proezas heroicas ou a maravilhas supra-sensíveis, ao passo que o conto é a narrativa de façanhas míticas, ou mesmo históricas, nimbadas pelo halo da lenda, e a fábula é a forma de que se serviu o homem, pela observação de si mesmo e dos animais, em que projetou a sua linguagem e às vezes os seus sentimentos, para construir a moral primitiva⁴².

Frente ao exposto, podemos perceber que Basílio de Magalhães não reconhece a lenda como um gênero narrativo autônomo. Ela é apresentada como estando atrelada ao mito. Ademais, tal como aparece na formulação acima, não fica nítida a distinção entre lenda e conto, já que ambos são compreendidos como narrativas de façanhas ou de proezas, com presença de elemento fantástico (façanhas míticas/ maravilhas supra-sensíveis).

Assim, se, no campo da etimologia, a origem latina do vocábulo parece não ser posta em dúvida pelos estudiosos, o mesmo não se pode dizer entre os teóricos que tentaram e tentam propor uma definição para o termo. Não são raros os momentos em que nos deparamos com folcloristas e etnólogos que, muitas vezes, assumem a dificuldade em elaborar uma concepção de lenda que lhe seja própria, isto é, que a individualize e a distinga de outros gêneros do folclore, como mito, conto e fábula. Tal dificuldade vislumbra-se em Amadeu Amaral:

As lendas, ensinam os mestres, são narrações populares que constituem objeto de crença, geralmente localizadas, individualizadas e "datadas", isto é, com determinações de lugar e de época e com personagens reais, ou assim

⁴¹ *Idem; ibidem*, p.109.

⁴² MAGALHÃES, Basílio de. *O Folclore no Brasil* – com uma coletânea de 81 contos populares. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939, p.62.

consideradas. Os contos são as outras narrações que não entram nessa definição: não são objeto de crença, referem-se a épocas, lugares e personagens incertas.

É claro que tudo isto são ideias gerais, sem rigidez nenhuma, como todos os esquemas classificatórios em que procuramos encerrar as coisas da natureza e da vida. As lendas podem deixar de ser objeto de crença, os contos podem tornar-se tais, e as transições são difíceis de definir; há contos com personagens reais e com indicação de lugares e épocas, etc.⁴³

Amadeu Amaral, que procura definir “lenda” em oposição ao “conto”, percebe que, sua própria conceituação é problemática, já que, conforme ele mesmo observa, não é possível afirmar rigidamente que a lenda é objeto de crença, porque ela pode também não o ser. Na verdade, para Linda Dégh, a crença, como veremos, é o elemento fundador da lenda. Ressalte-se que na formulação de Amadeu Amaral aparece uma característica fundamental da lenda, que continua sendo debatida em obras mais recentes sobre o assunto, que é a questão da localização geográfica.

Em *Literatura Oral no Brasil* (1952), Câmara Cascudo também sugere a localização geográfica como um fator componente da definição de lenda, muito embora o coloque como um elemento capaz de individualizá-la do mito, conto, fábula, entre outros, já que, a seu ver, no caso da lenda, ela seria, em oposição aos demais gêneros, imprescindível:

Canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, independem de uma localização no espaço. Vivem numa região, emigram, viajam, presentes e ondulantes na imaginação coletiva. A lenda é um elemento de fixação. Determina um valor local. Explica um hábito ou uma romaria religiosa. Iguais em várias partes do Mundo, semelhantes há dezenas de séculos, diferem em pormenores, e essa diferenciação caracteriza, sinalando o típico, imobilizando-a num ponto certo da terra. Sem que o documento histórico garanta a veracidade, o povo ressuscita o passado, indicando as passagens, mostrando, como referências indiscutíveis para a verificação racionalista, os lugares onde o fato ocorreu. Mostram o ponto exato onde os pescadores encontraram, na rede de arrasto, a imagem de Nossa Senhora Aparecida, no Itaguaçu. No Natal, há uma Pedra do Rosário onde encalhou o caixote que trazia a Padroeira da Cidade, a Virgem d’apresentação, no rio Potengi⁴⁴.

Para além das informações acima, Câmara Cascudo expõe, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), que a lenda é um “episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral

⁴³ AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. Com um estudo de Paulo Duarte. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1948, p.43.

⁴⁴ CASCUDO, Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ed. São Paulo: Global, 2006, p.52-53.

popular, localizável no espaço e no tempo”⁴⁵. Salienta seu traço de fixação geográfica e menciona mais quatro características para determiná-la: antiguidade, persistência (o que poderíamos entender, segundo o folclorista, como um dado passado ainda lembrado no presente), anonimato e oralidade ⁴⁶. O problema é que o pesquisador apresenta esses quatro elementos como próprios do folclore em geral⁴⁷, o que, portanto, não os tornam peculiares do gênero lenda.

Ademais, estudos, como o de Linda Dégh, questionam a proposição de que o folclore e seus gêneros, como a lenda, sejam entendidos como uma produção artística oral, pois, a seu ver, nem toda produção folclórica é artística como também nem toda produção folclórica é oral. A autora, que pensa em uma concepção de lenda também representativa de nosso tempo, isto é, da sociedade industrial e tecnológica do pós-guerra, lembra que muitas lendas são transmitidas por meio escrito através da internet. Para a etnóloga, respeitáveis folcloristas conceituam o folclore como arte oral pelo fato de ainda conservarem a ideia de que este é produto da população analfabeta ou semi-analfabeta do meio rural⁴⁸.

Apesar disso, é curiosa e original a tentativa de Câmara Cascudo de diferenciar lenda de mito. A seu ver, este seria

o objeto ou ser fabuloso, fictício, inexistente fisicamente, em geral disforme ou monstruoso, às vezes com figura de gente ou de animal, de pedra ou de planta. Ao redor do mito há sempre uma lenda, que se transmite oralmente e se modifica com os sucessivos relatos⁴⁹.

Dessa forma, poderíamos pensar o mito, por oposição à lenda, como uma invariável. Dentro dessa perspectiva, em que lenda e mito são encarados como tendo uma relação de interdependência, a Iara, por exemplo, ou seja, a personagem em si, seria um mito, um elemento invariável em torno do qual se construiriam diversas narrativas, as lendas.

Todavia, diante das pesquisas sobre o assunto, o mais comum entre os estudiosos, tem sido a de compreender o mito como uma narrativa que conta uma história considerada verdadeira e sagrada, porque ocorrida em um passado remoto,

⁴⁵ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.328.

⁴⁶ *Idem; ibidem*, p.328.

⁴⁷ CASCUDO, Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ed. São Paulo: Global, 2006, p.22.

⁴⁸ DÉGH, Linda. DÉGH, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press. 2001, p.302.

⁴⁹ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.388.

primordial, em que se explica a criação do mundo e dos aspectos naturais deste, isto é, como algo passou a condição de ser, por meio da ação de deuses ou de outros entes sobrenaturais. Tal é a posição assumida pelo filósofo Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (1963)⁵⁰. Algo similar também é encontrado em *The study of American folklore: an introduction* (1968) do etnólogo e folclorista Brunvand:

myths are regarded as sacred, and legends as either sacred or secular; myths are set in the remote past, the otherworld, or an earlier world, and legends are set in the historical past; myths have as their principal characters gods or animals, while legends generally have humans in the major roles⁵¹.

Assim, a lenda se distinguiria do mito principalmente pelo fato de este apresentar uma narrativa anterior ao estabelecimento do tempo e da cronologia dos homens.

Já com referência ao conto, Linda Dégh destaca que a lenda se opõe a ele (incluindo o conto de fadas) justamente pelo fato de ela estar assentada ou fundamentada no real e não ser enunciada com a intenção de ser artística:

The tale cannot be true, the legend can be. If someone starts the tale with “once upon time” it will be clear what follows: pure fiction. Still, or just because of that, we can identify with the hero or heroine, [...]. The legend, which is not performed with the intent to be artistic, tends toward the opposite direction: its teller claims to be telling reality by reference to his or her own, or somebody else’s experience. Thus, the tale represents invention, the legend represent knowledge. [...]. But the fantastic world of the legend cannot be separated from real world – rather, it is completely absorbed by it. The supernatural, the unexplainable, all the situations and actions that differ from the norm happen here on earth, in our everyday lives, and they furnish the topic of our legends⁵².

Pelo critério da ficção ou da invenção artística, a lenda também se oporia à fábula, muitas vezes considerada como “tale” (conto) por alguns etnólogos e folcloristas. Brunvand, por exemplo, prefere chamar as fábulas (fables) de “moral tales”, quando diante de uma narrativa que transmite uma lição de moral e apresenta

⁵⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1963, p.11

⁵¹ BRUNVAND, Jan Harold. *The study of American folklore: an introduction*. 4ed. New York: Norton, 1998, p.170.

⁵² DÉGH, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press. 2001, p.06.

somente personagens humanos; e “animal tales”, quando diante de narrativas nas quais os animais falam e são personagens centrais⁵³.

Assim, como é possível depreender da citação de Linda Dégh, os contos (tales) são construções ficcionais, enquanto a lenda faz parte de uma experiência real de um sujeito real com o elemento fantástico.

A seu ver, as lendas são acontecimentos vivos. Elas se constituem como uma forma de conhecimento na medida em que tentam trazer explicações para os mistérios e as incertezas que circundam a existência humana, para os quais nem a ciência nem a religião têm resposta ainda. Elas, portanto, embora falem sobre um acontecimento passado, respondem a uma situação presente do homem. Conforme a etnóloga, as lendas não podem ser isoladas como simples e coerentes histórias⁵⁴. Elas aparecem dentro de um contexto de conversação espontâneo e informal e este deve ser levado em conta.

Em virtude de emergir dentro de um contexto de conversação marcado pela espontaneidade e pela informalidade, a lenda é, entre os demais gêneros do folclore aqui discutidos, aquele em que a ideia comunicada é mais importante do que os aspectos formais e estéticos do texto⁵⁵. Apesar disso, a autora observa que a lenda pode apresentar uma narrativa de diversas extensões, cujas partes (introdução, episódios e conclusão) estejam claramente articuladas e bem realizadas esteticamente tanto na escrita quanto na oralidade.

Para Linda Dégh, é fundamental considerar o contexto de emergência da lenda não só porque ela veicula a ideologia e os valores de um determinado grupo social, mas porque ela está ligada às atividades cotidianas do homem, cuja normalidade é surpreendida pelo sobrenatural. Se pensarmos na lenda da Iara, observamos que tal ideia faz sentido na medida em que a lenda nasce do encontro do pescador, desempenhando sua função diária em um ambiente espacial que lhe é familiar, com o sobrenatural, que é a Iara.

Ressalte-se que a questão do espaço, mais especificamente a localização geográfica, é componente essencial da lenda, como já notaram vários folcloristas, entre eles, Câmara Cascudo, segundo expusemos acima. Todavia, de acordo com Linda Dégh, que entende a lenda como um gênero dialético, a lenda não é apenas local. Ela é local,

⁵³ BRUNVAND, Jan Harold. *The study of American folklore: an introduction*. 4ed. New York: Norton, 1998, p. 233.

⁵⁴ DÉGH, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press. 2001, p.02.

⁵⁵ *Idem; ibidem*, p.405.

pois é assim considerada pelo grupo social que a vivifica, e, ao mesmo tempo, migratória, pois os mesmos temas e conteúdos de uma lenda podem ser encontrados em comunidades distintas e até afastadas topograficamente.

A ideia de que a lenda se constitui a partir da aproximação de contrários, o que lhe confere uma existência dialética, também se confirma com o elemento “tradição”. Para a etnóloga, se a “tradição” compõe a definição do gênero, é importante lembrar, por outro lado, que a “legend by its nature is always contemporary at the time it is told”⁵⁶. Para Dégh, o termo “tradição” deve ser visto como algo dinâmico, em contínua mudança, e não só em termos de um passado longínquo. Deve também abranger um passado imediato, isto é, próximo do momento presente, já que os elementos tradicionais só são assim considerados dentro de um horizonte situado entre o novo e o velho.

Segundo a folclorista húngara, o narrador é uma figura fundamental para a veiculação dos elementos tradicionais que aparecem na lenda, desde os recursos retóricos e de ornamentação da linguagem até as crenças e os valores tradicionais de um determinado grupo social. Nesse sentido, embora o narrador, para a produção da lenda, leve em conta a contribuição da audiência, que concorda, contesta, acrescenta ou duvida, é a sua visão de mundo que prevalece no ato de contar a história. Saliente-se que a autora considera único o evento de contar lenda, no qual interagem o narrador, a audiência e a tradição dentro de um contexto de comunicação específico, que se torna outro a cada vez que se conta a lenda.

Ademais, ao ressaltar a importância da figura do narrador, Dégh aproveita para desconstruir uma ideia bastante arraigada, sobretudo a partir do século XIX, segundo a qual seria o gênio coletivo (o “folk”) o criador e o transmissor do folclore e não a capacidade criativa de alguns indivíduos. Para Dégh,

the worth of the legend was that it preserved documents of an ancient national or local heritage, not that it was told by someone to whom others listened. Collectivity was to be important, not personality. The legend was to be used as raw material to be rewritten, satisfying literary and patriotic ambitious⁵⁷.

⁵⁶ *Idem; ibidem*, p.90.

⁵⁷ *Idem; ibidem*, p.210.

Outro aspecto que evidencia a natureza dialética da lenda relaciona-se com a questão da crença que, conforme Linda Dégh, é o elemento ideológico fundador desta. Isso porque

the legend conversation transpires between people who share a common belief system and for whom extranormal experiences (encounters with supernatural and natural horrors) are equally disturbing. This question of belief makes the legend an ideology –sensitive genre – the genre allows, indeed coerces people to think, to philosophize, to contemplate, to argue, and to debate⁵⁸.

Vale salientar que a autora não discute a crença como um gênero do folclore, pois, a seu ver, esta não pode ser coletada, por se tratar de uma herança cultural abstrata. Apesar disso, é possível percebê-la a partir de um conjunto de atividades cotidianas de uma dada comunidade ou na produção artística desta.

Embora a crença seja um fator intrínseco à lenda, é interessante mencionar que esta não deixa de ser lenda pelo fato de alguém não acreditar nela, ainda que esse alguém seja o próprio narrador. Dégh explica que

it is not the belief of the narrator, nor any beliefs itself, making its presence felt, that is essential to any kind of legend. Explicitly or implicitly the legend must make it clear that its message is or was believed by someone, sometime, somewhere⁵⁹.

Assim, o fato de uns considerarem a lenda como uma história verdadeira e outros como uma mentira (ilusão, ficção) não importa para a delimitação do gênero.

Na verdade, segundo Dégh em citação ao folclorista Gerndt, o que caracteriza o texto da lenda, marcando, mais uma vez, o caráter dialético desta, é que ele se estrutura em um ponto de ambiguidade entre a crença e a dúvida⁶⁰, articulando não só um acontecimento histórico passado, ou seja, um fato ocorrido em um espaço localizável, mas também o fictício. Daí a impossibilidade de entender a lenda dicotomicamente, isto é, como ilusão ou como verdade. Dégh a compreende como uma forma de conhecimento a respeito das incertezas que envolvem a existência humana.

Como dissemos acima, a grande dificuldade dos estudiosos da área do Folclore era a de encontrar uma definição que pudesse realmente distinguir a lenda de outros gêneros, como mito, fábula e conto. Para Linda Dégh, o fato de a lenda aparecer dentro

⁵⁸ *Idem; ibidem*, p.313.

⁵⁹ *Idem; ibidem*, p.140

⁶⁰ *Idem; ibidem*, p.38.

de um contexto de conversação, o que permite que seu texto seja contestado, acrescentado, corrigido e aprovado no momento mesmo em que está sendo criado por todos os participantes que formam a audiência e contribuem para construí-la, é mais evidente nesta do que em outros gêneros. Embora prevaleça a psique do narrador, o texto da lenda é composto por várias vozes e isso não pode ser desprezado.

Segundo a perspectiva da folclorista húngara, a lenda se constrói a partir de uma polarização de opinião, isto é, ela se estrutura por oposição a um ou mais discursos sociais, envolvendo uma tensão entre aqueles que compartilham da crença e a defendem e aqueles que dela não compartilham e a contestam.

Para a autora, é essa a característica presente em todos os tipos de lendas:

the legend is a legend once it entertains debate about belief. Short or long, complete or rudimentary, local or global, supernatural, horrible, mysterious, or grotesque, about one's own or someone else's experience, the sounding of contrary opinions is what makes a legend a legend⁶¹.

Embora, para a construção de sua perspectiva, Linda Dégh não mencione Bakhtin, é inegável a semelhança de suas ideias com concepção dialógica de linguagem do filósofo russo, visto que, para este, o sujeito, ao enunciar, mobiliza, a partir de seu olhar, de seu ponto de vista, os discursos e as ideologias já existentes sobre um determinado objeto ou dado da realidade, respondendo-os, de modo a marcar a sua relação com o outro. Por esse prisma, entende-se que os objetos da realidade são apreendidos em uma dimensão discursiva, ou seja, já investidos de valor, significados, isto é, imbuídos da voz do outro⁶².

Tendo em mente a definição de lenda apresentada por Linda Dégh, segundo a qual esta se constitui dentro de um contexto histórico, social, cultural e ideológico específico, dizendo respeito a experiências reais de sujeitos, é relevante explicitar, por fim, que, apesar de trabalharmos com a lenda da Iara, recuperamo-la dentro de um outro contexto, que é o literário e ficcional; portanto, já imbuída da interpretação de um determinado autor, que, a partir de um olhar de fora do grupo social que dá origem a tal manifestação do folclore, ou mesmo do imaginário que dela tem, manipula-a numa intenção de aproveitamento especial.

⁶¹ *Idem; ibidem*, p.97.

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio á edição francesa Tzvetan Todorov). 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAPÍTULO 3: A Lenda da Iara: O Nacionalismo e o Folclore nos Românticos

3.1. José de Alencar (1829-1877):

Indubitavelmente, Alencar foi o principal romancista de nosso Romantismo. Autor de uma significativa e volumosa obra, se considerarmos a incipiência de nossa literatura e a rudeza de nosso meio, Alencar também se destaca pelas suas teorizações sobre o nacionalismo literário para além da identificação deste com o Indianismo. Por isso, iniciaremos por ele nosso estudo sobre a lenda da Iara.

Uma de suas mais importantes contribuições é *O Nosso Cancioneiro* (1874), conjunto de cartas escritas a Joaquim Serra, publicadas no “Globo” e dedicadas à poesia popular, cuja discussão o leva a afirmar que era nas “trovas populares que [se sentia] mais viva e ingênua a alma de uma nação”⁶³ e que a poesia popular “representava um dos traços diversificantes da linguagem portuguesa no Brasil, decorrente de condições originais e típicas da vida popular nestas bandas, cada vez mais distanciadas, a seu parecer, das origens lusitanas.”⁶⁴

Apesar de considerar grande o legado cultural deixado pelo colonizador português, a começar pela língua, Alencar julga que este assumia cada vez mais tonalidade típica em virtude do novo meio natural que o envolvia e da influência de outras culturas. A seu ver, os costumes, as tradições e as lendas populares forneceriam o “picante sabor da terra” e, portanto, deveriam figurar na literatura. Isso porque para o autor de “Benção Paterna”(1872):

A literatura nacional [...] é [...] a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e do influxo da civilização.⁶⁵

Dessa forma, podemos pensar o folclore brasileiro como um dos aspectos fundamentais para a elaboração da literatura nacional, sobretudo porque a ação da natureza americana garantiria a nossa particularidade, resultante da mistura das diversas culturas que aqui se instalaram.

⁶³ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p.17.

⁶⁴ *Idem; ibidem*, p.06.

⁶⁵ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d, p.10.

Nesse sentido, observaremos obras do autor, como *O Tronco do Ipê* (1871), que, de acordo com Câmara Cascudo,

reúne uma das mais ricas e variadas informações etnográficas e folclóricas de que há notícia no romance brasileiro em todo o século XIX. [...] n' *O Tronco do Ipê* fixou a fazenda senhorial, a vida abastarda e farta, as tragédias das casas-grandes, movimentando um mundo de figuras de estranha e sugestionadora veracidade. Não apenas o mito da Mãe d'água aparece como as festas inesquecíveis do São João e do Natal, os doces, os bolos, os quitutes do tempo, a Missa do Galo, as danças, os poetas improvisadores, as saúdes cantadas que ainda resistem nos cortejos de Minas Gerais, o presépio, o batuque dos escravos, a quadrilha dos amos, o jogo de prendas, enfim a inimitável vida doméstica de outrora, vista com olhos limpos, fixada com afeto, com um carinho minucioso onde havia saudade e alegria de evocar.⁶⁶

Detalhemos melhor tal romance, que é parte de nosso *corpus*.

A ação deste se passa na região do Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro, através de uma narrativa não-linear, em que, no primeiro capítulo, o narrador, por meio do pai Benedito, um ex-escravo da “Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão”, toma conhecimento da história das personagens que moravam e frequentavam esse lugar que, após ter sido abandonado, passou a ser objeto das superstições locais. O segundo capítulo encarrega-se do início da ação que compreende o espaço de tempo de 1850 a 1857, cuja linearidade é interrompida nos capítulos “Dois amigos” e “Desastre” em que o narrador remonta ao ano de 1839, aludindo à amizade travada entre Joaquim de Freitas (o futuro Barão da Espera) e José Figueira, pais, respectivamente, de Alice e Mário, os protagonistas. Esse procedimento no romance tem como fundamento marcar a ambiguidade da vilania de Joaquim de Freitas.

Mário é um agregado da Fazenda “Nossa Senhora do Boqueirão”, da qual Alice é a filha do dono, o Barão da Espera.

Trata-se de um melodrama em que, apesar de Mário e Alice se amarem, o enlace é impedido até aquele descobrir que o Barão não fora o responsável pela morte de seu pai, embora não tivesse devolvido a sua herança (de Mário).

O Tronco do Ipê (1871), assim como *Til* (1872), *O Sertanejo* (1875) e *O Gaúcho* (1870), é um romance regionalista que, segundo Massaud Moisés, estava no plano do autor de

⁶⁶ CASCUDO, Câmara. Folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1951.

oferecer um retrato tão completo quanto possível das peculiaridades regionais do Brasil (pelo menos daquelas que, a seu ver [de José de Alencar], seriam as mais indicadoras dum tipo de homem brasileiro) e das tradições e costumes nacionais ligados ao folclore.⁶⁷

Deve-se acrescentar que a forte presença do folclore na obra liga-se à questão do nacionalismo literário que, por sua vez, está expressa desde o título, já que “ipê” é considerado uma árvore nacional.

Com referência à lenda da Iara, não podemos deixar de observar que ela goza de um amplo espaço na trama, de modo que se constitui num fator essencial para o desenrolar dos acontecimentos dentro da narrativa. Logo, Alencar, embora visasse ao critério da “cor local”, almejava fazê-lo respeitando a verossimilhança e o grau de entrelace do elemento folclórico com o conteúdo global da obra. Sendo assim, a lenda não se reduz a um acessório ou a um ornamento.

A lenda da Iara aparece, primeiramente, no capítulo VI, “História da Carochinha”, no qual a história da mãe d’água é contada. Ali, apresenta-se como um dado cultural presente no imaginário da região do Vale do Paraíba. Em seguida, no Capítulo VIII, “A mãe d’ água”, a lenda passa para o “plano real” da narrativa, no qual Alice torna-se vítima da Iara.

A terceira e última alusão dá-se no XIV, “Mário”, que é, juntamente com o XV, o desfecho da cena que se iniciou no VIII, ao qual se segue uma digressão. Essa disposição dos capítulos prolonga o efeito de suspense que finda o VIII, fator que leva o caráter folhetinesco do romance a se evidenciar.

É importante mencionar que todas as referências à lenda se dão na primeira parte do romance, na qual o narrador aborda a infância dos protagonistas.

Em “História da Carochinha”, a lenda emerge vinculada à lembrança do “boqueirão”:

- Que barulho é este? Perguntou Adélia aplicando o ouvido. Será algum carro que vem da corte?
- Ah! Quem dera! Exclamou a Felícia.
- Alice baixou a voz receosa e triste:
- É o boqueirão.
- O boqueirão?...
- Sim; onde morreu o pai de Mário.
- Cala a boca, nhanhã, não fala nisso. Depois, olha lá! Ponderou a Eufrosina.
- Ah! Já sei, exclamou Adélia; é um buraco muito fundo.
- Não, respondeu Alice. É um palácio encantado que há no fundo da lagoa...onde mora a mãe d’água⁶⁸.

⁶⁷ MOISÉS, Massaud. *José de Alencar - Ensaio de Interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1968, p. 32.

⁶⁸ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 69.

O boqueirão é um pequeno lago, formado a partir das águas do rio Paraíba. Trata-se de um ambiente central na narrativa, uma vez que abriga o mistério da morte do pai de Mário, que perdurará o romance inteiro. É, ainda, palco para as diversas superstições locais. A lenda da Iara, por exemplo, associa-se à sua periculosidade:

Como aqui no boqueirão sempre estava sucedendo desgraças, ela [avó da mãe de Alice] dizia que a mãe d'água morava na lagoa; é que assim no lugar onde tem mais sombra, às vezes se vê ela olhando e rindo com tanta graça, Senhor Deus, que a gente tem vontade mesmo de se atirar no fundo para abraçá-la⁶⁹.

É interessante ressaltar que o narrador realça o caráter tradicional da história da mãe d'água, que tem se preservado de geração em geração, como se verifica no trecho abaixo:

Faz tanto tempo que eu [Tia Chica] ouvia ela contar a sinhá [avó da mãe de Alice], quando era mais pequena que nhandã [Alice]. Sinhá não queria dormir, e então sinhá velha sentava-se junto da cama, com a cabecinha tão branca como capucho de algodão, e começava..⁷⁰

A importância desse dado se compreende quando observamos que, para Alencar,

onde não se propaga[va] com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia[va] a cor local, encontra[va]-se ainda em sua pureza original, sem mescla, [aquele] viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro.⁷¹

Portanto, esse “viver singelo”, encontrado em *O Tronco do Ipê* (1871), rodeado de crenças e superstições, é que era, segundo Alencar, a expressão legítima do nacional. Isso porque o autor julgava que “nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade [tinha] a fisionomia indecisa, vaga e múltipla”, fator o qual atribuía à “importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos traziam todos os povos do mundo”.⁷²

Todavia, é essencial explicitar que o romancista não enxergava nisso um mal. Na verdade, considerando que, para ele, as nações, tal como o homem, passavam por etapas, a “fisionomia indecisa” era “natural à idade da adolescência” em que nos encontrávamos.

⁶⁹ *Idem; ibidem*, p.72.

⁷⁰ *Idem; ibidem*, p.69.

⁷¹ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d., p.11.

⁷² *Idem; ibidem*, p.11.

Logo, de acordo com Moraes Pinto,

ao mesmo tempo em que o escritor exalta, como depositária da legítima herança nacional, a vida simples retratada n'*O Tronco do Ipê* e *O Gaúcho*, reconhece a dinâmica de transformações que não cessam. Com a metáfora da adolescência, indica um inevitável processo de crescimento característico da realidade que lhe é contemporânea.⁷³

Com relação à primeira aparição da mãe d'água, é interessante atentar para a personagem que conta a lenda. Trata-se de Tia Chica, uma ex-escrava que, por sua vez, aprendeu a história com a sua antiga senhora: “Faz tanto tempo que ouvi a minha senhora velha D. Generosa, aquela santa que Deus tem na sua glória entre seus anjos”.⁷⁴

Como se nota, a lenda é um conhecimento partilhado tanto pelo escravo quanto pelo senhor. E o fato de ser veiculada por uma negra poderia, virtualmente, evidenciar a presença do elemento africano dentro de nosso folclore, mas o problema é que Tia Chica aparece muito mais entrosada no legado cultural europeu. Sua adesão ao catolicismo, por exemplo, fica evidente na comparação que faz da Iara com a Virgem Maria:

- E era bonita a princesa? [Alice]
- Não se fala. Era uma Virgem Maria [...]⁷⁵

Estamos tecendo esses comentários tendo em vista o fato de que Alencar, em ocasião da publicação de *O Tronco do Ipê*, 1871, já havia ampliado a sua concepção de *mestiçagem*, da qual, a seu ver, a literatura nacional deveria ser produto. Valéria de Marco, analisando o pós-escrito de *Iracema*, que é de 1870, constata que a *mestiçagem*, para o autor, deixa de ser pensada exclusivamente como a mescla entre o índio e o português⁷⁶, o que confirma transcrevendo trechos do pós-escrito, do qual julgamos este ser o mais expressivo: “Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”⁷⁷

⁷³ MORAES PINTO, M.C. Q. *Alencar e a França – Perfis*. São Paulo: Annablume, p.49.

⁷⁴ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 69.

⁷⁵ *Idem; ibidem*, p. 69-70.

⁷⁶ ALENCAR, José de. Pós- Escrito. *Iracema*. 2ed. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 108.

⁷⁷ ALENCAR, José de. Pós- Escrito. In: *Iracema*. Rio de Janeiro: EDUSP: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1979, p.42.

A posição do literato em relação aos elementos que entraram na composição de nossa cultura é importante na medida em que se opõe a uma tendência bastante comum na época, que era a de negar a influência indígena e/ou africana na formação do folclore brasileiro, o que ocorreu mesmo entre aqueles que adotavam uma postura “científica” na análise de nossa cultura popular, como Celso de Magalhães, sobretudo até o aparecimento dos primeiros artigos de Sílvio Romero, no final da década de 70, nos quais este afirmava que a cultura brasileira era resultado de três fatores: europeu, africano e indígena⁷⁸.

Retomando a análise de *O Tronco do Ipê* (1871), outro ponto relevante concerne ao registro coloquial presente no discurso de Tia Chica. É o que se verifica por meio da forma “alembro”, que resgata a simplicidade do falar da personagem: - “Não me alembro mais!”⁷⁹

A discussão sobre a língua no estudo que se propõe a analisar o nacionalismo de José de Alencar é fundamental. Conforme ele mesmo esclarece em *O Nosso Cancioneiro*, “a questão da nacionalidade da nossa literatura envolve necessariamente a da modificação da língua”⁸⁰.

Isso porque a língua portuguesa, em contato com a natureza americana, isto é, em um ambiente distinto do europeu, adquiria peculiaridades, o que, segundo o autor, “traduzia os usos e os sentimentos do nosso povo”. Essas peculiaridades deveriam atingir a sensibilidade dos poetas que, por seu turno, deveriam “depurá-las para extrair o ouro fino”, a fim de inseri-las na literatura:

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhes em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhes traduz os usos e os sentimentos. Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento de ideias.⁸¹

Com relação à sintaxe, vale a pena destacar o seguinte exemplo: “Passando [pai de Mário] por aqui disse a seu pagem dele que esperasse [...]”⁸²

Essa preocupação do autor em resgatar a singeleza dos falares vislumbra-se no próprio discurso do narrador:

⁷⁸ ROMERO, Sílvio. *Estudo sobre a poesia popular do Brasil*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977, p.34

⁷⁹ ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 71.

⁸⁰ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p.53.

⁸¹ *Idem; ibidem.*, p.23.

⁸² ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 73. (grifo nosso).

A linguagem dos pretos, como das crianças, oferece uma anomalia muito frequente. É a variação constante da pessoa em que fala o verbo; passam com extrema facilidade do ele ao tu. Se corrigíssemos essa irregularidade, apagaríamos um dos tons mais vivos e originais dessa frase singela⁸³.

Um último aspecto que devemos destacar sobre a história da mãe d'água em “História da Carochinha” é que esta se apresenta como um elemento antecipatório da tragédia esboçada no capítulo VIII, “A mãe d'água”, que é o afogamento da protagonista no “boqueirão”, após se deixar seduzir pela visão da “Iara”. Ressalte-se que a utilização de uma narrativa como elemento antecipatório de uma tragédia não é um traço restrito a *O Tronco do Ipê* (1871), aparecendo em outras obras do autor.

O capítulo VIII abre-se com a descrição do boqueirão, cuja caracterização sombria colabora para o desfecho trágico:

A essa pedra chamavam na fazenda, a ‘Lapa’. Ela ficava exatamente na base do mais alto e mais áspero dos rochedos, o qual prolongava sobre o lago uma ponta abrupta semelhante a uma crista. Esse dossel de granito, com suas franjas verdes de parasitas e orquídeas, tornava ainda mais umbroso o rebojo do lago que só naquelas horas da sesta recebia diretamente alguns raios do sol.⁸⁴

Apesar disso, o narrador não deixa de manter por esse cenário uma simpatia: “Tal era o sítio que uma tradição de família cercava de tão supersticioso terror. Seu aspecto, embora ressumbrasse doce melancolia era tão sereno e plácido, que estava bem longe de justificar a má reputação”⁸⁵.

Como um importante elemento do nacionalismo de Alencar, a natureza sempre se apresenta como positiva, mesmo onde serve de palco para as várias tragédias, como a que circunda o Boqueirão. Isso porque é ela que, ao abrigar os elementos estrangeiros que aqui se amalgamaram, molda as peculiaridades de nossa cultura. Diante disso, nota-se que o narrador quebra o conteúdo negativo de “melancolia” ao inserir o adjetivo “doce” e, ainda, ao caracterizar o lugar como “sereno” e “plácido”.

Outro fator que contribui para a expectativa de uma iminente catástrofe concerne à alusão que o narrador faz ao célebre tragediógrafo inglês, Shakespeare:

Às vezes a face do lago se arredondava suavemente, e abria uma covinha mimosa semelhante à que forma o sorriso no rosto de uma moça bonita.

⁸³ *Idem; ibidem*, p.65.

⁸⁴ *Idem; ibidem*, p.81. (grifo nosso).

⁸⁵ *Idem; ibidem*, p.81.

Mísero de quem; descuidoso, prendesse os olhos às carícias que borbulhavam ali.

A onda, que Shakespeare comparou à mulher na constante volubilidade, ainda se parecia com ela na voragem daquele sorriso. Se na borbulha d'água se aninhava a morte com um aljofre gracioso, que estava namorando os olhos, também assim a alma do homem se embecendo na covinha de uma face gentil, é submergida pelo abismo infindo, onde o tragam as decepções cruéis.⁸⁶

Além da menção a Shakespeare, os indícios da tragédia que se aproxima vêm explicitados por meio dos termos sublinhados no trecho acima, que traz, ainda, uma clara identificação das águas do lago com a feminilidade, como se percebe pela comparação da face deste com “o sorriso no rosto de uma moça bonita”.

Em *O Tronco do Ipê* (1871), essa identificação prepara o capítulo para a aparição da Iara. O excerto citado também coloca em relevo os elementos que a configuram como sedutora e pérfida: “Mísero de quem; descuidoso, prendesse os olhos às carícias que borbulhavam ali”; “A onda [...] ainda se parecia com ela na voragem daquele sorriso”; “[...] assim a alma do homem se embecendo na covinha de uma face gentil, é submergida pelo abismo infindo, onde o tragam as decepções cruéis.”

No capítulo VIII, o que, de imediato, nos chama a atenção é o fato da vítima da mãe d'água ser uma menina. Nos poemas que estudaremos, é sempre a figura masculina acometida pelo desastre.

Entretanto, uma situação que se revela comum é o fato de, nas vítimas da Iara, se esboçar uma tensão entre o desejo (irresistível) de se atirar nas águas e juntar-se à mãe d'água X o conhecimento do perigo. No trecho abaixo, essa tensão fica explícita:

Pouco a pouco a figura da mãe d'água de sombra que era, foi se debuxando a seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que dava à menina vontade de comê-lo de beijos.

[...]

A mãe d'água a chamava; e ela teve desejos de atirar-se em seus braços. Mas a fada estava no fundo do lago; sua mãe podia chorar; as outras pessoas sabendo ficariam com medo. A moça lhe sorria com tanta doçura e bondade!...

Em vez de querer-lhe mal, havia de fazer-lhe tantos carinhos, contar-lhe coisas muito bonitas no reino das fadas e dar-lhe talvez algum condão, que obrigasse Mário a lhe querer bem e a não ser mau para ela⁸⁷.

