

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior

(RE)FIGURAÇÕES DE IARA:
INVESTIGANDO O MEDO E O FASCÍNIO PELAS SEREIAS DA
ANTIGUIDADE AO FANTASISMO

Santa Maria, RS
2024

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior

(RE)FIGURAÇÕES DE IARA:
INVESTIGANDO O MEDO E O FASCÍNIO PELAS SEREIAS DA ANTIGUIDADE AO
FANTASISMO

Tese apresentada ao Curso/Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Santa Maria, RS
2023

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Rosa Junior, Paulo Ailton Ferreira da
(RE)FIGURAÇÕES DE IARA: INVESTIGANDO O MEDO
E O FASCÍNIO PELAS SEREIAS DA ANTIGUIDADE AO
FANTASISMO / Paulo Ailton Ferreira da Rosa
Junior.- 2024.
220 p.; 30 cm

Orientador: Enéias Farias Tavares
Tese (doutorado) - Universidade Federal de
Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, RS, 2024

1. Iara 2. Mãe D'água 3. Folclore
brasileiro 4. Literatura fantástica I.
Tavares, Enéias Farias II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados
fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de
Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável
Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, PAULO AILTON FERREIRA DA ROSA JUNIOR, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior

**(RE)FIGURAÇÕES DE IARA:
INVESTIGANDO O MEDO E O FASCÍNIO PELAS SEREIAS DA ANTIGUIDADE AO
FANTASISMO**

Tese apresentada ao Curso/Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 16 de fevereiro de 2024

Prof. Dr. Enéias Farias Tavares (UFSM)
(Presidente/orientador)

Prof. Dr. Gerson Luis Werlang (UFSM)

Profa. Dra. Renata Farias de Felipe (UFSM)

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG)

Prof. Dr. Bruno Anselmi Matangrano (ENS-Lyon)

Este trabalho é dedicado às professoras doutoras Zila Letícia Pereira Rego (Unipampa), Jaqueline Thies da Cruz Koschier (IFSul), Vânia Grim Thies e Eliane Terezinha Peres (UFPel), como um singelo agradecimento pela contribuição humanística e intelectual em minha jornada até o Doutorado; à minha mãe, Fátima Beatriz Medeiros Ferreira da Rosa, por tanto que não consigo nem mensurar, e ao meu pai, Paulo Ailton Ferreira da Rosa, que mesmo nos momentos mais críticos do fim da sua vida me fez ver o quanto ele se importava com que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa não teria sido possível sem a orientação do prof. Dr. Enéias Tavares, que abraçou a ideia mesmo ainda bastante bruta e ajudou a lapidá-la até atingir o formato em que aqui a apresento; pela confiança em mim como pesquisador e também como professor, além das contribuições sempre muito assertivas a este trabalho, aqui deixo registrada sincera gratidão ao meu orientador.

Sem dúvidas, também importantes foram os componentes da banca de qualificação, profs. Drs. Alexander Silva, Bruno Matangrano, Gerson Werlang e Renata Farias, aos quais agradeço pelos questionamentos que me fizeram refletir sobre os caminhos da pesquisa e pelas valiosas indicações de leitura.

Cabe ainda salientar que durante três anos do curso de Doutorado recebi apoio financeiro da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na modalidade de bolsas de Demanda Social. É de suma importância que eu não apenas demonstre aqui gratidão por ter sido contemplado com essa política pública, como também destaque a sua fundamentalidade em trajetórias estudantis como a minha, de alunos oriundos de famílias da classe trabalhadora, sem renda própria, e que precisam deixar a segurança (inclusive alimentar) de seus lares em busca de maior qualificação para o mercado de trabalho.

Por fim, mas de forma alguma menos importante, sabendo que não conseguirei nomear tantas pessoas, agradeço também a todos os colegas que tive ao longo dos últimos doze anos de estudos em universidades e em um Instituto Federal que dividiram comigo as angústias e as alegrias de ocupar esses lugares, e a todos os amigos que lá fiz e que estou levando para o resto da vida.

A IARA

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

Entre as ninféias 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.

RESUMO

(RE)FIGURAÇÕES DE IARA: INVESTIGANDO O MEDO E O FASCÍNIO PELAS SEREIAS DA ANTIGUIDADE AO FANTASISMO

AUTOR: Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior

ORIENTADOR: Enéias Farias Tavares

Há pelo menos dois séculos a personagem Iara ou Mãe D'água, também chamada pelo vulgo de "sereia brasileira", vem desfilando sua beleza e seus horrores nos textos de autores da nossa literatura como um dos mais significantes fatos emprestados do folclore brasileiro. Sabe-se que ela toma forma a partir do encontro da imaginação da tradição de nossos colonizadores com a de povos daqui originários, tendo, então, na literatura oral o que se poderia chamar de uma representação original. Se considerarmos, a partir de Reis (2018), que a *figuração* é a representação primária de uma determinada personagem e a *refiguração* um modo de reimaginar essa personagem em novas e diferentes narrativas, o objetivo desta pesquisa foi investigar as diferentes refigurações da personagem Iara ou Mãe D'água, do Romantismo ao movimento contemporâneo de produção e defesa de uma literatura fantástica brasileira chamado Fantasismo, para compreender as permanências e diferenças entre elas. Não foi possível fazer esse movimento sem pensar sobre as possíveis influências que Iara ou Mãe D'água tenha herdado de seres correlatos de outras tradições, como as sereias atlânticas e as sirenas homéricas ou sirenas. Portanto, metodologicamente parto de textos da Antiguidade Clássica, como a *Odisséia* e as *Argonáuticas*, para compreender quem eram as sirenas, ou sereias homéricas; exploro bestiários medievais e textos dos séculos XVII e XVIII para entender como se configuraram as sereias atlânticas na literatura da época; revisito a obra de Câmara Cascudo, importante folclorista brasileiro, para tentar dar forma à Iara ou Mãe D'água na nossa cultura; observo autores do Romantismo e do Modernismo, como José de Alencar e Monteiro Lobato, no intuito de entender como contribuíram para a afirmação da personagem em nossa imaginação; e, por fim, apresento uma leitura interpretativa de três obras de literatura fantástica contemporânea – *Sete Monstros Brasileiros*, de Bráulio Tavares, *A Bandeira do Elefante e da Arara*, de Christopher Kastensmidt, e *O Legado Folclórico*, de Felipe Castilho – ao dedicar atenção a como reimaginam Iara ou Mãe D'água em contextos de produção que muito se diferenciam dos primeiros em que apareceu. Com base nas averiguações resultantes em torno do caso estudado, defendo a tese de que a literatura fantástica contemporânea brasileira, ao refigurar Iara, dá continuidade a um processo muito antigo que está no cerne da própria origem da personagem, o da adaptação de um muito antigo argumento, o da mulher-monstro das águas, a novos contextos e novas narrativas, criando também suas próprias variações da figura mítica ao corporificar novas versões da sereia brasileira com inspiração em gêneros narrativos dos tempos atuais. Entende-se, assim, Iara ou Mãe D'água como a forma particular que a imaginação brasileira deu, a partir de referentes externos, para o medo atemporal da insurreição feminina contra o poderio masculino e do apelo ao desejo heterossexual como arma para isso; bem como a literatura

escrita nacional o veículo responsável por oferecer corpo a essa personagem na nossa cultura e novo fôlego na contemporaneidade.

Palavras-chave: Iara. Mãe D'água. Folclore brasileiro. Literatura Fantástica.

ABSTRACT

(RE)FIGURATIONS OF “IARA”: INVESTIGATING THE FEAR AND THE FASCINATION FOR MERMAIDS FROM ANTIQUITY TO FANTASISMO

AUTHOR: Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior
ADVISER: Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

For at least two centuries the character “Iara” or “Mãe d’água”, also known as “Brazilian Mermaid”, has been parading its beauty and its horrors in works from authors of our literatures as one of the most meaningful facts borrowed from the Brazilian folklore. It is known that it takes shape from the meeting of the imagination of the tradition of our colonizers with that of original people from here, thus having in oral literature what could be called an original representation. If we consider, from Reis (2018), that figuration is the primary representation of a certain character and refiguration a way of reimagining this character in new and different narratives, the objective of this research was to investigate the different refigurations of the character “Iara” or “Mãe D’água”, from Romanticism to the Contemporary movement of production and defense of a Brazilian Fantastic Literature called Fantasismo, to understand the permanences and differences between them. It was not possible to make this movement without thinking about the possible influences that “Iara” or “Mãe D’água” may have inherited from related beings from other traditions, such as Atlantic mermaids and Homeric sirens. Therefore, methodologically I start from texts from Classical Antiquity, such as the *Odyssey* and the *Argonautics*, to understand who the Sirenas, or Homeric mermaids, were; I explore medieval bestiaries and texts from the 17th and 18th centuries to understand how Atlantic mermaids were configured in the literature of the time; I revisit the work of Câmara Cascudo, an important Brazilian folklorist, to try to give shape to “Iara” or “Mãe D’água” in our culture; I observe authors from Romanticism and Modernism, such as José de Alencar and Monteiro Lobato, in order to understand how they contributed to the affirmation of the character in our imagination; and, finally, I present an interpretative reading of three works of contemporary fantastic literature – *Sete Monstros Brasileiros*, from Bráulio Tavares, *The Elephant and Macaw Banner*, from Christopher Kastensmidt, e *O Legado Folclórico*, from Felipe Castilho – by dedicating attention to how they reimagine “Iara” or “Mãe D’água” in production contexts that are very different from the first ones in which it appeared. Based on the resulting investigations surrounding the case studied, I defend the thesis that contemporary Brazilian fantasy literature, by refiguring “Iara”, continues a very old process that is at the heart of the character's own origin, that of the adaptation of a very old argument, that of the water monster woman, to new contexts and new narratives, also creating its own variations of the mythical figure by embodying new versions of the Brazilian mermaid inspired by current narrative genres. Thus, Iara or Mãe D’água is understood as the particular form that the Brazilian imagination gave,

based on external referents, to the timeless fear of female insurrection against male power and the appeal to heterosexual desire as a weapon for this; as well as national written literature, the vehicle responsible for offering body to this character in our culture and a new breath of fresh air in contemporary times.

Keywords: Iara. Mãe D'água. Brazilian Folklore. Fantastic Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Respectivamente: Ariel, a sereia da Starbucks, “Ponyo” e uma sereia do filme “Harry Potter e o Cálice de Fogo”.....	22
Figura 2 - Capa da edição de “Ruth Rocha conta a Odisséia” que chegou à minha escola à época em que conheci o texto.	36
Figura 3 - Edição de “Odisséia” com a tradução utilizada para esta pesquisa.	38
Figura 4 - Ilustração concebida por Eduardo Rocha para a edição em questão de “Ruth Rocha conta a Odisséia”.	44
Figura 5 - “O canto das sereias”, cerâmica grega do século V a.C.	46
Figura 6 - Kirk Douglas amarrado ao mastro do navio em um frame do minuto do filme “Ulisses”.	49
Figura 7 - Navio naufragado e esqueletos de marinheiros nos rochedos das Sirenas em um frame do filme “Ulisses”.	50
Figura 8 - Edição de “Argonáuticas” com a tradução utilizada para esta pesquisa.....	52
Figura 9 - Destaque do mapa da jornada dos Argonautas.....	54
Figura 10 - Foto de Luís da Câmara Cascudo e capa da edição corrente de seu Dicionário do Folclore Brasileiro.	88
Figura 11 - Igupiara/Hipupiara por Fernão Cardim (1564).	94
Figura 12 - Fotos da edição utilizada para esta pesquisa.	99
Figura 13 - Fotos da edição de “Lendas Brasileiras” utilizada para esta pesquisa.	104
Figura 14 - Respectivamente as laras de: Cidade Invisível (Netflix), Turma da Mônica (Maurício de Souza Produções) e da temporada de 2007 d’O Sítio do Picapau Amarelo (Rede Globo).....	155
Figura 15 - Capa de Sete Monstros Brasileiros e foto de seu autor Braulio Tavares.	160
Figura 16 - miolo e ilustrações de Sete Monstros Brasileiros.	162
Figura 17 - O Capelobo por artistas do projeto Folcollab.	170
Figura 18 - Capa de A Bandeira do Elefante e da Arara e foto de seu autor Christopher Kastensmidt.....	172
Figura 19 - Respectivamente a HQ, o guia do participante e um dos livros de interpretação de papéis (ambos integrantes do RPG de mesa).	176
Figura 20 - Capa de Ouro, Fogo & Megabytes e foto de seu autor Felipe Castilho.....	188
Figura 21 - Capas de Prata, Terra & Lua Cheia e Ferro, Água & Escuridão.....	190