Percebe-se, então, que, até esse momento, em volta do desejo está, ainda atuante, a ponderação da personagem (“Mas a fada estava no fundo do lago; sua mãe

⁸⁶ *Idem; ibidem*, p.80-81. (grifo nosso).

⁸⁷ *Idem; ibidem*, p.83.

podia chorar; as outras pessoas sabendo ficariam com medo.”). Muito embora a menina já comece a se convencer da benevolência da Iara, como se constata no último parágrafo da citação.

Essa tensão, ao atingir o ápice, como melhor veremos no poema de Gonçalves Dias, acaba se desfazendo quando o desejo suprime a ponderação, afirmando, portanto, a sua supremacia:

A menina teve um estremecimento de prazer. Hesitou contudo por um melindre de pejo; mas o vulto de Mário perpassou nos longes daquela miragem arrebatadora, e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida. Então, Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite encheria de orvalho⁸⁸.

Curioso, porém, é o comentário do narrador após esse acontecimento: “Na desgraça que acaba de suceder, nada havia de sobrenatural. A menina fora vítima da atração que exerce o abismo sobre o espírito humano”⁸⁹.

Observa-se, claramente, a sua descrença na lenda, o que se confirma ao explicar, logicamente, a produção da imagem da Iara:

Alice, debruçada sobre o parapeito de pedra, não percebera que fronteira a ela havia na rocha uma face côncava coberta de cristalizações que espelhavam o seu busto gracioso, do qual só a parte superior se refletia diretamente nas águas.

Esse busto refrangido pela rocha, e reproduzido pela tona do lago, apresentou aos olhos de Alice a sombra ainda vaga da mãe d’água. Depois, quando uma réstia de sol esfolou-se em espuma de luz sobre a fronte límpida da menina, e um raio mais vivo cintilando nas largas folhas úmidas da taioba, lançou as reverberações da esmeralda sobre os louros cabelos, o busto se debuxou e coloriu.

Tudo o mais foi efeito da vertigem causada pela fascinação. O torvelinho das águas produz na vista uma trepidação que imediatamente se comunica ao cérebro. O espírito se alucina e sente a irresistível atração que o arrasta fatalmente.[...].⁹⁰

O fato de o narrador enfatizar o caráter fantástico e ilusório da lenda pode estar associado à sua origem citadina, lugar onde as “crenças ingênuas”, a tradição herdada das gerações anteriores, encontram-se mais diluídas. Apesar disso, o narrador mantém um profundo respeito por elas.

⁸⁸ *Idem; ibidem*, p.84.

⁸⁹ *Idem; ibidem*, p.84.

⁹⁰ *Idem; ibidem*, p.84-85.

Como afirmamos anteriormente, a inserção da lenda da Iara no romance de Alencar está intrinsecamente ligada ao desenrolar da narrativa. É, na verdade, um agente desencadeante da mudança no destino de Mário.

Isso porque o desastre ocorrido à Alice, em virtude da miragem da mãe d'água, leva Mário, que estava nas proximidades, observando-a, a um ato digno de um herói romântico: o agregado esquece o ódio que possui pelo pai de Alice, fator que enobrece ainda mais a sua atitude, e pula nas águas revoltas do boqueirão, salvando a menina, numa grande demonstração de coragem.

Esse evento acende a culpa do barão por ter se apropriado indevidamente da herança de Mário. Frente a isso, decide mandá-lo estudar na Europa, de onde retorna engenheiro, sete anos depois.

A tensão entre o desejo (irresistível) de se atirar nas águas e juntar-se à mãe d'água X conhecimento do perigo também se configura no poema de Gonçalves Dias. Aliás, o poema foi elaborado com vistas nessa dialética.

Vejamos.

3.2. Gonçalves Dias (1823-1864) e Melo Morais Filho (1844-1919):

Se José de Alencar, em virtude de sua representatividade em nosso Romantismo e de suas reflexões sobre a literatura e a cultura popular, pode ser considerado como aquele que ofereceu os principais argumentos para a elaboração de uma literatura nacional por meio da apropriação de motivos de nosso folclore, Gonçalves Dias seria uma referência em termos de recursos estéticos para composições poéticas baseadas na lenda da Iara.

Construído sob um tom trágico, o poema “A mãe d'água”, presente em *Primeiros Cantos* (1846), de Gonçalves Dias, é, na verdade, “uma balada composta em sete partes nitidamente distintas pelo número de versos, pela construção de estrofes e pela métrica”⁹¹. Apresenta quatro vozes diferentes, a saber: a do narrador, a do menino (sujeito da ação e vítima da Iara), a da mãe da vítima e, por fim, a da Iara. Cada qual se estrutura em um esquema de versificação e de rima próprios, o que nos leva a concluir ser este um poema formalmente variado. Há oitavas, quartetos, sextilhas, etc.

⁹¹ ACKERMANN, Fritz. *A Obra Poética de Antônio Gonçalves Dias*. Trad. Egon Shaden. São Paulo: Comissão de Literatura 1964, p. 98

Em geral, o narrador fala por meio de versos hendecassílabos, com acentuação na 2^a, 5^a, 8^a e 11^a sílabas, como se nota na terceira e quinta partes do poema. Estes, no entanto, podem estar combinados com versos de quatro sílabas, procedimento visível na sétima parte. Além disso, o seu discurso pode se estruturar em uma sequência em que dois versos de sete sílabas são seguidos por um de quatro, como se constata na segunda parte. Já a mãe, o menino e a Iara falam, basicamente, através de versos em redondilhas maiores, o que se verifica na primeira parte com relação aos dois primeiros e, na quarta e sexta partes, com relação à Iara.

O poema de Gonçalves Dias abre-se no momento em que o menino, o sujeito da ação, se depara com a figura da Iara no rio.

Observa-se que, desde o primeiro instante, o menino já se mostra extasiado pela beleza da Uirara, fato que o insere numa esfera contemplativa, por sua vez, expressa até mesmo através da predominância de verbos que se relacionam à visão, como “olha”, “vê” e “avista”. É relevante dizer, considerando o trecho a seguir, que também os imperativos realçam o fascínio que a mãe d’água exerceu sobre o sujeito da ação, colaborando, assim como o advérbio “depressa”, para mostrar a euforia do menino perante o contato inicial com esta:

Olha, mãe, olha depressa!
Inclina a leve cabeça
E nas mãozinhas resume
A fina trança mimosa
E com pente de marfim!
Olha agora que me avista
A bela moça formosa,
Como se fez toda rosa,
Toda candura e jasmim!
Dize, mãe, dize: tu julgas
Que ela se ri para mim?⁹²

Como se vê, a aparição da Iara, além de incitar o sentido da visão, incita, também, o sentido olfativo (jasmim).

Na verdade, o poema apresenta um movimento que desperta sequencialmente as sensibilidades oculares, olfativas, gustativas e acústicas do sujeito da ação, o que contribui para elevar o deslumbramento deste diante da figura da personagem aquática,

⁹² DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.398.

possibilitando a esta exercer considerável domínio sobre o menino. No que concerne à gustação, os dois primeiros versos da quarta estrofe da primeira parte podem servir de ilustração: “São seus lábios entreabertos/Semelhantes à romã.”⁹³

Já com relação à sensibilidade acústica, esta é despertada, astuciosamente, na segunda aparição da mãe d’água, como mais um recurso de sedução, na quarta parte do poema: “Uma harpa a seu lado frisava a corrente,/ Gemendo queixosa da leve pressão,/ Como harpas etéreas, que as brisas conversam, / Achando-as perdidas em mesta soidão.”⁹⁴

Essa situação faz com que se crie, no poema, um pólo de tensão - no qual o sujeito da ação se encontra exatamente no centro - estabelecido por duas vozes diversas. Uma é a da mãe do menino. Trata-se de um discurso cujo objetivo é convencer este dos perigos da “imagem vã” (da Uiara). A outra é a da Iara, cujo discurso sedutor deseja levar o menino para o seu palácio no fundo do rio.

Como se nota, o sujeito da ação está submetido a dois discursos manipuladores, embora um vise ao bem e o outro ao mal.

No discurso da mãe, percebe-se que, como recurso argumentativo, esta enumera as características que denotam a perfídia da personagem folclórica, enfatizando, sobretudo, o seu caráter abstrato, através da comparação com fenômenos da natureza, como “sombra”, “nuvem sem corpo”. Ademais, faz o menino balancear o valor da “imagem vã” ao de sua irmã e ao dela própria:

- O seu sorriso é mentira,
não é mais que sombra vã;
Não vale aquilo que eu valho,
Nem o que val tua irmã:
É como a nuvem sem corpo,
de quando rompe a manhã.⁹⁵

A argumentação é forte, já que se o menino optar pela “imagem vã” estará negando e desvalorizando a própria mãe e a irmã. Mesmo assim, a mãe recorre às características dos meninos que se deixam seduzir pela mãe d’água: são fáceis e desobedientes. Logo, negar a Uiara significa abster-se desses qualificadores depreciativos:

⁹³ *Idem; ibidem*, p.399. (grifo nosso)

⁹⁴ *Idem; ibidem*, p. 401 (grifo nosso)

⁹⁵ *Idem; ibidem*, p. 142.

- 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.⁹⁶

Obviamente, há também o apelo sentimental: “filho do meu coração”.

Frente a isso, o menino, apesar de toda a sua euforia diante da mãe d'água, pondera as palavras da mãe e decide-se pela cautela:

Cauteloso de repente,
 ouve o conselho prudente,
 Que a mãe lhe dá;
 Não é anjo, não é fada;
 Mas uma bruxa malvada,
 E cousa má⁹⁷.

Todavia, quase que instantaneamente, realiza uma operação contrária ao desprezar o conselho da mãe e censurá-la:

O menino arrependido
 Diz consigo entristecido:
 _ Que mal fiz eu!
 Minha mãe, bem que indulgente,
 Só por não me ver contente,
 Me repr'endeu.⁹⁸

Um ponto relevante refere-se ao fato dos dois últimos versos dessa estrofe repetirem-se como estribilho na estância seguinte, de maneira a reforçar o estado melancólico do menino por apartar-se da figura encantadora da Iara.

No entanto, em meio ao suave som das harpas, a Iara ressurgiu. Dessa vez, porém, a bela sedutora obtém a possibilidade de fala, que ocupa, inteiramente, a quarta parte do poema. Então, para conquistar a benevolência da vítima, inicia o seu discurso chamando o menino de “meu amigo” e efetuando uma longa lista das maravilhas que este encontraria em seu palácio, embora seja interrompida pela voz do narrador, que permite, com isso, que o apelo da mãe se sobreleve, ainda que nos versos finais da única estância que forma a quinta parte do poema:

⁹⁶ *Idem; ibidem*, p.399.

⁹⁷ *Idem; ibidem*, p.400.

⁹⁸ *Idem; ibidem*, p. 400.

Entanto o menino se curva e se inclina
 Por ver de mais perto a donosa visão;
 E a mãe, longe dele, dizia: “Meu filho,
 Não oiças, não vejas, que é má tentação.”⁹⁹

Essa interrupção mostra que, diante do perigo cada vez maior e mais próximo, a voz da mãe ainda ressoa no menino, como ecos da dissuasão.

Tendo isso em vista, a Iara reforça a sua benevolência, tornando a chamar o sujeito da ação de “meu amigo”, retomando, assim, o seu discurso:

“Vem, meu amigo”, tornava
 A bela fada engraçada,
 “Vem ver minha morada,
 O meu reino de cristal:
 Não se sente a tempestade
 Na minha espaçosa gruta,
 Nem voz do trovão
 Nem roncões do vendaval”¹⁰⁰.

É força relevar que o narrador, frente à situação que se desenhava, demonstra um envolvimento emocional com a substância do poema, o que parece estar mais evidente na última estrofe da composição poética, na qual as adjetivações “grito medonho”, “mãe lastimável” e a própria designação desta por meio de um único adjetivo “triste” denotam o seu compadecimento pela mãe:

Atira-se às águas: n’um grito medonho
 A mãe lastimável – “Meu filho!”- bradou:
 Respondem –lhe os ecos; porém voz humana
 Aos gritos da triste não torna: - Aqui estou!¹⁰¹

Curioso nessa estância é que o poeta consegue, de forma concisa, mas bastante expressiva, fazer com que todo o desespero e a impotência da mãe perante o desfecho irrevogável da perda do filho para a Uiara concentre-se na força de uma exclamação: “Meu filho!”.

Como se constata, a Iara é uma antagonista. E, enquanto tal, contrariando as expectativas, triunfa.

⁹⁹ *Idem; ibidem*, p.402.

¹⁰⁰ *Idem; ibidem*, p. 403.

¹⁰¹ *Idem; ibidem*, p.404.

É interessante destacar que, referente aos discursos da mãe e da Iara, ocorre uma dupla operação interpretativa baseada no contraste entre Ser X Parecer. A primeira operação interpretativa concerne à do menino diante dos dois discursos. Já a segunda refere-se ao julgamento do narrador que, por seu turno, iguala-se ao dos leitores.

Tendo em vista o desenvolvimento da ação do poema, é possível depreender que o menino julga ilusão a exposição argumentativa da mãe. Isto é, algo que *parece ser* verdade e, por isso, em princípio, ele decide-se pela cautela, de modo a ouvir os conselhos prudentes da mãe; mas que *não é* verdade, o que explica a sua rejeição frente às objeções desta e a sua adesão aos valores da personagem folclórica.

Por outro lado, o poema permite, ao narrador e aos leitores, que estão mais distanciados da situação narrada, uma interpretação diversa. Nesse sentido, o discurso da mãe não só *parece* como *é* verdade. Já o da Uíara, apesar de *parecer* verdade, não *é*. Como se vê, a bela sedutora maneja um discurso falacioso, o que é característico dos vilões.

É interessante ressaltar que a atitude do menino de se atirar nas águas, mesmo tendo sido advertido dos perigos da Iara, lembra a do pescador do primoroso poema de Almeida Garrett, “Barca Bela”. Isso porque, tal pescador, diante da sereia, ser aquático tão encantador quanto perverso como a Iara, insiste em ir para as águas, apesar das admoestações do narrador.

Como dissemos, Gonçalves Dias seria uma referência em termos de recursos estéticos para composições poéticas baseadas na lenda da Iara. Prova disso é o poema “As Uíaras”, de Melo Moraes Filho (*Mitos e Poemas: Nacionalismo*, 1884), o qual, a exemplo de “A mãe d’água”, é formalmente variado (há sextetos, oitavas, quartetos e quintetos). Além disso, em relação à temática, o poeta baiano também trabalha a ideia de que as Uíaras têm como principais vítimas os meninos desobedientes: “travesso menino”. Sendo assim, tal como “A mãe d’água” de Gonçalves Dias, há uma voz que aconselha o menino a se manter afastado desse fascinante ser aquático.

Entretanto, não é mais a mãe que se presta a esse papel e, sim, o narrador. Embora o interlocutor deste seja o travesso menino, este é passivo, ou seja, não ganha voz no poema como o sujeito da ação da composição de Gonçalves Dias. Dessa maneira, há duas vozes distintas em “As Uíaras”, cuja diferença também se observa através do esquema métrico. Enquanto o narrador fala em hendecassílabos com acentuação na 2^a, 5^a, 8^a e 11^a sílabas, que se alternam com versos em redondilhas menores, a Iara tem seu discurso estruturado em quatro oitavas de versos de sete sílabas,

tal como a de Gonçalves Dias, embora, no caso de “A mãe d’água”, o número de oitavas seja maior.

Ao contrastar o discurso da Iara de Melo Morais Filho com o da de Gonçalves Dias, observamos semelhanças significativas, como denotam os trechos a seguir:

“A mãe d’água, de Gonçalves Dias	“As Uiaras”, de Melo Morais Filho
Quando passo, mil sereias Deixando as grutas limosas, Formam ledas, pressurosas O meu séquito real: [...] ¹⁰² .	Quando nas cestas d’espuma Sigo à toa até o mar, As princesas que morreram Descem na luz do luar ¹⁰³ .
Mil figuras aparecem, Mil donzelas encantadas Com angélicas toadas De ameigar o coração. ¹⁰⁴	Minhas escravas são virgens Loucas, esveltas, morenas; Têm mais ternura nos olhos Que orvalho nas açucenas ¹⁰⁵ .

Ademais, o verbo convidativo “vem” é bastante frequente na fala da mãe d’água desenhada por ambos:

“A mãe d’água, de Gonçalves Dias	“As Uiaras”, de Melo Morais Filho
Vem, te chamo; vê a linfa ¹⁰⁶	Infante que vais no monte, Deixa o teu pouso d’além; Eu sei histórias bonitas... Vem! ¹⁰⁷

¹⁰² DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.403.

¹⁰³ MORAIS FILHO, Melo. *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p. 31.

¹⁰⁴ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.403.

¹⁰⁵ MORAIS FILHO, Melo. *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.31.

¹⁰⁶ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.402.

¹⁰⁷ MORAIS FILHO, Melo. *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.31.

Observa-se, entretanto, que, em “As Uiaras”, o “vem”, em tom exclamativo, constitui sozinho um verso da estrofe, funcionando como um estribilho, já que se repete na estância subsequente. Tal como o “são!”, esse verso garante que o remate de cada estância realce o caráter atraente e sedutor do discurso da personagem.

Em “O Palácio da mãe d’água” (*Mitos e Poemas: Nacionalismo*, 1884), Melo Morais Filho abandona a tonalidade trágica e explora a questão da superstição subjacente às lendas.

Indubitavelmente, das cinco oitavas em redondilhas maiores que constituem o poema, a imagem mais representativa do caráter supersticioso que envolve a lenda está na primeira estância, com o remador se benzendo, numa espécie de ritual necessário para resistir aos encantos da Uiara.

Estruturalmente, é possível dizer que a aliteração das nasais /m/ e /n/, predominante no poema, contribui para reforçar o delineamento de um lugar umbroso, temível, palco propício para as superstições.

O enfoque na superstição atrela-se, ainda, à atmosfera de mistério imperiosa na colina das margens do Portel. Saliente-se que as reticências presentes na segunda estrofe prolongam a ideia de mistério no local:

Fundo mistério!...Quem pode
Sondar um mistério...Quem?
Ao alto nem de pensal-o
Chegar inda ousa ninguém!¹⁰⁸

Um último comentário digno de nota, com relação a essa estrofe, reside no efeito de eco produzido pela vogal nasal “em” que ajuda a pintar um ambiente sinistro e assombrado.

Afora a superstição, o caráter folclórico, no poema, vem assinalado, também, na questão das criações anônimas: “diz o povo...”, notável na última estância.

A despeito da configuração de um cenário umbroso, há uma intensa recorrência à luz nas estrofes finais da composição poética, o que, todavia, se explica como resultado do forte impacto que o lampejo, rompendo a escuridão absoluta da noite, produz naqueles que o veem:

Há um prestígio!- De noite,

¹⁰⁸MORAIS FILHO, Melo. O palácio da mãe d’água. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p. 13. (grifo nosso).

Na correnteza fremente,
 Na montanha se desdobra
 Crespa esteira refletente...
 É horrendo esse lampejo
 Da fosfórica luzerna!
 Parece o rio um fantasma
 Que errando acende a lanterna!...¹⁰⁹

No excerto acima, observa-se que a aliteração das fricativas /f/, /z/ e /s/ confirmam a noção de correnteza fremente, vibrante, assim como a aliteração das oclusivas /t/, /p/, /d/ e /b/ acentuam a ideia de lampejo, clarão repentino, dado o seu caráter de consoantes plosivas.

Vale mencionar que, igualmente a Gonçalves Dias, o poeta explorou a participação incisiva da luz na descrição do palácio da Iara. Compare a última estrofe do poema de Melo Morais Filho com a do maranhense Gonçalves Dias:

“A mãe d’água, de Gonçalves Dias	“O palácio da mãe d’água”, de Melo Morais Filho
<p>Aqui, ao findar do dia, Tudo rápido se acende, E o meu palácio resplende De vivo e etéreo clarão.¹¹⁰</p>	<p>Diz o povo que a Mãe d’água Lá vive nessa cimeira, N’um palácio d’ouro fino À borda da ribanceira... E quando o rio se veste Desse clarão que fascina É que o paço em que ela habita Todo inteiro se ilumina¹¹¹.</p>

Como se nota, no poema do poeta maranhense é a própria mãe d’água que descreve o seu palácio, ao passo que, em Melo Morais Filho, essa descrição vem através de uma terceira pessoa, o que se harmoniza com a intenção de que se sobrepuje a questão da crença popular.

¹⁰⁹ *Idem; ibidem*, p.14. (grifo nosso).

¹¹⁰ DIAS, Gonçalves. *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p.403.

¹¹¹ MORAIS FILHO, Melo. O palácio da mãe d’água. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.15.

3.3. Juvenal Galeno (1836-1931):

Juvenal Galeno, Melo Morais Filho e Martins Fontes, para citar apenas os nomes componentes de nosso *corpus*, são alguns dos autores brasileiros, cujas obras ainda não se tornaram objeto de um estudo mais detido por parte da crítica, de modo que os pouquíssimos e esparsos trabalhos existentes sobre eles são, em geral, parte de um certo tipo de crítica elogiosa, muito mais biográfica do que ensaística. A exceção encontramos em Olegário Mariano que, dentre os poetas considerados “secundários” que serão por nós analisados, despertou a atenção de Pedro Marques que, em sua recente tese de doutorado, a saber, *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras* (2007), faz um estudo meticoloso sobre o autor e sua obra, conferindo-lhe um interessante olhar.

Apesar da dificuldade referente à carência de uma bibliografia significativa sobre tais escritores, pudemos perceber, ao examinar a obra de Juvenal Galeno, que, nesta, sobressai-lhe a preocupação em recriar elementos extraídos da poética popular, o que faz segundo as bases do Romantismo:

Foi no seio do povo que conheci e cantei os seus sentimentos; que pude conhecer essa poesia, que segundo Herder – “é o tesouro das ciências do povo, de sua religião, de sua teogonia, de sua cosmogonia, da vida dos pais, dos feitos de sua história. A expressão de seu sentir, a imagem de seu interior na alegria, na tristeza, junto ao leito das núpcias, ou da sepultura!”¹¹²

Ressalte-se que Juvenal Galeno é considerado o introdutor do Romantismo no Ceará, com a publicação de seu livro de estreia *Prelúdios Poéticos*, em 1856, por sua vez, considerado o primeiro livro da literatura cearense. Vale salientar que, para a edição de *Prelúdios Poéticos*, o poeta viaja para a corte em 1855, já que, no Ceará, os recursos para tal empreita eram precários. No Rio de Janeiro, o autor passa a colaborar na revista *Marmota Fluminense*, onde toma contato com escritores como Machado de Assis, Melo Morais Filho e Joaquim Manoel Macedo. Isso mostra que Juvenal Galeno, primo de Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláqua, interagiu de alguma maneira com os autores de nosso *corpus*, como Melo Morais Filho, José de Alencar, Gonçalves Dias e Machado de Assis, participando de uma atmosfera intelectual, ligada à questão do

¹¹² GALENO, Juvenal. Prólogo da primeira edição. In: *Lendas e Canções Populares*. 2ed. (aumentada com as *Novas Lendas e Canções Populares*). Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892, p.39.

nacionalismo literário, o que se revela, inclusive, pela sua produção de cunho indianista, como o é *Porangaba* (1861).

Vale mencionar que José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, entre outros, seriam leitores de algumas de suas obras. Quando esteve, em 1859, hospedado na casa de Juvenal Galeno, no sítio Boa Vista (hoje em ruínas, embora seja passível de visitação), em virtude da Comissão científica do Império, que objetivava coletar dados sobre a diversidade natural local, Gonçalves Dias leu *Prelúdios Poéticos* e teria incentivado o poeta cearense a continuar dedicando-se ao povo humilde de sua terra, recolhendo as suas lendas e canções.¹¹³ Igualmente, Alencar, em carta de 31/03/1872¹¹⁴, endereçada ao seu conterrâneo, estimula Juvenal Galeno a coligir nossas tradições, comentando que *Cenas Populares* (1871), livro em que aparece a lenda da Iara, era muito original. Já Machado de Assis, escrevendo sobre *Lendas e Canções Populares*, em publicação no *Diário do Rio de Janeiro* de 1866, diria que

as *Canções Populares* do sr. Juvenal Galeno são um ensaio feliz em muitos pontos; o autor mostra ter a qualidade especial do gênero; algumas das canções são bem escritas, e todas originais; o que o autor não parece cuidar com zelo e rigor é a versificação e a língua; e se muitas das suas canções primam pela ingenuidade e verdade da expressão, outras há que, postas na boca d'um tipo imaginado, exprimem apenas os sentimentos do autor [...]. Não sabemos se o gênero poético escolhido pelo sr. Juvenal Galeno terá muitos imitadores; a 'canção' é um gênero especial; para alcançar uma conveniente superioridade torna-se preciso ao sr. Juvenal Galeno estudar mais profundamente a língua, e a versificação e os modelos: o seu talento é filho da natureza; cumpre à arte desenvolvê-lo e educá-lo. Tais são os nossos sentimentos; aplaudindo a tentativa presente, aguardamo-nos para louvar-lhe as suas obras futuras.¹¹⁵

Devemos lembrar que a grande preocupação de Machado de Assis em relação ao fazer poético, conforme se verifica em seus prefácios a obras de Junqueira Freire, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, etc., ou em outros textos, era justamente com a forma – linguagem – e a versificação¹¹⁶.

Conforme demonstra um dos críticos de Juvenal Galeno, Wilson Boia, Henriqueta e Julinha Galeno, filhas do escritor, divulgaram de forma bastante intensa a

¹¹³BEZERRA, João Clímaco. Apresentação. In: GALENO, Juvenal. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir Editora, s/d, p.09.

¹¹⁴MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967, p.71.

¹¹⁵ASSIS, Machado de. *Semana Literária*. In: GALENO, Juvenal. *Juízos Críticos*. In: *Lendas e Canções Populares*. 2ed. (aumentada com as *Novas Lendas e Canções Populares*). Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892, p.39.

¹¹⁶Cf. CAMPOS, Anselmo Luiz Pereira. *Machado de Assis: "um percurso pela poesia"*. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

memória do pai, após a morte deste, sobretudo através de constantes viagens que faziam pelo sudeste do país. Em 1935, Henriqueta Galeno vai a São Paulo e ao Rio de Janeiro para lembrar os intelectuais do centenário do nascimento de Juvenal Galeno em 1936. Nesse mesmo ano, pronuncia, no Rio de Janeiro, a conferência “Juvenal Galeno, o legítimo criador do popularismo literário no Brasil”, publicado quatro dias depois pelo *Correio da Manhã*¹¹⁷. Julgamos interessante destacar esse fato, pois, de acordo com Boia¹¹⁸, participavam, entre outros, desse evento, como paraninfo e como parte da mesa, Olegário Mariano, poeta também estudado em nossa pesquisa e em cuja obra se verifica uma continuação da tradição do nacionalismo romântico.

É fundamental salientar que, para articular o folclore em sua poética, Juvenal Galeno fez pesquisa de campo, convivendo com as camadas populares que avivavam certos elementos culturais da tradição. É o caso, por exemplo, do conto “Os pescadores”, de *Cenas Populares* (1871).

Em resumo, este, nas 11 partes que o constitui, flagra alguns aspectos da vida dos pescadores, como a vivência no lar e no trabalho e, também, as relações estabelecidas com o próximo, semelhantemente ao que fez, embora de forma condensada, no poema “Os pescadores”, de *Novas Lendas e Canções Populares*. Centra-se no olhar de um narrador-personagem, oriundo da cidade, que, ao se deparar com os valores da vida humilde e simples dos pescadores, passa a acreditar que a felicidade é possível entre os homens. Juvenal Galeno descreve, no conto, um mundo que se sustenta pela fé em Deus, além de repleto de crenças e superstições. Na oitava parte, percebe-se a tentativa do autor em fornecer dados do imaginário que se mostra mais comum entre os pescadores. É nela, portanto, que a lenda da Iara é recriada.

Na verdade, subjacente ao estudo minucioso do cotidiano deste, o que requeria acompanhar de perto a sua realidade, a fim de apreendê-la em seu íntimo, estava uma resposta do autor ao fato de se ter que procurar em livros estrangeiros referências sobre o próprio Brasil:

sei que serei mal recebido nos salões aristocratas, e entre alguns críticos que, estudando nos livros estrangeiros o nosso povo, desconhecem-no a ponto de escreverem que o Brasil não tem poesia popular! Esquecidos de que a poesia nasceu com o homem e só com o homem morrerá.¹¹⁹

¹¹⁷ BOIA, Wilson. *Ao redor de Juvenal Galeno*. Fortaleza, IOCE, 1986, p.55.

¹¹⁸ *Idem; ibidem*, p.56.

¹¹⁹ GALENO, Juvenal. Prólogo da primeira edição. In: *Lendas e Canções Populares*. 2ed. (aumentada com as *Novas Lendas e Canções Populares*). Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892, p.39.

Como o poeta de “Cajueiro pequenino” não apenas registrou suas observações provenientes de sua pesquisa de campo, mas interferiu nelas, transcribindo-as, ele não é considerado, por muitos, um folclorista.

A esse respeito, Sílvio Romero, embora lhe aprecie

o conhecimento prático dos costumes populares, o amor às classes proletárias, o liberalismo, o devotamento ao progresso, a simpatia profunda por tudo quanto é nacional, [...]”¹²⁰, assevera que “o poetar de Galeno é quase todo num gênero, pelo menos incompleto e desajeitado; porque nem é a idealização artística do viver popular, nem é a colheita direta de seu cancionário.”¹²¹

Segundo Clímaco Bezerra, Juvenal Galeno “não foi, a rigor, um poeta folclorista, mas um poeta popular, no sentido de que hoje poderíamos emprestar ao artista que buscasse na tradição, nos costumes e nos anseios do povo, a fonte inspiradora da sua criação.”¹²²

Na verdade, em “Os Pescadores”, de *Cenas Populares* (1871), Juvenal Galeno se propõe mais a um registro da vida do pescador - apesar de este se mostrar fortemente carregado das emoções do autor - do que construir conflitos e tensões em torno dos quais se desenvolveria a narrativa.

Ao comentar o livro, Franklin Távora afirma que

os acidentes e matizes da vida nos sertões e nas praias parecem ali [em *Cenas Populares*] fotografados.
Mas não basta reproduzir fielmente, é preciso tecer as cenas, uni-las umas com as outras de maneira que delas resultem um drama, porque o drama é tudo nas produções artísticas.
Um quadro, se não representa uma ação, carece de vida ainda que transborde de colorido.¹²³

Frente a isso, é possível dizer que a concepção de Galeno para a elaboração de uma literatura nacional opõe-se, substancialmente, à de Alencar, já que um dos aspectos centrais a respeito do nacionalismo literário que este, por vezes, ressaltou em sua produção crítica, segundo de Marco, foi o de que “a nacionalidade da literatura não se [garantia] simplesmente pelo fato de o texto tratar de um tema nacional, especial seria

¹²⁰ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 3ed. Vol.4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p.83.

¹²¹ *idem*; *ibidem*, p.83.

¹²² BEZERRA, João Clímaco. Apresentação. In: GALENO, Juvenal. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir Editora, s/d, 06.

¹²³ TÁVORA, Franklin. Juízos Críticos. In: GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. 2ed. Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892, p.23.

construir uma expressão estética da história e da realidade da nação.”¹²⁴ O exemplo bastante nítido dessa ideologia de Alencar é *Iracema*, obra na qual, a partir de um argumento histórico, o romancista procurou construir uma expressão que simbolizasse, esteticamente, o universo indígena, bem como o seu pensamento primitivo, não civilizado, através de uma linguagem poética que englobasse a fusão do português com o tupi.

Releva notar que o nacionalismo de Juvenal Galeno inclui a investigação da condição social da parcela da população da qual colhe a inspiração para a sua produção literária, de modo que o autor se achava imbuído de uma missão:

Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o Império, pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria, encarada por diversos lados, em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vezes de seus próprios versos.¹²⁵

Observando o cenário de extrema miséria, o problema do analfabetismo, da prostituição, do abuso de poder pelas autoridades e da falta de aparato judicial aos pobres (“porque as garantias legais são para o rico, e não para o pobre, que não as pode comprá-las”¹²⁶), julgava que lhe cabia o papel de conscientizar tal parte da população de seus direitos:

E vendo então que ele [povo] ignorava seus direitos, lhos expliquei; vendo-o no sono fatal da indiferença, despertei-o com maldições ao despotismo e hinos à liberdade, - e estimulei-o comemorando os efeitos dos mártires da independência e de seus grandes defensores, - preparando-o assim para a reivindicação de seus foros, para a grande luta que um dia libertará o Brasil dos jugos da prepotência, e arrancará o povo das trevas da ignorância, e dos grilhões do arbítrio!¹²⁷

Nesse sentido, a obra do poeta também assume uma clara finalidade pedagógica, como vemos mais explicitamente em *Canções da Escola* (1871), em que o autor, diante da falta de escolas no Ceará, o que afetava principalmente os sertanejos, dissemina, em versos de fácil memorização, não só os valores éticos e morais, mas também a

¹²⁴ MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.19-20.

¹²⁵ GALENO, Juvenal. Prólogo da primeira edição. In: *Lendas e Canções Populares*. 2ed. (aumentada com as *Novas Lendas e Canções Populares*). Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892, p.39.

¹²⁶ *Idem; ibidem*, p.38.

¹²⁷ *Idem; ibidem*, p.38-39.

importância do amor à pátria, à família e a Deus. Ressalte-se que tal livro foi adotado, no ensino primário, pelo conselho de instrução pública do Ceará.

Atento às transformações históricas, principalmente às ligadas ao ideal republicano que, por sua vez, reverberaram no Romantismo, sobretudo a partir da década de 70, Juvenal Galeno também adere às campanhas abolicionistas, enfatizando a condição deplorável a qual os escravos eram submetidos e que mais de perto observou em suas pesquisas de campo:

Encontrei também o escravo... que fugira aos seus opressores... que gemia com fome, frio, sem uma alegria n'alma, sem esperança, sem consolação! Abjeto...autômato...coisa! Reduzido a esse estado...ele também brasileiro...também filho de Deus...por essa lei bárbara que desonra o Império, que se diz civilizado, que se diz cristão!¹²⁸

Ao resgatar aspectos de nosso folclore, Juvenal Galeno tematiza as contradições sociais, de modo que o autor sempre salienta o elemento “opressão” como uma tópica presente nas produções da cultura popular:

[...] não há povo que não tenha sua lenda, a sua canção, a sua poesia, bela, original, toda filha de sua alma, e que não exprima a sua saudade, o seu amor, a sua mágoa; - de que no estado selvagem, o Brasil teve essa poesia no canto das tribos, que comemoravam seus feitos guerreiros e as aventuras do seu viver errante, entoando aos sons da ‘inúbia’, do ‘torem’, do ‘murmuré’ ou do ‘maracá’, a canção íntima, a tradicional, a da guerra, e a de seus costumes; - de que nos tempos coloniais o povo cantava a opressão que sofria, as suas aspirações à liberdade, o cativo de seus filhos, a devastação de suas florestas; - de que na independência o brasileiro cantou as peripécias da luta, a vitória, os heróis, os hinos do livre; -de que hoje ilaqueado por sua boa fé, lendo na lei – liberdade, e nos fatos- despotismo, canta não só os seus amores e as lendas do passado, como também os seus prazeres de cidadão! [...]¹²⁹

Como se vê, embora o poeta fale das particularidades assumidas pelas nossas tradições populares tendo como parâmetro a divisão dos períodos que, a seu ver, marcaram a história do Brasil - período anterior ao descobrimento (estado selvagem); colonização; independência e contemporaneidade, acaba por colocar em relevo que um dos elementos de permanência, que marcam a produção cultural popular, é a opressão, que vitima o pobre.

Importa observar que é na cultura produzida pelo sertanejo que Juvenal Galeno encontra a sinceridade digna de representação literária: “Quanta animação na festa, que

¹²⁸ *Idem; ibidem*, p.33.