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 DAS SIRENAS ÀS SEREIAS, PERSEGUINDO RASTROS DE PENAS E ESCAMAS NA TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL	22
2.1 MONSTRUOSIDADES FEMININAS: O CASO DAS MULHERES-MONSTRO (DAS ÁGUAS)	23
2.2 O CANTO MORTAL QUE VEM DA GRÉCIA NOS FALA DE MULHERES METADE PÁSSARO	35
2.3 DOS BESTIÁRIOS NASCERAM AS MULHERES METADE PEIXE, ESPALHANDO-SE PELA LITERATURA ATÉ A CONTEMPORANEIDADE	58
3 ENTRE IPUPIARA, UIARA, IARA E A MÃE D'ÁGUA, BUSCANDO UMA FORMA PARA A SEREIA BRASILEIRA, DA TRADIÇÃO FOLCLÓRICA ATÉ LOBATO	84
3.1 AS HISTÓRIAS ORAIS DO BRASIL NOS FALAM SOBRE UMA MULHER QUE ENCANTA NAS ÁGUAS	85
3.2 O ROMANTISMO NACIONALISTA E AS (CON)FIGURAÇÕES DA MÃE D'ÁGUA (OU IARA) NA LITERATURA ESCRITA	110
3.3 TUPI OR NOT TUPI? ESSA NÃO É A QUESTÃO. AS (CON)FIGURAÇÕES DE IARA (OU A MÃE D'ÁGUA) NA LITERATURA MODERNISTA	133
4 IMAGINAÇÕES CONTEMPORÂNEAS EM TORNO DE IARA: PERSEGUINDO AS REFIGURAÇÕES DA SEREIA BRASILEIRA NO FANTASISMO	155
4.1 “E LÁ NO FUNDO AZUL, NA NOITE DA FLORESTA, A LUA ILUMINOU...” NOVAS FORMAS DE IMAGINAR IARA OU A MÃE D'ÁGUA, A SEREIA BRASILEIRA	157
4.1.1 <i>Uma lara híbrida em Sete Monstros Brasileiros</i>	160
4.1.2 <i>Uma lara que pode se transformar em A Bandeira do Elefante e da Arara</i>	172
4.1.3 <i>Uma linhagem de sereias de água doce em O Legado Folclórico</i>	188
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS	209

1 INTRODUÇÃO

A minha avó, lembro que ela acostumava muito falar dessa personagem e ela disse, a minha avó e meu avô disseram que eles verem ela no encontro das águas na beira do rio Solimões e a lenda se acostuma dizer assim. A lara era uma jovem indígena muito conhecida nas tribos do rio Solimões por ser considerada uma excelente indígena guerreira. Os irmãos de lara sentiram muito inveja dela pois o pai dela a elogiava muito pelo fato que lara fazia função de guerreira melhor que os irmãos. Então os irmãos de lara sentiram um pouco de inveja dela porque ela era jovem guerreira e além de ela ser muito jovem guerreira, ela era muito bela e maravilhosa. E certo dia a lara ouviu os irmãos planejando sua morte, porém ela resolveu matar os irmãos dela antes que eles executassem o plano. Após assassinar os irmãos dela, a lara fugiu para os matos com medo da reação do pai dela, porém, o pai dela realizou uma busca e conseguiu capturá-la. Como castigo, por que tinha feito com os irmãos dela, o pai dela jogou ela no encontro das águas, rio Negro e Solimões. Mas, ao jogar ela no encontro das águas, eh...os peixes que ali estavam, salvaram a índia, e a lara, ela se transformou em uma linda sereia. Só que ela encanta os homens com a beleza dela e com o canto dela e ela afoga-los.¹

Da nossa vasta coleção de textos orais, aqueles transmitidos da boca para o ouvido, de geração para geração, essa é uma das muitas formas pelas quais circula no Brasil a história de lara (também chamada de Mãe D'água). Sobre a personagem, Corso (2004, p. 103) esclarece que a “lara é a versão brasileira da sereia, este ser metade peixe, metade mulher, que existe no folclore de quase todos os povos”. O autor ainda ressalta que ela tem origem na interpretação portuguesa de mitos indígenas como o Ipupiara e a Cobra Grande e que “Sua arma é o encanto, tanto pela linda voz com que canta, como pela sua aparência deslumbrante” (CORSO, 2004, p. 103).

Vale salientar, sobre a escolha do mesmo autor pela palavra “versão” para designar a personagem em relação a outras, que se compreende, na verdade, tratar-se lara de uma das muitas formas culturalmente distintas, talvez aclimatada, relativamente semelhantes, de olhar para o mesmo fenômeno. Fenômeno que com o tempo se desdobra, se amplia: “Tanto a sereia europeia como a lara falam da dificuldade de nossos antepassados de lidar com o sexo em geral e com a beleza e os encantos femininos em particular” (CORSO, 2004, p. 104).

¹ Disponível em acervo de narrativas folclóricas brasileiras coletadas da oralidade e textualizadas para o repositório da Utah State University: https://digitalcommons.usu.edu/student_folklore_all/558/. Acesso em 16 out. 2021.

Portanto, quando falamos de Iara, falamos de uma das muitas formas das sereias ao longo do tempo, de uma das muitas formas de elaborar figurativamente inquietações sobre gênero (majoritariamente o feminino) e sobre o desejo (heterossexual): “Isto porque nenhum processo desta ordem [mitológica] chega a captar a própria realidade, tendo que, para representá-la, poder retê-la, de algum modo, recorrer ao signo, ao símbolo. E todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar” (CASSIRER, 2011, p. 20-21).

Iara fala, assim, então, atemporalmente, figurativamente, de Perigo e de Poder. Perigo que emana do que não conseguimos dominar ou compreender, e que por isso tem poder sobre si mesma, seu corpo, e sobre os outros, os corpos dos outros, os desejos dos outros; poder que advém da sua identidade feminina, poder que se toma a partir do controle de certas emoções fundamentais humanas, como a do ímpeto sexual, e por isso vive nas águas; águas nas quais somos gerados, das quais nascemos, água que abunda em nós, que trocamos como fluídos no ato sexual. Somos 70% feitos de água, por isso, nenhum outro elemento parece tão precípuo em relação ao que somos e o que sentimos quanto a água; como deixou dito Bachelard (2018, p. 17), “há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana”.

Trata-se, de modo sintético, do elementar e do eterno em torno do feminino e do sexual, do ameaçador e do insubmisso, traduzido arquetipicamente através do tempo até aqui. Arquetipicamente pois lida com formas básicas da psiquê humana, como estudadas por Jung (1986), e por isso aponta para as questões de imaginário. Embora polissêmico e muito empregado como sinônimo de imaginação, importante salientar que minha acepção se filia à da corrente de Gilbert Durand, que define imaginário “o conjunto das imagens e de relações de imagens que constituem o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde vêm se encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 1997, p 18). Portanto, antecedendo aos conceitos científicos, às ideologias políticas e a todas as representações e produções humanas simbólicas, o imaginário seria o substrato do qual elas emergem; sempre condicionado a momentos histórico-culturais específicos, o imaginário, por isso, produz uma série de representações imagéticas para sentimentos fundamentais do ser humano, refere-se a uma coleção.

Jorge Luis Borges, ao produzir um inventário de seres imaginários usa a palavra como sinônimo para “algo que não existe”. Quando, na verdade, exatamente por fazerem parte de imaginários é que aquelas criaturas são imagens concretas para representar algo que é do âmbito do abstrato. E como cada cultura dá uma determinada forma, mais ou menos condicionada a outras, para seus ímpetos, angústias, temores, Borges (2000, p. 146) bem pontua que “Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma”. Dependendo da nacionalidade dos textos orais ou escritos que registraram e transmitiram a crença na existência delas, e do período em que circulam ou de que se oriundam, esses seres já tiveram corpo de ave e até duas caudas de peixe, bem como também mudaram de categoria, já tendo sido designados como monstros, ninfas e mesmo como demônios.

Mustard (1908, p. 22, tradução minha), sobre isso, comenta que “Esta mudança de significado - de ‘parte mulher, parte pássaro’ para ‘metade mulher, metade peixe’ - é algumas vezes explicada como sendo devido à união do mito clássico das sereias com superstição teutônica e norte europeia em torno das mesmas”². Ou seja, tem muito a ver com apropriação do mito pela cultura anglófona e denota a sua intensa capacidade de adaptação a diferentes contextos.

“O idioma inglês”, retomando as considerações de Borges, “distingue a sereia clássica (*siren*) das que tem cauda de peixe (*mermaid*)” (BORGES, 2000, p. 147). Em português, percebo que algumas traduções já trabalham no mesmo sentido de diferenciação entre estas personagens do folclore universal. Essas traduções aplicam “Sirenas” às clássicas, aquelas cujo corpo compõe-se metade mulher metade pássaro, até então chamadas “sereias Homéricas”, aludindo ao homem a que se atribuiu a autoria da história mais famosa em que elas aparecem na tradição Greco-latina. Neste trabalho, opto por aplicar a mesma diferenciação também, embora entenda que a forma mais difundida de se referir a esses seres antropozoomórficos ainda é “sereias”, contemplando qualquer das suas formas.

A etimologia da palavra “sereia”, em português, pode apontar para lugares enganosos. Uma transcrição possível da palavra em grego para designar seu equivalente a essas criaturas seria “seiren”, que foi traduzida para o latim tardio como

² No original: “This shift of meaning - from ‘part woman, part bird’ to ‘half woman, half fish’ - is sometimes explained as being due to uniting the classical myth of the Sirens with the Teutonic and Northern superstition of the mermaid”.

“sirena” - adotado pelo espanhol e, como aponte, atualmente utilizado para designar as homéricas em português. Mas é consenso entre estudiosos que a raiz de “sereia” não está no grego, e sim no radical semítico “sir”, que significaria “encantamento” ou “canto mágico” (MENESES, 2020). Por sua vez, o nome da sereia brasileira, lara, tem origem, é claro, no tupi, mas ir muito além disso é correr risco em terreno incerto, uma vez que, como demonstrarei, afirma-se que o mito não existia – pelo menos não com esta figuração - entre os indígenas à época da chegada dos portugueses.

No intuito de investigar, então, o medo e o fascínio que rondam a figura da lara em sua trajetória na literatura brasileira – e dedicando especial atenção a como a literatura fantástica brasileira contemporânea assim os desenvolve na caracterização da personagem -, não será possível passar ao largo da tradição folclórica e literária que a precede. Por isso, organizo este texto em uma linha temporal que começa na Antiguidade Clássica, passa pela Idade Média e a Idade Moderna, e chega à contemporaneidade brasileira, analisando determinados textos (literários ou não) e produções audiovisuais correlatas em que as sereias aparecem em episódios de destaque, das Sirenas à lara; culmina, assim, em um particular enfoque na produção de um movimento contemporâneo denominado Fantasismo, que, segundo Matangrano e Tavares (2018), tem como particularidade o compromisso com o insólito e compreende títulos publicados por autores nacionais nos últimos vinte anos, mas principalmente a partir dos anos 2010, e nas novas mídias narrativas que delas se desprendem, como as séries de tv e streaming. Com base nisso, objetivo: 1) Distinguir a lara, da cultura brasileira, das Sirenas da mitologia greco-romana e das sereias das superstições atlânticas enquanto uma leitura específica do mito das sereias; 2) Explorar os temas a que essas figuras se referem intrinsecamente/figurativamente, como a sexualidade, o feminino e o medo do desconhecido (dentre outros); e 3) Compreender que particularidades reserva a produção fantástica nacional contemporânea para caracterizar a lara.

Em principal instância investigo, então, o caso das reimaginações de lara, ou de suas refigurações, como define Reis (2018, p. 421) os processos “de reelaboração narrativa” pelos quais pode passar uma personagem ao ser transposta de sua obra original, levando em conta a origem, a evolução e a dispersão da figura da sereia, que é, digamos, o texto-base para lara. Darei a ver que as sereias que temos no saber comum nasceram de uma reinterpretação das até aqui amplamente chamadas de

sereias homéricas, e que a figura da lara ou Mãe D'água é, da mesma forma, uma leitura aclimatada das sereias atlânticas, pois cada contexto histórico e cultural produziu a sua própria versão da sereia mais ou menos sob influência dos outros. Defendo, assim, que a literatura fantástica contemporânea brasileira, ao refigurar lara, dá continuidade a esse processo de influências criando suas próprias variações da figura mítica ao corporificar novas versões com inspiração em gêneros narrativos dos tempos atuais.

O processo de adaptação, de recriação, a que aludo, Carneiro (2008) explica, é uma das próprias condições do folclórico. Segundo ele, o pensamento folclórico se recompõe sempre a partir das demandas de cada grupo social que às suas práticas dá forma. Nesse processo “Nem sempre a recomposição se dá por acréscimo, mas pela insistência sobre um dos aspectos da diversão [...] ou ainda por uma nova criação, que só remotamente lembra o seu ponto de partida” (CARNEIRO, 2008, p. 21). O que quer dizer que haverá sempre algo no fundo da refiguração que tornará reconhecível a figura original, por mais diferente que aquela possa parecer desta.

Diante desses movimentos introdutórios, ao leitor imagino que fique ainda uma inquietação no ar, aquela que faz com que se indague sobre os motivos que me levaram como pesquisador a investir nesse recorte de conteúdo e à contribuição do mesmo para a área em que se desenvolve. Quanto à primeira questão, minha motivação, remonto ao meu percurso como pesquisador particularmente interessado em narrativas oriundas do folclore e em literatura infantil e juvenil. Já no meu trabalho de conclusão de curso³ em Licenciatura em Letras, pela Universidade Federal do Pampa, defendido em 2015, demonstrava interesse pelas mesmas; à época, minha atenção dirigiu-se aos contos de fadas, narrativas folclóricas de origem europeia, publicados por Charles Perrault, pelos Irmãos Grimm e por Hans Christian Andersen, bem como a suas adaptações para o cinema pelos estúdios de Walt Disney. Empenhei-me em estabelecer um comparativo entre uma narrativa coletada ou escrita por cada autor com a sua respectiva adaptação pelo estúdio evidenciando as diversas mudanças que sofreram no nível da intriga ao passarem do texto escrito para as telas.

³ ROSA JUNIOR, Paulo Ailton Ferreira da. *O legado das fadas: um estudo sobre as transformações em contos maravilhosos, da tradição oral ao cinema de animação*. 71 p. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Letras – Português / Inglês e Respectivas Literaturas) – Universidade Federal do Pampa, Campus Bagé, Bagé, 2015. Disponível em: <<https://dspace.unipampa.edu.br/handle/rii/2576>>.

No ano seguinte, em minha dissertação de Mestrado em Educação⁴, resultante da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, para a qual reuni um grupo de jovens leitores (adolescentes em idade escolar, de 15 a 17 anos) a fim de discutir suas impressões sobre os contos de fadas, apresentei uma investigação em torno do quanto essas narrativas (ou elementos delas) ainda estão presentes não apenas nas leituras literárias desses indivíduos, mas também em outros produtos culturais que eles consomem, como séries, videogames e filmes. Em ambos os trabalhos, assim, uma reflexão em comum: o quanto narrativas ancestrais nascidas na oralidade das sociedades que nos precederam ainda estão presentes em nossas demandas ficcionais contemporâneas, diluídas, revisitadas e reconfiguradas em nossos produtos culturais correntes; bem como quanto elas ainda nos falam acerca de questões que permanecem nos mobilizando, desse modo nos unificando como espécie.

Logo, nada me pareceu mais lógico do que na pesquisa subsequente a essas lançar luz sobre narrativas ainda mais introjetadas em nossa cultura, aquelas do nosso próprio folclore. Foquei na sereia lara primeiro porque precisei delimitar uma narrativa em torno de um personagem dentre tantas existentes, mas, em especial, por um encanto muito particular que os mistérios do mundo submerso sempre lançaram sobre mim.

Quanto à segunda questão, a relevância desta pesquisa enquanto contribuição para a área dos Estudos Literários, destaco o ineditismo de um estudo de fôlego em torno do proposto como o que intento desenvolver aqui. Buscarei dar conta não apenas de uma análise pontual da figura da sereia lara dentro de um determinado contexto (pesquisas pontuais que o saber acumulado já apresenta), mas de traçar um percurso histórico no que diz respeito à recorrência desses seres antropozomórficos na produção literária. Farei, assim, um levantamento das suas aparições da Antiguidade à contemporaneidade, passando por textos fundadores da literatura ocidental, pela produção moderna e chegando aos textos fantásticos contemporâneos, onde a lara ganha destaque a partir de novas interpretações.

⁴ ROSA JUNIOR, Paulo Ailton Ferreira da. *Dos bosques encantados para o mundo contemporâneo: a permanência dos contos de fadas entre os jovens leitores*. 2018. 140f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em: <
https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7942740>

A escolha deste ponto de chegada, o da culminância na produção insólita nacional, vai ao encontro de um compromisso que compartilho com meu orientador: aquele de reconhecer os textos contemporâneos da literatura fantástica brasileira enquanto objetos estéticos de tanto valor quanto os encarados como canônicos. Procuo, então, contribuir na construção de uma fortuna crítica de textos que por tanto tempo estiveram à margem.

Essa preocupação com a literatura que existe alheia à legitimação de instâncias de poder, como a universidade, por exemplo, vem muito calcada em inquietações pessoais como leitor sempre em formação e em considerações tecidas já em meu trabalho de conclusão do curso de Especialização em Linguagens Verbo/Visuais e suas Tecnologias. Realizado no Instituto Federal Sul-rio-grandense de Pelotas, no intervalo de tempo entre o ano posterior a minha colação de grau e o ano anterior à conclusão do mestrado, resultou em uma monografia⁵ que discutiu a questão da valoração das obras literárias pela escola a partir das preferências dos jovens respondentes da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil. Meu intuito, nesse sentido, é o de impulsionar os estudos críticos a alcançarem uma dimensão mais plural e menos excludente no trato da produção literária que está formando uma nova geração de leitores.

O que trato de evidenciar, assim, é que tenho a certeza de que “como atividade humana e social, a pesquisa traz consigo, inevitavelmente a carga de valores, preferências, interesses e princípios que orientam o pesquisador” (LÜDKE & ANDRÉ, 1986, p. 3), e que, por isso, não me furto de trazer implicados em meus movimentos de construção desta tese marcas da minha trajetória formativa, tanto como leitor de literatura quanto como pesquisador que se arrisca a investigar o tema interdisciplinarmente desde o seu intercurso na pós-graduação. O leitor notará, dessa forma, que arquiteto esta minha contribuição ao campo do saber no qual erigi minha formação inicial e ao qual retornei para o doutoramento, a partir de meus gostos pessoais, de minhas experiências de vida, de meus vínculos afetivos com os textos que li, com os personagens que me cativaram e, principalmente, com o que aprendi

⁵ Intitulada “O JOVEM BRASILEIRO NÃO GOSTA DE LER (O QUÊ? E POR QUÊ?)”: REFLETINDO SOBRE A QUESTÃO A PARTIR DE DADOS DA PESQUISA RETRATOS DA LEITURA”, foi publicada no v. 40, n. 1 da Revista Signo. Disponível em: <http://univates.br/revistas/index.php/signos/article/view/2204/0>.

sobre o fazer crítico e científico até aqui, e com o que fui aprendendo ao longo deste novo caminho.

Não à toa, situo esta pesquisa na linha Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade, uma das subdivisões da área de concentração dos Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, casa do projeto de pesquisa Fantástico Brasileiro. Coordenado pelo Professor Doutor Enéias Tavares, orientador deste estudo, e também encabeçado pelo Professor Doutor Bruno Matangrano, no intuito de preencher uma lacuna na historiografia literária brasileira, o referido projeto busca traçar uma história da literatura fantástica nacional em todas as suas vertentes, que por muito tempo foram negligenciadas pelo âmbito acadêmico. Nesse sentido, já resultaram dos movimentos dos dois professores e seus colaboradores uma exposição itinerante de painéis que traçam o panorama da produção enfocada, um acervo destas obras, sempre em construção, um livro que esmiúça o panorama histórico apresentado na exposição e vários colóquios sobre o tema. Configura-se, assim, como um contexto privilegiado para desenvolver a investigação pretendida.

Situados os temas introdutórios, anuncio, por fim, como organizo este texto em três capítulos. O primeiro, intitulado “Das Sirenas às Sereias, perseguindo rastros de penas e escamas na tradição ocidental”, é composto por três tópicos: um sobre monstros e monstruosidades femininas a fim de introduzir a questão; um segundo concentrado nas sereias (sirenas) da literatura grega, e um terceiro nas sereias dos bestiários e textos do século XIX. Quanto ao segundo capítulo, em que me deterei em textos brasileiros que mencionaram a sereia lara, no primeiro tópico discorro sobre a obra de Câmara Cascudo e as aparições de lara e Mãe D’água na mesma, enquanto no segundo e no terceiro me detenho, respectivamente, em como a lara é retratada em textos do Romantismo e do Modernismo brasileiros.

No terceiro e derradeiro capítulo, cada um dos tópicos corresponderá a uma das obras fantásticas contemporâneas analisadas a fim de compreender as refigurações de lara no Fantasismo: primeiramente, exploro como Bráulio Tavares constrói a sua versão da sereia brasileira no conto *Uma Gota de Sangue*, parte da antologia *Sete Monstros Brasileiros*, que propõe um resgate do caráter assustador da nossa coleção de histórias populares; em seguida, observo a leitura do estrangeiro naturalizado brasileiro Christopher Kastensmidt para lara no seu *A Bandeira do*

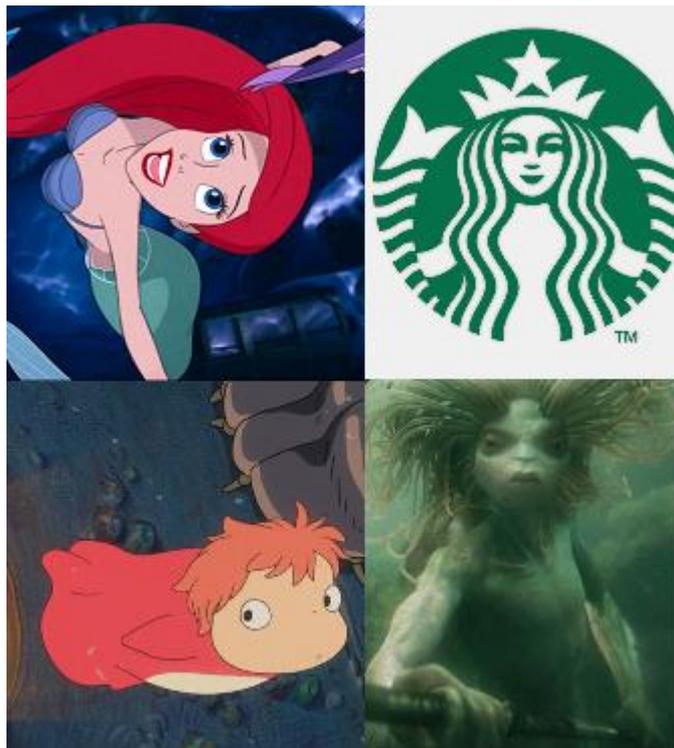
Elefante e da Arara; por fim, examino ainda o caso de uma “meio-iara” na obra *Ouro, Fogo & Megabytes*, o primeiro volume da coleção *O Legado Folclórico*, de Felipe Castilho.

Para encerrar esta introdução e preparar você, leitor, para o que vai encontrar nesta jornada, parafraseio Chevalier & Gheerbrant (2020, p. 893) quando consideram que “se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. [...] vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem”. Portanto, a partir daqui, como fez Odisseu, você pode até colocar cera em seus ouvidos e pedir que lhe amarrem ao mastro para resistir ao terrível canto das sereias e ao ímpeto que ele desperta. Mas aconselho que mantenha os olhos bem abertos para admirar a temível beleza e sentir os doces horrores em torno dessas criaturas ancestrais que revelam tudo o que escondemos que somos, tudo o que tememos, tudo que desejamos, tudo o que nos corrompe e muito do que nos faz humanos.

2 DAS SIRENAS ÀS SEREIAS, PERSEGUINDO RASTROS DE PENAS E ESCAMAS NA TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL

Iconograficamente, quando pensamos no vulgo “sereia”, é o ser meio mulher e meio peixe que nos vem à cabeça. Este pode corresponder à graciosa Ariel, protagonista da adaptação dos estúdios Disney para o conto de Andersen; ter duas caudas, como a sereia símbolo da cafeteria Starbucks (uma melusina), ou quem sabe apenas a cabeça de humano, como “Ponyo”, do Studio Ghibli; ainda, quem sabe, diferentemente das outras citadas, a figura pode soar ameaçadora, como a sereia do quarto filme da franquia Harry Potter, neles chamados de sereianos.

Figura 1 - Respectivamente: Ariel, a sereia da Starbucks, “Ponyo” e uma sereia do filme “Harry Potter e o Cálice de Fogo”.



Fonte: Google imagens.

Isso porque as sereias estão extremamente difundidas pela cultura pop atual, onde residem as histórias mais famosas da nossa época, tanto quanto estavam também pelas narrativas orais em tempos que precederam os nossos. Elas aparecem nos relatos dos homens do mar de toda a parte e em textos literários das mais diversas

épocas até aqui, inclusive, primordialmente, em uma forma bem diferente desta que remete a seres com cauda, escamas e barbatanas.