¹²⁹ *Idem; ibidem*, p.40.

verdadeiro prazer! Ali [na festa da gente humilde do interior] não se sentia essa frieza, não se via esse cinismo dos bailes aristocráticos, não! Era tudo singelo, tudo chão, tudo franqueza e alegria.”¹³⁰

Tal ponto de vista pode talvez explicar por que, em “Os pescadores”, campo e cidade são espaços inconciliáveis. Enquanto o primeiro é o ambiente das virtudes, o segundo é o reduto dos vícios:

[...] Debalde procurei-a [a felicidade] nas cidades... E o que encontrei? O avaro guardando, como um cão morto à fome, o cofre de suas joias; o usurário arrancando sem dó os farrapos da penúria e especulando com angústia; o ambicioso urdindo intrigas, mentindo e caluniando para alcançar seus fins; a inveja enlameando a virtude; o vício envenenando a inocência; o luxo e a vaidade desolando as famílias; [...].¹³¹

Se lembrarmos que o nacionalismo de Juvenal Galeno também propunha a preservação de valores morais, compreenderemos por que, diante de um cenário de decadência moral nos meios urbanos, a vida humilde do interior se apresentaria como um paraíso aos olhos do narrador de “Os Pescadores”, um lugar onde a interação entre o homem e a natureza é mais completa, onde o oceano personifica-se em um “bom velho” e os animais ganham voz: “Saíam meninos, retirem-se - dizia o oceano- não me importunem na hora do meu repouso.”¹³²; “_ Conosco – acrescentam as moscas- são mais ingratos [...]”¹³³

Ressalte-se que, no conto “Os Pescadores”, a natureza também aparece associada ao intuito de desvendar a diversidade local, o que era proposta dos românticos, em sua busca pela cor local, e da Comissão Científica do Império. No trecho abaixo, nota-se a preocupação do autor em descrever a variedade de árvores existentes no litoral nordestino:

-E que madeira há nestas praias, senhor André?
-Temos além daquelas de que falei há pouco, o jucá, pau-d’óleo,
massaranduba, juá, pau d’arco, jatobá...¹³⁴

Almejando “representar o povo tal qual ele era na sua vida íntima e política”, Juvenal Galeno procurou empregar uma linguagem consoante à realidade deste:

¹³⁰ *Idem; ibidem*, p.37.

¹³¹ *Idem; ibidem*, p. 48.

¹³² *Idem; ibidem*, p. 44.

¹³³ *Idem; ibidem*, p. 31.

¹³⁴ *Idem; ibidem*, p. 22.

Foi no trabalho, no lar, e na política, - na vida particular e pública,- na praia, na montanha e no sertão, - que ouvi os cantos do povo, que reproduzi-os, que ampliei-os, sem desprezar a frase singela, a palavra do seu dialeto, a sua metrificacão, e até o seu próprio verso.¹³⁵

Em “Os Pescadores”, o discurso da personagem Joana pode ilustrar a utilização de um registro mais coloquial de fala:

- Gentes, que fim levou o Bastião?
- Pois não foi pra lenha, mamãe?¹³⁶

Ademais, Clímaco Bezerra observou que Juvenal Galeno, “quando se vale de temas genuinamente folclóricos, aqueles que realmente se confundem com velhas lendas guardadas na memória pelo povo, usa quase sempre, a redondilha [...]”.¹³⁷ É o caso da lenda da Iara, que aparece, no conto, sob forma de um poema em redondilhas maiores, intitulado “Amor fatal”. Dominado pelo tom trágico, o poema lembra a lírica medievalista não só pelo metro empregado, mas também pela presença de um “eu” feminino que sofre a ausência do amado, que se rendeu aos encantos da bela Uiara.

“Amor Fatal” é composto de quatro longas estrofes em redondilhas maiores, metro este que, de acordo com Candido, “é o grande elo entre a inspiração popular e erudita, servindo não raro de ponte entre ambas”.¹³⁸

Cada uma das estâncias do poema enfoca um aspecto da ação. Sendo assim, temos, na primeira, a ênfase no venturoso amor de Manoel e Maria; na segunda, o encontro de Manoel com a Iara; na terceira, a ênfase na tristeza de Maria devido à perda do amado e, por fim, o desenlace funesto.

Embora no poema de Gonçalves Dias haja uma personagem que sofra pela vítima da pérfida Uiara, no caso, a mãe, não é esse o conflito que se esboça naquela composição poética que, como vimos, centra-se na tensão que se estabelece entre duas vozes contrastantes, as quais o menino deve julgar. Todavia, na cantiga de Juvenal Galeno, o conflito se desloca justamente para o sofrimento daquele que perdeu um ente para a terrível Iara, a Maria.

¹³⁵ *Idem; ibidem*, p.39.

¹³⁶ *Idem; ibidem*, p. 29. (grifo nosso).

¹³⁷ BEZERRA, João Clímaco. Apresentação. In: GALENO, Juvenal. *Op. Cit.* p.08.

¹³⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 4ed. Vol II. São Paulo: Martins, 1971, p.41.

Assim como em “A mãe d’água”, a personagem folclórica também ganha voz, por meio de um discurso irresistível, que se realiza em oito versos da segunda estrofe:

“Meus palácios cristalinos,
Meus jardins de bela flor,
Meus olhares, meus sorrisos,
Cada qual de mais ardor,
Os meus beijos deleitosos,
De meu seio o puro odor...
Tudo dou-te e sete dias
Para voltando dispor...”¹³⁹

A beleza da Iara é arrebatadora e nem mesmo um amor tão sincero e firme quanto o de Manoel e Maria foi capaz de superar os encantos da Uiara:

E porque triste cismava
Manoel, o pescador?
É que fora um dia às vagas,
De terra levando amor,
E nas vagas perdera
Com pesar, com dissabor...
Que vira um rosto de fada...
Lindo rosto encantador...
E também ouvira um canto,
Nenhum mais fascinador,
Que lhe falava dos gozos
Do mais terno e doce amor:¹⁴⁰

A cantiga é marcada pela presença do diálogo e do monólogo. O primeiro ocorre na estrofe inicial, quando Maria percebe mudanças no comportamento do amado e na terceira estrofe, aliás, de modo mais expressivo, quando a mesma pede ao seu companheiro que não parta para o mar. O monólogo, por sua vez, liga-se à personagem Maria e, dessa maneira, torna-se bastante significativo, uma vez que suas indagações e exclamações acentuam a sua melancolia frente à ausência do amado:

_Verdes ondas, verdes ondas,
Inda estava ele a pescar?
Ai, dize-me, tende pena
De quem chora a definhar!¹⁴¹

A aliteração das nasais /m/ e /n/, predominante no poema, ajuda a salientar esse estado melancólico da personagem, tal como a interjeição “ai” e a súplica que faz à sua

¹³⁹ GALENO, Juvenal. Os pescadores. In: *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Henriqueta Galeno, p. 38.

¹⁴⁰ *Idem; ibidem*, p. 38.

¹⁴¹ *Idem; ibidem*, p.39.

interlocutora “verdes ondas”. Aliás, ter como interlocutor elementos da natureza realça a solidão em que imergiu Maria.

O tom choroso e lamentoso, que domina o poema, contagia, inclusive, o narrador, o que se infere através de suas indagações e exclamações, carregadas de teor sentimental (“E Maria? Que amargura!”; “Ai, triste do pescador!”), marcando, portanto, o envolvimento emocional deste com a matéria narrada.

Um dos aspectos que se sobressai da análise de “O Amor Fatal” é que este está temática e formalmente em consonância com o universo aquático que rodeia o pescador e que Juvenal Galeno procura compor. Ressalte-se que a imagem do pescador é bastante frequente na obra de Galeno, sendo tema, também, de alguns poemas de *Lendas e Canções Populares*, como “O velho Jangadeiro”; “A jangada”¹⁴²; “Mistério no mar”; “Visão no mar” e “A filha do pescador”.

Com relação à temática, temos a presença da Iara, do mar, das ondas, das vagas e do próprio fato de Manoel ser um pescador.

Referente aos aspectos formais, o “vai e vem” das ondas, por exemplo, pode ser resgatado nas rimas externas “ar” e “or”. A rima em “ar” aparece na primeira estância e, depois, retorna na terceira. Já a “or” aparece na segunda, voltando, posteriormente, na quarta, descrevendo, pois, um movimento de “vai” e “vem”. Ademais, no que concerne à disposição delas dentro da própria estrofe, verifica-se que obedecem uma sequência na qual aparecem interpostas entre dois versos de rimas distintas, realizando, igualmente, o movimento das ondas:

Veio um dia e depois outro,
Como as ondas vêm do mar...
E se não vê a vela amada,
Sempre o horizonte a fitar...¹⁴³

Além disso, o aspecto sonoro provocado por esse movimento de “vai e vem” se coaduna ao incessante soluçar de Maria.

Deve-se destacar, ainda, que a aliteração das fricativas /s/, /f/ e /v/ colaboram para a impressão do balanço das águas do mar.

Outro ponto interessante de se mencionar é que tanto Manoel quanto Maria têm os seus destinos ligados às águas:

¹⁴² Alberto Nepomuceno compôs uma melodia para esse poema em 1920.

¹⁴³ GALENO, Juvenal. Os pescadores. In: *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Henriqueta Galeno, p. 39.

Maria, filha das ondas
Manoel, filho do mar;¹⁴⁴

E, como tal, encerram suas vidas no mar. Observa-se que a tristeza é um traço característico de Maria (“ela tão formosa e triste, como a onda a soluçar”) e, por isso, estará fadada a ir e voltar sobre o mar à procura do amado que se perdeu nos encantos da Iara.

Além de *Cenas Populares* (1871), Juvenal Galeno fez uma pequena alusão à mãe d’água em seu poema “A Infância” de *Lendas e Canções Populares*, em que o sujeito lírico, um “eu” adulto, saudoso de sua infância, depositária, a seu ver, da alegria, lamenta, entre outras coisas, a falta que sente de ouvir histórias envolvendo personagens folclóricas:

[...]
Agora que já sou homem,
Que tenho barba no rosto,
Choro o tempo de criança
Sentindo n’alma o desgosto.

Choro as noites encantadas,
Que passei junto à candeia
Ouvindo as longas histórias
Duma velha após a ceia.

Ai, que tão bonitas histórias
Escutei na minha infância,
Que findou depressa, como
Da rosa finda a fragrância.

E eu então ouvindo a velha
Todo cheio de atenção,
Pedia a Deus que me desse
A varinha de condão!

Inda me lembro do conto,
Que a boa velha contava,
Do caipora valente,
Que o caititu cavalgava!

E o da mãe d’água formosa,
E o do gigante encantado,
Que me tornava medroso,
E quase malassombrado!

Mais não gozo essas delícias,
Que tanto gozei na infância,
Que findou depressa, como
Da rosa finda a fragrância.
[...]¹⁴⁵

¹⁴⁴*Idem; ibidem*, p.37.

A questão da infância rodeada de mitos e lendas será depois retomada pelos modernistas, como Ascenso Ferreira, no poema “Minha Escola” e Murilo Mendes, no poema “O menino sem passado”, para citar aqueles que fazem referência à lenda da Iara.

Como pudemos depreender, o projeto nacional de Juvenal Galeno se constrói a partir do esforço deste em conhecer sua própria região, sobretudo sua terra natal, encontrando no imaginário do sertanejo os elementos para uma elaboração literária, que, antes de tudo, traz as significações culturais locais: “e o Ceará deve lisonjear-se de quem lhe dê na literatura pátria um lugar que não tem outras províncias mais ricas e adiantadas em progresso material”. (carta de José de Alencar a Juvenal Galeno de 31/03/1872)¹⁴⁶.

3.4. Comentários Gerais Sobre A lenda Da Iara Nos Românticos:

Embora Alencar, Melo Moraes Filho e Juvenal Galeno considerassem os nossos costumes, crenças e tradições populares como “a expressão legítima do nacional” (para usar os termos de Alencar), não podemos deixar de observar que a lenda da Iara tem origem europeia, como, aliás, grande parte do folclore brasileiro. A Iara ou Mãe d’água ou Uiara seria, de acordo com Philip Wilkinson¹⁴⁷ e Câmara Cascudo¹⁴⁸, “o equivalente brasileiro das sereias europeias”.

Segundo Câmara Cascudo, não há lenda indígena que tenha registrado a Iara como uma bela mulher de cabelos longos e voz maviosa, que atrai os navegantes¹⁴⁹. As lendas indígenas mais antigas registradas nas crônicas coloniais dos séculos XVI e XVII por Anchieta, Fernão Cardim, Simão de Vasconcelos, Gabriel Soares de Souza etc., citam sempre um outro ser mítico, denominado Iupuiara.

O Iupuiara seria uma espécie de homem-marinho, que vivia nas águas e atacava os índios, matando-os. Era apavorante e esfomeado. Relata-se que ele comia as extremidades do corpo dos indígenas: olhos, nariz, pontas dos dedos dos pés e das

¹⁴⁵ GALENO, Juvenal. Infância. In: *Lendas e Canções Populares*. 2ed. (aumentada com as *Novas Lendas e Canções Populares*). Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892, p.266-271.

¹⁴⁶ MENEZES, Raimundo. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967, p.71.

¹⁴⁷ WILKINSON, Philip. O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 105.

¹⁴⁸ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

¹⁴⁹ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p.174.

mãos, genitálias, exatamente como fez a Iara que o Mário de Andrade criou em *Macunaíma* (1928).

Além disso, também se encontra nas crônicas coloniais o fato de ser comum entre os índios chamar a uma cobra de mãe d'água, como salientou Philip Wilkinson.¹⁵⁰

Portanto, a Iara é um bom exemplo de personagem folclórico para ilustrar que nem sempre os elementos considerados nacionais eram, de fato, típicos ou originalmente brasileiros.

Apesar disso, o curioso é que, à exceção de Gonçalves Dias, os demais poetas e escritores trataram não só de *nacionalizar*, mas ainda de *regionalizar* tal lenda. Assim, em *O Tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar, ela se apresenta como um dado cultural presente no imaginário da região do Vale do Paraíba. Já no conto “Os pescadores”, de Juvenal Galeno, ela é uma lenda própria do litoral nordestino. Finalmente, em “As Uiaras” e em “O palácio da mãe d'água”, de Melo Moraes Filho, a informação local é tão fundamental que constitui o subtítulo desses poemas: “a lenda do Rio Negro” e a “lenda do Pará”, respectivamente.

O fato de “A mãe d'água”, de Gonçalves Dias, não trazer claramente definida a marca de lugar em que se passa a sua ação acaba corroborando a afirmação de Ackermann, segundo a qual, no poema do poeta maranhense, excetuando o nome da ninfa (mãe d'água), “a poesia propriamente não contém nada de americano. Tem-se a impressão de certa analogia com os cantos da ‘Lorelei’, com o Fischer e o ‘Erlkönig’, e a infinidade de contos e lendas referentes ao assunto”.¹⁵¹

Para Massaud Moisés,

o caráter brasileiro de Gonçalves Dias somente o é por não ter renegado as raízes, sua identidade de brasileiro pressupunha o conúbio entre a ecologia nativa e a cultura europeia. Mestiço, retratava o próprio país na simbiose entre a natureza tropical e a civilização europeia, de ascendência medieval.¹⁵²

Em suma, é possível dizer que os autores até aqui estudados visavam, a partir da apropriação de alguns dos aspectos, sobretudo temáticos, da cultura do popular, no caso, a lenda da Iara, cumprir a um objetivo maior, relacionado à ideologia dominante na

¹⁵⁰, 1967, p.71.

¹⁵⁰ WILKINSON, Philip. O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 105.

¹⁵¹ ACKERMANN, Fritz. *Op.Cit.*, p. 98

¹⁵² MOISÉS, Massaud. *História da literatura Brasileira*. Vol II. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 42

época, que era o de imprimir cor local à nossa produção cultural, ainda que operassem sobre algumas contradições.

Para Antônio Candido, embora os românticos continuassem citando e imitando os modelos europeus, “os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências estrangeiras foram definidas é que constituíam a ‘originalidade’, que seria a maneira de incluir em outro contexto novos elementos que vêm de outro”.¹⁵³

¹⁵³ CANDIDO, Antônio. *O Romantismo no Brasil*. 2ed. São Paulo: Humanitas, 2004, p.92.

CAPÍTULO 4: A Lenda da Iara em Sousândrade¹⁵⁴ (1832 - 1902) -um caso curioso

É no *Guesa Errante*, de Sousândrade que a lenda da Iara aparece. Principal obra do autor, *O Guesa*, publicado gradualmente entre 1867 a 1902, compõe-se de um longo poema narrativo constituído de treze cantos, sendo alguns deles incompletos, como o VII, o XII e o XIII.

O título do livro remete a uma lenda muísca colombiana, segundo a qual uma criança, em tenra idade, era escolhida como vítima para sacrifício em nome do deus do Sol, Bochica. Aos 15 anos, após percorrer o caminho sagrado do Suna, o mesmo realizado pelo mencionado deus, ela seria morta, sendo seu coração arrancado e oferecido a este, o que, dentro da tradição muísca, era responsável por garantir o equilíbrio cósmico¹⁵⁵.

Em sua recriação da lenda, Sousândrade não só dialoga com o indianismo brasileiro, apontando-lhe a artificialidade relacionada ao tratamento literário dado ao índio, mas também faz uma contundente crítica à monarquia de Pedro II. Todavia, a narrativa não se restringe ao contexto do Brasil.

Ao ampliar o percurso do Suna, já que o *Guesa* sousandradino transita por diversos países americanos, como o Chile, Peru, Brasil, Colômbia, EUA, etc, o poeta propõe, através da vivência do protagonista, perpassada pelo sacrifício, uma identidade continental no que concerne àquilo que significou a colonização europeia na América, em termos de exploração predatória.

Em vários momentos do poema, Sousândrade apresenta-se identificado ao personagem central, permitindo, em dada medida, uma leitura autobiográfica da obra. Isso porque, assim como o *Guesa*, o maranhense viajou por vários países, recriando literariamente suas impressões sobre os lugares. Ademais, seus parentes e amigos fazem parte da história do índio errante, com destaque especial à sua mãe, Maria Bárbara Cardoso.

A esse respeito, convém sublinhar que, na *Memorabilia* introdutória ao *Guesa errante* de 1876, Sousândrade afirma que

¹⁵⁴ Decidimos estudá-lo em um capítulo à parte, pois, embora o poeta dialogue, em vários momentos com Gonçalves Dias, seu projeto ideológico é um pouco distinto dos demais românticos até aqui considerados, visto que a sua Iara afina-se à sua perspectiva republicana.

¹⁵⁵ CUCCAGNA, Cláudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec, 2004, p.31.

O poema foi livremente esboçado todo segundo a natureza singela e forte da lenda, e segundo a natureza própria do autor. [...] *O Guesa* nada tendo de dramático, do lírico, do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária, a monotonia dos sons de uma só corda [...]. *O Guesa*, tendo a forma inversa e o coração natural do selvagem sem academia, aceitai-o assim mesmo – por espírito de liberdade ao menos, e porque ele vos ama, e porque ele tem um fim social e porque “eu cantarei um novo canto, que ressoa em meu peito: nunca houve canto formoso ou som que semelhasse a nenhum outro canto.”¹⁵⁶

Tais palavras são importantes na medida em que expressam o projeto estético e ideológico do autor.

A ideia de demonstrar o “coração natural do selvagem sem academia” revela, a nosso ver, uma crítica ao indianismo brasileiro, sobretudo à forte idealização dos nativos, os quais, esvaziados de sua cultura, equiparam-se aos cavaleiros medievais.

Embora não tenha sido o primeiro romântico a abordar, na literatura, os resultados devastadores da colonização europeia, Sousândrade discute densamente tal questão, inclusive em artigo, como “O estado dos índios” (1872), enfatizando a importância da criação de políticas que propusessem a integração social destes como mão-de-obra.

Ademais, apontar a situação a que estava relegada a população indígena de sua época era uma forma de fazer oposição à monarquia, a qual, a seu ver, era uma continuação da política exploratória de Portugal. Desse modo, deve-se destacar, retomando a citação acima, o pedido que o autor faz no sentido de que *O Guesa* seja, em última instância, aceito por “espírito de liberdade”, o que, certamente, se coaduna aos seus ideais republicanos e abolicionistas.

Ressalte-se que tanto a poesia quanto a prosa de Sousândrade estão fundamentadas em uma proposta política favorável à instauração da República, a qual, dentro de sua obra, aparece, muitas vezes, como a possibilidade de realização de uma nova “Idade de Ouro” ou um “Novo Éden”¹⁵⁷.

Cuccagna afirma que,

para Sousândrade, somente uma sociedade republicana, democrática e cristã-
evangélica podia assegurar o triunfo da justiça e da igualdade entre os
homens: a defesa do índio e as ideias concernentes ao seu resgate social

¹⁵⁶ WILLIAMS, Frederick & MORAES, Jomar (orgs.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003, p.484.

¹⁵⁷ CARNEIRO, Alessandra da Silva. *Do Tatu Fúnebre ao Lar-Titú – Implicações do Indianismo no Canto II do poema O Guesa*, de Sousândrade. Dissertação de mestrado. Orientação: Prof. Dr. Vagner Camilo. São Paulo, 2011, p.16.

foram os instrumentos essenciais empregados para a consecução desse grande projeto¹⁵⁸.

Como se observa, a sociedade pensada pelo maranhense é também cristã. Não é por acaso que a figura do Guesa se identifica, em algumas passagens, com a de Jesus Cristo. Isso não só pelo fato de este ser vítima de sacrifício, mas também pelo seu caráter messiânico, já que, conforme explica Cuccagna, o poeta nutria a “crença no retorno de um novo messias que, com sua intervenção, pudesse restabelecer a justiça, revelar a verdade e redimir a humanidade do seu estado de sofrimento”¹⁵⁹. Sousândrade julgava-se imbuído de tal papel, haja vista o pacto que faz com o Guesa lendário no sentido de utilizar a arte em busca de um estado harmônico. Daí entende-se a finalidade social que atribuiu ao seu poema de maior relevo:

Vós, que na lenda, do princípio, vistes
O belo, embora a forma extravagante,
O tratado firmái da paz, que existe
Entre vós, o cantor e o Guesa Errante: ¹⁶⁰

Pouco compreendido e apreciado em seu tempo, sobretudo por sua estrutura complexa, fragmentária e, por vezes, obscura, o *Guesa* só começou a contar com críticas mais substanciais - embora elas ainda não componham um número grande e variado - por volta de meados do século XX, a partir dos estudos promovidos pelos irmãos Campos.

Apesar disso, chamou-nos a atenção o fato de dois pesquisadores, Cuccagna e Williams, observarem a recorrência da Iara no *Guesa*, que aparece nos cantos I, II, III e V, o que inegavelmente mostra que esta é um elemento significativo para uma interpretação do *Guesa Errante*.

Embora eles não realizem nenhuma análise a esse respeito, Williams, por exemplo, conjectura que a Uiara seria uma forma de figuração da mãe de Sousândrade, mas não explica por quê.¹⁶¹

¹⁵⁸ CUCCAGNA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: HUCITEC, 2004, p.54.

¹⁵⁹ *Idem; ibidem*, p.53.

¹⁶⁰ Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.101. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

¹⁶¹ WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. Introdução: Jorge de Sena. Maranhão: Edições SIOGE, 1976, p.155.

Ressalte-se que, a despeito da variação de espaço n' *O Guesa*, a Iara, em todos os cantos nos quais aparece, está geograficamente localizada no Brasil, não só no Amazonas, onde o poeta, em viagem de 1858 a 1860, pôde, além de observar o estado de degradação de aldeias indígenas ribeirinhas, coletar lendas locais, mas também no Maranhão, sua cidade natal.

No primeiro canto do poema, narra-se a descida de Guesa dos Andes ao Amazonas, em um tom que mistura a euforia referente à contemplação da bela paisagem americana ao sentimento de tristeza no que toca à degradação promovida pela colonização:

Nos áureos tempos, nos jardins da América
 Infante adoração dobrando a crença
 Ante o belo sinal, nuvem ibérica
 Em sua noite a envolveu ruidosa e densa.¹⁶²

Assim, a Uiara, embora apareça como integrante da paisagem edenal, que caracteriza a região do Rio Solimões, compõe um cenário que é também melancólico. Por sua ambiguidade, a Iara se assemelha ao que se encontra no Éden, na medida em que o jardim bíblico igualmente continha o elemento do mal, propulsor da queda.

Não obstante, ela é um evidente componente da terra americana, como se verifica nos versos seguintes:

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 oiro e luz Uiara bela!
 Rósea a tarde – da porta no batente,
 O dia pelos montes decrescente
 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.¹⁶³

Primeiramente, podemos comentar a ideia de riqueza como parte do imaginário criado em torno da personagem folclórica - “Nas ondas de oiro e luz Uiara bela!” - descrição, aliás, reiterada no Canto V:

¹⁶² Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.03. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

¹⁶³ *Idem; ibidem*, p.08.

Eram de verde-mar os seus cabelos,
 Das luzes d'esmeraldea pedraria
 Ao sol radioso, que ela em mil desvelos
 Penteava dos ombros de ardentia;
 "Lábios, flor de rubi; dois astros de oiro
 Olhos tão fascinantes, que os fitando,
 Todo o mortal enlanguescia amando
 E a ver no fundo d'água seus tesoiros."¹⁶⁴

Nesse sentido, pode-se pensá-la como um dos aspectos representativos da terra americana, a qual, em sua opulência, despertou a cobiça dos colonizadores. Respeitados os limites da comparação, é possível dizer que tal como a Iara, a América apresentaria uma beleza que acarretaria o trágico, ainda que, no caso desta última, para si mesma.

Essa hipótese ganha força quando observamos que, no canto II d'*O Guesa*, a mãe d'água aparece atrelada a um interessante episódio da colonização, relacionado à famosa lenda do Eldorado:

(Orellana à influência de Uíara; Martinez vendados olhos chegando do Eldorado:)

_Meu compadre, Manoa
 E Manaus? Hi vereis,
 Hi vereis do oiro o império!
 O império
 Dos escravos e os reis."¹⁶⁵

Conforme registrado em crônicas do século XVI ao XVIII, inúmeras foram as expedições organizadas por exploradores e aventureiros europeus a fim de encontrar "países fabulosamente ricos, perdidos nas florestas equatoriais"¹⁶⁶. Alentados pelos indígenas, os colonizadores passaram a acreditar na existência de um "País da canela", de um "País da Esmeralda" e no "Eldorado", cidade extremamente rica em ouro, a qual, entre outros lugares, já se julgou estar na Guiana, Venezuela e Brasil.

Na estrofe mencionada acima, Sousândrade cita dois colonizadores espanhóis, Orellana e Martinez, cuja tentativa de conquista de fortuna foi mal-sucedida. Na verdade, ele denuncia a cobiça em relação ao Novo Mundo, o que gerou a escravidão e a dizimação de grandes impérios indígenas.

¹⁶⁴ *Idem; ibidem*, p.116

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p.40.

¹⁶⁶ PORRO, Antonio. *As crônicas do Rio Amazonas – notas etno-históricas sobre as antigas populações indígenas da Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 11.

É importante salientar que tanto Orellana quanto Martinez aparecem, no Canto II, como integrantes de um ritual macabro, empreendido por uma tribo de índios marginalizados pela política exploratória. Em tal ritual, presenciado, de longe, por Guesa, desfilariam figuras de várias épocas da colonização americana, fazendo, inclusive, menção ao segundo império brasileiro, especialmente a D. Pedro II, que, na dança macabra, está, muitas vezes, na posição de demônio¹⁶⁷, o que reforça a oposição do autor à monarquia. Ressalte-se que a aproximação de personagens históricas com imagens ou situações inusitadas colabora para o tom satírico do Canto II, cujos versos rompem com a monotonia imposta pela constância do metro decassílabo, preponderante na narrativa.

Com relação a Francisco de Orellana (1440-1550), este apresenta uma história curiosa na medida em que foi o primeiro a percorrer toda a extensão do Rio Amazonas até o Atlântico, além de ter sido o primeiro a fazer alusão, de acordo com a crônica de Frei Gaspar Carvajal (1504-1584), às guerreiras amazonas. Seu nome liga-se ao de Gonçalo Pizarro (1502-1548)¹⁶⁸, já que integrou a expedição que este organizou com o intuito de achar o “Eldorado” e o “País da Canela”. Embora tal empreita tenha fracassado, Orellana realizou, posteriormente, uma outra navegação ao Rio Amazonas, em busca das riquezas não obtidas, onde teria, em 1550, morrido afogado, sem, entretanto, descobrir o afortunado país. Daí compreende-se o fato de Sousândrade colocar ironicamente “Orellana à influência de Uiara”. Esta pode ser considerada o próprio “Eldorado”, uma vez que habita palácios cristalinos e de ouro, os quais o espanhol tanto ambicionava encontrar. O desfecho trágico deste evidencia que o processo de conquista não se deu de forma passiva, de modo que também a natureza (a Iara) ofereceu resistência.

Já Juan Martinez - segundo conta o aventureiro inglês Walter Raleigh (1552?-1618), que igualmente seduzido pelo “Eldorado”, viajou para América do Sul no final do século XVI, o que lhe rendeu um livro chamado “The Discovery of Guiana” (1596) - teria sido o primeiro a ver a lendária Manoa, a cidade de ouro, onde supostamente residia o imperador inca. A respeito de Martinez não sabemos nada além de que integrou a expedição de Diego de Ordaz (1480-1532), o qual, ao lado de Hernán Cortez (1485-1547), participou da conquista do México. Por volta de 1529, Ordaz teria vindo

¹⁶⁷CARNEIRO, Alessandra da Silva. *Do Tatu Fúnebre ao Lar-Titú* – Implicações do Indianismo no Canto II do poema *O Guesa*, de Sousândrade. Dissertação de mestrado. Orientação: Prof. Dr. Vagner Camilo. São Paulo, 2011, p.31.

¹⁶⁸ irmão de Francisco Pizarro (1476?-1541), conquistador do Império Inca.

para América do Sul para procurar o “Eldorado”, sendo Martinez o chefe da munição, conforme informa Raleigh. Apesar de ter sido condenado à morte por alguma negligência cometida, Martinez acabou abandonado em uma canoa. Porém, alguns índios da região da Guiana tê-lo-iam encontrado e o conduzido a Manoa, mas lhe vendaram os olhos para que não conhecesse a passagem para o lugar. Lá viveu sete meses, obtendo do imperador inca o direito de levar quanto ouro quisesse. Contudo, ao sair de “Eldorado”, teve quase todo o seu tesouro roubado, restando somente duas garrafas preenchidas com grânulos de ouro.

Além de se associar à lenda do Eldorado, a Iara assumirá um traço intrigante, relacionado à caracterização do Guesa. Assim como este, será vista com um ser errante, segundo verificamos no canto III:

Erram na calma peregrinas belas,
Formas de luz, Uiaras amorosas –
Porque são da mulher sempre as estrelas
Que nas luzes nos passam enganosas...¹⁶⁹

Como se vê, o poeta reitera o aspecto ambíguo de tal figura feminina. Embora as Uiaras sejam formas de luz, são igualmente enganosas. Enquanto componente representativo da nação, tem-se aí um jogo que engloba a contradição entre luz X engano. Antes de discutirmos tal ponto, convém observar que, em uma outra leitura, a Iara aparece como habitante de uma pátria encantada, onde o protagonista almeja encontrar conforto para a sua existência:

Tu, do que a onda fluida
Mais cristalina e móvel,
Dá que a teu lado eu possa
N’alma esquecer a dor...
“Nas ilhas flutuantes,
Nas pátrias encantadas
Dos sons e dos verdores,
Do róseo nenúfar;
Nas embaladas conchas
Das pérolas luzentes,
Contigo eu passe a vida
Nos lagos ao luar!¹⁷⁰

¹⁶⁹ Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.66. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

¹⁷⁰ *Idem; ibidem*, p.47.

Se considerarmos que o périplo de Guesa tem um sentido simbólico social e político de “restabelecer a justiça, revelar a verdade e redimir a humanidade de seu estado de sofrimento”, o que, segundo Sousândrade, só seria possível de ocorrer com o advento da República e dos ideais democráticos a ela ligados, perceberemos que a personagem folclórica, enquanto ser errante que se configura como forma de luz, sendo sua presença e sua morada capazes de eliminar a dor, é um elemento potencialmente representativo do Novo Éden. É interessante notar aqui que a sequência de decassílabos são interrompidas em favor de uma passagem predominantemente lírica, constituída pela sonoridade dos hexassílabos.

Ressalte-se que o fragmento acima citado faz parte de uma estrofe que materializa o sonho do Guesa com a Iara. Aliás, esta aparece nominalmente na estância anterior, justamente aquela em que Williams observa que há uma identificação entre esta e a mãe de Sousândrade, Maria Bárbara Cardoso. Como Guesa sonha com a Uiara e afirma que passou a noite a ver sua mãe, há anos morta, talvez aí resida a explicação para identificá-las como a mesma¹⁷¹. Pode ser inclusive, por isso, que o protagonista, ao final do sonho pergunta quem é a mulher que lhe apareceu, aludindo “a tenebrantes mágoas”, talvez ligadas à perda precoce de sua mãe:

“Passei a noite a vel-a! alma adorada
De minha mãe, há tantos anos morta...”
-Se não dormíeis junto à vossa porta
Tereis ringir ouvido à revoada
Da inspiração a pena vária e negra
Estalada alta noite, e visto a chama...
Hebreu sem terra prometida, que ama,
E ao dom dos céus s’enturva e desalegra!
São horas do trabalho ... e a tais horas
Contemplo os limos verdes, Bela trança
D’Uiara, a encantadora, que embalança
Da selva a sombra, ondeando águas sonoras.
Corre a estação do ardor – formoso clima!
Gênios à sombra, o centelhar das flores,
Quente o perfume do ar, vagos rumores
Nas calmas, no ermo – vozes no Parima¹⁷²!
Nobre sois. Não lembrastes meu deveres,
E estou lembrando tudo ao coração;
Ao meu posto faltei, pelos lazeres
Do errar virgiliano da soidão.

[...]

_Quem és? Mulher! Quem és?...

¹⁷¹ Como não é o foco de nossa pesquisa, não discutiremos as implicações que tal associação apresenta para a psicanálise.

¹⁷² Localizada em Roraima, A Serra Parima é uma formação do relevo brasileiro, presente na fronteira do Brasil com a Venezuela.

Noite d'alvores! – encantadas águas
 Nuvem dos céus uma hora escureceu;
 Foram luares tenebrantes mágoas;
 Na relva o moço Guesa estremeceu¹⁷³.

As duas personagens femininas também coincidem na mesma estrofe no canto V, no qual Guesa já está no Maranhão, visitando a Fazenda Vitória, lar da infância de Sousândrade e de seu protagonista, o qual aparece como um “morto róseo verme”, comparado a Benjamim, filho de Jacó e Raquel que nasceu morto:

Das puras açucenas, que tão lentas
 Ao amor se abandonam sonolentas,
 Ao silêncio divino, que então desce;
 E que das calmas a região fulgura;
 E que nas fontes a mãe d'água canta
 Sobre as ondas de prata entre verdura;
 Que à tanta luz a natureza encanta:
 Contava a lenda então (não diz em que ano)
 Que ali nascera morto um róseo verme;
 Que inda além d'isso, do indefeso inerme,
 Unhas cavaram no recente crânio
 Amas negras (horóscopo da coroa...)
 E o deixaram, qual Romulus jazendo;
 Que ao despertar sua mãe, qual leoa
 Rugiu! Tomou-o ao seio, o olhou tremendo,
 Chamando-o à vida! Vivo Benjamim,
 Quil-o tanto, qual nunca amar se vira!
 Velava-o dia e noite, insônia e lira –
 Vós, que mães fordes, hei de sel-o assim.
 E o sagrado menino aos ombros d'ela
 Crescendo, nunca riu-se a mais ninguém;
 Desprezo por desprezo, a sua estrela
 Separava-o da humanidade – em bem.¹⁷⁴

A aproximação da mãe do poeta com a Uiara é bastante interessante na medida em que aquela pode ser interpretada, dentro da obra de Sousândrade, de acordo com Willians, a partir de um sentido político, ligado à ideia de pátria, especialmente ao ideal de República.