Como deixarei expresso, essa corporificação que foge à norma da naturalidade, mesclando características humanas e animais, toca, assim, na da monstruosidade. Por isso, ao invés do que inicialmente me pareceu ser apenas a perseguição de uma figura mais ou menos variável através de diferentes culturas, percebi, e aqui pontuo, que o que faço, de fato, é inventariar certa parte do que pode ser lida como uma genealogia de monstros femininos ligados às águas. Monstros esses que vêm dando formas fantásticas a angústias muitas vezes primordiais, mas que perpassam toda a existência humana, e outras vezes bastante particulares dos seus momentos históricos.

Assim, neste capítulo empenho-me, primeiro, a discutir questões sobre monstros e monstruosidades femininas, para depois percorrer textos que vão do raiar da sociedade letrada na Antiguidade, passando por escritos europeus medievais e modernos, para distinguir pelo menos dois tipos dessas criaturas em seus respectivos contextos, e a que temas e sentimentos elas se referiam. Levo em conta para essas atividades de interpretação que estou lidando, fundamentalmente, com uma figura arquetípica; um símbolo que as mentalidades têm reelaborado, desdobrado, adaptado a circunstâncias diferentes, da mesma forma que se tem feito com muitas outras personagens mitológicas ao longo do tempo “porque nos ajudam a entender a experiência problemática de viver, com todas as suas contradições, incertezas e maravilhas” (CAMPBELL, 2008, p. 15).

2.1 MONSTRUOSIDADES FEMININAS: O CASO DAS MULHERES-MONSTRO (DAS ÁGUAS)

Muito embora a beleza seja uma qualidade quase sempre atribuída a essa criatura de forma mais ou menos estável a que chamamos deliberadamente de sereia, sua configuração corpórea se aproxima muito mais das qualidades do monstruoso. Digo isso por se tratar de um ser híbrido entre o humano e o animal, algo totalmente à revelia das leis da natureza como as percebemos aplicadas, e que por isso engendra em si o estranhamento típico a tudo aquilo que foge à norma; não há relatos científicos sobre seres com essa forma. Portanto, a despeito do que a imaginação

contemporânea insiste em expressar – muito com base no que o cinema plantou em nossa percepção a partir de representações como a de Ariel, em *A Pequena Sereia* – salvaguardados casos muito pontuais, quando tomamos as sereias como objeto de análise estamos investigando, sem dúvida, um tipo de monstro.

Como salientam Sá e Markendorf (2019, p. 7), “Teóricos concordam que, no campo da monstruosidade, a aparência assume um aspecto dramático e, em geral, abriga a decodificação semiótica da personalidade – aparência feia/ser mau”. Comprometida, assim, numa primeira camada de interpretação, em nos fazer experimentar o medo, esta figura elementar, a do monstro, encerra em si um grande paradoxo: ela tanto nos repele quanto nos atrai. Nos seus mais variados aspectos e formas, o monstro é sempre um ser que nos seduz através dos horrores que engendra em si: fugimos para não sermos vistos por ele, mas não conseguimos não encará-lo enquanto nos escondemos; tememos ser pegos por ele, mas algo na superfície de sua pele talvez escamosa, algo naquelas garras muito afiadas, desperta em todos nós o impulso do toque, o anseio de ser tocado. “Esse movimento de repulsão e atração”, como define Cohen (2000, p. 48), “situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural”.

Da incrível Quimera, na qual as imaginações antigas acreditavam, composta pelas partes de variados animais, à Indominus Rex, o dinossauro híbrido que se torna o vilão da narrativa fílmica de *Jurassic World*, além da aparência antinatural todos os monstros têm outra característica em comum ao longo da linha do tempo: eles matam sem piedade (e eventualmente se alimentam das suas vítimas). Por isso estão conosco desde os primórdios, quando de fato éramos presas fáceis às criaturas selvagens com as quais dividíamos terreno. Expressam nosso temor em sermos destruídos, dilacerados, dizimados, tiram qualquer ilusão que tenhamos quanto a nossa superioridade em relação aos outros animais, roubam a sensação de segurança que é estarmos no topo da cadeia alimentar, eles ameaçam tomar nosso lugar nesse topo.

Ainda que algumas narrativas mais recentes tentem desconstruir a figura do monstro enquanto pavorosa, como na adaptação fílmica baseada no livro ilustrado de Maurice Sendak *Onde Vivem os Monstros* (2009), ou essencialmente má, como em *Monstros S.A.* (2001), dos Estúdios Disney, essas são exceção. Fundamentalmente o monstro continua horripilante, como o *Alien* (1979), de Ridley Scott, continua

naturalmente cruel, como o Devorador de Mentes de *Stranger Things* (2016), continua capaz de destruir tudo que erigimos, incluindo nós mesmos, como o *Godzilla: Rei dos Monstros* (2019), continua indomável, ao contrário do que as franquias japonesas *Pokémon* (1996) e *Digimon* (1999) dão a entender.

Figura 2 - Respectivamente: a Quimera, Indominous Rex, Alien e o Devorador de Mentes.



Fonte: Google imagens.

A princípio, essas primeiras averiguações parecem dar conta de desenhar um panorama geral sobre o tema: o monstro é um ser com aparência não verificável dentre as espécimes conhecidas do mundo real-naturalista e sua essência é a da maldade. Mas o terreno não é assim tão sólido. Jeha (2007, p. 7) pontua que esses seres incríveis conhecidos como monstros aparecem em narrativas de todas as épocas “como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca”. Dessa forma, o monstro não é exatamente aquilo que não existe, mas o que existe sob regras outras que não aquelas convencionadas, provocando uma estranheza que tem principalmente a ver com o outro, com o diferente, com o que foge à norma, com tudo aquilo que quebra uma expectativa. Sobre isso, Zimmerman (2021) observa que:

Se as expectativas são muito limitadas praticamente qualquer coisa pode se tornar monstruosa. Se a você só é permitido ser pequeno, é grotesco ser

mediano. Se a você só é permitido ser quieto, é esquisito falar alto. Quanto mais circunscrevem você, mais fácil fica desviar dessa norma, e quanto mais você desvia mais vem a ser visto como estranho ou mesmo perigoso (ZIMMERMAN, 2021, p. 8, tradução minha)⁶

Não trago nenhuma novidade quando ressalvo que cada época tem sua própria mentalidade sobre o que é diferente ou não. Logo, nas palavras de Mazzola (2019), o monstro é:

uma materialização de certos temores ou ansiedades sociais, uma construção que representa a fuga de uma normalidade social vigente [em determinada época]. Em outras palavras, há um conjunto de normas sociais que regem o corpo e a aparência, que frequentemente não estão escritas ou dispostas de maneira formal, mas que são socialmente conhecidas e aceitas, ainda que de forma não explícita. (...) A corporificação da desobediência à norma, ou da fuga à “normalidade”, é representada pelo monstro (MAZZOLA, 2019, p. 155-156).

É nesse sentido que se torna possível afirmar que a essência da monstruosidade está na sua capacidade de mostrar “as infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou aquilo que o homem pode vir a ser” (LEITE JUNIOR, 2007, s/p). Trata-se de uma manifestação que está fora do que acordamos silenciosamente ser comum e que tenta demarcar os limites do que é ser humano e do que não podemos ser sob pena de sermos destituídos desta humanidade (nem sempre empreendida com sucesso).

Em tempos como os de agora, em que as certezas que tínhamos como absolutas são constantemente questionadas, em que muitos de nós mesmos estamos permanentemente na berlinda quanto às nossas identidades, os monstros nos pedem para reavaliarmos a nossa percepção dessas diferenças aparentemente tão bem demarcadas. É por isso que os estudos em torno do monstro e da monstruosidade insistem no fato de que a principal entrada para compreender o fenômeno da existência dessas categorias nas culturas é a da alteridade. Mas não no sentido de entender o monstro ou o monstruoso como uma condição estável do que é distinto de nós, e sim da tentativa de compreender uma relação conflituosa e fragmentária em que o “outro” é sempre fabricado para ser distinto, configurando-se não apenas como limite, mas também como condição para a normalidade do “eu”. Há algo de imposição

⁶ No original: “But if the expectations are too narrow, nearly anything can become monstrous. If you are only allowed to be tiny, it is grotesque to be medium. If you are only allowed to be quiet, it is freakish to be loud. The more you are circumscribed, the easier it is to deviate, and the more deviation comes to seem outlandish or even dangerous”

cultural no cerne da questão, há algo de uma disputa de poder pela hegemonia de uma condição de existência sob a outra.

Assim, o corpo do monstro evidencia o caráter fronteiro do ser. O que põe em conflito a ordenação binária estabelecida pela cultura e desagrega dicotomias elementares, tais como natureza e cultura, normal e patológico, e claro, homem e monstro. O monstro, concorda-se, em comunhão com o seu significado simbólico de ameaça ao que somos, ou que acreditamos que somos, define-se entre este limiar e o daquele que acreditamos que não somos (mas que muitas vezes cruzamos). Desse modo, “o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*” (GIL, 2000, p. 170), o que quer dizer que “A nossa normalidade torna-se o referente absoluto de toda a norma, apesar de ela própria não se sustentar senão por essa exclusão” (GIL, 2000, p. 175).

O que é monstruoso, assim, extrapola as categorizações pois as desafia: “As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro” (COHEN, 2000, p. 31), cujo fundo dos olhos inumanos ainda parece nos comunicar algo assustadoramente humano. Figura pertencente a “Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária” (COHEN, 2000, p. 31), ele é tão estranho quanto familiar, tão diferente quanto parecido, é um tipo de espelho que reflete não apenas o medo do outro, mas o medo de nós mesmos. O quão diferentes somos enquanto espécie, por exemplo, dos alienígenas de *A Guerra dos Mundos*, de Wells, a destruir Londres para conquistar o planeta, se pensarmos na história das colonizações ou mesmo nas disputas territoriais do nosso século?

Tendo em vista esses limites tão pouco claros que estão no âmago da monstruosidade do monstro, Sá e Markendorf (2019, p. 7) postulam que “o monstro é aquilo que invariavelmente perturba o que foi construído para ser recebido como natural, verdadeiro, intrínseco, genuíno, enfim, humano”. Muito por isso, para além da estética, “a questão basilar na construção do monstruoso diz respeito às funções e significados políticos assumidos por tais formas em contextos específicos” (SÁ; MARKENDORF, 2019, p. 8), o que também pode apontar motivos para a sua perenidade nas imaginações.

Se sempre julgamos ter estabelecida a normalidade vigente como atemporal, o monstro e sua monstruosidade costumam retornar (de onde nunca realmente saíram) para nos lembrar que o ser é diverso e que o estar é transitório. A monstruosidade, assim, situa-se entre a certeza e a dúvida da nossa própria humanidade, da nossa própria normalidade; o monstro é a representação do que não somos (ou que acreditamos que não somos) e um lembrete do que podemos ser (quando ninguém está olhando). É nessa perspectiva que o monstro nos faz perceber que:

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte, permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos onde (GIL, 2000, p. 176-177).

Desse modo, o monstro parece apontar diretamente para esta rachadura em nosso ser, parece saber exatamente onde ela fica dentro de nós, o que ela põe em risco, parece imediatamente reconhecê-la e entender a partir de onde podemos ruir como instituição bem definida. Diverte-se em apenas sabê-la como factual em nossa humanidade, como algo que coloca a nossa condição de humanos, e por isso distintos dele, em cheque. Encara-nos a perguntar “somos mesmo tão diferentes assim, eu e você?”. Nossa resposta é sempre um assertivo “sim”, muito embora a dúvida semeada pela questão jamais nos abandone a partir de então. É nesse sentido que Mittman e Dendle (2012, p. 1) comentam que:

O Doppelgänger de Shelley ou de Poe não é nosso único gêmeo do mal (...) todos os “monstros” são nossas construções. (...) através dos processos pelos quais os construímos ou reconstruímos, nós os categorizamos, nomeamos e definimos, e assim lhes concedemos um significado antropocêntrico que os torna “nossos” (MITTMAN; DENDLE, 2012, p. 1, tradução minha)⁷.

É, então, pelas fronteiras tão indefinidas entre nós e os monstros – entre a humanidade e a monstruosidade –, pela dificuldade epistemológica de alcançar uma conceituação que firme uma distinção – pois ela precisaria girar em torno de certezas sobre isso –, que o mesmo autor insiste que “não se pode esperar descrever os parâmetros físicos, comportamentais ou geográficos do monstruoso”, pois, “Por

⁷ No original: “It is not only the Doppelgänger of Shelley or Poe that is our evil twin. (...) all “monsters” are our constructions (...) through the processes by which we construct or reconstruct them, we categorize, name, and define them, and thereby grant them anthropocentric meaning that makes them “ours.”

definição, o monstro está fora de tais definições; desafia o desejo humano de subjugar através da categorização” (MITTMAN; DENDLE, 2012, p. 7).

Cavalcante (2015), em sua dissertação de mestrado, propõe uma análise das figurações da monstruosidade no livro ilustrado da já citada narrativa *Onde Vivem os Monstros*. Afirma, assim, que o monstro e a monstruosidade escapam às nossas tentativas humanas de compreendê-los, pois elas sempre se dão a partir de uma tentativa de traduzir o monstruoso pelo humano ou o humano pelo monstruoso. Argumenta que, na verdade, essas tentativas deveriam compreender o complexo movimento de traduções mútuas e múltiplas que ocorrem nas bordas daquele sistema de significações e culturas em que determinado monstro ganha forma. Assim, para além dos caminhos de acesso ao outro que a monstruosidade sugere, o pesquisador propõe que devemos encarar o monstro como um texto cultural a ser interpretado, uma vez que “nasce justamente nesses entre lugares, nas encruzilhadas metafóricas, em que uma cultura dá vida aos anseios incompreensíveis dos homens” (CAVALCANTE, 2015, p. 67).

Tendo em vista tal perspectiva é que retorno a este signo, o das sereias, para afirmar que quando pensamos nele na verdade estamos pensando em uma verdadeira genealogia de seres femininos da água, antropozoomórficos ou não, e que precisam ser lidos em seus respectivos limites para que os compreendamos minimamente. Muito por isso proponho a distinção entre as greco-romanas da Antiguidade Clássica e aquelas surgidas no medievo, cuja forma toma nossa imaginação ainda hoje, bem como da dita “sereia brasileira”, lara.

Embora existam diversas criaturas monstruosas famosas que remetam ao gênero feminino, seja na cultura clássica, como a Medusa, seja na cultura moderna, como a personagem-título da versão de 2017 do filme *A Múmia*, a palavra “monstra”, no feminino, não é usual, parece não dar conta tão completamente do que elas são ou expressam. Por isso casos em que o feminino se encontra com o monstruoso são geralmente conceituados como mulher-monstro.

Nesse sentido, Matangrano (2022, p. 13), quando pensa sobre as vampiras em prefácio sobre o tema, bem destaca que desde a Antiguidade Clássica inúmeras criaturas fabulosas do gênero feminino, destas que podemos chamar mulheres-monstro, vêm despertando “curiosidade, atração e repulsa numa sociedade patriarcal que tem na mulher seu primeiro e maior mistério”. Ou seja, muito embora eu tenha

destacado até aqui o monstro como um signo no masculino, bastante incitado pelo gênero da palavra em nosso idioma, não nos faltam figuras femininas monstruosas, ou monstros femininos, nas narrativas que compartilhamos ao longo dos tempos, seja nos folclores de base oral ou nas culturas cuja base é a escrita.

O mesmo pesquisador bem pontua, também, que a mulher foi comumente lida como a primeira alteridade, uma vez que para o patriarcado o masculino sempre foi lido como o padrão. Surge assim o que Nazário (1998) chama de “eterno feminino”, algo aventado por Matangrano (2022, p. 13) ainda, quando destaca que o feminino “por um lado, tornou-se alvo de idealização, como fonte de beleza e pureza, traduzindo-se em mitos como os de Afrodite e Galateia, tornando-se tema de pinturas renascentistas e encontrando particular uso ao longo da era romântica”.

Nazário (1998, p. 117) explica que “as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser mortificadas”. O que vai ao encontro do levantado sobre a monstruosidade como um jeito de interpretar a fuga dos limites sociais estipulados. Nesse sentido, Zimmerman (2021) ressalta, a partir de sua própria experiência de vida, que:

Para as mulheres, os limites aceitáveis são estritos e são muitos. [...] Não podemos ser muito bem sucedidas, muito ambiciosas, muito independentes, muito autocentradas – e quando nós não conseguimos manejar todas essas contraditórias restrições nós somos transformadas em grotescas. Mulheres têm sido monstros, e monstros têm sido mulheres, por séculos de histórias, porque as histórias são uma maneira de codificar as expectativas e passa-las adiante (ZIMMERMAN, 2021, p. 8, tradução minha)⁸

Assim, a monstruosidade feminina, a variável figura da mulher-monstro, está condicionada ao longo de toda a história das culturas a como cada uma delas encarou a mulher. Como pontua Creed (1993, p. 26, tradução minha), “Todas as sociedades humanas têm uma concepção do monstruoso-feminino, do que há na mulher que é chocante, aterrorizante, horrível, abjeto”⁹, e nenhuma delas se furtou de usar isso para criar seus próprios monstros. Dentre os citados pela autora é possível destacar desde aqueles presentes em mitologias muito primitivas, como as portadoras da vagina

⁸ No original: “For women, the boundaries of acceptability are strict, and they are many [...] We must not be too successful, too ambitious, too independent, too self-centered – and when we can’t manage all the contradictory restrictions, we are turned into grotesques. Women have been monsters, and monsters have been women, in centuries’ worth of stories , because stories are a way to encode these expectations and pass them on”.

⁹ No original: “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject”

dentada¹⁰, até as vampiras, as bruxas, mais próximas de nós temporal e culturalmente, mas também os da Mitologia Clássica, como a Medusa e as chamadas sereias homéricas, às quais dedicarei especial atenção no próximo tópico.

Creed (1993) ainda afirma que as razões pelas quais o monstruoso-feminino horroriza são diferentes das razões pelas quais o monstro masculino o faz. Mas não no sentido da interpretação que autores homens têm feito, com base em Freud, de que isso se dá pelo fato do feminino representar a castração do masculino; sim pelo feminino *não poder ser* castrado da mesma forma que o masculino, estar permanentemente de posse da sua sexualidade e, pior que isso, ainda *poder castrar* o masculino. Não à toa a principal vítima das mulheres-monstro são os homens.

Assim, ao contrário do que geralmente se discute sobre monstruosidades femininas, elas não nos falam tanto da condição da mulher desviante nas sociedades quanto dos medos masculinos que elas despertam ao desviarem. Nas narrativas que dão conta do fenômeno, essa visão retira o herói masculino da posição de ativo, colocando-o na posição passiva da mulher que é aterrorizada pelo monstro masculino em outras narrativas, portanto, subvertendo o discurso em torno de quem pode ser vítima de quem.

Enquanto elaboração simbólica da ameaça da insurreição feminina ao domínio masculino, isso dentro de uma noção binária de gênero¹¹, a mulher-monstro engendra em sua constituição o terror que o homem tem em ser subjugado tal qual está acostumado a subjugar. Como Medusa, se confrontada ela pode transformar em pedra, como uma bruxa ela pode amaldiçoar a alma, como uma vampira ela pode tornar o homem também em um morto-vivo à sua imagem. Não à toa, dentro do mesmo modo de pensar, é pela sexualidade que esses perigos espreitam: mesmo que tenha cobras na cabeça, a mulher-monstro ainda é extremamente atraente; mesmo que as centenas de anos tenham-lhe roubado o vigor, a mulher-monstro vai aparecer para suas vítimas como uma jovem virgem em busca de ser deflorada; mesmo que esteja morta há séculos, seu corpo gélido ainda vai desejar consumir o

¹⁰ O mito geralmente afirma que as mulheres são aterrorizantes porque têm dentes em suas vaginas e que as mulheres devem ser domadas ou os dentes de alguma forma removidos ou amolecidos – geralmente por uma figura de herói – antes que a relação sexual possa ocorrer com segurança (CREED, 1993).

¹¹ Onde apenas dois gêneros são possíveis (homem/mulher), bem como apenas o comportamento heterossexual de ambos.

calor dos vivos; pois, acima de tudo, ela não costuma ser casta como a masculinidade tradicional espera que a feminilidade seja.

Ainda, em muitas de suas configurações, a mulher-monstro de monstruosa não tem nada em sua aparência, nem partes de animal, nem presas escondidas, nem as marcas da decomposição de séculos de vida, nenhuma característica que perturbe o que concebemos como “normal” para um corpo feminino comum e tido como sadio. E é exatamente isso que assusta suas vítimas. Pois o seu perigo está em ser sua superfície exatamente como a de tantas outras, e isso põe todas no domínio da desconfiança, o que reforça a necessidade de que sejam controladas. O seu perigo, assim, é escondido pela sua aparência, pondo em cheque a ideia de que a beleza e bondade andam juntas como a maldade e a feiura. Podemos pensar em exemplos como Circe, a bela feiticeira que transformava homens em animais, e mesmo na dúbia figura de Morgana Le Fay, ao longo dos tempos sempre na corda bamba entre amante e irmã e algoz e inimiga de Arthur. A monstruosidade delas está encerrada, assim, na própria condição do ser feminino.

Das mulheres-monstro, ou seja, dos monstros femininos ou das mulheres que encenam monstruosidades, interessam-me nesta investigação em especial aquelas ligadas ao elemento água, a origem de todas as coisas e para onde tudo retorna, como vêm reafirmando alguns autores desde o filósofo Tales de Mileto. Cavalcanti (1998, p.14-15), por exemplo, ressalta que “A água, simbolicamente, é um dos elementos divinos manifestados, e assim é universalmente vista como a matéria substancial para a formação de tudo aquilo que é vivo, a fonte original da criatividade e o símbolo universal da fertilidade e da fecundidade”. E assim como ela garante a vida também faz parte da morte; Bachelard (2018, p. 94) afirma que “a morte está nela”, que “A água dissolve mais completamente, ajuda-nos a morrer totalmente”, e que essa imaginação profunda é a que tornou a lenda da barca dos mortos uma “lenda com mil formas, incessantemente renovada no folclore” (BACHELARD, 2018, p. 79).

Junte à potência dessa ambivalência simbólica o fato de nosso planeta ser majoritariamente coberto por água, e muitas dessas águas serem tão profundas que inexploradas, e temos como resultado um número vasto de mitos e lendas sobre seres aquáticos atravessando os tempos em diversas culturas.

Ou seja, para além de berço de vida e de leito de morte, a imaginação humana faz da água também o habitat natural de criaturas cuja própria natureza está nessa

imaginação. Seja em grandes ou pequenas porções, as águas têm abrigado um sem número de, por se assim dizer, personagens folclóricos não-humanos nos mais variados cantos do mundo. Das cerâmicas gregas, passando pelos mapas das Grandes Navegações, até registros fotográficos de um monstro no Lago Ness e o possível esqueleto mumificado de uma sereia, são inúmeros os registros nessas crenças.

Figura 3 – Respectivamente: monstros marinhos em arte grega e mapa náutico, em foto no Lago Ness e suposta múmia de criatura aquática encontrada no Japão



Fonte: internet.

No caso de um estudo como este, a factualidade, seja dos monstros em que os gregos acreditavam, seja da múmia de uma pretensa sereia japonesa exposta em museu, vale muito menos do que a constatação da perenidade de uma certa crença na existência desses seres e de um interesse em mantê-la viva, seja a partir de relatos assumidamente fabulosos, seja a partir de factoides.

Talvez por ser a água o elemento “mais feminino”, como define Bachelard (2018, p. 6), dessas criaturas fantásticas ligadas a ela a forma mais recorrente é, também, a feminina. Ghama-khalil (2021), por exemplo, em estudo sobre narrativas em que os protagonistas são seres míticos das águas, ressalta dentre eles as

nereidas, ninfas das águas “Elas eram filhas de Nereu e representadas na mitologia antiga como belas mulheres de cabelos longos enfeitados com pérolas, cruzando as águas montadas em golfinhos ou cavalos marinhos” (GHAMA-KHALIL, 2021, p 77).

No mesmo sentido, Mourão (2011) aponta que

Os povos mediterrânicos da Antiguidade – que dependiam superlativamente do mar e de todos os cursos hídricos que para ele concorrem, e para os quais a água foi um pilar civilizacional –, conceberam uma imensa plêiade de deidades marinhas, fluviais, fontenárias, a quem cultuavam para garantirem a afirmação política dos seus soberanos e a prosperidade socioeconómica das suas potências talassocráticas (MOURÃO, 2011, p. 80)

Também Cavalcanti (1998, p. 174), em seu livro sobre mitos da água, dedica toda a metade que versa sobre as versões femininas desses mitos às ninfas, “divindades femininas secundárias da mitologia”. Conta que “Dizia-se que a presença das ninfas podia perturbar o espírito de quem as via” (CAVALCANTI, 1998, p. 175), pois seriam extremamente belas. Levando em conta que a beleza (em suas mais diversas concepções ao longo dos séculos) é o equivalente simbólico da perfeição divina, revestem-se assim, essas criaturas, de um aspecto numinoso que “é muitas vezes visto como monstruoso, pois contém a *magesta*, a grandeza da plenitude do ser, que causa um terror sagrado” (CAVALCANTI, 1998, p. 201, grifo no original).