Para o crítico, essa ideia já se expressa no primeiro livro do autor *Harpas Selvagens* (1857), na “Harpa XLV”, em que a pátria se constituiria como uma segunda mãe para o escritor, “que igualmente o ampararia, no fim de sua vida errante”¹⁷⁵:

¹⁷³ *Idem; ibidem*, p. 45-48. A edição de 1854 d'*O Guesa* conta com uma recriação iconográfica de tais versos, em que se desenha a Uiara. Reproduzimo-la ao final deste trabalho.

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p.108.

¹⁷⁵ WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. Introdução: Jorge de Sena. Maranhão: Edições SIOGE, 1976, p.87.

Minha mãe me apertava, e como alegre
Foi dizendo: “Hoje brincas, no meu colo,
Qual na pátria depois da vida errante

[...]

“Tanto céu, tanto amor, por tantas dores,
“Longo penar, morrer! Oh, Deus te salve
“Dos frios dentes d’assassina sorte...”
Nada pude entender; mas, comoveu-me
A voz dorida lhe escutar tão triste!¹⁷⁶

Segundo Williams, Sousândrade “tem uma profunda ligação com sua mãe, que lhe marca toda a obra. Perdendo-a muito cedo, elege-a símbolo de sua perdida felicidade”.¹⁷⁷

Em “Canção ao almoço” (1895), presente em *Liras Perdidas*, essa segunda mãe se materializa na constituição da República, destacando-lhe as qualidades de pureza e honestidade:

“Minha mãe, ó Cidadãos, é a República”.
Dou-lhe o amor que me devora o coração!
Vede além surgindo o sol – De pé! Bebamos!
Hip! hurrah! – Pela ideal Revolução!¹⁷⁸

À imagem da Iara também é possível atribuir uma interpretação político ideológico, como podemos perceber na estrofe seguinte, em que se nota o descontentamento desta muito mais com o presente - governo de D. Pedro II - do que com o passado – período da colonização. Curiosamente, após expressar tal sentimento, a personagem não será mais aludida na narrativa, em uma espécie de recusa a participar da realidade atual (entenda-se, século XIX):

“Já não sai dos seus reinos encantados,
E nem mais canta ao pino de meio-dia
Penteando seus cabelos namorados,
Com que toda d’esmaltos se cobria,
“A mãe d’água, e sorrindo e acenando
Co’a mãozinha luzente...oiçam! lá canta!
Ouvindo-a estou ... - Triste, se desencanta,
Mais que o passado é o que está passando.”¹⁷⁹

¹⁷⁶ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Harpas Selvagens*. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1857, p.283

¹⁷⁷ WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. Introdução: Jorge de Sena. Maranhão: Edições SIOGE, 1976, p.85.

¹⁷⁸ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Sousândrade inéditos*. Edição crítica, introdução e notas de Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970, p.166.

Diante disso, não nos parece exagero supor que a configuração ideal de nossa sociedade passa, para o escritor, pela presença da Iara, posto que sua ausência implica algum desequilíbrio.

Segundo esclarecemos anteriormente, a mãe d'água apresenta um caráter indissociavelmente exuberante e sedutor, de um lado, e malévolo e traiçoeiro, de outro. O próprio poeta, como vimos, imputou-lhe o traço de “enganosa”. Neste fragmento, percebe-se que ela é um evidente fruto da imaginação:

“A tais horas as mães não consentiam
 Na fonte os filhos – n'esses pensamentos
 Da bela moça dos encantamentos
 E os agro-travos frutos que comiam
 “Nos dolosos palácios os meninos
 Que ela levava, e que acham-se nos rios
 Quando o sol darda a prumo sobre os frios
 Espelhos d'água, raios tão ferinos,
 “Os vapores s'erguendo – que produzem
 A loucura risonha; e então das margens
 Atiram-se nas ondas trás d' imagens
 Que vêm, que ai! só nos cérebros lhes luzem!”¹⁸⁰

Não obstante, o autor tê-la-ia considerado não só como um elemento fundamental do “Éden”, destruído pela colonização, mas também como um elemento de negação da política de sua época, cuja expressão só poderia retornar em uma outra formação social, esta certamente alentada pelo espírito republicano.

De qualquer maneira, fica a questão: como explicar a representação da pátria a partir de uma lenda que envolve, em sua essência, nítidos aspectos negativos?

Embora a República fosse, para o poeta, o modelo ideal de regime para o Brasil, não desconhecia as contradições que esta poderia gerar, haja vista a sua concretização nos EUA, onde o maranhense viveu por muitos anos, fato que lhe permitiu fazer uma interessante reflexão a respeito no Canto X, também conhecido como o “Inferno de Wall Street”, no qual denuncia as consequências morais do extremo capitalismo.

Na verdade, propomos a hipótese de que a lenda da Iara se presta à dimensão de símbolo nacional justamente pelo seu caráter indissociavelmente belo, atraente e traiçoeiro, pois, mediante as contradições da pátria brasileira e à fragilidade das ideias

¹⁷⁹ Sousândrade, Joaquim. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar), p.116. In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

¹⁸⁰ *Idem; ibidem*, p. 116. Tal excerto faz clara alusão ao poema de Gonçalves Dias.

CAPÍTULO 5: Machado de Assis (1839 -1908), a Lenda da Iara e o instinto de nacionalidade

Resgatar temas de nosso folclore e trabalhá-los na literatura, como fizeram, tendo em vista o projeto de construção de uma literatura nacional, José de Alencar, Gonçalves Dias, Juvenal Galeno, Melo Morais Filho, entre outros românticos, ocorreu não na prosa de Machado de Assis, mas no seu poema “Sabina”, que integra o livro de poesias denominado *Americanas* (1875), obra da primeira fase do romancista, na qual notadamente se verificam influências do Romantismo, a começar pela temática indianista, presente em alguns poemas, como em “Potira”. Aliás, o próprio título “Americanas”, clara alusão ao título da obra *Poesias Americanas* (1846), de Gonçalves Dias, na qual curiosamente encontra-se o poema “A mãe d’água” deste, leva-nos a pensar, em um primeiro momento, que o autor se propõe a apreender e discutir assuntos locais, tão ao sabor dos românticos.

Como se sabe, a ideia básica do projeto romântico de construção de uma literatura nacional era fornecer informações sobre o passado histórico do Brasil; forjar uma mitologia que pudesse sustentar o surgimento da nação, sobretudo através da imagem idealizada do índio; descrever os costumes, as tradições, bem como a natureza exuberante, exaltando o que era o “elemento típico”, de modo a tentar constituir uma visão daquilo que era considerado como brasileiro e representava a sua cor local.

Ressalte-se que, dos debates acerca da nacionalidade do país, que mobilizou toda a intelectualidade do século XIX no Brasil, principalmente no contexto pós-independência, Machado de Assis não se alienou, dando-nos a sua contribuição. Devemos lembrar que, à época da edição de *Americanas* (1875), Machado de Assis já havia publicado o seu ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade” (1873), no qual aponta algumas limitações e insuficiências do projeto nacional romântico. Em tal ensaio, Machado de Assis constata essa esfera ideológica voltada para “o desejo geral de criar uma literatura mais independente”¹⁸², muito embora o ensaísta acreditasse que era um erro reconhecer o “espírito nacional” somente nas obras que tratavam de assunto local¹⁸³, até porque as longuíssimas descrições da

¹⁸² ASSIS, Machado de. Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: *Obra Completa*. Vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p.802.

¹⁸³ *Idem; ibidem*, p.803.

natureza e da paisagem exótica (muitas vezes, constituindo quadros isolados e desvinculados do enredo), feitas com o intuito de evidenciar a cor local, não asseguravam, a seu ver, o caráter nacional da literatura. Nesse sentido, enquanto os românticos julgavam que o nacional poderia ser representado pelo externo, descrição da natureza e pintura dos costumes, Machado de Assis assumia que o nacional era algo íntimo.

Para o autor,

não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e espaço¹⁸⁴.

Assim, entre a oposição local X universal, para a abordagem de temas na literatura, Machado de Assis defendia posições menos dogmáticas, intermediárias, compreendendo que o escritor deveria buscar aquilo que satisfizesse as condições do belo, independentemente do critério da cor local.

Além disso, ao inserir-se no debate a respeito da nacionalidade do país, Machado deixa a sua crítica ao romance brasileiro, cujas páginas, muitas vezes, repleta do pitoresco, não traziam reflexões sobre questões políticas e sociais da época:

isento por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais, - o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato. Esta casta de obras, conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres; [...]¹⁸⁵.

Tendo isso em mente, verificamos, ao ler “Sabina”, que Machado de Assis, embora dentro do Romantismo¹⁸⁶, recupera a lenda da Iara e a articula em um poema no qual objetiva analisar o Brasil pela sua estrutura interna, ou seja, o mecanismo social. Desse modo, diferencia-se, por exemplo, das abordagens de Alencar, Juvenal Galeno e Melo Moraes Filho, que procuram apresentar a lenda da Iara como elemento tradicional

¹⁸⁴ *Idem; ibidem*, p. 804.

¹⁸⁵ *Idem; ibidem*, p.805.

¹⁸⁶ Saliente-se que um dos modelos para a composição de “Sabina” foi “Lúcia”, de Castro Alves, que igualmente traz a história do destino desafortunado de uma escrava.

de uma determinada região brasileira, conforme observamos em *O Tronco do Ipê* (1871), em que a mesma aparece como um dado cultural presente no imaginário da região do Vale do Paraíba, juntamente com os costumes locais descritos na obra pelo autor de *Iracema*.

Na verdade, no poema de Machado de Assis, a lenda aparece de forma diluída, de maneira que sobrelevam os componentes sensual, erótico e trágico desta, ligados, no caso, à personagem Sabina.

Ressalte-se que, pela caracterização desta e da natureza, o poema é romântico apesar de Machado se desviar do sentimentalismo e da descrição de costumes locais. Todavia, pela forma como se estrutura a relação entre as personagens, marcada pelo poder de dominação no interior de uma sociedade patriarcal e escravocrata, tal composição poética possui um viés realista. Isso porque o poema que, conforme Leal¹⁸⁷, revela aspectos narrativos, trata, em suma, por meio do ponto de vista de um narrador em 3ª pessoa, a questão da escravidão, a partir da situação de Sabina, bela mucama da fazenda de Otávio, “senhor jovem”, que, iludida pela possibilidade de ser por este amada, é por ele tomada como objeto temporário de prazer sexual, sendo, posteriormente, desprezada, ou melhor, volta a tornar-se, enquanto escrava, novamente invisível. Assim, desnuda-se o mecanismo de funcionamento social no paternalismo, em que as vontades do senhor são satisfeitas, devendo o dominado se prestar a satisfazê-las, ainda que isso não lhe trague benefício algum.

No que se refere à presença do fator folclórico em “Sabina”, é relevante mencionar que a Iara não aparece como uma personagem independente, isto é, com uma configuração individual e discurso próprios, tal como encontramos no poema “A mãe d’água”, de Gonçalves Dias. Pelo contrário, ela entra como aspecto descritivo de Sabina, embora muito mais pelo dado da beleza sedutora do que pelos traços físicos:

[...] 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,

¹⁸⁷ LEAL, Cláudio Murilo. Prefácio – A poesia de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Toda a poesia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008, p.13-20.

Como o véu sobre o colo. Trigueirinha,
 Cabelo negro, os largos olhos brandos
 Cor de jabuticaba, quem seria,
 Quem senão a mucama da fazenda,
 Sabina, enfim?[...] ¹⁸⁸

Assim, observamos que, por contraste, o narrador nos fornece, através dos elementos e fenômenos da natureza, a caracterização física tanto da Iara, dotada de traços europeizantes, semelhantemente ao que vislumbramos em Melo Morais Filho, Gonçalves Dias, Alencar e Juvenal Galeno, quanto de Sabina, mucama mestiça.

Aliás, a descrição da natureza, importante para evidenciar a cor local, segundo o projeto romântico, não se constitui aqui em um quadro isolado e desvinculado da matéria da ação. Ela, em princípio, integra a personagem, especificando-a, o que observamos também ser feito a partir da inserção do elemento local. A esse respeito, convém notar que a jabuticaba, que explicita o negrume do olho de Sabina, é fruto de árvore nacional. Diante disso, é possível afirmar que Machado, embora criticasse os excessos e abusos do Romantismo, ainda compartilhava com a escola alguns de seus ideais:

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 ¹⁸⁹.

Parece-nos que esses “toques da imaginação”, aos quais o poeta alude, refletem-se no fato de que tal qual Sabina, a natureza igualmente se mostra submetida a uma lógica de mando e obediência:

Que assim a natureza, ingênua e dócil
 Às leis do Criador, perpétua segue
 Em seu mesmo caminho, e deixa ao homem
 Padecer e saber que sente e morre. ¹⁹⁰

Como se vê, o narrador revela Sabina em toda a sua graça e sensualidade, reforçada pela alusão à Iara. Saliente-se que o componente sensual e erótico, visualizado na lenda, na qual a deslumbrante e irresistível Uiara, através de seu canto mavioso,

¹⁸⁸ ASSIS, Machado de. Sabina. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc, 1938, p. 315.

¹⁸⁹ ASSIS, Machado de. Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: *Obra Completa*. Vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p.807.

¹⁹⁰ ASSIS, Machado de. Sabina. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc, 1938, p. 317.

seduz e atrai o pescador para o fundo das águas, está fortemente presente no poema, materializado em imagens fálicas, como ilustram estes versos: “[...]Rompe Otávio o espaço/ Que os divide; e de pé, na fina areia/Que o mole rio lambe, ereto e firme, /todo se lhe descobre”¹⁹¹; e em imagens como a do corpo nu de Sabina, que ora emerge da água, ora é coberto por ela, acentuando o quadro de sedução: “[...]a virgem/Com os ligeiros braços rompe as águas, /E ora toda se esconde, ora ergue o busto,[...]”¹⁹². Outro fator, encontrado na lenda, que igualmente completa e intensifica o quadro de sedução no poema é a sonoridade, advinda, no caso, do canto dos pássaros e do barulho das águas, concretizando-se, inclusive, no plano formal do poema, pela aliteração do “s”: “Riba suspira um passarinho; e o canto,/E a meia luz, e o sussurrar das águas,[...]”¹⁹³. Nesse sentido, a sonoridade e as imagens, às quais se acrescenta a “meia luz” que colore o cenário, mobilizam os sentidos, sobretudo da visão e da audição de Otávio, encantando-o, de modo a impeli-lo a manipular um discurso para persuadir a bela virgem Sabina a entregar-se a ele.

Destaquemos, porém, que se existe afeto por parte de Sabina, que ama o “senhor jovem”, do lado de Otávio só existe a questão do sensualismo da escrava, de beleza irresistível, comparada à da mãe d’água. Tal fato se comprova se levarmos em conta os termos empregados pelo narrador que denunciam a desconfiança deste em relação às intenções de Otávio, desconfiança esta que não tem Sabina. A ênfase na ideia de “cobiça” para se referir a Otávio, bem como as reticências que marcam a fala do narrador, deixa subentendido as suspeitas deste com referência ao estudante de direito: “Disse, e da riba os cobiçosos olhos/pelas águas se estende [...]”¹⁹⁴; “ Para a margem caminha, tão serena, / “Tão livre como quem de estranhos olhos\ Não suspeita a cobiça...”¹⁹⁵

Dessa maneira, por oposição ao que ocorre na lenda e ao que verificamos em “As Uíaras”, de Melo Moraes Filho; no conto “Os pescadores”, de Juvenal Galeno; e, em “A mãe d’água”, de Gonçalves Dias, não é a figura feminina que tenta convencer a sua vítima a entregar-se a ela, de forma a conduzi-la a um ato fatal, mas sim Otávio, que dirige um discurso falacioso, o qual, posteriormente, levará a mucama a uma tentativa

¹⁹¹ *Idem; ibidem*, p.316.

¹⁹² *Idem; ibidem*, p. 315.

¹⁹³ *Idem; ibidem*, p.315.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p.317.

¹⁹⁵ *Idem; ibidem*, p.315.

de morte, ao perceber-se enganada por ele. Assim, é a escrava quem padece – como, aliás, não poderia ser diferente dentro do contexto social do Brasil da época.

É curioso que a relação de subordinação se manifesta, inclusive, na estruturação da composição poética, mais especificamente na possibilidade das personagens se posicionarem através da linguagem. Nesse sentido, embora a voz do narrador seja predominante, é interessante observar que Otávio ganha voz para pronunciar ele próprio seu discurso falacioso, o que nos parece ser uma recusa do narrador em compartilhar com o ponto de vista de Otávio. Tal discurso ocupa toda a 11^a estância, constituída de 15 versos. Já Sabina, apesar de seu nome intitular o poema, enquanto escrava, não pode falar por si. O único momento em que isso ocorre, a saber, em apenas quatro versos dos 254 que compõem o texto, situados, não bastasse, em uma estrofe em que divide espaço com a voz do narrador, é para enunciar o seu desejo de morte, talvez a única coisa que o escravo possa decidir por si, dentro do regime autoritário escravocrata.

Além de resgatar uma lenda de nosso folclore para a elaboração do poema, Machado de Assis também nos remete a elementos da cultura universal, como o mito grego “Ártemis e Actéon”, diluído juntamente com lenda da mãe d’água na cena de banho de Sabina, o que denota, assim, a coexistência do local (embora a lenda da Iara seja de origem europeia, ela passou e tem passado por influências locais) e do universal. É inevitável não lembrar que tal como o caçador Actéon, Otávio sai para caçar quando avista uma figura feminina a banhar-se, passando, assim, a espioná-la. No caso de Actéon, tal figura é a deusa Ártemis. Já no caso de Otávio, a figura com quem este se depara, longe de ser uma deusa, é uma mestiça cativa, o que nos revela um dado local. Como se sabe, no mito grego, a deusa Ártemis pune Actéon pela sua ousadia em espreitá-la. Todavia, no poema de Machado de Assis, igualmente ao que observamos na sua recriação da lenda da Iara é a escrava a vítima.

Vale acrescentar que, se, no poema, há traços românticos no delineamento da personagem Sabina, como o pudor, a ingenuidade e a entrega a uma paixão que lhe priva da razão e lhe atenua a percepção das relações de autoritarismo e subordinação que regem a sociedade da qual faz parte (“Toda enlevo e paixão, sincera e ardente/
Nesse primeiro amor d’alma que nasce/
E os olhos abre ao sol. Tu lhe dormias, /
Consciência; razão, tu lhe fechavas/
A vista interior; e ela seguia /
Ao sabor dessas horas mal furtadas/
Ao cativo e à solidão, sem vê-lo, /
O fundo abismo tenebroso e largo/

Que a separa do eleito de seus sonhos, / Nem pressentir a brevidade e a morte!”¹⁹⁶), há, em Otávio, o oposto do herói romântico. Observe o contraste dos caracteres: “E com que olhos de pena e de saudade/Viu ir-se um dia pela estrada fora/ Otávio! Aos livros torna o moço aluno, /Não cabisbaixo e triste, mas sereno / E lépido. Com ela a alma não fica /De seu jovem senhor. Lágrima pura, /Muito embora de escrava, pela face/ Lentamente lhe rola, e lentamente/Toda se esvai num pálido sorriso/De mãe.”¹⁹⁷

Embora se recupere, no discurso do narrador, a dimensão humana de Sabina, ao falar de suas lágrimas, o verso sequente é sentencial na medida em que mostra que elas, as lágrimas, não têm valor, são imperceptíveis dentro do regime autoritário, porque de escrava.

Como é possível perceber, é a forma como os dados do comportamento de Otávio aparecem no discurso do narrador, ou seja, por meio da ironia deste ao evidenciar que o “jovem senhor” não está “cabisbaixo e triste”, “mas sereno e lépido”, mesmo diante de sua deslealdade à Sabina, que nos permite entrever a estruturação da sociedade da época. Otávio apresenta-se impregnado de um modo de funcionamento social. Nesse sentido, temos que o seu casamento, no desfecho do poema, com moça de igual condição social que a dele confirma sua ação segundo a lógica do sistema conservador, legitimando-o.

Diante disso, Machado de Assis, a nosso ver, embora use o paradigma romântico de literatura nacional, isto é, a descrição da paisagem, inserindo elementos que possam demonstrar a cor local, como a alusão a um fruto nacional e a apropriação da lenda da Iara, questiona-o. Assim, a despeito de toda a exaltação da beleza e pureza de Sabina, além de sua aparente unidade inicial com a natureza, que faz o narrador compará-la à mãe d’água, a condição social da personagem é sempre sublinhada, o que aponta não para uma “unidade”, mas para o desequilíbrio de uma realidade cultural e social em que os predicados da mestiça perdem totalmente o seu valor, nada significando.

¹⁹⁶ *Idem; ibidem*, p.318.

¹⁹⁷ *Idem; ibidem*, p.318.

CAPÍTULO 6: Um estudo sobre a presença da lenda da Iara em Olavo Bilac, Olegário Mariano e Martins Fontes

6.1. Olavo Bilac (1865-1918):

Embora os últimos decênios do século XIX tenham sido marcados por várias correntes de reação ao Romantismo, a dimensão e a repercussão deste movimento foi tal que seu projeto de elaboração de uma tradição literária nacional bem como a busca pela grande obra que expressasse a *alma* da nação continuou a serem pensados, inclusive, pelos parnasianos, acusados, em geral, de desvincularem sua produção artística de assuntos locais.

Nas palavras do principal representante de nosso Parnasianismo, Olavo Bilac, proferidas em sua conferência “Brasil”, notam-se ecos do ideal de literatura nacional do Romantismo. Ao observar que nossas letras ainda não conta[va]m com uma grande epopeia sobre o Brasil, o poeta deixa evidente que esta, quando se realizasse, deveria apresentar

as nossas florestas, os nossos campos e as nossas cidades. E sobre tudo isto brilharão e sorrirão as nossas florestas morais, feitas da nossa imaginação e do nosso lirismo, o nosso temperamento tecido de sol, de verdura, de cantos de aves e águas, o nosso ‘folk-lore’ de incomparável riqueza, todos os sonhos, lendas, todos os sonhos deste poeta [do futuro autor da epopeia], todos os sobressaltos e todas as ambições em que ardemos. E na harmonia deste poema [da epopeia] delirará e chorará a música do nosso povo e a nossa poesia rústica, esta linguagem natural e instintiva, que nasce das almas simples, sem estudo, como sem esforço nasce a flor da folha e o fruto da flor, - poesia espontânea e música ingênua, em que há toda a melancolia das xácaras e dos fados portugueses, de mistura com a melopeia soturna dos índios e a arrastada monódia dos filhos de África¹⁹⁸.

Como se vê, a inspiração para uma epopeia brasileira passa pelas sugestões do nacionalismo romântico, ou seja, pelo método descritivo e de exaltação das belezas nacionais e pela recriação de elementos de nosso folclore na literatura erudita.

Conforme explica Antonio Candido, em “Literatura e Subdesenvolvimento”, predominava, tanto no século XIX quanto no início do XX, a concepção de “país novo”, isto é, que apresentava um nítido atraso social, embora este, na cadeia da evolução, seria naturalmente superado, de modo que o progresso era somente uma questão de tempo. O

¹⁹⁸ BILAC, Olavo. Brasil (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1013.

efeito dessa ideologia resultaria, de acordo com o crítico, em uma produção literária em que

a ideia de ‘pátria’ se vinculava estreitamente à de ‘natureza’ e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais¹⁹⁹.

Assim é que entendendo ‘pátria’ praticamente como ‘natureza’, encontraríamos em nossas páginas literárias “atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades”²⁰⁰.

Para o crítico, a concepção de “país novo” só começaria a ser repensada a partir de 1930 com a ficção regionalista, que “abandona, então, a amenidade e ‘curiosidade’, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes abordava o homem rústico”²⁰¹. Apesar disso, Antonio Candido observa que, somente após a II Guerra Mundial, é que elaboraríamos uma nova consciência sobre o país, por meio da noção de subdesenvolvimento, o que colocaria o problema em termos de nossa dependência cultural em relação aos centros econômicos mundiais.

Ressalte-se que, embora, para Bilac,

O verdadeiro patriotismo não [fosse] o amor dos negócios rendosos que no seio da pátria podem dar a riqueza e a independência; não [fosse] a interessada gratidão pelas honrarias que dentro dela se podem granjear; não [fosse] também o embevecido êxtase, ingênuo e fútil, diante da beleza de suas paisagens, do esplendor do seu céu, da uberdade do seu solo. [Fosse] sim, um amor elevado e austero, que reconhece os defeitos da pátria – não para amaldiçoá-los ou para rir deles, mas para perdoá-los, estudá-los e corrigi-los [...] ²⁰²,

verificam-se composições do parnasiano nas quais se reforçam a visão edênica do Brasil, como é o caso de “A Pátria” e o “Hino à Bandeira Nacional”.

Dessa maneira, pode-se dizer que o fato de Bilac salientar que a nossa epopeia só poderia ser realizada no futuro, quando fôssemos uma “grande nação”, está relacionado à perspectiva de “país novo”. Curioso é que, para a criação da epopeia,

¹⁹⁹ *Idem; ibidem*, p.141.

²⁰⁰ *Idem; ibidem*, p.141-2.

²⁰¹ *Idem; ibidem*, p.142.

²⁰² BILAC, Olavo. Instrução e Patriotismo (Conferências Literárias). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.692.

continuaría valendo o paradigma romântico no que diz respeito ao olhar idealizante e contemplativo.

Para o poeta, o Brasil ainda não era uma pátria completa²⁰³, uma vez que também não possuía um povo completo²⁰⁴, isto é, faltavam-lhe cidadãos, os quais, a seu ver, seriam o homem instruído, aquele que já chegou “a um certo grau de desenvolvimento intelectual, com a consciência da sua razão, dos seus direitos e dos seus deveres²⁰⁵”.

Apesar de boa parte dos intelectuais das últimas décadas do século XIX e início do XX no Brasil compartilharem do otimismo positivista e de seu ideal de progresso, o fato é que a recém República não se empenhou em trazer uma amenização para problemas graves, como o analfabetismo, a pobreza e a falta de trabalho assim como não criou uma política de assimilação social dos negros após a abolição, tampouco trouxe uma mudança da mentalidade ligada à estrutura patriarcal.

Assim, o contexto alarmante de analfabetismo e de extrema miséria negava o que o autor compreendia como “pátria”, que seria, conforme seu ponto de vista,

a paridade de gostos e de costumes, comunidade de língua, coesão de leis, identidade de condições físicas e morais, participação das mesmas lembranças e das mesmas esperanças. [...]

Para que haja pátria, é necessário que haja consciência, coesão e disciplina. Mas, para que isto exista, é necessário que haja instrução, [...]. É necessário, enfim, para que haja pátria, que haja cidadãos²⁰⁶.

Relevante notar que, se essa é a noção de “pátria” do autor, baseada nas ideias de “consciência, coesão e disciplina” (não é sem razão que o poeta defenderá o ensino militar obrigatório), à literatura caberia ser a “consciência da nação”, segundo se constata na conferência “O Negrinho do Pastoreio”:

Literatura não é apenas filologia e poesia, retórica e estética: é todo o pensamento e toda a palavra, todas as paixões e todas as ideias, todas as formas, todas as cores e todas as harmonias da vida: ‘é a consciência da humanidade’, como definiu Saint-Beuve. E, como a humanidade é a

²⁰³ Cf. Conferência “O Brasil e a Guerra” (Últimas Conferências e Discursos). In: BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.877.

²⁰⁴ Cf. Conferência “Brasil” (Últimas Conferências e Discursos). In: BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1014.

²⁰⁵ BILAC, Olavo. A Defesa Nacional (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.969.

²⁰⁶ *Idem; ibidem*, p.968.

ampliação da pátria, é força que cada literatura nacional seja a consciência da nação²⁰⁷.

Nesse sentido, observa-se que a literatura, para Olavo Bilac, deveria estar associada ao dado local.

Apesar de reconhecer o atraso social brasileiro e o discutir de forma crítica em sua poética, Bilac acabou exemplificando uma postura bastante comum entre os intelectuais de nossa *belle époque*, que era a crença de que, para o Brasil se realizar como grande nação, bastava a superação do analfabetismo. Tal fato revela, de acordo com Antonio Candido, em seu já citado ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, a ideologia da “ilusão ilustrada”, predominante no período, em que se desconsiderava que o problema de base era o fato de o Brasil continuar a preservar a estrutura paternalista não obstante a mudança do regime, de modo que se depositava na ilustração (a instrução) da sociedade a solução de nossas mazelas.

Conforme expusemos acima, a “coesão” era um fator constituinte da formulação de “pátria” feita por Bilac. Indubitavelmente, a língua, dentro de sua proposta de nacionalismo, seria, como veremos, o principal elemento, a garantir a coesão cultural. Não obstante, o poeta também incorporaria motivos de nosso folclore em sua obra. Desse modo, apropria-se da lenda da Iara, recriando-a em seu poema “A Iara”, em *Tarde*.

Publicada postumamente, em 1919, *Tarde* conta com uma dedicatória feita, em 1918, a José do Patrocínio, abolicionista e republicano como o amigo Bilac. Ademais, o livro apresenta, entre os 99 sonetos que o constituem, desde temáticas a respeito da existência humana, como “Microcosmo” e “Dualismo”, a temáticas referentes a assuntos nacionais, segundo atestam os sonetos “Pátria”, “Língua Portuguesa”, “Música brasileira”, “Anchieta” e, também, “Pesadelo”, em que o poeta menciona curupiras e sacis. Convém acrescentar que Bilac, inspirado em trecho que cita de Padre Simão de Vasconcelos (o que mostra que o parnasiano, a exemplo dos românticos, retira sugestões dos cronistas coloniais para a composição de obras que denotem, pela matéria, a cor local), cria “Goiásis” (anãos) e “Os Matuiús” (curupira).

Analiseemos o poema “A Iara”:

²⁰⁷ BILAC, Olavo. “O Negrinho do Pastoreio” (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.947-8.

A Iara

Vive dentro de mim, como num rio,
 Uma linda mulher, esquiva e rara,
 Num borbulhar de argênteos flocos, Iara
 De cabeleira de ouro e corpo frio.

Entre as ninfeias a namoro e espio:
 E ela, do espelho móbil da onda clara,
 Com os verdes olhos úmidos me encara,
 E oferece-me o seio alvo e macio.

Precipito-me, no ímpeto de esposo,
 Na desesperação da glória suma,
 Para a estreitar, louco de orgulho e gozo...

Mas nos meus braços a ilusão se esfuma:
 E a mãe d'água exalando um ai piedoso,
 Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.²⁰⁸

Primeiramente, vale destacar que o poema acima - ao lado de “Microcosmo”, “Dualismo”, “Pesadelo”, entre outros - aparece na conferência “Sobre algumas lendas no Brasil”, como parte da argumentação de Bilac a respeito do folclore²⁰⁹ brasileiro, entendido como uma “imensa floresta moral”²¹⁰. Ressalte-se que tal compreensão nos permite pensar que, para o autor de *O caçador de esmeraldas*, o nosso folclore poderia adquirir uma finalidade disciplinadora, o que estaria em consonância com um dos propósitos de seu patriotismo.

Em suma, o conferencista, em “Sobre algumas lendas no Brasil”, reflete acerca da natureza dos entes imaginários, como a Iara, que seriam, de acordo com ele, sentimentos humanos que se externalizam, tornando-se parte da vida em comunhão:

sendo cada homem todo o universo, tem dentro de si todos os deuses, todas as potestades superiores e inferiores que dirigem o universo. (Tudo se existe objetivamente, é porque existe subjetivamente, tudo existe em nós, porque tudo é criado e alimentado por nós). [...]. Existem em nós todas as entidades fantásticas, que, segundo a crença popular, enchem a nossa terra: são sentimentos humanos, que saindo de cada um de nós, personalizam-se, e começam a viver na vida exterior, como mitos da comunhão.²¹¹

²⁰⁸ BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 253.

²⁰⁹ Bilac entende o termo “folclore” como “mitologia, ou compêndio de contos populares, literatura do povo, lendas que se alimentam de mitos.” Cf. “Sobre Algumas Lendas no Brasil” (Últimas Conferências e Discursos). In: BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1015.

²¹⁰ Cf. “Sobre Algumas Lendas no Brasil” (Últimas Conferências e Discursos). In: BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1015.

²¹¹ *idem, ibidem*, p.1016.

A seu ver, os entes imaginários são imortais,

porque só pode morrer o que é real, se é que há realidades no mundo, e a ilusão é perpétua e o que dela nasce eternamente perdura na eterna miragem da vida. Os mitos nascem do pensamento: e só existe aquilo que pensamos e aquilo que amamos. Tudo mais é nada.²¹²

Como se vê, não há, no soneto “A Iara”, o tom de impessoalidade, que, em geral caracteriza a poesia parnasiana, haja vista os pronomes e verbos na 1ª pessoa do singular, que explicitam o grau de expressão sensível do “eu”: “vive dentro de mim”.

É interessante observar que se, até então, a Iara era retomada em textos poéticos ou em prosa, nos quais se encontravam delineados ambientes afastados dos centros urbanos, o que lhe conferia o traço de dado local, no poema de Bilac, a personagem adquire um alcance tal que está internalizada em qualquer sujeito de qualquer espaço brasileiro.

A Iara é, no soneto, um pensamento do eu lírico, uma ideia, uma virtualidade, que tenta se realizar, mas não consegue ter independência em relação ao “eu”. Por isso, volta à condição amorfa. Aliás, imagens imprecisas, como “borbulhar de argênteos flocos”, “ilusão”, “mortas pérolas de espuma”, reforçam a ideia de um pensamento que não se completa inteiramente. Tendo isso em vista, é possível explicar por que a mãe d’água é apresentada metonimicamente, com ênfase em alguns de seus aspectos físicos, como a “cabeleira de ouro”, “corpo frio”, “verdes olhos úmidos” e “seio alvo”. Apreendida pelo olhar masculino do “eu”, como se este visualizasse seus próprios pensamentos, a personagem revela-se, em sua aparência física, por meio de traços europeizantes, conforme igualmente constatamos com relação à obra de nossos românticos.

Embora submetida à visão do “eu”, que também só aparece metonimicamente (“meus braços”), a Iara lhe provoca angústia, pois este não consegue desfrutar-lhe da beleza e sensualidade. Na verdade, como é possível depreender do poema, a mãe d’água se esboça em uma ambiguidade, estruturada entre o “ser pia”, ao “exalar um ai piedoso”- único momento, aliás, em que a personagem demonstra uma relativa autonomia em relação ao seu criador, pois “fala” por si própria - e o “ser perversa”, já que se mostra inatingível, constituindo-se como um desejo não realizado do sujeito poético.

²¹² *idem, ibidem*, p.1015.

Neste ponto da análise, convém lembrar a conferência “A tristeza dos poetas brasileiros”, de Bilac. Ao discutir que os poetas brasileiros são tristes, “porque são tristes todos aqueles que sabem sentir e pensar”²¹³, de maneira que a tristeza, para Bilac, adviria não só da ignorância humana diante do enigma da vida, mas também do fato de que o poeta que sabe sentir e pensar vê “o mundo, como ele realmente é, cheio de torpezas, cheio de almas grosseiras que vencem e dominam, e de almas puras que ninguém compreende nem ampara”²¹⁴, o conferencista expõe que a tristeza é um traço de nossa música, trovas populares e de nossa poesia popular e erudita: “das nossas trovas populares, dessas quadrinhas ingênuas e tantas vezes admiráveis, que por aí correm de boca em boca formando uma vasta rapsódia, - raríssima são as que não revelam uma profunda tristeza e um amargo pessimismo”²¹⁵.

Concernente à tristeza na música, o autor afirma que:

os nossos tangos, os nossos jongs, as nossas modinhas são uma perturbadora mistura de sensualidade e de melancolia, de volúpia e de tristeza, - mistura que é menos extravagante do que parece, porque já os velhos gregos diziam, com sua sutil compreensão das cousas da vida, que a Volúpia é irmã da Morte.²¹⁶

Diante do exposto, não nos parece descabido articular a observação que Bilac faz a respeito da música ao estudo do soneto “A Iara”. Se pensarmos que a personagem folclórica tem como traço fundamental a volúpia intrinsecamente ligada à morte, já que, através da sensualidade e sedução, atrai suas vítimas para um destino nefasto, e que a pátria ou nação tem sido, segundo temos verificado desde os românticos, apreendida pelo aspecto da beleza sensual e encantadora de sua paisagem tropical, ainda que tal deslumbrante paisagem, assim como a Iara, em sua perfídia, vitime seu contemplador, revelando-se um meio hostil e agressivo à grande parte de seus habitantes, temos, em uma dimensão simbólica, uma representação literária da nacionalidade brasileira por meio da imagem da Iara.