Para além das nereidas, a mesma autora ainda distingue Tétis, a poderosa titã metade mulher e metade cobra, de cuja união com Oceano deu origem às Oceânidas, ninfas dos oceanos e mares, as Potâmidas, ninfas dos rios, as Náíades, ninfas dos ribeiros e riachos, as Crenéias e Pegéias, ninfas das fontes e nascentes, e as Limneidas, ninfas dos lagos e lagoas (CAVALCANTI, 1998). As histórias falam dessas deidades como personificações do elemento água, por isso quase sempre são criaturas translúcidas, diáfanas como tal. É comum vê-las representadas com cabelos verdes ou azuis, às vezes com algas ou outras plantas aquáticas presas neles, também com escamas, barbatanas ou até guelras, indicando que seu habitat natural não é a terra.

Por fim, mas não menos importante, Cavalcanti (1998) ainda destaca como exponenciais também, é claro, as sereias. Digo “é claro” pois a figura hoje mais popular destas ligadas aos monstros aquáticos são aquelas comumente conhecidas como sereias. Assim, Kemble (1992) assinala que esses espíritos da água clássicos

Todos contribuíram para o folclore da sereia, mas outras criaturas mitológicas pagãs de muitas partes da Europa, especialmente no norte, também contribuíram. Estas incluem os tritões irlandeses, nada confiáveis,

conhecidos como merrows, os morgans ou fadas do mar da Bretanha, os espíritos da água russos chamados Vodyanoi, os nixies nórdicos, as sereias da Cornuália, os célticos sechies ou seal-men e kelpies ou water-horses, e a alemã Lorelei do Reno¹² (KEMBLE, 1992, p. 70, tradução minha¹³).

Todas essas figuras encarnaram, de alguma forma, as características tanto positivas quanto negativas que as fizeram parte do que em língua inglesa chamam de merfolk, “povo das águas” ou “povo do mar” em tradução livre, do qual as sereias fazem parte. Mas as sereias de que Cavalcanti (1988) fala não são as mesmas que nossa imaginação contemporânea figura, elas nem sempre tiveram a aparência que o saber comum lhes atribuiu hoje em dia e com certeza não respondem pelos mesmos nomes, ainda que sejam avistadas em águas de todas as partes, dos oceanos aos igarapés. A partir daqui é a isto que estarei dedicado: diferenciar pelo menos três destas criaturas em nossas fabulações, as sirenas gregas e as sereias com cauda de peixe – como parte deste capítulo – e a brasileira lara no próximo.

2.2 O CANTO MORTAL QUE VEM DA GRÉCIA NOS FALA DE MULHERES METADE PÁSSARO

É certo que nenhuma pesquisa nasce do vazio, não houve um dia iluminado em que despertei repentinamente decidido a investigar o tema aqui proposto. Assim, talvez, afirmar que este movimento investigativo é parte de um encadeamento de relações de causa e consequência que foi tecendo uma inquietação fundamental até que ela se tornasse proeminente o bastante para resultar em uma tese de doutorado, seja chover no molhado. Mas é a partir dessa consideração um tanto quanto dada para qualquer um que tenha transformado as práticas de pesquisa em um fazer recorrente em sua vida que escolho começar a desenrolar este fio de Ariadne. Refletindo sobre, considero que a ponta dele está em um momento em particular do meu percurso de formação de leitor.

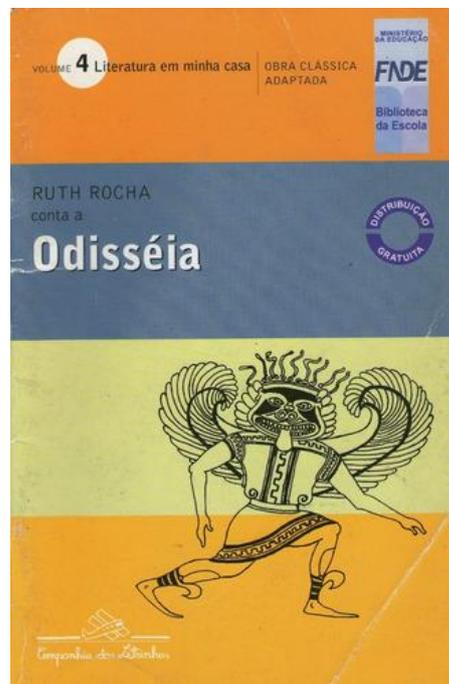
Não temo em afirmar que uma das obras literárias mais importantes - digo isso pois é à qual sempre remonto quando penso nos processos escolares que envolveram

¹² “These classical gods and water spirits all contributed to the lore of the mermaid, but other pagan mythological creatures from many parts of Europe, especially in the north, contributed as well. These include the unreliable Irish merfolk known as merrows, the morgans or sea-fairies of Brittany, the Russian water spirits called Vodyanoi, the Norse necks or nixies, the Cornish merrymaids, the Celtic sechies or seal-men and kelpies or water-horses, and the German Lorelei of the Rhine.”

¹³ Optei por manter os nomes originais das figuras.

a minha aprendizagem da leitura - em minha formação como leitor, especialmente como leitor literário, foi, sem dúvidas, a *Odisseia*. Entretanto, a que me chegou primeiro não foi aquela conferida a Homero, o aedo que teria vivido no século VIII a.C. O texto que se atribui¹⁴ a ele eu conheci depois. Para aquele aluno de quinta série (atual quinto ano) do fundamental, a história de Ulisses (o nome Odisseu, como usado pelos gregos, também me veio mais tarde) voltando para casa após a guerra chegou primeiro através de uma adaptação assinada por Ruth Rocha (Figura 4).

Figura 4 - Capa da edição de “Ruth Rocha conta a Odisséia” que chegou à minha escola à época em que conheci o texto.



Fonte: Google imagens.

Tal obra chegou aos alunos de turmas de quarta e quinta séries (atuais quarto e quinto anos) do fundamental, de todas as escolas públicas do país, na edição de 2002 do PNBE (Programa Nacional Biblioteca nas Escolas)¹⁵ através do projeto

¹⁴ Homero teria vivido em um intervalo de tempo durante o qual a civilização grega não possuía palavra escrita. Tanto a *Odisseia* como a *Iliada* nasceram como textos orais.

¹⁵ Criado em 1997, sob a gestão do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) tem como principal objetivo apoiar o cidadão no exercício da reflexão, da criatividade e da crítica, por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, pesquisa e referência. Garantir o acesso à informação e à cultura, além do incentivo à

intitulado *Literatura em minha casa*. Como explicam Fernandes e Paula (2015), enquanto as ações anteriores do PNBE eram direcionadas especificamente às bibliotecas escolares, enviando coleções de livros para os acervos, o objetivo desta ação em particular era permitir que os alunos tivessem acesso direto a essas coleções, que levassem os livros para casa favorecendo a troca tanto com os colegas de turma quanto com familiares e amigos de fora da escola.

Naquele ano foram publicadas e distribuída oito coletâneas de diferentes editoras, compostas, cada uma, por cinco obras literárias correspondentes a: coletânea de poesias de autor brasileiro, coletânea de contos, uma novela, um texto de tradição popular brasileira ou peça teatral, e um clássico da literatura universal adaptado. *Ruth Rocha conta a Odisseia*¹⁶ fazia parte da coleção publicada pela Companhia das Letrinhas como representante do último gênero citado.

Junto à *Ilíada*, a *Odisseia* é considerada pedra fundamental da literatura no ocidente, ainda que ambas precedam a escrita. Os dois épicos que nos chegaram como herança do grego Homero datam de por volta do século VIII a.C.¹⁷, quando circulavam oralmente, e em sua forma escrita canônica o segundo tem mais de doze mil versos. Muito embora diversas editoras tenham se empenhado nos últimos anos em oferecer no mercado nacional edições em português dessas obras cujo principal intuito é aproximar-se o máximo possível do texto em grego, inclusive em versões bilíngues onde a tradução vem acompanhada do original tomado como base, estas ficam para os leitores já maduros que possam se interessar.

É bastante comum, assim, que em percursos de formação na leitura a *Odisseia* atinja seus leitores primeiro em versões adaptadas tanto em forma quanto em conteúdo. Principalmente porque, à semelhança de diversos outros textos tidos como clássicos, esses empenhos editoriais têm o intuito de inserir os leitores iniciantes na tradição cultural que os precede, uma prática comum desde a gênese de uma literatura voltada para a infância e a juventude.

Desta forma, se comparada à edição que traz o texto integral com que trabalharei, quando das interpretações propriamente ditas, publicada pela Ubu

formação do leitor na escola e na comunidade, foi o que incentivou a criação deste programa que vem distribuindo livros para as escolas e para a comunidade (FERNANDES & PAULA, 2015, p. 74).

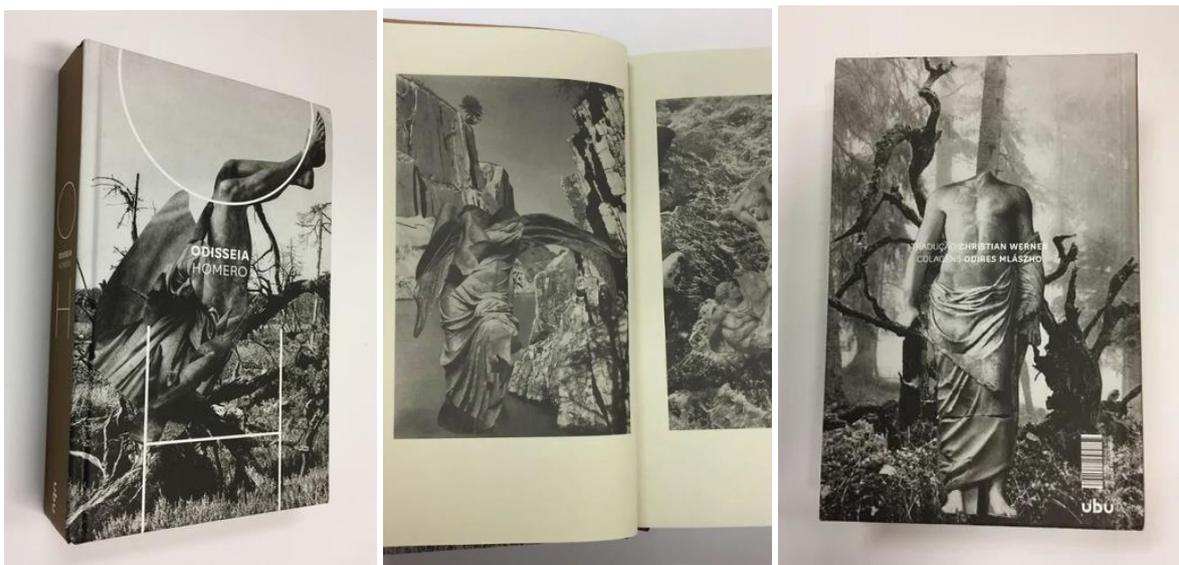
¹⁶ Título anterior à obrigatoriedade do uso das normas da reforma ortográfica.

¹⁷ Em sua dissertação, Alves (2018) ressalva que não há indícios materiais dessa demarcação temporal, tratando-se de uma hipótese, já que o manuscrito mais antigo que se tem notícias dessa obra data da Idade Média.

Editora, com mais de seiscentas páginas, a versão adaptada em questão encerra-se em menos de cem. Faço tal comparação e evidencio a importância desses objetos materiais que são os livros, considerando fortemente que, conforme Chartier (1995), “é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor” (CHARTIER, 1995, p. 220); assim, indiscutivelmente, tanto a apresentação gráfica, quanto a ordenação dessa edição e, principalmente, seus textos de apoio e a sua tradução em particular, conduziram, consciente e inconscientemente, muito da minha interpretação e, por isso, muito do que lhe dedico neste estudo.

Retomando, então, o já mencionado anteriormente, a edição de texto integral para *Odisseia* com que elegi trabalhar nesta pesquisa é uma reedição de 2018 pela Ubu Editora, com tradução de Christian Werner feita diretamente do grego, que foi publicada pela primeira vez pela Cosac Naify em 2014. Possui 640 páginas no total, nas quais, além do poema traduzido, encontramos uma introdução do tradutor, uma apresentação assinada pelo homerista americano Richard Martin, um posfácio de Garcia-Roza, uma tradução de Sergio Tellaroli para o conto *O Silêncio das Sereias*, de Kafka, um poema de Konstantínos Kaváfis e um glossário de nomes próprios.

Figura 5 - Edição de “Odisseia” com a tradução utilizada para esta pesquisa.



Fonte: Acervo pessoal.