Ao analisarmos a concepção que Olavo Bilac evidencia da mãe d’água em sua conferência “Sobre algumas lendas do Brasil”, perceberemos que há bastante sentido no que ficou dito acima:

²¹³ BILAC, Olavo. A Tristeza dos Poetas Brasileiros (Conferências Literárias). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.565.

²¹⁴ *idem; ibidem*, p.571.

²¹⁵ *idem; ibidem*, 558.

²¹⁶ *idem; ibidem*, 558.

Deixemos, porém, em sua constante guerra os pequenos demônios, e admiremos outro demônio ou gênio, ou talvez anjo, cheio de gloriosa beleza, - a nossa formosa e perigosa Iara, ou Mãe d'água, cujas façanhas são contadas em toda a extensão do sertão brasileiro. A Iara é uma ninfa das águas, ao mesmo tempo mulher e homem, mulher para seduzir os homens, e homens para seduzir as mulheres. Quem olhar descuidadamente o espelho do rio ou da lagoa vê a Iara, na sua radiante formosura: ela abre os braços num pérfido convite, atrai a vítima, leva-a para o fundo do seu palácio encantado, e mata-a no arrebatamento delicioso das núpcias funestas. Velho símbolo, antiquíssima criação do sonho humano! A Iara é aquela mesma Sereia dos primeiros gregos, metade mulher, metade peixe, que o avisado Ulisses um dia encontrou nas suas peregrinações pelo mar; e é aquela mesma Lorelei, fada da Germânia, que Heine descreveu, num lindo poema, encantando e extraviando os pescadores do Reno, e impelindo-os a se despedaçarem contra os escolhos.

É a nossa Imaginação: é ela quem nos dá toda a nossa ventura e toda a nossa desventura, todos os nossos surtos para o céu e todas as nossas quedas para o abismo; a nossa Mãe d'água é a mãe de toda a nossa Poesia...²¹⁷

Apesar de Bilac confundir a lenda da Iara com outra lenda muito comum na região amazônica, que é a do boto, uma vez que a Iara, de acordo com Câmara Cascudo²¹⁸, não se transforma em homem, e também equiparar nossa personagem às sereias gregas que, como já demonstramos, eram representadas como mulheres pássaros no tempo de Homero, o que nos desperta mais atenção é o trecho sublinhado.

Sabendo-se que a nossa poesia e, por extensão a literatura, até então, caracterizou-se principalmente pela busca do elemento nacional, é no mínimo curioso o fato de o autor elevar a Iara, bela e sedutora, mas perversa e artilosa, à categoria de “mãe de nossa poesia”. Fique claro que o poema de Bilac não permite uma leitura que o reduza a um nacionalismo propagandístico panfletário, a qual, aliás, não cabe a nenhuma das obras até aqui analisadas. Contudo, acreditamos em uma representação literária da nacionalidade brasileira por meio da significação da imagem da Iara.

Embora, no poema, esta não tenha se materializado em uma forma fixa e definida, o mesmo não ocorreu com o discurso do eu lírico, estruturado em um soneto, através de uma linguagem simples e direta. Tal fato é importante de se mencionar na medida em que a fixação da forma e a clareza da linguagem são resoluções, no campo estético, de um projeto ideológico em que o ideal de “pátria” baseia-se em ordem, coesão e disciplina.

Já com referência à “língua”, embora esta também fosse considerada um relevante elemento para o nacionalismo romântico, sobretudo no que tange à

²¹⁷ BILAC, Olavo. Sobre Algumas Lendas no Brasil (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1019. (grifo nosso).

²¹⁸ Cf. CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

valorização de suas particularidades locais, uma vez que isso a individualizaria em relação à língua portuguesa em Portugal, em Bilac, ela é o fator central a conferir a unidade nacional, sustentando “a independência e a dignidade de um povo”:

A pátria não é a raça, não é o meio, não é o conjunto dos aparelhos econômicos e políticos é o idioma criado pelo povo. Um povo só começa a perder a sua independência, a sua dignidade, a sua existência autônoma, quando começa a perder o amor do idioma natal.²¹⁹

Para Bilac, uma grande ameaça à nacionalidade brasileira poderia ser o imigrante residente no Brasil, uma vez que, a seu ver, a cultura e língua estrangeiras poderiam facilmente se impor em nosso país, onde o analfabetismo era uma realidade assustadora e o número de leitores de nossas próprias obras era ínfimo:

Assim idiomas estranhos tendem a fixar-se, a desenvolver-se, a prosperar no seio da nossa terra. Que será do nosso idioma, se o não protegermos, na luta desigual? Para salvar da morte a nativa linguagem portuguesa, que transportada para o novo mundo ganhou novo esplendor e suavidade nova, não basta que os artistas da palavra continuem a tratá-la e aprimorá-la. Que vale escritores sem leitores? Que vale literatura sem público? [...] Ainda quando o Brasil estiver todo povoado, cortado em todas as direções pelas estradas de ferro, e com todas as suas riquezas naturais conhecidas e exploradas, - o seu progresso não será real enquanto toda a população não for instruída.²²⁰

Explicita-se, dessa maneira, um certo temor de Bilac diante de uma possível descaracterização cultural brasileira, ou melhor, diante da falta de coesão nacional, o que poderia facilitar um possível desmembramento ou fragmentação da nação e perda de autonomia política, fato que assombrou muitos intelectuais após a queda do Império. É o que se vislumbra no trecho seguinte em que a língua, enquanto elemento de nossa coesão cultural, é ressaltada juntamente com a disciplina militar, por seu turno, responsável pela garantia da paz e felicidade:

Abrimos o Brasil a todo o mundo, mas queremos que o Brasil seja o Brasil! Queremos conservar a nossa raça, o nosso nome, a nossa história, a cultura latina em que nascemos e em que nos criamos e, principalmente, a nossa língua, sacrário inviolável, que é o nosso sangue, a nossa alma e a nossa religião! [...] que um mesmo ideal de coesão reúna todos os corações; [...] que a instrução defenda o idioma [...]; que a disciplina militar tonifique os

²¹⁹ BILAC, Olavo. Instrução e Patriotismo (Conferências Literárias). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.689.

²²⁰ *Idem; ibidem*, p.689.

corpos, tempere as almas, - e mantenha a paz no trabalho e a segurança na felicidade.²²¹

Considerando a língua como representante do solo²²² e, nesse sentido, identificando-a à pátria, por sua vez, concebida como natureza ou terra, Bilac almeja, através de seu projeto estético e ideológico, colaborar para a construção da unidade nacional, ameaçada pelo contexto da desigualdade social:

[...] a desigualdade entre Estados irmãos, desirmanados pela diferença das fortunas e das prendas, - estes ricos e felizes, prosperando e brilhando, desenvolvendo o seu trabalho e a sua instrução, e aquelas pobres, sem ventura, sem pão, sem ordem, sem escolas, assolados pelos flagelos da natureza ou talados pelo desmandos da governação; e descontentamentos e rivalidades, e indiferença, desamor, falta de unidade... este é o meu terror . Porque sem unidade não há pátria.²²³

6.2. Martins Fontes (1884-1937) e Olegário Mariano (1889-1958):

O tema da lenda da Iara também tocava a pena de Martins Fontes e Olegário Mariano.

Ainda que tais autores tenham assistido à ascensão do Modernismo e travado contato com vários modernistas, como Mário de Andrade, Drummond e Bandeira, tanto Martins Fontes quanto Olegário Mariano manteriam como referencial a tradição nacionalista dos românticos, de exaltação da paisagem tropical, da qual participa, como vimos, Bilac, poeta, aliás, considerado um exemplo, conforme se observa no discurso de Olegário Mariano, em ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras em 1926:

Nesta hora, dia a dia mais em êxtase diante da minha terra e da minha gente, tão bela e tão boa, volvo para ambas a sensibilidade e as exalto e as abençoo com uma devoção enternecida. É o exemplo do nosso amado Bilac cada vez mais vivo na admiração brasileira, preferindo, muitas vezes, a qualquer motivo, o que bendisse desta nossa Pátria unida e forte.²²⁴

²²¹ BILAC, Olavo. Brasil (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.1014.

²²² “A língua faz parte da terra. Se queremos defender a nacionalidade, defendendo o solo, é urgente que defendamos também, e antes de tudo, a língua, que já se integrou no solo, e já é base da nacionalidade”. Cf. BILAC, Olavo. A Língua Portuguesa (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 957.

²²³ BILAC, Olavo. Ao Exército Nacional (Últimas Conferências e Discursos). In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 921.

²²⁴ MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese de doutoramento. Orientação Prof. Dra. Orna Messer Levin. UNICAMP, 2007, p. 30.

Embora o poema que analisaremos de Martins Fontes, a saber, “Na Floresta da Água Negra”, presente em *Verão* (1917), não deixe dúvida de que é parnasiano, o mesmo não ocorre com o caso de Olegário Mariano.

Isso porque o poeta pernambucano, demonstrando uma grande predileção pelo tema da lenda da Iara, recria-o em: “A mãe d’água”, presente em *Sonetos*, que é de 1912; “A Iara”, que está em *Canto da Minha Terra*²²⁵, de 1927; “Minha Terra”, que está em *Destino*, 1931; e, finalmente, em “Mãe d’água”, presente em *Quando vem baixando o crepúsculo*, de 1945.

Como se vê, a maioria de seus poemas que resgatam a lenda da Iara foi produzida em um momento em que o Modernismo já havia se estabelecido enquanto uma nova estética, inclusive, com novas propostas para a elaboração de uma literatura nacional. Todavia, optamos por estudar Olegário Mariano ao lado de autores parnasianos, porque compartilhamos do ponto de vista de Pedro Marques de que o poeta participa de um nacionalismo prolongador (de continuação da tradição nacionalista romântica) e não de um nacionalismo descontínuador (de tentativa de ruptura dessa tradição):

compreender, com algum distanciamento, a produção de autores como Olegário Mariano e todos aqueles que pouco ou nada se associaram ao combate modernista, requer uma percepção das permanências e não apenas das rupturas na evolução da poesia brasileira. O poeta esteve perto da adesão ideológica e estética do modernismo. É em sua casa e na de Ronald de Carvalho que, por exemplo, Mário de Andrade lê a Pauliceia Desvairada em 1921, em missão ao Rio Janeiro. Mas Olegário jamais chegaria a revelar ímpeto para imprimir o ritmo cinematográfico à sua poesia, ou para reescrever a história do Brasil através do que se supunha primitivo, como na antropofagia oswaldiana ou no verde-amarelismo de Cassiano Ricardo. Tampouco vai esboçar um cosmo mítico a maneira do fantástico Sem-Fim que, em linguagem estilizada e oral, Raul Bopp desenha em *Cobra-Norato* (1931).²²⁶

Frente a isso, Pedro Marques concluirá que Olegário Mariano, em relação à vertente nacionalista de nossa literatura, “pouco reforma a plataforma romântica”.²²⁷

²²⁵ Pedro Marques, estudioso da obra de Olegário Mariano, alerta para confusão de datas a respeito da edição de *Canto da Minha Terra*, alegando que esta é de 1927 e não de 1929, 1930 ou 1931. O autor, para confirmar seu ponto de vista, baseia-se na data da dedicatória de Olegário Mariano no livro, que é de 1927, e, também, na resenha de João Ribeiro sobre *Canto da Minha Terra*, veiculada no *Jornal do Brasil* de 04 de maio de 1927. (Cf. MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese de doutoramento. Orientação Prof. Dra. Orna Messer Levin. Campinas, UNICAMP, 2007).

²²⁶ MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese de doutoramento. Orientação Prof. Dra. Orna Messer Levin. Campinas, UNICAMP, 2007, p. 31.

²²⁷ *Idem; ibidem*, p. 42.

Assim é que no belíssimo poema “A Iara”, presente em *Canto da Minha Terra* (1927), Olegário Mariano retoma, pela temática, a lição do indianismo, o que igualmente se observa no livro de 1945, com “A mãe d’água”, em que o autor faz do “homem selvagem” uma vítima da Uiará.

Na verdade, “A Iara”, de *Canto da Minha Terra* (1927), conforme indica seu subtítulo (“segundo a narrativa de Afonso Arinos”), é uma recriação da narrativa que o autor mineiro apresenta em *Lendas e Tradições Brasileiras* (1917), como sendo versão de Manaus, por sua vez, baseada no estudo que Sant’Anna Nery empreende em *Folklore Brésilien* (1899), obra na qual dedica dois capítulos somente sobre a mãe d’água, a saber, “A Iara- versão do Pará” e “A Iara- versão de Manaus”, e um outro para compará-la com a Loreley, de Heine, observando as especificidades de nossa personagem. Ressalte-se que a obra de Sant’Anna Nery, de acordo com Arinos, em *Lendas e Tradições Brasileiras* (1917), teve grande repercussão em sua época, tornando-se uma edição esgotada.

No capítulo em que fala sobre as uiaras, a saber, “As amazonas e o seu rio – As Iaras”, datado de fevereiro de 1915, o escritor mineiro expõe que, a exemplo de algumas nações europeias, como a Alemanha, deveríamos nos voltar ao nosso folclore, citando que, tal como Ricardo Wagner no caso alemão, o músico cearense Alberto Nepomuceno “tem tomado para tema de suas criações musicais a melodia das canções populares e lendas brasileiras”.²²⁸ A esse respeito, o autor de *O contratador de Diamantes* lembra a composição “As Uiaras” deste.

Como se sabe, Afonso Arinos seria uma figura exponencial para o movimento de revalorização das tradições populares, influenciando diversos intelectuais, no caso, Olegário Mariano e, também, Olavo Bilac, que realizou pesquisas em Ouro Preto ao lado do escritor mineiro²²⁹.

Todavia, “A Iara” também apresenta afinidades com “A mãe d’água”, de Gonçalves Dias. Trata-se de um longo poema, constituído de 26 quintetos rimados e metrificados, em que emergem três vozes, a saber, a do narrador, a do índio Jaguari (protagonista e vítima da Uiará) e a da mãe deste, que, tal como em “A mãe d’água”, do poeta de “*Os Timbiras*”, encampa um discurso de alerta aos perigos da perversa

²²⁸ ARINOS, Afonso. *Lendas e Tradições Brasileiras*. 2ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C^a, 1937, p. 55.

²²⁹ Segundo Álvaro Simões Junior, “talvez seja fruto dessas pesquisas [feitas em Ouro Preto com Afonso Arinos] e do ambiente mineiro, impregnado de história, o patriotismo que se iria pronunciar mais tarde na obra do poeta”. In: SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. *A sátira do Parnaso – estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p.53.

personagem folclórica. Por meio de uma linguagem simples, direta e que incorpora termos indígenas, apresenta-se a trajetória de Jaguari, “esse nome que, dando orgulho à raça, / era a glória da taba dos manaus”²³⁰, sendo exaltado no canto das mulheres e reconhecido pelo grupo dos guerreiros como o mais valente, veloz e habilidoso. Tal como a heroína Iracema, de José de Alencar, Jaguari também é comparado com a fauna local, o que acentua a sua unidade com a natureza:

O puma ruivo e hostil, de olhos de ferro em brasa,
No enredado cipoal da selva acesa,
Ou o veado arisco ao pé do buriti,
Não tinham a bravura, a insolência, a destreza
Nem a elegância de Jaguari.²³¹

Embora equiparado a um deus (“Nas tardes silenciosas, a canoa / Do jovem deus, banhada pelo poente, / Ia ligeira como a jaçanã, [...]”²³²), Jaguari não seria invencível à encantadora e temível Iara, que, no poema, está associada a uma das façanhas de Anhangá:

Nunca lhe ouviste a voz maldita e cava?
Anhangá, altas horas, quando passa
Eriçando o cabelo aos capinzais,
Espalha, como a sombra da desgraça,
O veneno das dores imortais.²³³

É interessante observar que o poema caminha de um tom elevado, quando reporta a destreza e a velocidade de Jaguari, para um tom melancólico, indicativo de morte iminente, quando o índio encontra a mãe d’água. Esta apresenta uma caracterização europeizante:

_Mãe! Eu a vi! Como era linda! Tinha
Os cabelos caídos pelas ancas
Como os raios de um sol que não tem fim
E o corpo branco como as garças brancas
Tremia, caminhando para mim...²³⁴

Além disso, a mãe d’água é uma presença que mobiliza toda a natureza:

²³⁰ MARIANO, Olegário. “A Iara” In: *Canto da Minha Terra*. 3ed. Rio de Janeiro: Editora a noite, s/d, p.27.

²³¹ *idem; ibidem*, p.24.

²³² *idem; ibidem*, p.27.

²³³ *idem; ibidem*, p.28.

²³⁴ *idem; ibidem*, p.32.

Quando ela canta, os pássaros se calam.
 A tarde absorta fica mais tranquila,
 Ao som daquela voz vinda de além.
 Quedam-se os rios todos para ouvi-la
 E a cachoeira, a escutar, para também²³⁵.

Mas, se, em “A Iara”, a nossa personagem mobiliza toda a natureza, mostrando a sua imponência, em “Minha Terra”, que está em *Destino* (1931), a mãe d’água é o sinônimo explícito de nossa paisagem tropical, de nosso país, sendo entusiasticamente exaltada, conforme observamos pelo preponderante tom exclamativo em que se estruturam os sete quartetos que compõem o poema:

Minha Terra

Que maravilha é a minha Terra! Que maravilha!
 Olha bem para ela! Vem viver dentro dela!
 Sentirás no seu seio, ó poeta solitário,
 A carícia e o embalo de todos os berços.

Olha um filete de água a saltar como o sangue
 Arterial do peito rude e abrupto da montanha!
 Olha as árvores a embalar nos braços floridos
 O corpo infantil da primeira estrela da noite!

Olha o rio que passa, olha a cachoeira
 Que tomba mais adiante, entre a rocha escarpada
 Vês todas as borboletas bailando? bailando?
 Vai haver um incêndio de asas à flor d’água...

É a minha terra! O meu orgulho! A minha vida!
 Olha à noite o Cruzeiro como brilha!
 Mão de Nosso Senhor espalmada na altura
 Abençoando o roteiro das velhas latinas...

E as Três Marias tão humildes e tão juntinhas
 Olhando a terra longe, com saudade...
 Que desejo elas têm de vir de novo à terra
 Porque as estrelas todas nasceram no Brasil

Ouve o assovio dos Sacis, atenta o ouvido
 Perto daquele lago e pelo teu ouvido
 Passará como um sonho a voz desencantada,
 De uma mulher que amou e vive e canta dentro d’água.

Ficarás num momento embriagado, extasiado
 Diante daquela voz. Dobra o joelho, faz o sinal-da-cruz
 E entrega-lhe a tua alma, ó poeta solitário,
 Que a minha Terra é a linda Iara que te seduz.²³⁶

²³⁵ *idem; ibidem*, p.32.

²³⁶ Mariano, Olegário. *Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 322-3.

Como se vê, a descrição das belezas e maravilhas do Brasil, que o engloba pelo exotismo, é um recurso argumentativo para convencer o poeta a viver na “terra” do “eu” lírico. Saliente-se que a intensa repetição do verbo “olhar” reforça o aspecto descritivo do poema que colabora para a composição de um quadro pitoresco. O tom hiperbólico, que ajuda a construir a ideia de que o Brasil é o melhor de todos os lugares para se viver, um paraíso, não só porque é acolhedor (“Sentirás no seu seio, ó poeta solitário, /A carícia e o embalo de todos os berços”), mas também, entre outras coisas, porque “as estrelas todas nasceram no Brasil”, continua a representação do país vinda do Romantismo, lembrando a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

Vale ainda notar que, embora o poeta mencione um outro personagem de nosso folclore, o Saci, é a Iara, cuja beleza e encantos físicos - os quais, em uma certa vertente nacionalista, tentam ser fixados como os elementos representativos do Brasil - que é identificada à pátria e, por isso, o poeta deve se curvar a ela, em uma atitude solene e respeitosa:

Ficarás num momento embriagado, extasiado
Diante daquela voz. Dobra o joelho, faz o sinal-da-cruz
E entrega-lhe a tua alma, ó poeta solitário,
Que a minha Terra é a linda Iara que te seduz.

Em Martins Fontes também percebemos um tratamento semelhante no que se refere à Iara:

III

[...]

É o Amor que celebra essa flamante festa!
O orvalho cai. A seiva sobe. As águas bolem.
- E realizam-se ao luar, no templo da floresta,
Sob a benção da noite, os himeneus do pólen!

Então por toda a selva, a magia é tamanha,
Que, para definir-lhe a riqueza estupenda,
Foi preciso apelar para uma força estranha,
- E a fé se originou da poesia da lenda!

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!

IV

O homem, cheio de orgulho e de amor, contemplando
A grandeza feraz da pátria da Conquista,
Na sua adoração, dobra os joelhos sonhando,
Beija a terra! – e murmura esta prece de artista:

- “Ó floresta! Na tua imponência e bravura,
És simples e sonora, eloquente e singela!
No esplendor virginal da eterna formosura,
És quente, és rica, és forte e, antes de tudo, és bela!

“Para que eu te traduza a majestade rude,
mas de uma forma tal, precisa e manifesta,
que demonstre o poder da tua juventude,
a que hei de exatamente igualar-te, ó floresta?

“Só posso comparar-te à língua portuguesa:
porque ela é que possui os tesouros da tua
basta, e brava, e brutal, e bárbara beleza,
que a língua-mãe, na terra virgem, perpetua!

“Pelo sagrado amor dos artistas futuros,
Na língua florestal, em vindouros garimpos,
As palavras senis, que são carvões escuros,
Hão de um dia esplender como diamantes limpos.

“E o tacto, a cor, o som, o sabor e o perfume,
Tudo que à frase humana a sensação empresta,
Há de um dia exprimir a língua que resume,
Na opulência verbal, a pompa da floresta!

“Consagrando a beleza, eternizando a graça,
Ela re florirá como um verde renovo!
_E os Poetas cantarão, para a glória da raça,
Na língua de ouro velho, a terra de ouro novo!”²³⁷

Estas belas estrofes finais (dos 61 quartetos estruturados em alexandrinos) fazem parte do longuíssimo e, por vezes, até cansativo, poema “Na Floresta da Água Negra”, presente em *Verão* (1917), cujo exemplar por nós analisado pertenceu a Mário de Andrade, fato que resultou em um imenso ganho à nossa pesquisa, já que o autor de

²³⁷ FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917.

Pauliceia Desvairada fez importantes comentários a lápis acerca do poema em seu volume, os quais foram reproduzidos integralmente nos anexos desta dissertação.

Embora Mário de Andrade critique o preciosismo da linguagem²³⁸, as repetições de mesmas ideias e qualificativos, que tornam, em certos momentos, a leitura de “Na Floresta da Água Negra” fastidiosa²³⁹, o comentário geral é positivo:

mas é lindo o poema. Terá os seus defeitos - quem não os tem? – mas espande nele toda uma juvenildade fogosa, um entusiasmo, uma fé que enaltecendo na comparação final do poema, tornam-no singular em a literatura portuguesa. É a grande habilidade do poeta, mas ela por vezes conturba-se, titubeia e aparece o senão. Muito embora apoteose o poeta a Forma, o seu lindíssimo poema viverá menos por ela que pela ideia, pela imaginação descritiva, pela eloquência [...].²⁴⁰

Ressalte-se que, se pensarmos no projeto de literatura nacional do modernista, veremos que Mário de Andrade aprecia, conforme suas notas, não só o uso da linguagem de maneira mais coloquial, o que, às vezes, acontece no poema²⁴¹ de Martins Fontes (embora isso gere um artificialismo, pois contrasta com o seu esforço geral pelo rebuscado), mas também a ideia deste, que inclui resgatar nosso folclore como inspiração para a composição de uma poesia que revele o dado local, o que pode explicar a menção que o autor de *Verão* faz a Valdomiro Silveira, no início de “Na

²³⁸ Em nota à estrofe seguinte, Mário de Andrade diz que “o a.[autor] espanta o leitor com uma língua nova, que este, infeliz, não conhece” (Cf. FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917, p.42):

A luz, vividamente, espadanando lavas,
em lúteos lumaréis e vibrações urentes,
ampli-ondeante, desfralda as labaredas flavas,
jalnes, rufas, de tons gualdos e fulvescentes.

²³⁹ Nota de Mário de Andrade, p. 48: “um grande defeito das suas repetições de ideias e de qualificativos é redizer e redizer a mesma coisa, alongando em demasia prejudicando o interesse. (Cf. FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917.)

²⁴⁰ Nota de Mário de Andrade, p.56, em FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917.

²⁴¹ Em nota à estância seguinte, na página 51, Mário de Andrade afirma que “os versos são magníficos, vivos, coloridos – aliás como toda a poesia, e mostram-se menos redundantes e empolados, com qualificação mais comedida e repetições nenhuma...quasi. Mas o poeta alonga demasiadamente o poema”:

E do fofo tapiz, das plumas e dos fetos
Que recamam o solo, erguem-se, em borborinho,
Zumbidos e zum-zuns de invisíveis insetos,
Chios, cicios, sons de cochichos, baixinho...

Floresta da Água Negra”, já que este também apresenta uma obra em que trabalha com motivos de nosso folclore.

Considerando a análise que temos desenvolvido, verificamos que tanto Olegário Mariano quanto Martins Fontes, partilham de uma ideologia comum com referência à imagem da Iara e sua associação com a pátria. Nenhum deles hesita em tomá-la como o sinônimo do Brasil. Como é possível constatar, Martins Fontes a eleva a símbolo nacional:

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!²⁴²

Uma vez símbolo de algo tão nobre e distinto quanto a nossa pátria, a Iara, enquanto nossa terra, nossa floresta, é digna de um tratamento que se dispensa àquilo que é considerado sagrado:

O homem, cheio de orgulho e de amor, contemplando
A grandeza feraz da pátria da Conquista,
Na sua adoração, dobra os joelhos sonhando,
Beija a terra! – e murmura esta prece de artista:²⁴³

Outro ponto que devemos atentar é o traço de juventude da personagem folclórica, fato que entra em consonância com a ideia de Brasil como país novo, cuja consagração e o grande poema que o expresse é, tal como vimos em Bilac, uma projeção para um futuro certo, que se concretizará:

Consagrando a beleza, eternizando a graça,
Ela reflorirá como um verde renovo!
_E os Poetas cantarão, para a glória da raça,
Na língua de ouro velho, a terra de ouro novo!²⁴⁴

Vale acrescentar que a imagem da Uiara também convém para reforçar a ideia de eterna beleza de nossa natureza (“No esplendor virginal da eterna formosura”), dada pela sua relação com as ninfeias, que são plantas perenes. A esse respeito, devemos mencionar que há um certo imaginário segundo o qual a mãe d’água viveria em uma ninfeia ou nasceria desta, sendo sua flor. Em “A Iara”, de Bilac, a personagem folclórica

²⁴² FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917, p.54.

²⁴³ *Idem; ibidem*, p.55.

²⁴⁴ *Idem; ibidem*, p.56.

está entre as ninfeias. Em Olegário Mariano, no livro *Sonetos* (1912): “É a Mãe d’água que chora a saudade da vida / Dentro do coração de uma ninfeia branca”²⁴⁵. Finalmente, em Martins Fontes, apesar de o autor preferir compará-la às orquídeas (“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!”²⁴⁶), as ninfeias são igualmente parte do cenário:

No hediondo tremedal, o macio perfume
 Dos nelumbos azuis, das ninfeias se evola.
 E, alva, sobre o negror das águas de betume,
 Abre a vitória-régia o esplendor da corola²⁴⁷.

Saliente-se, enfim, que se a mãe d’água é a terra, a floresta americana, isto é, a pátria, cuja apreensão se dá pelo aspecto pitoresco e exótico (“No esplendor virginal da eterna formosura, / És quente, és rica, és forte e, antes de tudo, és bela!”²⁴⁸), ela, por tudo que significa, só pode ser comparada à língua portuguesa, por meio da qual a Iara divinal, nossa terra, pode ser cantada. E, nesse sentido, temos aí os dois elementos – língua e terra (Iara) - que devem ser exaltados como os representativos da nação, de acordo com o que vimos principalmente em Olavo Bilac e Martins Fontes.

²⁴⁵ MARIANO, Olegário. *Toda uma vida de poesia*. Vol I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.39.

²⁴⁶ FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917, p.54.

²⁴⁷ *Idem; ibidem*, p.53.

²⁴⁸ *Idem; ibidem*, p.55.

CAPÍTULO 7: A Lenda da Iara em Mário de Andrade (1893-1945)

No Brasil, desde o século XIX, temas do folclore têm sido resgatados por intelectuais, sobretudo literatos, sendo por estes recriados na literatura erudita. É o que temos observado com uma das mais belas narrativas da cultura popular, a lenda da Iara, de grande recorrência não só na obra de autores oitocentistas, como José de Alencar, Gonçalves Dias, Melo Moraes Filho, Sousândrade, Juvenal Galeno e Machado de Assis, mas também em obras de autores do século XX, como Martins Fontes, Olegário Mariano e Olavo Bilac, para citarmos apenas a produção artística anterior ao movimento modernista e aos textos que estudaremos de Mário de Andrade.

Leitor de todos ou quase todos os escritores que elencamos acima, como evidencia a biblioteca de Mário, onde encontramos notas a lápis deste acerca do poema de Martins Fontes em que aparece a mãe d'água, a saber, “Na Floresta da água negra” (editado em 1917 no livro *Verão*), Mário de Andrade, como demonstraremos, recria a lenda da Iara dentro de um projeto que almeja elaborar uma representação do Brasil que abranja as contradições deste, inclusive seus aspectos negativos, como a preguiça²⁴⁹ (a qual se coloca[va] como característica de nosso povo), de modo a reinterpretá-los e até valorizá-los no sentido de uma resistência à alienação resultante da lógica do consumismo.

É essencial ressaltar que o interesse de Mário pelo nosso folclore não se limitou à sua grande curiosidade pela cultura popular. Antes de tudo, liga-se ao seu intuito em integrar o homem brasileiro à sua cultura, à sua tradição, como forma de evitar a “despersonalização” de nosso povo frente ao estrangeirismo (na época, sobretudo de influência europeia) e ao processo de massificação. Conforme afirma Telê Lopez,

o Folclore é a fonte de conhecimento do povo para Mário de Andrade. Seu isolamento nas zonas de permanência e seu enfraquecimento nas metrópoles industrializadas é mais um testemunho da perda iminente de personalidade do povo, a que chama “personalidade racial”. Daí a necessidade de reabsorver o Folclore criticamente, e devolvê-lo ao povo. Para tanto, a tradição em todo o território nacional é caminho valioso de pesquisa.²⁵⁰

²⁴⁹ Em *Macunaíma*, a preguiça tem uma dupla capacidade: - inércia, inativa e inoperante; e – resistência e contestação à lógica alienante do trabalho.

²⁵⁰ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p.199.

Todavia, o autor de *Clã do Jabuti* (1927) nunca quis mostrar um patriotismo exacerbado como era a proposta de uma outra vertente nacionalista, identificada com o Integralismo, como o Nhengaçu Verde-Amarelo, que chegava a ser xenófobo. Mário, consciente da diversidade cultural formadora do povo e da nação brasileira, observa que, embora o elemento estrangeiro não devesse ser incorporado passivamente, ele deveria ser transformado, de modo a resultar em uma outra coisa. A esse respeito, o verso de um dos poemas de estreia do poeta modernista, “Trovador” - “Sou um tupi tangendo um alaúde”- explicitam que a união daquilo que é primitivo (tupi) com o estrangeiro (alaúde), forma um outro, isto é, uma outra cultura, um outro povo, que é o brasileiro.

Ao elaborar uma proposta de nacionalismo que apreenda a nação em suas contradições, Mário se afasta da perspectiva redutora do verde-amarelismo na medida em que não coloca um ponto final na construção do Brasil, porque, sendo um país em formação, a indefinição e a contradição seriam os seus traços peculiares.

Como bem observou Perrone-Moisés, “Mário de Andrade não usou, falando de ‘Macunaíma’, os termos identidade nacional brasileira, mas a expressão ‘entidade nacional brasileira’”²⁵¹. Essa constatação é importante porque se, por um lado, “identidade” pressupõe um elemento definidor determinado, essencial e acabado, a palavra “entidade”, por outro lado, diria respeito “a um objeto de pensamento que se concebe como um ser desprovido de toda a determinação particular”²⁵², o que confere, portanto, um sentido de inacabamento, isto é, de algo não fechado e fixo, que está em via de formulação.

Conforme expõe Perrone-Moisés, o termo “entidade” é mais coerente com o pensamento de Mário de Andrade em relação ao nacionalismo, porque este não queria que *Macunaíma* (1928) fosse visto como a expressão da cultura nacional brasileira²⁵³, já que isso seria fixá-lo dentro de uma perspectiva, limitando-o a um período específico e restringindo suas possibilidades de significação.

Já se pensarmos em *Clã do Jabuti* (1927), verificaremos que o próprio título da obra aponta para uma existência dialética de elementos contraditórios entre si. Segundo esclarece Coelho,

²⁵¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Macunaíma e a “entidade nacional brasileira”. In: *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 189.

²⁵² *Idem; ibidem*, p. 191. (grifo nosso).

²⁵³ *Idem; ibidem*, p. 199.

Clã transmite uma ideia de força devido a sua significação de agrupamento familiar, ao contrário, de jabuti, que passa uma ideia de pequenez, insignificância e covardia por se tratar de um animal pequeno que esconde a cabeça na casca ao menor sinal de perigo.²⁵⁴

Como se vê, a proposta de nacionalismo de Mário de Andrade adquire um alcance de visão tal que revela a sua atualidade.

Tendo realizado essa pequena discussão preliminar a respeito de algumas características do projeto de literatura nacional de Mário de Andrade, estudemos nosso *corpus*.

II

Poema²⁵⁵

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 para 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...²⁵⁶

Um dos aspectos que de imediato nos chama a atenção em “Poema” é que Mário de Andrade, ao se apropriar da lenda da Iara, confere-lhe um tom de relato oral. Embora seja um poema, observamos a presença de um narrador, semelhante a um “contador de causos”, que se envolve com a matéria narrada, deixando claro que a composição deriva de uma interpretação sua, como é notável no 3º verso da segunda estrofe: “Contava que ela era feiosa, muito!”

²⁵⁴ COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo:Saraiva, 1970, p.114

²⁵⁵ Conforme a prof. Dra. Telê Ancona Lopez, em edição do *Clã do Jabuti* que está em preparo, “Poema” foi publicado em *Terra roxa e outras terras* (a. 1, nº 5. São Paulo, 27 de abril de 1926) sob o título IARA; como POEMA em *Planalto* (a. 2, nº 16; São Paulo, 1º de janeiro de 1942).

²⁵⁶ ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo: EDUSP, 1987, p.192-193.

O tom exclamativo do discurso do narrador acentua a feiúra com que a Iara era descrita pelo velho. Outra marca desse envolvimento é o advérbio “felizmente” no verso seguinte, em que o narrador, expressando que lhe desagrada a descrição da Uiara como feia, vê como positiva a morte do velho, a qual simboliza, a nosso ver, a transformação de uma tradição, a saber, a tradição indígena.

Segundo Philip Wilkinson, a mãe d’água como uma bela mulher sedutora, de cabelos longos e voz maviosa só teria evoluído entre os índios por volta do século XVIII²⁵⁷. Na verdade, era o Ipupiara, ente sobrenatural horrível e devorador de índios, o elemento mítico aquático presente no imaginário indígena antes do contato com os europeus. Assim, ao certamente identificar a Uiara com o Ipupiara no poema em questão, é que se tem a alusão daquela como feia.

Apesar do nome indígena, a Iara seria o equivalente das sereias europeias²⁵⁸, de forma que sua estrutura veio com o colonizador. Desse modo, ela é resultado da união do primitivo com o estrangeiro, constituindo o nacional, o brasileiro. Em “Poema”, além de ter atributos que vieram das sereias europeias, como o canto e a mocidade (beleza), a mãe d’água também apresenta algo do temível Ipupiara. Saliente-se que, em *Clã do Jabuti* (1927), a principal matriz para a delineação da mãe d’água são os relatos sobre o Ipupiara feitos por Fernão Cardim em *Tratado da terra e gente do Brasil*. O trecho a seguir, retirado desta obra, é semelhante à imagem do piá, em “Poema”, cuja mão é abocanhada pela piranha: “o senhor[o senhor do índio] para animar o índio quis ver o monstro[Ipupiara], e estando descuidado com uma mão fora da canoa, pegou nele, e o levou sem mais aparecer”.²⁵⁹

Por fim, é possível constatar outro envolvimento do narrador na história tanto por meio da singeleza e o carinho com que descreve, aliás, metonimicamente o piá, através do diminutivo “mãozinha” quanto por meio da expressão “E vai” no último verso da segunda estrofe. “E vai” funciona como um recurso que faz com que o momento em que a piranha abocanha a mão do piá (passado) seja trazido para o momento no qual o narrador está contando esse acontecimento (presente). Dessa

²⁵⁷ WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001, p.105.

²⁵⁸ Cf. CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979 e WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001.

²⁵⁹CARDIM, Fernão. *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. Introduções e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Editores J. Leite & Cia, 1925, p. 89. (consultamos o exemplar de Mário de Andrade)

maneira, há uma atualização de todo o conteúdo emotivo em relação ao que ocorreu com o piá, devido a curiosidade deste pelos encantos da Iara.

Esses comentários acerca do envolvimento do narrador com a matéria narrada, explicitando que a composição deriva de sua interpretação, colaboram para exemplificar que o material folclórico transfigurado em “Poema” não é visto como algo curioso, no sentido de exótico. A esse respeito, é fundamental salientar que o principal aspecto estético do projeto literário de Mário de Andrade, ao qual está subjacente o seu projeto ideológico, é o de tentar diminuir ou anular a distância entre a produção erudita e a criação popular, de modo que esta, ao ser resgatada pela Literatura oficial, não seja vista como curiosa ou exótica.

Tal fato justificaria, por exemplo, a sua incessante busca de uma Língua Nacional ou Brasileira. Como se nota em “Poema”, Mário emprega a língua literária com mais naturalidade. Para Kiefer,

a busca do que ele chamava de ‘língua brasileira’ ou ‘língua nacional’, inscreve-se na sua concepção maior de cultura. Para o poeta, desvencilhar da sintaxe portuguesa, arejar a linguagem com expressões populares e regionais, incorporar ao discurso literário o sabor da oralidade, evitar o léxico preciosista e em desuso, ajudariam a melhor definir e identificar o homem brasileiro.²⁶⁰

Portanto, o autor de *Clã do Jabuti* (1927) visava à constituição de uma de uma língua nacional através da incorporação das variedades regionais colhidas do folclore brasileiro assim como fez em *Macunaíma* (1928). Macunaíma conhecia as expressões e os provérbios de qualquer parte do país. Logo, como a língua é um sistema social que reflete a visão de mundo de um povo, todas essas variedades regionais estariam contidas na língua artificial e literária criada por Mário, a fim de integrar o homem ao seu meio, eliminando as barreiras geográficas que existem entre o brasileiro do norte e o do sul.

Diante do exposto, se analisarmos esteticamente “Poema”, perceberemos que os versos são curtos e livres, havendo o uso de uma linguagem mais espontânea e coloquial, explicitada em formas como “pra” em vez de “para”; “botou” em vez do mais formal “colocou”; “se levantou” em vez de “levantou-se”, o que, como vimos, relaciona-se sobretudo ao projeto nacionalista de Mário de Andrade, ao seu objetivo de

²⁶⁰ KIEFER, Charles. *Mercúrio veste amarelo: a poética nas cartas de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994, p.52-53.

uma Língua Brasileira, por sua vez, vinculado ao seu intuito de aproximar a esfera do popular à esfera do erudito.

Tendo isso em vista, não podemos deixar de ressaltar que a reiteração, recurso que se observa na poética popular, é também utilizada por Mário de Andrade, de forma que o narrador começa e termina com o mesmo verso: *Neste rio tem uma iara...* Começar e terminar da mesma maneira denota a estrutura circular do poema, demonstrando que a lenda continuará, embora os casos mudem. Daí as reticências. O próprio Mário de Andrade recria tal lenda em outro espaço do âmbito erudito, a saber, *Macunaíma* (1928).

Com isso, fica evidente que o modernista reconhecia a dignidade da estética popular, transformando-a no plano erudito:

o povo conserva pois a tradição, mas atualiza os assuntos. O criador erudito que usa da composição popular pode, portanto, recriar a própria composição popular, ligando-a ao momento em que vive. Trata-se de seguir o exemplo do povo que varia, mas segui-lo fora do terreno popular, trabalhando o documento segundo dados de sua sensibilidade de artista culto.²⁶¹

Vislumbrando o processo de massificação cultural, Mário encontrou no folclore a possibilidade de levar o brasileiro a conhecer a sua própria nação, as suas tradições, para, com isso, evitar a “despersonalização” de nosso país.

Referente à presença da lenda da Iara em *Macunaíma* (1928), um primeiro ponto digno de menção diz respeito ao fato de ela não ter sido regionalizada. Aliás, “Poema” distingue-se, nesse aspecto, de “O palácio da mãe d’água” e “As Uiaras”, ambos de Melo Moraes Filho, em que a informação do local em que a lenda emerge é tão fundamental que constitui o subtítulo do poemas, a saber, “lenda do Pará” e “lenda do Rio Negro”, respectivamente.

Mário, em *Macunaíma* (1928), criará um espaço desgeograficado, em que inexistam fronteiras culturais. Sendo assim, a lenda da Iara, parte principalmente do imaginário da Amazônia, aparecerá em São Paulo, em pleno Vale do Anhangabaú.

Ademais, o autor tentará romper com a estratégia de descrição, utilizada pelos românticos para falar dos costumes e tradições de uma região, em prol de uma narração. Nesse sentido, os aspectos da cultura popular não são apresentados como típicos de um

²⁶¹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p.124-5.

lugar do Brasil, mas são parte tanto dos discursos do narrador culto quanto do personagem.

Ao analisar *Macunaíma* (1928), verificamos que a Uiara aparece de forma mais sutil, embora bastante significativa nos capítulos quinto “Piaimã”, sétimo “Macumba” e décimo quinto “A Pacuera de Oibê”, e de modo mais decisivo para o desenrolar da narrativa em “A piolhenta do Jiguê” (cap. 13) e “Ursa Maior” (cap. 17).

É interessante observar que, em “Piaimã, a mãe d’água é inserida dentro de um capítulo em que se mostra a chegada do protagonista a São Paulo. Dessa maneira, temos o contato da cultura primitiva, representada por *Macunaíma* (1928), com a civilização, marcada pelo cosmopolitismo e industrialização da cidade paulista. Frente a algo tão diferente de sua realidade, o herói deslumbra-se diante das máquinas, não só comparando-as à mãe d’água (elemento constituinte de sua visão de mundo), mas considerando-as superiores, como notamos no trecho abaixo, no qual “as máquinas são mais cantadeiras que a mãe d’água”:

Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe d’água, em bulhas de sarapantar.²⁶²

O excerto acima, além de explicitar a inclinação gradativa do pensamento de Macunaíma aos aspectos da civilização (“Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando...”), observada pelo emprego do verbo “maquinar”, semelhante sonoramente à “máquina”, pode ser tomado como um indício da futura adesão do herói à civilização europeia, indicando a sua infidelidade à natureza tropical, que se concretizará em Vei, a Sol (cap.8).

A outra alusão à Iara em “Piaimã” também está vinculada às máquinas, em um trecho no qual Macunaíma consegue, de certa forma, perceber a reificação do homem diante do mundo tecnológico, concluindo, não sem notarmos a ironia de Mário, que os homens é que são máquinas e estas é que são homens:

a máquina devia ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável mas apenas uma realidade. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha

²⁶²ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p.53.

uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens.²⁶³

No capítulo sete, o nome “mãe d’água” é evocado em um ritual de macumba, remetendo aos seres, da cultura africana, ligados às águas: “Ôh Iemanjá! Anamburucu! E Oxum! Três Mães d’água!”²⁶⁴. Evocadas em um ritual de macumba realizado no Rio de Janeiro, verificamos que tais entidades foram aqui aclimatadas.

Além de ser um elemento do folclore que participa do propósito do modernista de fazer o brasileiro se integrar à sua cultura, a Iara, em *Macunaíma* (1928) tem uma importante função dentro da narrativa, haja vista estar relacionada com a morte do herói. Ela se configurará, na verdade, como um instrumento para a vingança de Vei, a Sol, pelo fato do protagonista não ter sido fiel às suas filhas, isto é, à sua própria natureza. Em citação a Mário de Andrade, Berriel expõe que

A raiva de Vei, a Sol por Macunaíma não ter se amulherado com uma das filhas da luz, é porque vivemos errado, em vez de termos criado uma civilização nascida diretamente da terra tropical e suas exigências até morais, como indianos, chineses, aztecas (filhas da luz), importamos a civilização de clima temperado (as francesas e a varina) da Europa[...].²⁶⁵

Dessa maneira, a primeira tentativa de vingança de Vei, a Sol, por meio da imagem da Uiara, ocorre no capítulo 13, “A Piolhenta do Jiguê”, em que mais uma vez se sobreleva a infidelidade de Macunaíma ao seu clima tropical: “Gente! Adeus, gente! Vou pra Europa que é melhor!”²⁶⁶

Sintetizemos tal parte da narrativa. Macunaíma, sentindo-se melhor da erisipela, resolve ir ao Anhangabaú “buscar sarna pra se coçar”. O herói senta-se no parapeito de uma fonte (o monumento a Carlos Gomes, o que é bastante sugestivo, dado o fato de o compositor ter se dedicado à questão nacional), de onde conseguia ter “a visagem das águas do mar”. Trata-se de um episódio em que o recurso da hipérbole justifica Macunaíma avistar um transatlântico em uma fonte:

E lá na escuridão da gruta por detrás da tropilha presenciou uma luz. Fixou mais e distinguiu uma embarcação muito linda que vinha boiando sobre as

²⁶³ *Idem; ibidem*; p. 54.

²⁶⁴ *Idem; ibidem*, p.76.

²⁶⁵ ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. ed. crítica org por Telê Porto Ancona Lopez. Rio, Livros técnicos e científicos; São Paulo, Secretaria de Cultura Ciência e tecnologia, 1978, p.252. APUD: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). “A Uiara enganosa”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo. *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, p.147.

²⁶⁶ ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 152.

águas. [...]“É um vaticano!” O navio já vinha bem visível por detrás dos baguais de bronze.[...]

_ não é vaticano não! É o transatlântico fazendo viagem por mar! Gritou um chofer japonês que já fizera muita viagem por mar. E era um transatlântico enorme. Vinha iluminado, relampeava todo de ouro e prata embandeirado e festeiro. Os óculos das cabinas eram colares no casco e nos cinco deques empoleirados corria música entre a gentama dançando mexida no cururu. A choferada comentava:

_ É do Loide!

_ Não, é da Hamburgo!

_ Vá saindo! ’tou percebendo! Então! É il piróscafo Conte Verde em vez!

É era o piróscafo Conte Verde sim. E era a mãe d’água que vinha bancando piróscafo pra atentar o herói.

_Gente! Adeus, gente! Vou pra Europa que é melhor! Vou em busca de Venceslau Pietro Pietra que é o gigante Piaimã comedor de gente! Que o herói discursava.

E toda a choferada abraçava Macunaíma se despedindo. O vapor estava ali e Macunaíma já pulara no cais da fonte pra subir a escadinha do piróscafo Conte Verde. Todos os tripulantes na frente da música acenavam chamando Macunaíma e eram marujos forçados, eram argentinos finíssimos e eram tantas donas lindíssimas pra gente brincar até enjoar com os balangos das ondas.

_Desce a escadinha, capitão! O herói exclamou.

Então o capitão tirou o cocar e executou uma letra no ar. E todos, os marujos os argentinos finíssimos e as cunhãs lindíssimas pra Macunaíma brincar, todos esses tripulantes soltaram vaias macotas caçoando do herói enquanto o navio manobrando sem parar dava a popa pra terra e fechava de novo pro fundo da gruta. E todos aqueles tripulantes viraram doentes com erisipa sempre caçoando o herói. E quando o piróscafo atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual de bombordo a chaminezona guspiu uma fumaçada de pernilongos, de borrachudos mosquitos-pólvora mutucas marimbondos cabas potós moscas-de-urá, todos esses mosquitos afugentando os motoristas.

O herói sentado no rebordo da fonte penava todo mordido e com mais erisipa, mais, todo erisipelado. Sentiu frio e veio a febre. Então espantou com um gesto os mosquitos e caminhou pra pensão.²⁶⁷

Ressalte-se que a Iara se apresenta ao herói sob a forma de uma “embarcação muito linda”, a qual Macunaíma julga ser um vaticano, transporte aquático comum na região amazônica, de onde, como se sabe, o protagonista é oriundo. Nesse sentido, a menção ao transatlântico é feita por um estrangeiro, um chofer japonês. Na verdade, em “A piolhenta do Jiguê”, a Iara se confunde com outro mito amazônico, a boiúna, cobra preta ou cobra grande, também chamada de mãe d’água pelos índios, conforme registro de 1630²⁶⁸. De acordo com Câmara Cascudo, a boiúna se transforma nas mais disparatadas figuras, como navios, vapores, canoas, de modo a engolir pessoas²⁶⁹. É importante destacar que a ideia de transatlântico já estava presente na descrição que Raymundo Moraes faz da boiúna em *Na Planície Amazônica*, uma das matrizes para

²⁶⁷ *Idem; ibidem*, p.151-153.

²⁶⁸ Cf. CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 177.

²⁶⁹ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.132.

elaboração do capítulo 13 de *Macunaíma* (1928). Além disso, está igualmente nesta obra de Raymundo Moraes a ideia de fazer indivíduos em terra discutirem a companhia de navegação, inclusive a exclamação “É do Loide!” é retirada do livro do escritor paraense. Por fim, este também refere-se ao fato de as pessoas em terra desejarem seguir a bordo, conforme é a postura de Macunaíma, e de os tripulantes estarem se divertindo. Acrescente-se que o motivo da febre (que, no caso de Macunaíma, advém da doença do herói – eripisela – e dos mosquitos que o picam) também está em *Na Planície Amazônica*, sendo nesta obra desencadeada ao se perceber que o transatlântico é, na verdade, a terrível boiúna. Finalmente, o contraste claro e escuro que envolve a descrição da embarcação encontra-se no texto do escritor paraense, embora em *Macunaíma* (1928) isso adquira uma significação específica, conforme veremos adiante.

Vale comentar que o texto de Raymundo Moraes é resgatado por Mário de Andrade e transformado dentro de um capítulo em que fica evidente um dos aspectos que marca a caracterização das personagens em *Macunaíma* (1928), o hibridismo. Como se vê, a mãe d’água, bela personagem de nosso folclore que seduz pelo canto e sobretudo pelo fator da sexualidade - o que no longo excerto acima citado é simbolizado pela referência à música e “às donas lindíssimas pra gente brincar” - é também a boiúna, o que representa a cultura primitiva. Todavia, como dissemos, a busca do modernista por uma entidade nacional incluía considerar a diversidade cultural que compõe o Brasil. A esse respeito, não podemos deixar de notar que a mãe d’água contém o elemento primitivo, embora traga também em si o estrangeiro. Nesse sentido, ela é o navio italiano, o piróscapo, representando, assim, a civilização.

Ademais, lembrando que o primitivo em *Macunaíma* (1928), tanto em relação ao índio (o herói) quanto em relação ao espaço (Uraricoera), não é um primitivo “puro”, mas sim imbuído de elementos da civilização, visto o fato de Macunaíma, no Uraricoera, “dandar pra ganhar vintém”²⁷⁰ e ser ainda “branco loiro e de olhos azuizinhos”²⁷¹, a Iara, sendo o nosso equivalente das sereias, o que denota que sua estrutura é originalmente europeia, ajuda a corroborar que o nacionalismo de Mário separa-se definitivamente da proposta dos verde-amarelistas, uma vez que o seu primitivo engloba o estrangeiro, aqui incorporado e transformado segundo nossos valores.

²⁷⁰ *Idem; ibidem*, p. 13.

²⁷¹ *Idem; ibidem*, p. 50.

Além de ser a boiúna e o piróscafo, a mãe d'água na forma de transatlântico, em “A Piolhenta do Jiguê”, “relampeava oiro e prata”, caracterização que certamente alude à cantiga de roda portuguesa “Dona Sancha”, que igualmente aparecerá na composição da Uiara em “Ursa Maior”, matriz, aliás, explicitada pelo próprio Mário de Andrade em suas *Notas Diárias*²⁷²:

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 cunhã lindíssima, alvinha e padeceu mais de vontade. E a cunhã lindíssima era a Uiara.[...]Vei sabia que a moça não era moça não, era a Uiara.“E a Uiara vinha chegando outra vez com muitas danças. Que boniteza que era ela!...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 para respirar. Porém como ela só se mostrava de frente e fastava sem virar Macunaíma não via o buraco no cangote por onde a pérfida respirava [...]”²⁷³

Como se vê, a Iara é não só Dona Sancha em “Ursa Maior”, mas também Iracema e o Ipupiara, o que coloca em relevo outras matrizes para a composição da mãe d'água, como José de Alencar e os cronistas coloniais. É interessante destacar que se a lenda da Iara pode ser considerada um elemento primitivo, já que este em *Macunaíma* (1928) não é, conforme expusemos, “puro”, sua identificação com a Iracema (“cabelos negros como as asas da graúna”) reforça tal ideia na medida em que a personagem de Alencar evidencia, ficticiamente, o nativo. O mesmo se pode dizer de sua identificação com o Ipupiara, do qual advém o fato de a Uiara respirar pelo cangote, segundo consta no texto de Simão de Vasconcelos²⁷⁴, e ainda o fato de a Uiara, tendo em vista o *Tratado da terra e gente do Brasil*²⁷⁵, de Fernão Cardim, comer as extremidades do corpo dos indígenas: olhos, nariz, genitálias e pontas dos dedos dos pés e mãos: “quando Macunaíma voltou à praia se percebia que brigara muito lá no fundo. [...] Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum desses tesouros”²⁷⁶.

Na verdade, é curioso que, nos dois principais capítulos em que se expõe a tentativa de vingança da Vei, a Uiara aparece fundida aos dois mitos, que, de acordo

²⁷² ANDRADE, Mário. *Notas Diárias*. In: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p.236.

²⁷³ ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 205-206.

²⁷⁴ Cf. CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 172.

²⁷⁵ CARDIM, Fernão. *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Editores J. Leite & Cia, 1925, p. 89.

²⁷⁶ ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 206.

com Câmara Cascudo, eram pertencentes à cultura indígena: a boiúna e o Ipupiara, reforçando a ideia da natureza tropical se rebelando contra o herói. Para Cascudo, “a Iara, mulher tentadora, é lenda estranha à mítica ameraba. O que possuímos é a europeia, com as quentes irradiações do sexualismo negro. Verdadeiramente o mito brasileiro é o da Boiúna e dos Ipujaras vorazes”²⁷⁷.

Segundo dissemos acima, o contraste claro e escuro que entra para a composição da Uira em *Macunaíma* (1928) (“Morena e coradinha que nem a cara do dia e feito o dia que vive cercado de noite” [cap.17]; “E lá na escureza da gruta por detrás da tropilha presenciou uma luz. Fixou mais e distinguiu uma embarcação muito linda que vinha boiando sobre as águas” [cap.13])²⁷⁸ possui uma significação específica. Na verdade, colabora para ideia de que o projeto do modernista considera os contrários, de modo a apresentar uma concepção de nacionalismo mais abrangente.

Retornando ao capítulo “A Piolhenta do Jiguê”, ressalte-se que a noite anterior ao episódio no Anhangabaú, Macunaíma sonha com embarcações, em uma clara antecipação da imagem da mãe d’água/boiúna, que, nesse sentido, mostra-se ligada ao estado de delírio provocado pela febre decorrente da eripisela. Tal fato se constitui em uma importante observação na medida em que, no capítulo “A Pacuera do Oibê”, a imagem da Uira também estará associada à ideia de delírio, já que Vei, a Sol, por meio do excesso de calor, não mais oriundo de uma febre, mas do próprio sol, pretende concretizar sua vingança através da mãe d’água:

as águas araguaias murmurejavam chamando a reta da igarité com gemidinho e lá do longe vinha a cantiga peguenta das uiaras. Vei, a Sol, dava lambadas no costado relumeando suor de Maanape e Jiguê remeiros e no cabeludo corpo em pé do herói. Era um calorão molhado fazendo fogo no delírio dos três.²⁷⁹

Assim, percebe-se a confirmação de que Macunaíma é punido pelo próprio clima tropical. Não é por acaso que o triunfo de Vei, a Sol, em “Ursa Maior”, ocorrerá em seu momento de mais força (“Era pino do dia”)²⁸⁰.

Como se vê, a análise acerca da presença da lenda da Iara na obra de Mário de Andrade bem como das matrizes para a caracterização desta em *Macunaíma* (1928) e *Clã do Jabuti* (1927) permitiu-nos observar que o autor se apropriou de discursos que

²⁷⁷ CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p.181.

²⁷⁸ Grifo nosso.

²⁷⁹ ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p.174.

²⁸⁰ *Idem; ibidem*, 206.

tentaram de alguma maneira explicar o Brasil, passando pelos cronistas, etnólogos, folcloristas, literatos, entre outros, reelaborando algumas propostas, no sentido de articulá-las ao seu intuito de buscar uma entidade nacional brasileira, que escapasse de qualquer tentativa de fixação, já que o país ainda se encontra[va] em um processo de construção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família”.

(José de Alencar)

Um dos desafios de nossos intelectuais, desde o século XIX, tem sido o de elaborar uma identidade nacional brasileira, o que, como vimos neste estudo, passa pela recriação de elementos de nosso folclore na literatura erudita, considerados representativos da “alma nacional”, segundo os românticos na esteira de Herder, ou, ainda, “uma imensa floresta moral”, na curiosa metáfora de Bilac. Tendo isso em vista, objetivamos mostrar de que modo o tema da lenda da Iara, escolhido dada a sua expressiva recorrência na literatura oficial, foi articulado às obras de autores que pensaram a questão do nacionalismo, o que nos levou a acreditar que houve um esforço por parte de nossos escritores em construir uma nacionalidade que passa pela imagem da Iara, fato que fica bastante evidente quando os parnasianos transformam-na em sinônimo explícito da pátria brasileira ou quando Mário de Andrade delinea uma Iara, instrumento de vingança de Vei, a sol, e, nesse sentido, representativa da natureza tropical que se rebela contra o excesso cosmopolita ao qual se submeteu Macunaíma. Não devemos supor erroneamente que Mário assume, nesse ponto, uma postura xenofóbica. Isso seria ignorar o pensamento do autor em relação à questão nacional. Conforme análise realizada no capítulo 7, a Iara, assim como todas as personagens de *Macunaíma*, apresentam caráter híbrido, isto é, sua formação contém indissociavelmente o elemento estrangeiro e o local, o que está em consonância o projeto nacional de Mário, que propõe pensar em uma identidade que leve em consideração a diversidade cultural formadora da nação brasileira.

Já Machado de Assis recupera a lenda, de modo a mostrar uma outra feição nacional, ligada às relações de autoridade no paternalismo. Ao aproximar a Iara - com

suas características europeizantes, tal como encontramos nos românticos, o que talvez revele uma tentativa destes em criar uma “Loreley brasileira” – de uma escrava, o autor coloca em debate o problema da escravidão.

Nesse sentido, fica evidente que entender os elementos de nosso folclore e da cultura popular como a “alma nacional” não significa uma reprodução dos valores populares. A esse respeito, Alencar, em “Benção Paterna”, é bastante explícito, mostrando, inclusive, relativa reserva em relação à criação do povo:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino.²⁸¹

Na verdade, a apropriação do material folclórico se faz segundo a interpretação e orientação ideológica do autor, que criará o discurso nacionalizante.

No interessante livro *Cultura Popular e Identidade nacional*, Renato Ortiz demonstra como se dá a relação entre nacional, popular e Estado, através dos conceitos de *memória coletiva* e *memória nacional*, o que nos será útil para compreender o mecanismo pelo qual uma lenda particular é elevada à categoria nacional.

Como todos os elementos da cultura popular e do folclore, a lenda da Iara, embora seja considerada uma lenda brasileira, ela é, na verdade, parte da realidade de apenas alguns grupos sociais. Nesse sentido, ela compreenderia aquilo que Ortiz denominou de memória coletiva, que é a memória de um determinado grupo em relação aos elementos culturais que compõem a sua visão de mundo, sendo por ele vivificados. Já, de acordo com Ortiz,

o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos”. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode manifestar-se imediatamente enquanto vivência.²⁸²

Assim, percebe-se que a identidade nacional relaciona-se à memória nacional, uma vez que é um discurso que torna universal aquilo que pertence à esfera do

²⁸¹ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d, p.12.

²⁸² ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 5ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.136.

particular. Trata-se de uma construção “que dissolve a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico”²⁸³. Segundo Ortiz, os intelectuais são os mediadores simbólicos que, a partir do popular e do nacional, constroem a identidade²⁸⁴.

O estudioso esclarece, ainda, que a identidade nacional “se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo”²⁸⁵, que seria o Estado, o qual, ao passar por transformações políticas e econômicas, coloca a necessidade de se pensar em uma identidade que procure responder ao novo contexto.

Frente ao exposto, uma conclusão óbvia é a de que a identidade nacional construída por nossos literatos não é imutável, embora não devemos deixar de notar que permanece ainda hoje não só uma valorização nacional brasileira por meio dos aspectos naturais, o que vem desde os românticos, passando pelos parnasianos que consolidaram a identificação iara = terra/natureza = pátria, mas também discursos oficiais que, diante dos problemas sociais e econômicos do Brasil, continuam a encará-lo como uma nação jovem e, portanto, um país de consagração no futuro, algo disseminado desde o século XIX.

Na verdade, a “nação” é um produto cultural específico e faz parte de uma invenção. Assim é que se explica uma identidade que ora passa pela figura idealizada do índio ora se erige a partir da simbologia que procuramos abstrair da lenda da Iara, por exemplo.

Sendo produtos culturais específicos, as nações, conforme demonstra Benedict Andersen, não se distinguem por sua falsidade ou autenticidade, “mas pelo estilo em que são imaginadas”²⁸⁶, o que nos permite sublinhar, mais uma vez, que a “nação” é resultado de uma construção simbólica, fruto do engenho e habilidade de intelectuais político e culturalmente orientados.

Para o historiador, “nação” é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Segundo o autor,

ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda

²⁸³ *Idem; ibidem*, p. 138.

²⁸⁴ *Idem; ibidem*, p. 139.

²⁸⁵ *Idem; ibidem*, p.139.

²⁸⁶ ANDERSEN, Benedict. *Comunidades Imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 33.

que elásticas para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a extensão da humanidade.[...] Imagina-se a nação soberana porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. [...] as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, então diretamente sob sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado soberano.[...] Ela é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem social. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas.²⁸⁷

A esse respeito, é curioso salientar que Olegário Mariano e Martins Fontes, ao representarem a nacionalidade brasileira por meio da Iara, elevam-na à ordem do sagrado, elaborando sujeitos poéticos que, diante da pátria, curvam-se em sinal de devoção e respeito, segundo verificamos nos poemas “Minha terra” e “Na floresta da água negra”.

Porém, apesar de toda a grandiosidade e beleza que a Iara (nação) apresenta, ressalte-se que, ao vincular elementos da cultura popular, no caso a lenda da Iara, à nacionalidade, os intelectuais acabam expressando a situação periférica que temos vivido. Alencar, por exemplo, reconhecendo nossa condição de atraso, acreditava que garantir a cor local, por meio do temário folclórico, poderia evitar nossa “recolonização pela alma e pelo coração”²⁸⁸, risco que se corria em virtude da “fisionomia indecisa”, a seu ver, típica de país jovem. Já Machado de Assis, ao recriar a lenda da Iara, discute um dos principais problemas que denunciava a existência de um meio arcaico e retrógrado: a escravidão. Por sua vez, Olavo Bilac, observando no folclore um fator a garantir coesão nacional, não deixa de mencionar questões, como o analfabetismo, a falta de leitores e a desigualdade social. Por fim, Mário de Andrade parte da intenção de criar um projeto cultural que, antes de tudo, liga-se ao seu intuito de integrar o homem brasileiro à sua cultura, à sua tradição, como forma de evitar a “despersonalização” de nosso povo frente ao estrangeirismo (na época, sobretudo de influência europeia).

Assim, observamos que a elaboração de uma identidade nacional está fundamentada em interpretações, conferidas por grupos de intelectuais, segundo o quadro ideológico em que estão inseridos, embora qualquer tentativa de identidade evidencie uma consciência de nossa condição periférica. Conforme verificamos, a lenda da Iara se presta à dimensão de símbolo nacional justamente pelo seu caráter

²⁸⁷ *Idem; ibidem*, p. 32-34.

²⁸⁸ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d, p.11.

indissociavelmente belo, atraente e traiçoeiro. Mediante as contradições da pátria brasileira e a fragilidade das ideias que postulavam o nosso progresso em meio à escravidão, pobreza, analfabetismo, etc., a exuberância da natureza se impõe como um aspecto gerador de orgulho e prazer, ainda que se revele hostil ao ambiente que a degenera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERMANN, Fritz. *A Obra Poética de Antônio Gonçalves Dias*. Trad. Egon Shaden. São Paulo: Comissão de Literatura, 1964.

ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____ Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Iracema*. 6ed. São Paulo: Ática, 1976.

_____ Benção paterna. In: *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: EDIGRAF, s/d.

_____ Pós-escrito. In: *Diva: perfil de mulher*. 2ed. São Paulo: Ática, 1984.

_____ Pós- Escrito. In: *Iracema*. 2ed. Edição crítica de M.Cavalcanti Proença. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. Com um estudo de Paulo Duarte. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1948

AMPARO, Flávia Vieira da Silva do. “*Sob o véu dos versos*”: o lugar da poesia na obra de Machado de Assis. Tese de doutoramento. Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos Secchin; Co-orientação: Prof. Dr. Cláudio Murilo Leal. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, s/d.

_____ *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ARINOS, Afonso. *Lendas e Tradições Brasileiras*. 2ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C^a, 1937.

ASSIS, Machado de. Sabina. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc, 1938.

_____. Notícia da atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: *Obra Completa*. Vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

_____. A Nova Geração. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio á edição francesa Tzvetan Todorov). 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol. III, p. 11-14.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*. São Paulo, n.56, p.192-202, dezembro/fevereiro 2002-2003.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). A Uiara enganosa. In: BERRIEL, Carlos Eduardo. *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, p.133-177.

BARROS, Ivan Monteiro de. *Martins Fontes*. São Paulo: Edição da Comissão Glorificadora de Martins Fontes, 1938.

BOIA, Wilson. *Ao redor de Juvenal Galeno*. Fortaleza, IOCE, 1986.

BERKENBROCK, Volney. J. A experiência dos orixás – um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BEZERRA, João Clímaco. Apresentação. In: GALENO, Juvenal. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir Editora, s/d.

BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BRAGA, Theodoro. Fascinação da Iara, c. 1929. In: REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944, ilustração 217.

BRANDÃO, Adelino. *A presença dos irmãos Grimm a literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo: IBRASA, 1995.

BRUNVAND, Jan Harold. *The study of American folklore: an introduction*. 4ed. New York: Norton, 1998.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALMON, Pedro. *História da Literatura Baiana*. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

CAMPOS, Anselmo Luiz Pereira. *Machado de Assis: “um percurso pela poesia”*. Dissertação de mestrado. Orientação: Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 3 ed. Vol II. São Paulo: Martins, s/d.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*. 7ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 109-138.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.140-162.

_____. Radicais de Ocasão. In: *Teresina Etc.* São Paulo: Paz e Terra, 1992, p.77-86.

_____. *O Romantismo no Brasil*. 2ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CARDIM, Fernão. *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. Introduções e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Editores J. Leite & Cia, 1925.

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *Do Tatu Fúnebre ao Lar-Titú – Implicações do Indianismo no Canto II do poema O Guesa, de Sousândrade*. Dissertação de mestrado. Orientação: Prof. Dr. Vagner Camilo. São Paulo, USP, 2011.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d' O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. Orientação: Therezinha A. P. Ancona Lopez. São Paulo, USP, 2001.

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. Folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1951.

_____. *Made in África*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. O folclore: literatura oral e literatura popular. In: Afrânio Coutinho (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americano, 1968.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

_____. *Lendas brasileiras*. 7ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

COUTINHO, Afrânio. Realismo, Naturalismo, Parnasianismo. In: *A Literatura no Brasil*. Vol 4. 6ed. rev.e atual. São Paulo: Global, 2002, p.04-20.

_____. Renovação Parnasiana na Poesia. In: *A Literatura no Brasil*. Vol 4. 6ed. rev.e atual. São Paulo: Global, 2002, p.91-149.

_____. Sincretismo e Transição: Neoparnasianismo. In: *A Literatura no Brasil*. Vol 4. 6ed. rev.e atual. São Paulo: Global, 2002, p.593-609.

CUCCAGNA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: HUCITEC, 2004.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil – de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

CURVELLO, Mário. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p.457-496.

DÉGH, Linda. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press. 2001.

DUTRA, Osório. *O Gênio Poético de Martins Fontes*. São Paulo: Edição da Comissão Glorificadora de Martins Fontes, 1938.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1963.

FIGUEIREDO, Jackson de. *Afirmações*. Rio de Janeiro: Tipografia do Anuário do Brasil, s/d.

FISCHER, Luis Augusto. *Parnasianismo Brasileiro – entre ressonância e dissonância*. Dissertação de mestrado. Orientação Prof. Dra. Tânia Franco Carvalho. Porto Alegre, 1988.

FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917.

FREYRE, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social. In: *O Tronco do Ipê*. Rio Janeiro: José Olympio, p1951.

GALENO, Juvenal. Prólogo da primeira edição. In: *Lendas e Canções Populares*. 2ed. (aumentada com as *Novas Lendas e Canções*). Fortaleza: Livraria e Papelaria, 1892.

_____. *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969.

GARCIA, Othon Moacyr. *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

HANSEN, Patrícia Santos. *Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República*. Tese de doutoramento. Orientação: Prof. Dr. Nicolau Sevcenko. São Paulo, USP, 2007.

HEISE, Eloá. Heinrich Heine e Castro Alves: diversidade na convergência. In: *Pandemonium Germanicum – Revista de Estudos Germânicos*, número 02, 1998.

HELPERICH, Gerard. *Os cosmos de Humboldt: Alexander Von Humboldt e a viagem à América Latina que mudou a forma como vemos o mundo*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

HOBBSAWN, E. J. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JOLLES, André. *Formas Simples*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s/d.

KIEFER, Charles. *Mercúrio veste amarelo: a poética nas cartas de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

LEACH, Maria & FRIED, Jerome (ed). *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. San Francisco: Harper & How, 1817.

LIMA, Herman. *Olegário Mariano – poesia*. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1968.

LIMA, Noraldino. *No Valle das Maravilhas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1925.

LEAL, Cláudio Murilo. *A poesia de Machado de Assis*. Tese de doutoramento, UFRJ, 2000.

_____. Prefácio – A poesia de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Toda a poesia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário de etimologia da língua portuguesa*. 3vol. F-L. Lisboa: Livros horizontes, 1990.

MAGALHÃES, Basílio de. *O Folclore no Brasil – com uma coletânea de 81 contos populares*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1973.

MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

MARCO, Valéria de. *O Império da Cortesã: Lucíola um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARIANO, Olegário. *Canto da Minha Terra*. 3ed. Rio de Janeiro: Editora a noite, s/d.