Não obstante a característica material que torna óbvia a diferença do conteúdo entre uma e outra, quando folheamos a versão assinada por Ruth Rocha encontramos um texto em prosa, numa linguagem bastante simplificada e com diversos trechos do enredo suprimidos, funcionando a obra praticamente como um resumo da fonte elaborado em forma narrativa – o que não considero que desmereça em nada a versão. Nesse sentido, pesquisadoras dedicadas a estudar a obra ressaltam, inclusive, que têm “razões para acreditar que o *modus operandi* de Ruth Rocha na reformulação do poema homérico tem papel fundamental na manutenção do apelo que esta história, contada há mais de três mil anos, ainda possui para os jovens leitores modernos” (MIOTTI; FIGUEIRETO, 2014, p. 14). Não à toa ela acabou selecionada para o projeto à época, foi premiada diversas vezes durante e depois disso, reeditada desde a sua primeira publicação em 2000 até hoje e, importa reafirmar, tornou-se uma das leituras mais emblemáticas do meu percurso de formação, bem como a minha história favorita por um período considerável de tempo.

Acredito que seja evidente neste contexto que nada há de arbitrário no fato de que, dentre as diversas passagens fantásticas da aventura de Ulisses, o meu episódio favorito da *Odisseia* seja, desde sempre, o do encontro com as ditas sereias. Ruth Rocha assim as introduz: “As sereias eram criaturas terríveis que atraíam os marinheiros com suas vozes maravilhosas. Todos que passavam perto delas acabavam se atirando ao mar, enlouquecidos pelo seu canto, e morriam afogados; na ilha restavam apenas os esqueletos, recobertos por peles ressequidas” (ROCHA, 2002, p. 46); e segue, mais adiante, dizendo que elas “tentavam atrair os marinheiros que passavam, prometendo contar o que eles mais gostariam de ouvir ao mesmo tempo em que entoavam seus cantos envolventes, que tinham levado tantos marinheiros à morte” (ROCHA, 2002, p. 47).

Considero importante contextualizar a opção da autora em utilizar o substantivo próprio universal dessas criaturas em português, “sereias”, para referir-se a elas, quando na realidade, ressalto, tratam-se de criaturas bem mais específicas. Embora unânime até algum tempo atrás para designar a totalidade dessas personagens do folclore universal, entendo que o termo acaba por apagar as diferenças importantes entre as figurações de origem greco-latina das demais. As sereias que conhecemos

estão muito mais próximas às nereidas daquela mitologia, ninfas da água, inclusive com características antagônicas às daquelas com que Ulisses/Odisseu se deparou.

Aplicado à *Odisseia*, o substantivo “sereia” é uma confusão idiomática resultante de todas as variáveis (lexicais, culturais...) em que estão implicadas as traduções. Aqueles que ao longo do tempo entenderam a necessidade de distingui-las, referiram-se a elas como “sereias homéricas”. Embora ainda não haja ainda um consenso para o caso, algumas novas traduções propõem outra solução, à qual me filio. Refiro-me particularmente aqui à de Christian Werner¹⁸, a mais recente em língua portuguesa composta diretamente do original em grego, em que atualizou em nosso idioma o nome para Sirenas (como no espanhol, onde, porém, a palavra teria o mesmo lugar que “sereias” no nosso idioma). Assim, o tradutor explica:

[...] adotei Sirenas (na *Odisseia*, apenas duas criaturas que vivem numa ilha) para quebrar a ideia comum de que as criaturas que Odisseu encontra em sua viagem se assemelham às sereias da mitologia nórdica. Diversos idiomas possuem dois termos distintos para essas criaturas bastante diversas (em inglês, mermaids e sirens) (WERNER, 2018, p. 69).

A despeito de nem todos os textos com que trabalharei aqui aplicarem essa diferenciação, ou mesmo aplicarem outra, exatamente pela problemática ainda ser corrente e recente, reservo-me ao direito de utilizar “Sirena” sempre que me referir, de forma específica, a essas criaturas da tradição grega. Vale reiterar que, como destacado por mim na introdução e pelo tradutor no excerto, outros idiomas, como o inglês, também fazem essa diferenciação, o que corrobora a sua pertinência para este estudo.

A título de introdução a como essas criaturas figuravam representadas na cultura grega, destaco três aspectos muito importantes evidenciados por Ruth Rocha e que me parecem recorrentes às criaturas desse tipo, mesmo quando sob as suas variações espaciais e temporais: a presença do caráter ambíguo dessas existências fantásticas, essência das suas condições, sendo tão encantadoras quanto abomináveis, tanto apaixonantes quanto temíveis; característica que condiciona a sua incitação ao gênero masculino, entendendo que subjaz a elas um encantamento que apela ao âmbito da sexualidade heteronormativa; e que tem, assim, uma razão de

¹⁸ É Licenciado em Letras (Português e Grego), além de Mestre e Doutor na mesma área. Atualmente é professor de Língua e Literatura Grega na USP, orientando trabalhos sobre literatura grega arcaica e clássica e sua recepção antiga e moderna. Sua tradução para a “*Odisseia*” chegou ao mercado pela Cosac Naify em 2014 e ganhou uma segunda edição pela Ubu em 2018. Para saber mais, ver: <<http://lattes.cnpq.br/3824273016503909>>.

existir calcada no enfrentamento aos homens ou ao poder masculino patriarcal¹⁹ dentro de uma concepção de masculinidade hegemônica.

Em Homero, as Sirenas surgem no Canto XII, citadas pela primeira vez em um aviso de Circe no momento em que Ulisses/Odisseu está para deixar a ilha da feiticeira. Entretanto, antes de chegarmos a esse ponto da história, acredito que caiba contextualizar brevemente a trama como um todo e até ele. Encontramo-nos com Odisseu²⁰, protagonista do poema, anos depois da sua vitória na guerra de Tróia – o que, de certa forma, faz dessa uma continuação da *Ilíada* - mas não no começo de *Odisseia*, e sim na que é considerada a sua segunda parte, após quatro cantos protagonizados por seu filho, Telêmaco, em que precisa administrar a crise envolvendo os pretendentes de sua mãe, considerada viúva. Assim, o personagem faz sua primeira aparição no canto V, quando está preso na ilha da ninfa Calipso, que almeja ser desposada por ele, e as aventuras que narra até o canto XII, ponto em que o herói encontra as sirenas, dão conta de como foi parar ali durante seu caminho de retorno da guerra para casa, a ilha de Ítaca.

Tendo passado, então, pela terra dos lotófagos, que se alimentavam de lótus, um floral do esquecimento que quase fez com que ele e toda a sua tripulação não mais lembrassem qual era seu destino, Odisseu ainda ludibriou Polifemo, o ciclope que tentou fazer do herói e seus companheiros um banquete; ganhou do deus dos ventos um presente, que quando indevidamente aberto jogou-os perdidos no mar; sobreviveu aos gigantes lestrigões, e conseguiu fazer com que Circe, que transformou seus homens em porcos, quebrasse esse encanto e, apaixonada por ele, liberasse-os para partir dos seus domínios, mas não sem importante recomendação. Assim, lê-se:

Então a mim dirigiu-se com palavras a senhora Circe:
 ‘Tudo isso foi assim completado; agora ouve
 como te digo, e o próprio deus te lembrará.
 Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos
 os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
 Aquele que se achar na ignorância e escutar o som
 das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais

¹⁹ Saffioti (2004) diz que o patriarcado é um regime de dominação e exploração das mulheres pelos homens. Sendo um sistema, a categoria sexual é usada para estabelecer a hierarquia entre os indivíduos e, conforme esse regime, o patriarca, isto é, o “pai”, o homem, seria “naturalmente” superior à mulher. Para saber mais, ver: SAFFIOTI, Heleieth I. B. Gênero, patriarcado, violência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

²⁰ Usarei Odisseu a partir daqui, e não Ulisses, por dois motivos que se entrelaçam: 1) A tradução com que trabalho nomeia o personagem assim, visto que é uma tradução do grego e 2) Portanto, Ulisses é como os romanos o chamavam.

aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa,
pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam,
sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos
ossos de varões e suas peles ressequidas.
(ODISSEIA, XII, 36-46).

Somos apresentados, então, às Sirenas, primeiro pela voz da feiticeira, que começa a produzir a imagem delas a partir de uma advertência cujo início demarca muito bem quem essas personagens têm como alvo: os homens; “elas que a todos os homens enfeitiçam, todo que as alcançar”, é como Circe alerta. Seja porque essas criaturas vivem no mar e não há relatos de mulheres navegadoras em seu contexto para confrontá-las, seja porque de fato o seu ódio é voltado especialmente para o gênero masculino, que estende sua dominação a todo espaço, desbravando mares, travando guerras, atravessando fronteiras sem pedir licença, as Sirenas surgem como um perigo aos homens que cruzarem os seus domínios, ou seja, que maculem o seu poderio territorial, que se atreverem a ingressar, como sempre, sem solicitar permissão, no seu espaço, que a “as alcançar”. Para puni-los, elas “enfeitiçam” através do “som”. Ou seja, as Sirenas possuem algum poder de conquista, de subjugação masculina, ligado ao sentido da audição.

Enfeitiçados por elas, não mais estes homens retornarão ao lar; “para ele mulher e crianças pequenas não mais aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa”. Assim, às suas vítimas, os homens, subentende-se que esperam em casa uma família formada por esposa e filhos, uma pista que reforça algo que aos poucos já foi se avultando, que as Sirenas representam, então, um perigo ligado ao desejo heterossexual, compreendendo-o enquanto norma. Se “a *todos* os homens *enfeitiçam*”, ou seja, se universalmente nenhum homem escaparia do encanto proferido por elas, e o lar desses homens, sejam quais forem, é composto por “mulher e crianças pequenas”, o perigo das Sirenas só pode estar ligado ao ímpeto do desejo do gênero masculino pelo feminino entendido como absoluto.

Temos, então, o retrato introdutório dessas criaturas quase completo: são seres femininos - não existe qualquer variação da palavra para o masculino ou qualquer referência a um “par” ou “equivalente” do outro gênero para elas - que não aceitam o intercuro masculino em seu território. Muito por estarem ligadas ao gênero feminino, cujo culto aos encantos da aparência é universal - as mulheres, em todo curso da representação literária, são constantemente evocadas como musas – o seu poder de dominação não é o da violência, como o que subjaz aos homens, mas o da sedução,

do encanto, “pois as Sirenas *com o canto agudo* enfeitiçam”. E neste ponto institui-se, também, a dualidade que as envolve: enquanto enfeitiçam, seduzem, por isso, maravilham com seu canto, elas têm “ao redor monte de putrefatos ossos de varões e suas peles ressequidas”; Circe ajuda a construir, desse modo, o perfil básico que reverberará pelos séculos em torno das Sirenas, bem como de todas as suas figuras familiares: personagens tão encantadoras quanto horrendas.

Mas Circe não se detém a uma advertência sobre as belas e terríveis, ela oferece a Odisseu uma forma de vencer as Sirenas:

Passa ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros
com amolecida cera melosa, para que nenhum
outro as ouça; mas tu mesmo, se quiseres, ouve
após te prenderem as mãos e os pés na nau veloz,
reto no mastro, e nele se amarrarem os cabos,
para que te deleites com a voz das duas Sirenas.
Se suplicares aos companheiros que te soltem,
que eles com ainda mais laços te prendam.
(ODISSEIA, XII, 47-53)

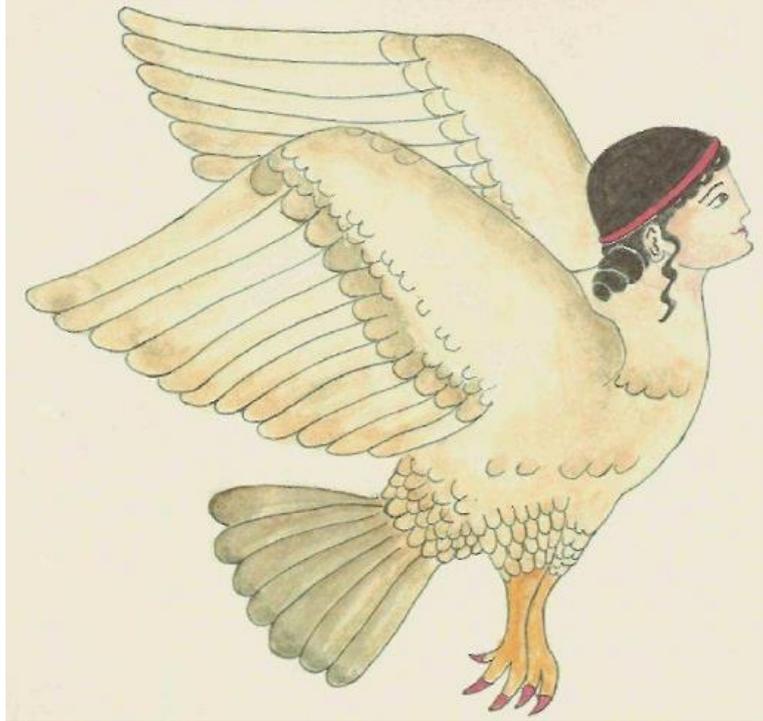
Fica bastante evidente a fatalidade em torno do encontro com esses seres: a única forma de vencê-las é resistindo ao que elas despertam em seus sentidos. Compreendendo que isso não seria humanamente possível, sugere que bloqueiem os receptores dos sentidos com que elas tentarão pervertê-los. Circe aconselha que Odisseu tampe os ouvidos de seus companheiros com cera amolecida, para que não possam ouvir a voz delas, para que o canto que proferem não se entranhe na escuta deles e não os corrompa. Mas credita ao herói, exatamente por sê-lo, a capacidade sobre-humana de ouvir a melodia sem que seja quebrado por ela, desde que fortemente amarrado pelas mãos e pelos pés, “para que te deleites com a voz das duas Sirenas”, para que experimente do magnetismo do som, da experiência arrebatadora que é ouvi-las cantar, sem que seja fatalmente arrebatado.