_____. *Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol.1 e 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MARQUES, Pedro. *Olegário Mariano: o clichê nacionalista e a invenção das cigarras*. Tese de doutoramento. Orientação Prof. Dra. Orna Messer Levin. Campinas, UNICAMP, 2007.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea – o pensamento crítico de José de Alencar*. Tese Campinas: 2003.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MENEZES, Raimundo. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

MOISÉS, Massaud. *José de Alencar - Ensaio de Interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. *História da literatura Brasileira*. Vol II. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORAIS SILVA, Antonio de. *Dicionário da língua portuguesa*. Tomo segundo. F-Z. Lisboa: Typographia Lacérdina, 1813.

MORAES FILHO, Melo. *Cancioneiro dos Ciganos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1885.

MORAES PINTO, Maria Cecília Queiroz *Alencar e a França – Perfis*. São Paulo: Annablume, s/d.

MORAIS, Raimundo. *O meu dicionário de cousas amazônicas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Brasil, 1931.

NEDELL, Jeffrey D. *Béle Époque Tropical : Sociedade e Cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

NOBRE, Freitas. *Juvenal Galeno*. São Paulo: Melhoramentos, s/d (grandes vultos das letras).

ORICO, Oswaldo. *Mitos ameríndios e credices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ORTIZ, Renato. *A cultura Popular : românticos e folcloristas*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais/PUC, 1985.

_____. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 5ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PENTEADO, Jacob. *Martins Fontes, uma alma livre*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. Machado de Assis: estudo crítico e biográfico. 5ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Macunaíma e a “entidade nacional brasileira”. In: *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.188-209.

PORRO, Antonio. *As crônicas do Rio Amazonas – notas etno-históricas sobre as antigas populações indígenas da Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1992.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis, um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

RAGACHE & HEINRICH. *Mitos e Lendas - A Europa*. Trad. Ana Maria Machado. São Paulo: Ática, 1996.

REINATO, Pedro Martins. “*A própria forma do bárbaro domínio*”: elementos da composição poética em *O Guesa*, de Sôsândrade. Dissertação de mestrado. Orientação Prof^a. Dra. Cilaine Alves Cunha. São Paulo, USP, 2008.

RICARDO, Cassiano. *Martins Fontes - poesia*. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1959.

RODRIGUES, João Barbosa. Lendas, Crenças e Superstições. In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p.24-47.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 3ed. Vol.4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. *Estudo sobre a poesia popular do Brasil*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SAYERS, Raymond S. O Negro na literatura brasileira. trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

SCHWARZ, Roberto *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1977.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão - uma leitura de escritos político e ficcionais de José de Alencar*. Campinas, SP: [s.n], 2004.

SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. *A sátira do Parnaso – estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros/ Ministério da Educação e Cultura, 1959.

SOUSA, Gabriel Soares. *Notícias do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Harpas Selvagens*. Rio de Janeiro: Tip. Universal de Laemmert, 1857.

_____. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar). In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

_____. *Sousândrade inéditos*. Edição crítica, introdução e notas de Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970.

TEIXEIRA, Ivan. Prefácio – Em Defesa da Poesia (Bilaquiana). In: BILAC, Olavo. *Poesias* (org. Ivan Teixeira). São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. VII-LIX.

WILKINSON, Philip. O Livro Ilustrado da Mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro. 2ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2001.

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. Introdução: Jorge de Sena. Maranhão: Edições SIOGE, 1976.

XAVIER MARQUES. Melo Morais Filho (estudo). In: MORAIS FILHO, Melo. *Cantos do Equador*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

ANEXOS

Os poemas seguintes, os quais formam o *corpus* de nosso trabalho, foram arrolados por ordem alfabética, segundo o sobrenome do autor. Exceção se faz a Martins Fontes, cuja obra, em virtude das notas de Mário de Andrade, foi fotografada, de modo que a imagem aparece reproduzida ao fim dos anexos, junto com as ilustrações.

- I) ANDRADE, Mário. Poema. *Poesias Completas*. São Paulo: EDUSP, 1987, p.192-193.

Poema

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 para 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...

- II) ASSIS, Machado de. Sabina. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1938, p.312-321.

Sabina

Sabina era mucama da fazenda;

Vinte anos tinha; e na província toda
 Não havia mestiça mais à moda,
 Com suas roupas de cambraia e renda.

Cativa, não entrava na senzala,
 Nem tinha mãos para trabalho rude;
 Desbrochava-lhe a sua juventude
 Entre carinhos e afeições de sala.

Era cria da casa. A sinhá-moça,
 Que com ela brincou sendo menina,
 Sobre todas amava esta Sabina,
 Com esse ingênuo e puro amor da roça.

Dizem que à noite, a suspirar na cama,
 Pensa nela o feitor; dizem que um dia,
 Um hóspede que ali passado havia,
 Pôs um cordão no colo da mucama.

Mas que vale uma joia no pescoço?
 Não pôde haver o coração da bela.
 Se alguém lhe acende os olhos de gazela,
 É pessoa maior: é o senhor moço.

Ora, Otávio cursava a Academia.
 Era um lindo rapaz; a mesma idade
 Co'as passageiras flores o adornava
 De cujo extinto aroma inda a memória
 Vive na tarde pálida do outono.
 Oh! vinte anos! Ó pombas fugitivas
 Da primeira estação, porque tão cedo
 Voais de nós? Pudesse ao menos a alma
 Guardar consigo as ilusões primeiras,
 Virgindade sem preço, que não paga
 Essa descolorida, árida e seca
 Experiência do homem!

Vinte anos
 Tinha Otávio, e a beleza e um ar de corte,
 E o gesto nobre, e sedutor o aspecto;
 Um vero Adônis, como aqui diria
 Algum poeta clássico, daquela
 Poesia que foi nobre, airoso e grande
 Em tempos idos, que ainda bem se foram...²⁸⁹

²⁸⁹ Em *Americanas* (1875), a esses versos seguem:

“Também eu a adorei, uma hora ao menos,
 E suspeitei destes remotos climas
 Pelas formosas ribas do Scamandro,
 Onde descia, entre soldados gregos,

Cursava a Academia o moço Otávio;
 Ia no ano terceiro: não remoto
 Via desenrolar-se o pergaminho,
 Prêmio de seus labores e fadigas;
 E uma vez bacharel, via mais longe
 Os curvos braços da feliz cadeira
 Donde o legislador a rédea empunha
 Dos lépidos frisões do Estado. Entanto,
 Sobre os livros de estudo, gota a gota
 As horas despendia, e trabalhava
 Por meter na cabeça o jus romano
 E o pátrio jus. Nas suspiradas férias
 Volvia ao lar paterno; ali no dorso
 De brioso corcel corria os campos,
 Ou, arma ao ombro, polvorinho ao lado,
 À caça dos veados e cotias,
 Ia matando o tempo. Algumas vezes
 Com o padre vigário se entretinha
 Em desfiar um ponto de intrincada
 Filosofia, que o senhor de engenho,
 Feliz pai, escutava glorioso,
 Como a rever-se no brilhante aspecto
 De suas ricas esperanças.

Era

Manhã de estio; erguera-se do leito
 Otávio; em quatro sorvos toda esgota
 A taça de café. Chapéu de palha,
 E arma ao ombro, lá foi terreiro fora,
 Passarinhar no mato. Ia costeando
 O arvoredado que além beirava o rio,
 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,

A moça Vênus; frívolo suspiro
 Que não pode acordar dos seus sepulcros
 Esses numes brincões da velha idade,
 Mortos por seus pecados, que os tiveram
 E por sossego nosso...”

No volume *Poesias Completas* (1901), organizado pelo próprio Machado de Assis, o autor faz alterações em uma série de poemas, chegando até a eliminar alguns deles. *Americanas* (1875) é o exemplar menos modificado, de modo que, dos treze poemas que compunham o livro de 1875, somente “Cantiga do rosto branco” foi retirado, “Sabina” é reduzida em versos e a “Advertência” de *Americanas* (1875) é excluída. Com referência à supressão de versos em “Sabina”, Anselmo Luiz Pereira Campos, em sua dissertação *Machado de Assis: um percurso pela poesia* (2005) p.12, expõe que isso provavelmente se deve à crítica feita por Sílvia Romero em *Machado de Assis – estudo comparativo de literatura brasileira* (1897). Isso porque o autor de *Helena*, na edição de *Poesias Completas*, retira justamente o fragmento que o crítico sergipano ressalta como uma “feia prosa metrificada”.

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,
 Cabelo negro, os largos olhos brandos
 Cor de jabuticaba, quem seria,
 Quem, senão a mucama da fazenda,
 Sabina, enfim? Logo a conhece Otávio,
 E nela os olhos espantados fita
 Que desejos acendem. — Mal cuidando
 Daquele estranho curioso, a virgem
 Com os ligeiros braços rompe as águas,
 E ora toda se esconde, ora ergue o busto,
 Talhado pela mão da natureza
 Sobre o modelo clássico. Na oposta
 Riba suspira um passarinho; e o canto,
 E a meia luz, e o sussurrar das águas,
 E aquela fada ali, tão doce vida
 Davam ao quadro, que o ardente aluno
 Trocara por aquilo, uma hora ao menos,
 A Faculdade, o pergaminho e o resto.

Súbito erige o corpo a ingênua virgem;
 Com as mãos, os cabelos sobre a espádua
 Deita, e rasgando lentamente as ondas,
 Para a margem caminha, tão serena,
 Tão livre como quem de estranhos olhos
 Não suspeita a cobiça...Véu da noite,
 Se lhos cobrira, dissipara acaso
 Uma história de lágrimas. Não pode
 Furtar-se Otávio à comoção que o toma;
 A clavina que a esquerda mal sustenta
 No chão lhe cai; e o baque surdo acorda
 A descuidada nadadora. Às ondas
 A virgem torna. Rompe Otávio o espaço
 Que os divide; e de pé, na fina areia,
 Que o mole rio lambe, ereto e firme,
 Todo se lhe descobre. Um grito apenas
 Um só grito, mas único, lhe rompe
 Do coração; terror, vergonha... e acaso
 Prazer, prazer misterioso e vivo
 De cativa que amou silenciosa,
 E que ama e vê o objeto de seus sonhos,
 Ali com ela, a suspirar por ela.

“Flor da roça nascida ao pé do rio,
 Otávio começou — talvez mais bela
 Que essas belezas cultas da cidade,
 Tão cobertas de joias e de sedas,
 Oh! não me negues teu suave aroma!
 Fez-te cativa o berço; a lei somente
 Os grilhões te lançou; no livre peito
 De teus senhores tens a liberdade,
 A melhor liberdade, o puro afeto
 Que te elegeu entre as demais cativas,
 E de afagos te cobre! Flor do mato,
 Mais viçosa do que essas outras flores
 Nas estufas criadas e nas salas,
 Rosa agreste nascida ao pé do rio
 Oh! não me negues teu suave aroma!”

Disse, e da riba os cobiçosos olhos
 Pelas águas estende, enquanto os dela,
 Cobertos pelas pálpebras medrosas
 Choram — de gosto e de vergonha a um tempo,
 Duas únicas lágrimas. O rio
 No seio as recebeu; consigo as leva,
 Como gotas de chuva, indiferente
 Ao mal ou bem que lhe povoa a margem;
 Que assim a natureza, ingênua e dócil
 Às leis do Criador, perpétua segue
 Em seu mesmo caminho, e deixa ao homem
 Padecer e saber que sente e morre.

Pela azulada esfera inda três vezes
 A aurora as flores derramou, e a noite
 Vezes três a mantilha escura e larga
 Misteriosa cingiu. Na quarta aurora,
 Anjo das virgens, anjo de asas brancas,
 Pudor, onde te foste? A alva capela,
 Murcha e desfeita pelo chão lançada,
 Coberta a face do rubor do pejo,
 Os olhos com as mãos velando, alçaste
 Para a Eterna Pureza o eterno vôo.
 Quem ao tempo cortar pudera as asas
 Se deleitoso voa? Quem pudera
 Suster a hora abençoada e curta
 Da ventura que foge, e sobre a terra
 O gozo transportar da eternidade?
 Sabina viu correr tecidos de ouro
 Aqueles dias únicos na vida
 Toda enlevo e paixão, sincera e ardente
 Nesse primeiro amor d’alma que nasce
 E os olhos abre ao sol. Tu lhe dormias,

Consciência; razão, tu lhe fechavas
 A vista interior; e ela seguia
 Ao sabor dessas horas mal furtadas
 Ao cativeiro e à solidão, sem vê-lo
 O fundo abismo tenebroso e largo
 Que a separa do eleito de seus sonhos,
 Nem pressentir a brevidade e a morte!

E com que olhos de pena e de saudade
 Viu ir-se um dia pela estrada fora
 Otávio! Aos livros torna o moço aluno,
 Não cabisbaixo e triste, mas sereno
 E lépido. Com ela a alma não fica
 De seu jovem senhor. Lágrima pura,
 Muito embora de escrava, pela face
 Lentamente lhe rola, e lentamente
 Toda se esvai num pálido sorriso
 De mãe.

Sabina é mãe; o sangue livre
 Gira e palpita no cativo seio
 E lhe paga de sobra as dores cruas
 Da longa ausência. Uma por uma, as horas
 Na solidão do campo há de contá-las,
 E suspirar pelo remoto dia
 Em que o veja de novo... Pouco importa,
 Se o materno sentir compensa os males.

Riem-se dela as outras; é seu nome
 O assunto do terreiro. Uma invejosa
 Acha-lhe uns certos modos singulares
 De senhora de engenho; um pajem moço,
 De cobiça e ciúme devorado,
 Desfaz nas graças que em silêncio adora
 E consigo medita uma vingança.
 Entre os parceiros, desfiando a palha
 Com que entrança um chapéu, solenemente
 Um Cassange ancião refere aos outros
 Alguns casos que viu na mocidade
 De cativas amadas e orgulhosas,
 Castigadas do céu por seus pecados,
 Mortas entre os grilhões do cativeiro.

Assim falavam eles; tal o aresto
 Da opinião. Quem evitá-lo pode
 Entre os seus, por mais baixo que a fortuna
 Haja tecido o berço? Assim falavam
 Os cativos do engenho; e porventura
 Sabina o soube e o perdoou.

Volveram

Após os dias da saudade os dias
 Da esperança. Ora, quis fortuna adversa
 Que o coração do moço, tão volúvel
 Como a brisa que passa ou como as ondas,
 Nos cabelos castanhos se prendesse
 Da donzela gentil, com quem atara
 O laço conjugal: uma beleza
 Pura, como o primeiro olhar da vida,
 Uma flor desbrochada em seus quinze anos,
 Que o moço viu num dos serões da corte
 E cativo adorou. Que há de fazer-lhes
 Agora o pai? Abençoar os noivos
 E ao regaço trazê-los da família.

Oh! longa foi, longa e ruidosa a festa
 Da fazenda, por onde alegre entrara
 O moço Otávio conduzindo a esposa.
 Viu-os chegar Sabina, os olhos secos
 Atônita e pasmada. Breve o instante
 Da vista foi. Rápido fuge. A noite
 A seu trêmulo pé não tolhe a marcha;
 Voa, não corre ao malfadado rio,
 Onde a voz escutou do amado moço.
 Ali chegando: “Morrerá comigo
 O fruto de meu seio; a luz da terra
 Seus olhos não verão; nem ar da vida
 Há de aspirar...”

Ia a cair nas águas,
 Quando súbito horror lhe toma o corpo;
 Gelado o sangue e trêmula recua,
 Vacila e tomba sobre a relva. A morte
 Em vão a chama e lhe fascina a vista;
 Vence o instinto de mãe. Erma e calada
 Ali ficou. Viu-a jazer a lua
 Largo espaço da noite ao pé das águas,
 E ouviu-lhe o vento os trêmulos suspiros;
 Nenhum deles, contudo, o disse à aurora.

- III) BILAC, Olavo. “A Iara”. In: *Obra Reunida*. (Org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p.253.

A Iara

Vive dentro de mim, como num rio,
 Uma linda mulher, esquiva e rara,
 Num borbulhar de argênteos flocos, Iara

De cabeleira de ouro e corpo frio.

Entre as ninfeias a namoro e espio:
 E ela, do espelho móbil da onda clara,
 Com os verdes olhos úmidos me encara,
 E oferece-me o seio alvo e macio.
 Precipito-me, no ímpeto de esposo,
 Na desesperação da glória suma,
 Para a estreitar, louco de orgulho e gozo...

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

- IV) DIAS, Gonçalves. A mãe d'água. In: *Poesias e Prosa Completas*. (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 398-404.

A Mãe d'água

“Minha mãe, olhe aqui dentro,
 Olha a bela criatura,
 Que dentro d'água se vê!
 São d'ouro os longos cabelos,
 Gentil a doce figura,
 Airosa, leve a estatura;
 Olha, vê no fundo d'água
 Que bela moça não é!

Minha mãe, no fundo d'água
 Vê essa mulher tão bela!
 O sorrir dos lábios dela,
 Inda mais doce que o teu,
 É como nuvem rosada,
 Que no romper da alvorada,
 Passa risonha no céu.

“Olha, mãe, olha depressa!
 Inclina a leve cabeça
 E nas mãozinhas resume
 A fina trança mimosa
 E com pente de marfim!...
 Olha agora que me avista
 A bela moça formosa,
 Como se fez toda rosa,
 Toda candura e jasmim!
 Dize, mãe, dize: tu julgas
 Que ela se ri para mim?”

“São seus lábios entreabertos
 Semelhantes à romã;
 Tem ares duma princesa,
 E no entanto é tão medrosa!...
 Inda mais que minha irmã.
 Olha, mãe, sabes quem é
 A bela moça formosa,
 Que dentro d’água se vê!”

“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.

“Oh! quantas mães desgraçadas
 Choram seus filhos perdidos!
 Meu filho, sabes por quê?
 Foi porque deram ouvidos
 À leve sombra enganosa,
 Que dentro d’água se vê.

“O seu sorriso é mentira,
 não é mais que sombra vã;
 Não vale aquilo que eu valho,
 Nem o que val tua irmã:
 É como a nuvem sem corpo,
 de quando rompe a manhã.

“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.”

Junto ao rio cristalino
 Brincava o ledo menino,
 Molhando o pé;
 O fresco humor o convida,
 Menos que a imagem querida,
 Que n’água se vê.

“Cauteloso de repente,
 ouve o conselho prudente,
 Que a mãe lhe dá;
 Não é anjo, não é fada;

Mas uma bruxa malvada,
E cousa má.”

Ela é quem rouba os meninos
Para os tragar pequeninos,
Ou mais talvez!
E para vingar-se n'água
Da causa de tanta mágoa,
Remexe os pés.

Turba a fonte num instante,
Já não vê o belo infante
A sombra vã,
E as brancas mãos delicadas
E as longas tranças douradas
Da sua irmã.

O menino arrependido
Diz consigo entristecido:
“Que mal fiz eu!
Minha mãe, bem que indulgente,
Só por não me ver contente,
Me repr'endeu.”

Era figura tão bela!
E que expressão tão singela,
Que riso o seu!
Oh! minha mãe certamente
Só por não me ver contente,
Me repr'endeu.”

Espreita, sim, mas duvida
Que a bela imagem querida
Torne a volver;
E na fonte cristalina
Para ver todo se inclina
Se a pode ver!

Acha-se ainda turbada,
E a bela moça agastada
Não quer voltar;
Sacode leve a cabeça,
Enquanto o pranto começa
A borbulhar.

E de triste e arrependido
Diz consigo entristecido:
“Que mal fiz eu!...
Leda ao ver-me parecia,
Era boa, e me sorria...

que riso o seu!”

As águas no entanto de novo se aplacam,
A lisa corrente se espelha outra vez;
E a imagem querida no fundo aparece
Com mil peixes vários brincando a seus pés.

Do colo uma charpa trazia pendente,
Cortando-lhe o seio de brancos jasmims,
Um íris nas cores, e as franjas bordadas
De prata luzente, de vivos rubins.

Uma harpa a seu lado frisava a corrente,
Gemendo queixosa da leve pressão,
Como harpas etéreas, que as brisas conversam,
Achando-as perdidas em mesta soidão.

Sentida, chorosa parece que estava,
E o belo menino, sentado a chorar
“Perdoa”, dizia-lhe, “o mal que te hei feito:
Por minha vontade não hei de tornar!”

A harpa dourada de súbito vibra,
A charpa se agita do seio ao través;
Das franjas garbosas as pedras refletem
Infundos luzeiros nos úmidos pés.

Os peixes pasmados de súbito param
No fundo luzente de puro cristal;
Fantásticos seres assomam às grutas
Do nítido âmbar, do vivo coral!

Entanto o menino se curva e se inclina
Por ver de mais perto a donosa visão;
E a mãe, longe dele, dizia: “Meu filho,
Não oiças, não vejas, que é má tentação.”

“Vem, meu amigo, dizia
A bela fada engraçada,
Pulsando a harpa dourada:
“Sou boa, não faço mal;
Vem ver meus palácios,
Meus domínios dilatados,
Meus tesouros encantados
No meu reino de cristal.

“Vem, te chamo: vê a linfa

Como é bela e cristalina;
 Vê esta areia fina,
 Que mais que a neve seduz!
 Vem, verás como aqui dentro
 Brincam mil leves amores,
 Como em listas multicolores
 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.”

Entanto o menino se curva e se inclina
 Por ver de mais perto a donosa visão;
 E a mãe, longe dele, dizia: “Meu filho,
 Não oiças, não vejas, que é má tentação.”

“Vem meu amigo”, tornava
 A bela fada engraçada,
 “Vem ver minha morada,
 O meu reino de cristal:
 Não se sente a tempestade
 Na minha espaçosa gruta,
 Nem voz do trovão
 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 multicolores,
 Como desses pirlâmpas,
 Que tu vês andar nos campos,

Sem contudo fazer mal.

“Quando passo, mil sereias,
Deixando as grutas limosa,
Formam ledas, pressurosas
O meu séquito real:
Vem! dar-te-ei meus palácios,
Meus tesouros encantados
E o meu reino de cristal.”

Entanto o menino se curva e se inclina
Para a visão;
E a mãe lhe dizia: “Não vejas, meu filho,
Que é tentação.”

E o belo menino, dizendo consigo:
“Que bem fiz eu!”
Por ver o tesouro gentil, engraçado,
Que já é seu,

Atira-se às águas: n’um grito medonho
A mãe lastimável – “Meu filho!”- bradou:
Respondem –lhe os ecos; porém voz humana
Aos gritos da triste não torna: - Aqui estou!

- V) GALENO, Juvenal. Os Pecadores. In: *Cenas Populares*. 3ed. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969, p.37-40.

O Amor Fatal

Maria, a filha das ondas,
Manoel, filho do mar;
Ela tão formosa e triste
Como a onda a soluçar;
E ele brando ou valeroso,
E gentil qual vê-se o mar;
Ai, se amaram nesta vida...
Era seu destino amar!
E onde amantes mais ferventes
Para agora os comparar?
Se Maria suspirava,
Manoel a suspirar...
Se ela um riso desfolhava,
Ele um riso a desfolhar!
Mas, um dia o moço amante,
Cuja vida era no mar,

Chega à praia demudado,
 Sem Maria procurar...
 Que tristezas no semblante!
 Que tristezas no falar...
 - Manoel, o que tu sentes? –
 Maria pôs-se a exclamar –
 Porque me foges agora...
 Porque gemes a cuidar?
 Não foste assim para as ondas...
 Quem te fez assim voltar?
 Manoel, tenho ciúmes
 Lá dos abismos do mar!
 E Manoel em silêncio
 Gemia triste a cismar!

E porque triste cismava
 Manoel, o pescador?
 É que fora um dia às vagas,
 De terra levando amor,
 E nas vagas o perdera
 Com pesar, com dissabor...
 Que vira um rosto de fada...
 Lindo rosto encantador...
 E também ouvira um canto,
 Nenhum mais fascinador,
 Que lhe falava dos gozos
 Do mais terno e doce amor:
 “Meus palácios cristalinos,
 Meus jardins de bela flor,
 Meus olhares, meus sorrisos,
 Cada qual de mais ardor,
 Os meus beijos deleitosos,
 De meu seio o puro odor...
 Tudo dou-te e sete dias
 Para voltando dispor...”
 E os sete dias passavam...
 Ai, triste do pescador!
 Devia deixar as praias
 Para sempre...oh, quanta dor!
 Mas, que fazer se viera
 Das ondas louco de amor?!

E Manoel se prepara
 Para a viagem do mar,
 Sempre triste e suspirando
 Como quem sente um pesar...
 Maria chorando exclama:
 - Manoel, não vás pescar!
 - Que não vás porque me pedes?
 E Maria a soluçar...

- Eu não sei, mas tenho medo
 De não ver-te mais voltar...
 Manoel não lhe responde;
 Quanta pena em seu olhar...
 E suspirando mais triste,
 Mais depressa sai pra o mar!
 E Maria? Que amargura!
 Quem na podera arrancar
 Da branca areia da praia,
 Onde sentou-se a chorar?
 Veio um dia depois outro,
 Como as ondas vêm do mar...
 E não vê a vela amada,
 Sempre o horizonte fitar...
 - Verdes ondas, verdes ondas,
 Inda estava ele a pescar?
 Ai, disse-me, tende pena
 De quem chora a definhar!
 E gemendo as verdes ondas
 Os seus pés vinham beijar,
 E depois também chorosas
 Voltavam rolando ao mar...
 E o tempo passando sempre,
 E Maria a soluçar...

Eis que em noite de tormenta,
 Numa noite de terror...
 Houve quem visse nos mares
 Sepultar-se aquela dor!
 Os gemidos se calaram
 Do fatal e firme amor...
 Que Manoel não voltara
 Do palácio encantador!
 Mas, se a noite é de tormenta,
 Quando a noite é de terror,
 Quanto soluço na praia
 Não escuta o pescador,
 Dizendo com seus filhinhos,
 No meio de seu pavor:
 Ai que destino cruento!
 Que fatal e firme amor!

- VI) Mariano, Olegário. *A mãe d'água. Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.39.

A mãe d'água

Num recanto de parque onde a melancolia

Da tarde estende um véu de saudades e de dor,
 Uma água morta jaz, na última luz do dia,
 Imota e triste, em seu perpétuo dissabor.

Ninfeias a oscilar boiam à tona fria
 E do leito lodoso, em súbito rumor,
 Sobe, de quando em quando, um choro de agonia
 Que vai de folha em folha, e vai de flor em flor.

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.

- VII) Mariano, Olegário. "Minha Terra". *Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.322-323.

Minha Terra

Que maravilha é a minha Terra! Que maravilha!
 Olha bem para ela! Vem viver dentro dela!
 Sentirás no seu seio, ó poeta solitário,
 A carícia e o embalo de todos os berços.

Olha um filete de água a saltar como o sangue
 Arterial do peito rude e abrupto da montanha!
 Olha as árvores a embalar nos braços floridos
 O corpo infantil da primeira estrela da noite!

Olha o rio que passa, olha a cachoeira
 Que tomba mais adiante, entre a rocha escarpada
 Vês todas as borboletas bailando? bailando?
 Vai haver um incêndio de asas à flor d'água...

É a minha terra! O meu orgulho! A minha vida!
 Olha à noite o Cruzeiro como brilha!
 Mão de Nosso Senhor espalmada na altura
 Abençoando o roteiro das velhas latinas...

E as Três Marias tão humildes e tão juntinhas
 Olhando a terra longe, com saudade...
 Que desejo elas têm de vir de novo à terra
 Porque as estrelas todas nasceram no Brasil

Ouve o assovio dos Sacis, atenta o ouvido
 Perto daquele lago e pelo teu ouvido
 Passará como um sonho a voz desencantada,
 De uma mulher que amou e vive e canta dentro d'água.

Ficarás num momento embriagado, extasiado
 Diante daquela voz. Dobra o joelho, faz o sinal-da-cruz
 E entrega-lhe a tua alma, ó poeta solitário,
 Que a minha Terra é a linda Iara que te seduz.

- VIII) Mariano, Olegário. *Mãe d'água. Toda uma vida de poesia- poesias completas*. Vol.2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.498.

Mãe d' água

Ele vinha cantando...Era feliz. A lua
 Entornada sobre a lagoa dormente
 Refletia no fundo d'água a sua
 Beleza branca...Mas de repente,

Ele viu com os olhos maravilhados
 Que a lua, lívida de mágoa.
 Mexia o corpo, mexia os braços alongados,
 Intumescia os seios brancos dentro d'água...

Meteu um braço na água fria para tocá-la,
 Jogou-lhe um beijo para ver se ela o seguia...
 E a água quieta, água fria com reflexos de opala,
 Ficou mais quieta, mais translúcida, mais fria...

Então seus ouvidos de homem selvagem
 Ouviram uma voz que vinha lá do fundo.
 Uma voz que o chamava, uma voz de miragem,
 Uma voz de outra vida, uma voz de outro mundo...

E ele, em êxtase, desceu ao fundo para escutá-la
 De mais perto ao clarão da noite que sorria.
 E a água quieta, a água fria, com reflexos de opala,
 Ficou mais quieta, mais translúcida, mais fria...

- IX) Mariano, Olegário. "A Iara". *Canto da Minha Terra*. 3ed. Rio de Janeiro: Editora a noite, s/d, p. 24-32.

A Iara

(Segundo a narrativa de Afonso Arinos)

Jaguari o filho do tuxaua,
 Era formoso, elástico e sensual.
 Tinha nos olhos o ímpeto bravio.
 Da água do grande Rio
 Quando passa em tropel, quando ruga em caudal.

Destro, selvagem como um potro,
 Vê-lo era ver, na glória matutina,
 A bandeira das asas em troféu,
 O gavião-de-penacho que domina
 Toda a floresta e faz maior o azul do céu.

Quando, na igara pequenina e breve,
 A correnteza múrmura descia
 Ao clarão flamejante do arrebol,
 À prova, o filho do tuxaua parecia
 Um pássaro de fogo em caminho do sol.

O puma ruivo e hostil, de olhos de ferro em brasa,
 No enredado cipoal da selva acesa,
 Ou o veado arisco ao pé do buriti,
 Não tinham a bravura, a insolência, a destreza
 Nem a elegância de Jaguari.

Ninguém, como ele, arremessava a flecha
 Do arco reteso. A flecha ia, certa,
 Ao gesto varonil do braço nu,
 E cortava, de súbito, a carreira
 Por vales e grotões, do caititu.

Na taba do manaus, havendo festa,
 Ao rufar do trocano, ele terçava
 A tangapema de tal jeito, que, a uma voz,
 O grupo dos guerreiros proclamava
 Jaguari o mais valente e o mais veloz!

A seta ervada da Zarabatana
 Que ele assoprava às árvores, sorrindo,
 No orgulho de um guerreiro sedutor,
 Rompia o espesso matagal, ferindo
 O caraxué na castanheira em flor.

Ao florescer da mamorana, quando
 Fendia a igara a superfície plana
 Da água que se encrespava em frenesi,
 O vento sacudia a mamorana,
 Jogando flores em Jaguari...

No canto das mulheres o seu nome

Vibrava, ora em relâmpagos de ameaça,
 Ora plangendo como os urutaus;
 Esse nome que, dando orgulho à raça,
 Era a glória da taba dos manaus.

Nas tardes silenciosas, a canoa
 Do jovem deus, banhada pelo poente,
 Ia, ligeira como a jaçanã,
 Rumo da ponte azul de Tarumã.

E lá ficava horas inteiras... Vinha
 A noite, e a água em balanço, como um berço,
 Apurava-se em música, a embalar
 Jaguari num grande sonho imerso,
 Sob a melancolia alva do luar...

_ Que pescaria é essa, filho, que entra
 Na noite imensa que me desconforta
 Como o presságio de uma sorte má,
 Na hora em que ronda a natureza morta
 O espírito funesto da Anhangá?

Nunca lhe ouviste a voz maldita e cava?
 Anhangá, altas horas, quando passa
 Eriçando o cabelo aos capinzais,
 Espalha, como a sombra da desgraça,
 O veneno das dores imortais. –

Assim se lastimava a mãe tapuia
 Ao ver o filho, amargurado e aflito,
 Entrar com passo tardo a habitação,
 Trazendo os olhos cheios de infinito
 E o infinito do céu no coração.

Às palavras da mãe enternecida,
 Jaguari, absorto em suas mágoas,
 Olhava-a muito em seu olhar cruel,
 Toda a profunda solidão das águas
 Borbulhava num lúgubre tropel.

_ Filho! Guardo nos olhos a lembrança
 Da derradeira vez em que sorriste...
 A alegria esvoaçava em torno a ti,
 Hoje vives sem alma, sem triste,
 Olhando as águas como maguari.

Os jurupis perversos da floresta
 Na hora em que o vento a ramaria corta,
 Os jurupis envenenam-te o ar.
 A acauã vem cantar à nossa porta...

Dize, meu filho, quem te faz chorar?

_Mãe! Eu a vi! Como era linda! Tinha
Os cabelos caídos pelas ancas
Como os raios de um sol que não tem fim
E o corpo branco como as garças brancas
Tremia, caminhando para mim...

Quando ela canta, os pássaros se calam.
A tarde absorta fica mais tranquila,
Ao som daquela voz vinda de além.
Quedam-se os rios todos para ouvi-la
E a cachoeira, a escutar, para também.

Ela olhou para mim e abriu-me os braços...
Era linda! Toquei, desfalecendo,
Seu corpo nu de uma nudez sem véu
Que ia de manso desaparecendo
No fundo da água que reflete o céu.

Eu quero ouvi-la ainda! Quero vê-la!...
Quando sobre a intranquila natureza
A iaci vem surgindo, devagar,
Não tem a melancólica pureza
Que anda boiando à flor do seu olhar.

_Tu viste a Iara! Foge, filho amado,
a Iara mente! Nos seus olhos vagos,
na luz verde que espalha em derredor,
Como da água parada de dois lagos
A morte ri para matar melhor.

E a velhinha chorara...No outro dia,
A canoa nas águas que a levaram,
Passou de igarapé em igarapé...
Os manaus, quando a viram, murmuraram:
_ Lá vai Jaguari pescar tucunaré!

Mas de súbito, enchendo a tarde imensa,
Um grito abriu-se na alma do infinito,
De quebrada em quebrada a se perder...
As mulheres choravam nesse grito:
“Corre, gente, vem ver! Corre, gente, vem ver!”

Dois corpos enlaçados num só corpo,
Ao bramido monótono e tremendo
Da cachoeira, em diabólico escarcéu,
Iam de manso desaparecendo
No fundo da água que reflete o céu...

.....

Hoje, as águas que passam dia e noite,
 Ora em fúria selvagem que espadana,
 Ora gorgolejando aqui e ali,
 Quando cai uma flor da mamorana
 Cantam de mágoa por Jaguari....

- X) MORAIS FILHO, Melo. O palácio da mãe d'água. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.13-15.

O Palácio da mãe d'água
 (Lenda do Pará)

Existe em uma colina,
 Pelas margens do Portel,
 Um encanto que surpreende
 O viajor no batel.
 Se ao largo singra uma igara,
 Se perto voga canoa,
 O remador se benzendo
 Dobra o joelho na proa.

Fundo mistério!...Quem pode
 Sondar um mistério...Quem?
 Ao alto nem de pensal-o
 Chegar inda ousa ninguém!
 A cachoeira assombrada,
 Que acima rolando medra,
 Batendo o corpo no rio
 Se agarra de pedra em pedra!

Há um prestígio!- De noite,
 Na correnteza fremente,
 Na montanha se desdobra
 Crespa esteira refletente...
 É horrendo esse lampejo
 Da fosfórica luzerna!
 Parece o rio um fantasma
 Que errando acende a lanterna!...

Desse topo incendiado
 Ao fundo da bruma clara,
 Não vê-se a chama que alenta
 O facho que o rio aclara!
 As aves piam nos ares,
 Sobre a vaga que transluz...

E os patos-bravos sacodem
Das azas gotas de luz!

Diz o povo que a Mãe d'água
Lá vive nessa cimeira,
N'um palácio d'ouro fino
À borda da ribanceira...
E quando o rio se veste
Desse clarão que fascina
É que o paço em que ela habita
Todo inteiro se ilumina.

- XI) MORAIS FILHO, Melo. As Uiaras. In: *Mitos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884, p.29-32.

As Uiaras²⁹⁰
(Lenda do Rio Negro)

Travesso menino,
Do fundo das águas
Quem em flocos se ameigam dos juncos ao pé,
Às vezes s'escuta na queixa do rio
Um canto macio,
De quem...não se vê.²⁹¹

O canto se estende; mais doce que as moitas
Que dormem silentes às nuvens do céu.
Se acaso o barqueiro, que vai na jangada,²⁹²
Lhe escuta a toada,

²⁹⁰ Melo Morais Filho, em nota que faz desse poema em *Mitos e poemas: nacionalismo* (1884), fala que “As Uiaras”, bem como “Caipora” e “A mulata” estão neste livro porque possuíam nele e não em *Cantos do Equador* (1881) seu verdadeiro lugar. Ressalta que a isto se devia a rubrica - Nacionalismo – acrescida à *Mitos e poemas*, que, segundo ele, havia sido pela primeira vez escrita na folha de rosto de um livro de versos publicados no Brasil.

Entretanto, em 1900, a editora Garnier reúne, numa edição única, sob o título de *Cantos do Equador*, os poemas de Melo Morais Filho. Lá, vislumbram-se algumas alterações em “As Uiaras”.

A despeito dessa versão mais recente, optamos, em nosso estudo, trabalhar com a de *Mitos e poemas: nacionalismo* pelo fato do autor deixar mais evidente o seu engajamento no projeto nacionalista.

²⁹¹ Na versão da Garnier, temos alterações na pontuação destes dois últimos versos:

“Um canto macio...
De quem...não se vê!”

²⁹² Na versão da Garnier, temos mudanças, quanto à pontuação, nos três versos iniciais desta estrofe:

O canto se estende, mais doce que as moitas
Que dormem silentes às nuvens do céu;
Se acaso o barqueiro que vai na jangada

Meu Deus, se perdeu!

Travesso menino,
 Não sabes ainda?
 Ali as Uiaras se ocultam revéis;
 São elas as moças que vivem cantando,²⁹³
 Crianças roubando...
 São moças cruéis!

São alvas, mais alvas que dentes das antas,
 Mais louras que a pele das onças...são belas!
 Se alguém as descobre na mole corrente,
 Lá some-se a gente,
 Sumiu-se com elas!²⁹⁴

Em noites de lua resvalam fugazes,
 Quais névoas douradas, nas águas azuis!
 E ao colo suspenso nas ondas bem mansas²⁹⁵
 Enroscam-se as tranças,
 Quais serpes de luz.

E elas entoam cantigas tão meigas
 Que o eco dos vales acorda veloz...²⁹⁶
 Mas foge, menino, ouvires das fadas
 Gentis, encantadas,
 Um hino, uma voz!

“-Eu tenho aqui mil palácios
 Todos feitos de corais;
 Seus tetos são mais formosos
 Que a coma dos palmeirais.
 Infante que vais no monte,
 Deixa o teu pouso d'além;
 Eu sei histórias bonitas...
 Vem!

Quando nas cestas d'espuma

²⁹³ Na versão da Garnier:

Ali as Uiaras se ocultam revéis!
 São elas as moças que vivem roubando...

²⁹⁴ Na versão da Garnier:

São alvas, mais alvas que dentes das antas,
 Mais **loiras que as folhas crestadas**...são belas!
 Se alguém as descobre na mole corrente,
 Lá some-se a gente,
 Lá somem-se elas!

²⁹⁵ Na versão da Garnier:

Quais névoas **doiradas** – nas águas azuis...
 E ao colo suspenso nas ondas bem mansas,

²⁹⁶ Na versão da Garnier:

Que o eco dos vales acorda veloz;

Sigo à toa até o mar,
 As princesas que morreram
 Descem²⁹⁷ na luz do luar.
 Jangadeiro que murmuras,
 Eu sou princesa também;
 O rio está na vazante...
 Vem!

Minhas escravas são virgens
 Loucas, esveltas, morenas;
 Têm mais ternura nos olhos
 Que orvalho nas açucenas.
 Jangadeiro, a noite é fria,
 Tem mal assombro o sertão;
 Minhas escravas são lindas...
 São!

Tenho colares de per'las,
 Harpas d'ouro em que descanto;
 Governo a luz das estrelas,
 Para o luar ao meu canto.
 Infante, a choça é deserta,
 Ninguém te espera lá não;
 Minhas histórias são belas...
 São!"

E assim elas levam às grutas sombrias,
 Às grutas medonhas dos rios, do mar,
 Aqueles que ouviram seus cantos à noite,
 Distantes do fogo querido do lar.

Ouviste, menino? – Não corras do rancho,
 Que ali as Uiaras se ocultam revéis;
 São elas as moças que vivem cantando,
 Crianças roubando...
 São moças cruéis!

- XII) SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E.C., 18?? (edição fac-similar). In: Moraes, Jomar & Frederick G. Williams. (orgs.). *Poesia e Prosa Reunidas*. São Luís: Edições AML, 2003.

Obs.: Devido à extensão d' *O Guesa*, apresentaremos apenas os fragmentos nos quais a Iara está presente.

²⁹⁷ Na versão da Garnier: Dançam

Fragmento I, p.08:

Canto Primeiro

1858

[...]

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 oiro e luz Uiara bela!
 Rósea a tarde – da porta no batente,
 O dia pelos montes decrescente
 Trazendo mil saudades á 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.
 E no silencio esvaem-se-lhe enfermos
 Lentos olhares seus, meiga violeta
 Inspirações da vária borboleta
 Do bosque a anoitecer nos fundos ermos.
 Ou inda, ainda mais bela se enlanguesce
 Rindo-se às nuvens-sonhos lhe adejando
 Do cachimbo doirdo, e s’embandando
 Em lascivos quebrantos adormece!

Fragmento II, p. 40:

Canto Segundo

1858

Ao meu companheiro de melhores dias
 V. C. F. de Saboia

[...]

(Orellana à influencia de Uiara; Martinez vendados olhos chegando do Eldorado:)

_Meu compadre, Manôa
 E Manaus? Hi vereis,
 Hi vereis do oiro o império!
 O império
 Dos escravos e os reis.

Fragmento III, p. 45-66:

Canto Terceiro

1858

Tributo de gratidão ao presidente do Amazonas
Dr. F. J. Furtado.

Tendes alto logar no Estado; a sorte
Invejo, o que amanhã vos dá seguro:
Mas, não faleis do turbido futuro
Aos que o não têm, que filhos são da morte
O futuro é só vosso; nós ... vivemos,
Qual as aves do céu, de sol formoso,
Perfume, ar puro, amor, canções e gozo,
E a glória – eis aspirações que temos.
E nem é do ócio, nem de uma fraqueza,
Que vem-nos esta calma indiferença,
Aos poderes e á força: uns da descrença,
Outros de ilusões falsas foram presa;
Outros, enfim, d'este fatal orgulho
De uma pobre a nobre, ou da inconstância
Com que jacina à flor pede fragrância,
Beijos a brisa ao mar vivo e marulho.
D' aí as dores-mães, que aos céus encaram
Pelo encanto do azul e não por Deus,
Que perguntam se um crime perpetraram-
Mas, pesam-se do riso dos ateus.

“Passei a noite a vel-a! alma adorada
De minha mãe, há tantos anos morta...”
-Se não dormíeis junto à vossa porta
Tereis ringir ouvido á revoada
Da inspiração a pena vária e negra
Estalada alta noite, e visto a chama...

Hebreu sem terra prometida, que ama,
E ao dom dos céus s'enturva e desalegra!
São horas do trabalho ... e a tais horas
Contemplo os limos verdes, Bela trança
D'Uiara, a encantadora, que embalança
Da selva a sombra, ondeando águas sonoras.
Corre a estação do ardor – formoso clima!
Gênios à sombra, o centelhar das flores,
Quente o perfume do ar, vagos rumores
Nas calmas, no ermo – vozes no Parima!
Nobre sois. Não lembrastes meu deveres,
E estou lembrando tudo ao coração;
Ao meu posto faltei, pelos lazeres
Do errar virgiliano da soidão.

Sobre a relva odorosa das lagoas
De onda esmeralda e florescidas bordas,

Que formam, desaguando no deserto,
 O rio à pesca das selvagens hordas,
 Dormindo o Guesa está. Negrantes coroas
 De palmeiras orlando cada lago,
 Em cada leito azul luzente aberto
 Brilha o etéreo fulgor de um sonho mago.
 Oh! Quem o visse ali ao desamparo,
 Tão só! Na terra adormecido,
 Desarmado, sem medo, morto, ignaro,
 Pálido, belo, cândido, perdido,
 Entre as vitórias-régias, encantados
 Virgens abismos de frescor e alvura –
 São-lhe da noite os sonhos namorados,
 Sendo da sesta o sono na espessura.
 Oh! Quem o visse! - A lua, que esvoaça,
 O vê turgido o seio d'esplendores
 Abrindo açucenais, dos céus o abraça,
 N'ele alumia o sonho dos amores.

[...]

Vejo se aproximar ...
 “Gênio risonho, cândido,
 De mim porque tremeste?
 Tens da mulher formosa
 O mágico poder!
 Luz e mudez nos olhos,
 Nos ôndulos cabelos
 Chamas, que verdes voam
 Nos lagos a correr!
 “Não falas ...e é tão doce
 A noite voz divina!
 Tão doce de alva fronte
 Fascinador clarão!...
 Sonhando, eras a imagem
 Do sonho meu ó bela!
 Porque t'encontro, sinto
 Perdido o coração.
 “vem, sobe às flóreas margens...
 Vou, desço, às fundas águas,
 Às grutas dos incantos,
 Ao sempre-vivo amor!
 Tu, do que a onda fluida
 Mais cristalina e móvel,
 Dá que a teu lado eu possa
 N'alma esquece a dor...
 “Nas ilhas flutuantes,
 Nas pátrias encantadas
 Dos sons e dos verdores,
 Do róseo nenúfar;
 Nas embaladas conchas
 Das pérolas luzentes,

Contigo eu passe a vida
 Nos lagos ao luar!
 “_Do meigo cincto aéreo,
 Oh, *Chaska!* Oh, astro! Aragens,
 Antemanhãs diáfanas
 Rolam-te em fogo aos pés!
 _ Bela visão das luzes...
 _ Hino dos horizontes...
 _ um coração procuro...
 _ Quem és? Mulher! Quem és?...
 Noite d'alvores! – encantadas águas
 Nuvem dos céus uma hora escureceu;
 Foram luares tenebrantes mágoas;
 Na relva o moço Guesa estremeceu.
 [...]

Erram na calma peregrinas belas,
 Formas de luz, Uiaras amorosas –
 Porque são da mulher sempre as estrelas
 Que nas luzes nos passam enganosas...

Fragmento IV, p. 107-130:

Canto Quinto

1862

[...]

Nas belas sextas,
 Mesmo a estas horas, quando abrasa o dia,
 Cantam galos na eira, e que os sons morrem,
 Que as jurutis mais gemem, que mais correm
 Os regatos azuis na selva úmbria;
 Quando o arvoredado extático elevado
 Roja as densas imagens sobre a terra,
 Que as horas quedam escutando, e que erra
 O lento passo do Senhor no umbrado;
 Quando não muge o vento, e d'entre os ramos
 Os cálidos perfumes desprendidos
 Não vão-se peregrinos e perdidos
 Longe da verde pátria; quando os gamos
 Descem do oiteiro e sobre as fontes param;
 Que abate o clima perfumado e quente
 Aos mortais; quando no areal candente
 Os lagartos ao sol doirados varam;
 Das puras açucenas, que tão lentas
 Ao amor se abandonam sonolentas,
 Ao silêncio divino, que então desce;
 E que das calmas a região fulgura;
 E que nas fontes a mãe d'água canta
 Sobre as ondas de prata entre verdura;
 Que à tanta luz a natureza encanta:

Contava a lenda então (não diz em que ano)
 Que ali nascera morto um róseo verme;
 Que inda além d'isso, do indefeso inermes,
 Unhas cavaram no recente crânio
 Amas negras (horóscopo da coroa...)
 E o deixaram, qual Romulus jazendo;
 Que ao despertar sua mãe, qual leoa
 Rugiu! Tomou-o ao seio, o olhou tremendo,
 Chamando-o à vida! Vivo Benjamim,
 Quil-o tanto, qual nunca amar se vira!
 Velava-o dia e noite, insônia e lira –
 Vós, que mães fordes, hei de sel-o assim.
 E o sagrado menino aos ombros d'ela
 Crescendo, nunca riu-se a mais ninguém;
 Desprezo por desprezo, a sua estrela
 Separava-o da humanidade – em bem.
 E cresceu n'esse amor, que faz mimosos
 Os corações até à crueldade,
 Que os educa p'ra vítimas e que há de
 Nunca mais existir; e os tão formosos
 Infelizes trás d'ele toda a vida
 Debalde hão de correr. Ai! Triste d'esses
 Que pre-sentem –te, ó sumo bem! – não desces
 Dos céus – e eles a terra tem perdida.

[...]

“Já não sai dos seus reios encantados,
 E nem mais canta ao pino de meio-dia
 Penteando seus cabelos namorados,
 Com que toda d'esmaltes se cobria,
 “A mãe d'água, e sorrindo e acenando
 Co'a mãozinha luzente...oiçam! lá canta!
 Ouvindo-a estou ... _Triste, se desencanta,
 Mais que o passado é o que está passando.
 “Eram de verde-mar os seus cabelos,
 Das luzes d'esmeraldea pedraria
 Ao sol radioso, que ela em mil desvelos
 Penteava dos ombros de ardentia;
 “Lábios, flor de rubi; dois astros de oiro
 Olhos tão fascinantes, que os fitando,
 Todo o mortal enlanguescia amando
 E a ver no fundo d'água seus tesoiros.
 “A tais horas as mães não consentiam
 Na fonte os filhos – n'esses pensamentos
 Da bela moça dos encantamentos
 E os agro-travos frutos que comiam
 “Nos dolosos palácios os meninos
 Que ela levava, e que acham-se nos rios
 Quando o sol darda a prumo sobre os frios

Espelhos d'água, raios tão ferinos,
 “Os vapores s'erguendo – que produzem
 A loucura risonha; e então das margens
 Atiram-se nas ondas trás d' imagens
 Que vêm, que ai! só nos cérebros lhes luzem!
 “Sob as frondosas tendas verdejantes
 Já não descansam, pelo chão deitados
 Dos ciganos os bandos sempre errantes
 E os cavalos argênteos - arriados
 “Aos banquetes o povo concorria
 Das vizinhas fazendas. Ora o-digo:
 Uma qual solidão eu pressentia
 De minha mãe no riso meu amigo;
 [...]

Jerusalém das selvas, ó Victoria,
 Onde ao colo do amor crescera o Guesa,
 E d'onde, a não ser este que inda a historia
 Vem a narrar; a não ser a natureza
 Formosa do equador; e os finos silvos
 Que as ruínas repassam, das serpentes
 Nas salas passeando, só os vivos
 Sucessores dos mortos, se os presentes
 Ai! não souberam conservar a herança
 De antepassados, cuja posse antiga
 Nobilita ao herdeiro, o ampara, o abriga
 Das promessas dos homens ; na esperança
 Tendo-lhe forte o coração e isento
 Do desespero e a dúvida; a não ser
 O sol, co' a sonora voz do vento,
 Tudo aqui vejo a desaparecer!
 Mas, que servem juízes e tutores
 Aos tristes pequeninos sem seus pais!
 Melhor fora não terem defensores,
 Do que tantas misérias elegais.
 [...]

E nada, d'este canto, se conserva:
 Já os viandantes últimos passaram;
 No deserto depois cresceu a selva;
 Sobre a Victoria os ventos ondularam.

XIII) Martins Fontes. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917, p. 41-56. (exemplar de Mário de Andrade)

MARTINS FONTES

VERÃO



Instituto D. Escholastica Rosa - SANTOS
1917

1917

Na Floresta da Agua Negra

A Valdomiro e Agenor Silveira

I

É á hora ⁽¹⁾ intensa do sol na terra americana.

Dentro do coração do Brasil. Na floresta.

Á sombra secular da selva soberana.

Nos éstos do verão. Sob o torpor da sésta. (2)

Queda immoto o arredor na adustão da soalheira.

O ar, oleoso, referve. Immoel tudo. Espasmo.

Apathica, em plethora, a natureza inteira, (immit, ai não fôra a rima)

Morre na mornidão de um morbido marasmo. (verso colozal, anblina)

(1) Oa. começa o seu poema com um defeito inadmissível num benedictino da Forma.
 (2) Mindear os defeitos desta quadra fôra um erro a acabar. Repetições parciais: «hora intensa do sol», «ésto do verão», «torpor da sésta»; «na floresta» é pois lógico que se citá «á sombra da selva». A frequência das frases curtas.

1) Luteo. C. P. sed consigna a palavra. Inteolima ambitau.
na coração da reseda amarela.
2) O A. espanta o leitor com uma lingua nova, que está, in-
felic, na consciência. As manipesta intuições de epater. Na

42

Verão

derivação das labaredas fo simplesmente folúe. Flavay,
fulores gualdos e fulvescentes, nem a dar quasi no suavino,
principalmente os tres prisioneiros qualificativos.

A luz, vividamente, espadanando lavas,
Em luteos ^{(1) fogacho} lumarços e vibrações ardentes urentes,
Ampli-ondeante desfralda as labaredas flavas,
Jalnes, rufas, de tons gualdos e fulvescentes. (2)

Sob o vulcão do sol a mata resplandece,
Nimbada por um halo incandescente e louro.
A estampa de metal da paisagem parece
Uma esmeralda a arder dentro de um aro de ouro.

O verde é multicôr! tem cambiantes diversas!
E essas colorações, em conjuncto indistinctas,
Vêm, desde o verde-escuro ao verde-crê das versas, (3)
Variando, na unidade, a gradação das tintas.

O solo de alluvião, resequido e gretado,
De torrida aridez, requeima, escalda, abrasa.
Na extrema quietação do plaino illimitado,
Não se escuta siquer o tatarar de uma asa.

3) Não saberei dizer em que sentido o novo emprego o A. a
palavra versa além de galicismo, significando estado das nevas
a camadas pela chuva ou abstratamente.

Cobre a concha do céu, de um anil fundo e forte,
Essa paradoxal planura desmedida.
E a floresta aparenta a placidez da morte,
Verde, virgem, vivaz, na volúpia da vida! ^U

É o momento infernal dos maiores calores.
Canicula. Opressão. A atmosphaera asphyxia.
Do proprio suor, no ar secco, aspiram-se os vapores.
Tombam tontas de febre as aves. Calmaria.

O homem, sem esperança, humildemente implora
A protecção do céu, aniquilado deante
Da energia nutriz, do prodigio da flora,
E da fauna, sem par, da terra exuberante!

II

Porém, inesperado, ondulando no espaço,
Igneo, perpassa no ar o sopro do bochorno.
E a impressão que produz esse bafo, ao mormaço,
É a mesma que se tem do rescaldo de um forno.

Além lindos versos. Há uma onomatopéia acur dividida. A gente não percebe muito bem a intenção daquelles versos, mas, não há dúvida impressiona, bem, entusiasmada. Esta primeira parte do poema é magnífica. Como que se sente a luz e o amarelo desvairado e o calor sufocante sua onomatopéia de onomatopéias na scultura gigantea d'elles versos.

A bafagem augmenta: é o sudeste que avança:
Zune, zimbra, sibila, entre assobios uiva...

④ E enquanto, farfalhando, as ramagens balança,
Ergue do chão de grês uma poeirada ruiva.

O vendaval sacode, e recurva, e supplanta,
E vergasta! A floresta agita-se, acordando...
E ao seu furor se oppõe, vibrando em cada planta,
Desgrehhada, de pé, colerica, luctando!

Subito, ouvem-se além clangores de bombardas;
Torna-se cardeo⁽¹⁾ o céu; a amplidão se recobre
De nuvens colossaes, prenes, plumbeas e pardas,
De faixas côr de chumbo e nimbos côr de cobre.

Então, em pleno dia, em pleno sol ardente,
O corisco serpeia, estraleja e rechina...
Apaga-se e reluz inopinadamente,
E fulvido e fugaz phosphorece e fulmina!

(1) Como cardão quer dizer o que tem cor de azul-molicey,
da cor da flôr do cardo.

Escuta-se, á distancia, em continuo crescendo,
Surdo, soturno e rouco, horrendamente echoando,
Um rodar, um rolar de carrilhões plangendo,
De mil portas de bronze ao bater resonando!

A trovoada parece, á luz calida e crua,
O tropel dos titans, um trepidar de tropas!
—E o diluvio da chuva, ao longe, desagúa,
Ruflando o rataplan das bategas nas copas.

Venta e relampadeja. A tempestade ruge!
E, á medida que investe, estouraz e ferrenha,
Aos roncões estertora, explode, estronda, estruge!
—E grossa, torrencial, a chuva se despenha.

Cáe. Abranda o calor do solo e da floresta.
Dá de beber. Mitiga a quentura implacavel.

A alegria da vida enfim se manifesta:
Tudo canta e sorri de um modo inenarravel.

o sublime.

Passam, grasnando no ar, periquitos em bando,
 Num ridente rascar sobre as aguas revoltas,
 Como uma frança que se fôsse desfolhando,
 E esparzindo em redor as verdes folhas soltas...

Na harmonia do bosque ha sons indefinidos:
 Amiude ouvem-se perto alguns rumores suaves:
 Crebros murmurios, repetidos estalidos,⁽¹⁾
 —O barulho orchestral das aguas e das aves.

Logo depois que cessa o raivar da refrega,
 Polvilhando os moitães de lódams e peuvas,
 Rorejante, lenteja uma fina bruega,
 Resumbra, ainda algum tempo, o gottejar das chuvas.

Por brejaes e marneis, regatos e ribeiros,⁽²⁾
 A onda do temporal acachoa e sussurra.
 Revolvendo, ^{Tornar ludro, sufo} enludrando, encharcando os lameiros,
 A flux a agua borbota e aos gorgolhões enxurra.

(1) A. já me não encomoda muito, e faz bem, com a
 escura dos alexandrinios. surge na sua maior rari-
 dade e força o verso de dez sílabas, rechoando o
 alexandrinio monótono. Todavia não se poderá dizer
 que a poeta siga a sua profissão de fé que mal tem
 a absoluta perfeição da forma, com p e f mirrais.
 (2) Brejal nem a dar ao mesmo, que marmel, regato
 me lembra que ribeiros... que a repetição e o mesmo modo.

Alvas, no claro-escuro, entre arvores, ao fogo
 Das clareiras, fundindo innumeraveis riachos,
 Jorram em borbulhão e unisono regougo,
 Cachoeiras em cachões de espumantes pennachos.

A agua, em largos lençóes, se alonga, alastra, alaga...⁽¹⁾
 E a corrente caudal de crespos flocos brancos,
 Redemoinha e transborda e vai, de vaga em vaga,
 Enchendo boqueirões, cavalgando barrancos.

Em cataractas desce, em catadupas corre:
 Leva na correnteza a gluma⁽²⁾, o tronco, a espatha...
 No seu curso veloz a raxina⁽³⁾ percorre,
 E, finalmente, chega aos arcanos da mata.

Ahi, no somno estival, preta, putrida, estanque,
 Largamente estendendo as margens lutulentas,
 Dorme, ao sol do equador, como um immenso tanque,
 A agua negra e lethal das febres pestilentas.

(1) Alastrar ai é pronomi nel, presunpõe o se. Alaga não
 é o se não tem o se e a pte. Na confusão manifesta e
 defectuosa.

(2) Gluma é a flor das gramíneas, a que se me de talhe e
 corola.
 (3) Torrente de água pluvial que se precipita de lugar elevado;
 super lavado por uma torrente.

Decomposta ao calor, podre e procreadora,
 Em ardencias vitaes a agua immunda borbulha:
 Tabida e germinal, como si acaso fôra
 Um tenebroso espelho, uma planicie de ulha.⁽²⁾

Morta e sinistra ^{Assim}, no seu ^{seio} fecundo
 Fervilhando em vibrões, mephitica e funesta,
 Ella é que dessedenta, alimenta esse mundo,
 Dá-lhe viço e frescor, — porque é a Mãe da floresta!

III

Já, do incendio do occaso, as chammas derradeiras
 Barram de ouro e de rosa os curvos horisontes.
 Desce o carro do sol por traz das cordilheiras,
 Da corcova lombar das serras e dos montes.

A tarde é de crystal: curta,⁽¹⁾ clara e calmosa:
 E é tão profunda a paz crepuscular na selva,
 Que, em verdade, se sente a impressão mysteriosa
 De ouvir brotar o mato e ver crescer a relva...

*1) Não poderia ser a tarde curta. Esta se nos mostra
 do outão» diz o poeta e nessa época as tardes
 são longas.
 2) Um grande defeito das suas repetições de ideias e de qualifi-
 cativos é redizer a mesma coisa, alongar do seu
 demasia e profundizando o interesse. Na quadra diz elle de a
 aqua: «podre e procreadora». «Tabida e germinal». «A tabida
 e podre são a mesma coisa, como procreadora e germe nel mesma»*

A cigarra estridúla. E Vesper irradia.
 Frouxos, franjando o céu, fulgem filões de prata...
 E enquanto, a pouco e pouco, empallidece o dia,
 Desponta a lua cheia iluminando a mata.

O clarão sideral, nos rasgões do folheto,
 Entra, ás vezes, filtrando uma restea argentina,
 Como se penetrasse o aranhol do arvoredado,
 Longo e alvo, um claymor[?] de lamina opalina.

As palmeiras gentis⁽¹⁾, sobre as balseiras brunas,
 Entre os jiquitibás alvadias⁽²⁾ e calmas,
 Desenham-se no luar como esbeltas columnas,
 Lentamente embalando os flabellos de palmas.

A mãi-da-noite canta. E outra voz lhe responde,
 No concerto nocturno, apaixonada e cauta.
 E em breve, em cada ninho, occulto em cada fronde,
 Ha serenas canções bucolicas de flauta.

(1) Então existem ainda palmeiras gentis para um poeta que usa e abusa dum vocabulário onomatopéico? É desusado sem razão o lugar comum.

(2) Alvadias porque? Ah! por causa do luar... Resumido.

dar aqui exactamente as mesmas

Misturam-se na brisa, embalsamando o ambiente,
 As evaporações dos jasmíns e mimosas,
 Das baunilhas em flor, do cacau redolente,
 Da cannela odorante e das ervas cheirosas.

Nos selvagens vergeis de sapidos aromas,
 Sentem-se, pelo olfacto, o queimor da pimenta,
 A essencia do ananás, os travores das gommas,
 E a acidez tropical da manga sumarenta.

Tão grande é a exalação que desprendem os cardos,
 São de mil florações, mil fructos, mil corbelhas,
 Que esse fluido sensual inebria os moscardos,
 Que esse iman trescalante entontece as abelhas.

Crespa, a vegetação é tão ¹ ampla e tão ² densa,
³ Irregular, ⁴ cerrada, ⁵ intrincada e ⁶ disforme,
 Que se ¹ enrosca, ² entrelaça, ³ emmaranha e ⁴ condensa. ⁽¹⁾

Formando paredões de uma espessura enorme!

(1) Perventura, o p. tenha querido demonstrar a opulência
 de seu vocabulário, com este fluxo de verbos e qualifica-
 ções que não acabam mais. Mais isso é e será sempre
 um defeito; O melhor meio de ser rico, é não dar a
 parecer que se o é.

Caules descommunaes, hartos cernes robustos,
 Por filipendulas, tilandsias, enrediças,
 Por flexiles cipós e fragiles arbustos,
 Trançam-se entretecendo as tramas inteiriças!

E nesta confusão de multiplos perianthos,
 Milbões de vegetaes de fórmias infinitas,
 De gynandrias, cecens, bromelias e cyclantos,
 Em redouças arcuaes pendem as parasitas!

E do fofo tapiz, das plumas e dos fetos
 Que recamam o solo, erguem-se, em borborinho,
 Zumbidos e zum-zuns de invisiveis insectos,
 Chios, cicios, sons de cochichos, baixinho... (1)

O luar dentro da selva amedronta e deslumbra!
 Por vezes, no interior das brenhas, nos refolhos
 Das sebes, como dois topasios na penumbra,
 Phosphoreja, citrino, o fagulhar de uns olhos...

(1) Estas duas páginas são sublimes. A Transição
 fraca das asperezas para as suavidades é in-
 tencional, mostrando o quanto pode a nossa
 lingua, manuseada por mãos trêves. Os versos
 são magníficos, ricos, coloridos — aliás como
 um todo a poesia; e mostram-se menos re-
 currendos e empalados, com qualificação mais
 comedida e repetições acuradas... quasi. Mas
 o poeta alonga demasiadamente o poema.

Dos invios matagaes, dos souts socegados,
 Por onde escassa a claridade se insinua,
 A onça, o lobo, o tapir, como magnetizados,
 Sáem da escuridão, e uivam olhando a lua...

Corta a amplidão, singrando os ares luminosos,
 Um alto corvo-rei, uma aguia real possante,
 Um giganteo condor de remigios gloriosos
 Revoando em direcção do pantanal distante.

Desenhando avejões e phantasmagorias,
 A luz da lua nos sombremos reverbera.
 E, abandonando o horror das touceiras bravias,
 Em torno da palude a fauna se agglomera.

E enquanto a multidão das figuras povoa
 De horrificas visões as paragens funereas,
 Dorme, ao luar do equador, a turbida lagoa,

A agua negra e lethal das brancas vallisnerias. (1)

*Na página 47 o último verso diz: «A agua negra
 e lethal das felres pestilentas» O A. é um impudri-
 vo e pareo-me orada ter de beneditino: uma
 simples leitura inidiosa estremaria o poema de
 tais orvides. — Ou foi um efeito querido pelo poeta.
 Inverosomente quasi que de são prode os mais
 de conunducias omca clentes nem comradas. Po bre,
 mtaerrimo. Camões!...*

No hediondo tremedal, o macio perfume
 Dos nelumbos azues, das nymphéas se evola.
 E, alva, sobre o negror das aguas de betume,
 Abre a victoria-regia o esplendor da corolla.

O terror é solenne! O espaço se desata
 Em chuvas zodiacaes! Através das neblinas
 Fulgem, como se fôra a ardentia da mata,
 Minusculos fuzis de estrellas pequeninas...

São vagalumes, são lampyrides candentes,
 Lucilando a bailar pelo bosque sombrio,
 Phalenas, colibris, vermes phosphorescentes,
 Libellulas iriaes e fúlguros no cio...

É o Amor que celebra essa flammante festa!
 O orvalho cáe. A seiva sobe. As aguas bolem...
 — E realizam-se ao luar, no templo da floresta,

Sob a bençam da noite, os hymeneus do pollen!

(1) Bosque é mata de pequeno tamanho e não serve
 para designar esta incusa floresta tropical.
 (2) Insetos que brillam à noite (fósforos).

Então, por toda a selva, a magia é tamanha,
 Que, para definir-lhe a riqueza estupenda,
 Foi preciso appellar para uma força extranha,
 E a fé se originou da poesia da lenda!

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

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

Grande, joven e bella, essa imagem humana,
 Cujá nudez radiosa a natureza encerra,
 Incarnando o vigor da flora americana,
 É a Musa do Brasil, o symbolo da terra!

*Uma quadra sua. O segundo verso é de facto
 o martelo, prejudicando a poesia e o encanto com
 sua desnecessaria chama da realidade, todo
 leitor que, encantado, se levantava a cantar, um
 idealista do sonho. Mas a primeira deu uma rima
 aos verdes para os cabellos verdes da Yara. Esses des-
 versos de atenuação são sempre prejudiciais, perturbando (a rima)*

a acentuação do autor e perturbando a vivacidade da narrativa, a continuidade da eloquência. O último verso da quadra não é o mais que o alongamento, em frase bela, terço, dos trisílabos, e o verso antecedente. Não é a primeira vez que a assim prática neste verso estupefacente se encontra. Mas, é uma prática, não alongamentos, permissivos e fustigantes. Não há mais aquela elocução inteira e natural que prevalece e melhora. O é com a portentosa imaginação que tem, e o trillo da sua eloquência, particularmente oratória, refugiria facilmente a tal senão. Repetições de um género, in-

A Natureza e o Sonho

55

IV

O homem, cheio de orgulho e de amor, contemplando

A grandeza feraz da patria da Conquista,

Na sua adoração dobra os joelhos sonhando,

Beija a terra! — e murmura esta prece de artista:

— “ Ó floresta! na tua imponencia e bravura,

És simples e sonora, eloquente e singela!

No esplendor virginal da eterna formosura,

És quente, és rica, és forte e, antes de tudo, és bella!

“ Para que eu te traduza a majestade rude,

Mas de uma fôrma tal, precisa e manifesta,

Que demonstre o poder da tua juventude,

A que hei de exactamente igualar-te, ó floresta?

“ Só posso comparar-te á lingua portuguesa:

Porque ella é que possui os thesouros da tua

Basta, e brava, e brutal, e barbara belleza,

Que a lingua mãe, na terra virgem, perpetúa!

Teoricamente desnecessários, tra notoriamente a pg 44 na 3ª quadra, o quarto verso; pg 46, 2ª quadra, 3º verso; pg 46, 2ª quadra, 4º verso; pg 46, 3ª quadra, 4º verso; pg 48, 3ª quadra, 4º verso; pg 50, 3ª quadra, 4º verso; na pg 51, 1ª quadra, 2º heurístico do 1º verso.

“ Pelo sagrado amor dos artistas futuros,
 Na lingua florestal, em vindouros garimpos,
 As palavras senis, que são carvões escuros,
 Hão de um dia esplender como diamantes limpos.

“ E o tacto, a côr, o som, o sabor e o perfume,
 Tudo que á phrase humana a sensação empresta,
 Ha de um dia exprimir a lingua que resume,
 Na opulencia verbal, a pompa da floresta!

“ Consagrando a belleza, eternizando a graça,
 Ella reflorirá como um verde renovo!

— E os Poetas cantarão, para gloria da raça,
 Na lingua de ouro velho, a terra de ouro novo!”

*O derradeiro verso é simplesmente sublime. Não sei o nome da quadra em que novo risua com resono que lhe é ascendente e por isso risua per-
 fectissima. Mas é lindo o poema. Terá os seus de-
 feitos—quem os não tem?—mas esplende nele toda
 uma juvenitidade fogosa, um entusiasmo, uma
 fé que corralteando a comparação final do poema,
 tornam-no singular em a literatura portuguesa.
 A grande habilidade do poeta, mas ela é por vezes
 conturbada, turbada e aparece o seu. Muito embora
 apoteose o poeta a Forma, a seu lindissimo poema
 viverá menos por ella que pela idea, pela imaginação,
 desvirtua, pela eloquencia desbordante.*

- XIV) BRAGA, Theodoro. Fascinação da Iara, c. 1929. In: REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Editora Leia, 1944, ilustração 217. (cópia da reprodução presente na citada edição)



XV) SOUSÂNDRADE, Joaquim. *O Guesa em Obras Poéticas*. Vol I. Nova York: 1874. (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil)



— A lua, que esvoaça,
Nelle alumia o sonho dos amores.
Guesa Errante, Canto III, pag. 49.

- XVI) SOUSA, Gabriel Soares. *Notícias do Brasil*. Tomo II. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d, p. 193. (cópia da reprodução de um desenho aparecido em São Vicente em 1564, presente na citada edição de *Notícia do Brasil*, do cronista Gabriel Soares de Sousa)



Irupura — domínio d'água. Animal marítimo, que os índios consideravam como sendo o homem marinho. Desenho de um exemplar aparecido em S. Vicente, no ano de 1564.

XVII) *Ulysses and the Sirens*, 1891, de Jonh William Waterhouse, óleo sobre a tela, 100 X 201,7 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria, Austrália.

(a cópia abaixo foi retirada de: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/ulysses-sirens-1891/>, em 15/12/2011, às 11h02min)