Como se percebe, não há, nessa introdução oferecida por Circe, qualquer menção à aparência das Sirenas. Infere-se que tenham aspecto de mulheres e só. Fica no ar, à critério do ouvinte/leitor, quais aspectos considerados femininos essas criaturas teriam, e isso vai depender do seu lugar no tempo e no espaço. O senso comum/biológico consegue traçar um perfil mais ou menos padrão para o que poderia ser considerado um corpo feminino: mais curvilíneo se comparado ao masculino, com busto proeminente, sem falo, recorrentemente de longas madeixas... mas sabemos que há diversas existências femininas tão legítimas quanto as que correspondem a

essa descrição que passam ao largo dessas características. Fica, também, em suspensão, a possibilidade de que essas entidades não se apresentem com aparência completamente humana, ou que haja algo de espantosamente não humano em suas feições, tendo em vista a extraordinariedade do seu poder, a sobrenaturalidade de viverem isoladas no meio dos mares e a tradição do zoomorfismo no pensamento antigo.

Na caracterização oferecida por Ruth Rocha no corpo da sua versão para a *Odisseia* tampouco há menção sobre a forma física das Sirenas. Logo, eu, filho do meu tempo e contexto, imaginei as então chamadas sereias tal qual estava acostumado a vê-las nas representações populares: mulheres com caudas escamosas como peixes no lugar dos membros inferiores. Entretanto, ao final da sua obra, a autora apresenta um glossário de deuses e criaturas citadas ao longo da narrativa. Qual não foi a minha surpresa ao me deparar com a seguinte descrição no verbete “sereias”: “Perigosos monstros marinhos, possuíam metade do corpo em forma de mulher e a outra metade em forma de ave” (ROCHA, 2002, p. 98). E a criatura que ilustrava uma das páginas da edição finalmente ganhou algum sentido para aquele então inexperiente leitor.

Figura 6 - Ilustração concebida por Eduardo Rocha para a edição em questão de “Ruth Rocha conta a Odisséia”.



Fonte: (ROCHA, 2002).

Em seu dicionário clássico de mitologia greco-romana, Pierre Grimal, expoente estudioso do tema, caracteriza as “sirenes”, como as chama, dizendo que “são génios marinhos, metade mulheres, metade pássaros [...] mencionadas pela primeira vez na *Odisseia*, onde são duas” (GRIMAL, 2005, p. 421, grifo no original). Vale ressaltar, como ficará evidente mais adiante, que tão pouco há no texto canônico da *Odisseia* explicações sobre as suas formas físicas. A realização desse intento na literatura é posterior, expresso no terceiro dos textos elegidos com que trabalharei neste item, *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. Assim, não me parecia, até este momento, possível determinar se a definição que Pierre Grimal dá sobre essas figuras representava a totalidade da crença nelas ao longo da Antiguidade, ou se essa definição que temos hoje explicitada por ele e assumida por todos como consenso àquela altura das mentalidades seria resultado de um fenômeno posterior que acabou nivelando a representação dessas criaturas no contexto.

Entretanto, a resposta veio ao meu encontro em um cruzamento do tema em investigação com a História da Arte grega e a História Cultural. Diversos estudiosos dessas áreas têm dedicado especial atenção aos vasos de cerâmica produzidos pelos gregos antigos, artefatos bastante característicos do período, no intuito de explorar os

sentidos e significados das imagens que lhes serviam de decoração. Dentre as leituras que fiz, cito Albuquerque e Candido (2010), por exemplo, em artigo que tratam especificamente sobre um vaso de cerâmica do século V a.C., recorrentemente citados em outros estudos, objeto em que as Sirenas são representadas tal como Grimal as descreve.

Na cena observável na superfície do vaso (Figura 07), temos Ulisses/Odisseu amarrado ao mastro do seu navio, cruzando os rochedos onde estão duas delas; uma foi composta como a dar a impressão de que agita as asas, enquanto a outra parece estar parada. Ao mesmo tempo, nota-se que as bocas de ambas estão como abertas, para indicar que estão cantando. Há ainda uma terceira em destaque, mais próxima de Ulisses/Odisseu, a qual se encontra com os olhos fechados e como se estivesse caindo do seu voo, morta, vencida pelo herói. Esta terceira Sirena que jaz não consta no poema Homérico, onde, como se leu, são apenas duas, e nenhuma delas morre. Ainda no vaso, com o corpo de pássaro e cabeça de mulher, todas possuem cabelos enrolados com uma única trança pendurada perto da orelha. É interessante pensar que essa representação se aproxima muito àquela da ilustração do livro de Ruth Rocha

Figura 7 - "O canto das sereias", cerâmica grega do século V a.C.



Fonte: site do british museum.

Entretanto, quando lemos a tradução direta do poema, à semelhança das escolhas feitas por Ruth Rocha para a sua adaptação do texto, também não encontramos qualquer evidência sobre a aparência das Sirenas mesmo quando estas estão frente a frente com o herói. Segue o momento em que Odisseu e seus marinheiros atravessam os domínios desses “gênios”, como chamou Grimal:

[...]
 nisso a nau engenhosa, célere, alcançou
 a ilha das Sirenas; uma brisa favorável a impelia.
 Logo depois o vento parou, uma calma
 surgiu sem ventos, e a divindade amainou as ondas.
 [...]
 Mas quando estávamos à distância de um grito,
 rápido viajando, elas não ignoraram a nau saltadora
 surgir próxima, e deram vazão a canto agudo:
 (ODISSEIA, XII, 166-183)

E aqui, dedico especial atenção ao fato de que cantam e ao que cantam. Como ressalta Meneses (2020, p. 72), “É interessante apontar a importância desse canto – em que a sedução se exerce pela audição – numa civilização com tamanha preponderância do olhar, em que domina a visão”, como é a nossa. Já pontuei que a Odisseia tem origens na oralidade, que o poema atribuído a Homero foi composto ao longo do tempo até ele para ser repassado/recitado em voz alta para o público pelos demais aedos, rapsodos como Homero, que declamavam em praça pública, muitas vezes ao toque de liras. Eram como contadores de histórias e as histórias, bem sabemos, seduzem a humanidade desde os seus primórdios. Assim, não é à toa o fato de que o “canto” das Sirenas seja nada mais nada menos que o declamar de uma história. Elas dizem:

Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus,
 ancora tua nau para ouvires nossa voz.
 Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau,
 sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca;
 mas ele se deleita e parte com mais saber.
 De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia,
 aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses.
 Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos’.
 Assim falaram, lançando belíssima voz. Meu coração
 quis ouvir, e num movimento das celhas
 solicitei aos companheiros que me soltassem;
 (ODISSEIA, XII, 184-194).

As Sirenas reforçam, elas mesmas, o encanto do seu canto quando dizem que suas vozes são melífluas, ou seja, que fluem ou vertem de suas poderosas gargantas

como mel, mel que é doce e, por isso, soam dulcíssimas, como um bajulo. Evocam a guerra de Tróia, querem fazer dos feitos de Odisseu material para o seu canto, querem atraí-lo não apenas contando uma boa história, mas uma história das suas façanhas, querem seduzi-lo cantando em sua homenagem, reverberando a sua glória. Brincam com a vaidade humana. E mais, prometem mais: “Sabemos tudo que, na extensa Troia aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses. Sabemos *tudo* que corre sobre a terra (...)”, oferecendo a perspectiva de que talvez Odisseu alcance, ao ouvir o canto, conhecimentos acerca do que acontece além do que ele próprio é capaz de alcançar, pois, quem as ouve, “se deleita e parte com mais saber”.

À sedução daquelas vozes, da promessa de ouvir cantar sobre si, de ter a vaidade acariciada por elas, e ainda partir de lá mais sábio, dotado de conhecimentos que até então não detinha e que por outros meios não acessaria, descobrimos que o perigo das Sirenas não está, em Homero, tanto na sedução sexual. Embora esse seja um subtexto importante para compreender o mito em torno da composição dessas figuras, a sedução pela vanglória, pela satisfação ao ego narcísico, e pelo oferecimento de um conhecimento proibido, motivo básico dos dilemas humanos desde o episódio fundamental ocorrido no Éden, quando Eva prova do fruto da Árvore do Conhecimento sucumbindo à tentação pelo saber, é muito mais latente quando chegamos a essa altura do poema.

Ao contrário do que suplica Odisseu, dois de seus companheiros largam os remos com que conduzem a nau para afastarem-se das Sirenas não no intuito de soltá-lo, mas para reforçar as amarras em torno do seu corpo de modo que ele não consiga, de forma alguma, lançar-se ao mar e ao alcance das criaturas.

[...]

Depois que por elas passamos, então nem mais
ouvimos o tom das Sirenas nem seu canto,
e presto meus leais companheiros retiraram a cera
que tampara seus ouvidos, e soltaram-me dos laços.
(ODISSEIA, XII, 197-200).

Nosso vislumbre das Sirenas na *Odisseia* acontece, assim, como se estivéssemos com os olhos semicerrados, como se, de alguma forma, à semelhança de Odisseu e seus companheiros, estivéssemos privados de algum sentido, como o da audição, ou de algum movimento fundamental, como imobilizados em mãos e pés; como se lêssemos o canto através de lentes embaçadas, ou desviando os olhos a todo

o momento. Tanto que o retrato pintado por Homero, quando retorna a Ítaca, diz respeito apenas a como ele “ouviu o som das Sirenas incessantes”.

Esse silêncio em Homero sobre a forma física das Sirenas pode ter muito a ver com o quanto os ouvintes da época já estavam familiarizados com as características físicas desses seres com corpo de pássaro tanto quanto hoje nós estamos com a forma das sereias enquanto mulheres com cauda de peixe. Entretanto, nos deixa outra pergunta: por que, para retratar essa passagem da história, o artista do vaso de cerâmica escolheu compor a imagem com três Sirenas ao invés das duas que o texto como o conhecemos estipula que são em número? Teria sido uma escolha livre do na hora de decorar o objeto? Ou uma versão mais antiga do que a textualizada que chegou aos nossos tempos contava que o encontro de Ulisses havia sido com três Sirenas? Ou quem sabe não especificava nenhum número delas e três pareceu ao artista o melhor número? Improvável que cheguemos a descobrir, por agora.

Acredito ser bastante possível que essa omissão sobre a aparência das Sirenas em Homero tenha inspirado a composição da sequência correspondente a esse momento do épico no filme *Ulisses*²¹, de Mário Camerini, reprisado à exaustão nos anos 1990 e início dos 2000 em uma sessão vespertina do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Na produção, durante os quase cinco minutos em que o herói e seus marinheiros atravessam a região dominada pelas Sirenas no filme, a câmera fica por volta de três deles estática no ator Kirk Douglas, como Ulisses, amarrado ao mastro e atormentado pelo canto daqueles seres, dos quais nós não temos qualquer vislumbre, sequer uma sombra. Como espectadores, experimentamos apenas a angústia de ver o herói na desesperada situação, debatendo-se em suas amarras, ao mesmo tempo em que, cientes de que talvez estejamos sendo misericordiosamente poupados de visões enlouquecedoras, desejamos fortemente que nossos olhos também possam contemplar o fundo dos olhos de tão temíveis criaturas, que a câmera aponte para elas por pelo menos um segundo que seja.

Figura 8 - Kirk Douglas amarrado ao mastro do navio em um frame do minuto do filme *Ulisses*.

²¹ ULYSSES. Direção: Mario Camerini. Itália: Paramount Pictures, 1954. (1h57). Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PZfDKkymUnU>>. Acesso em 31/05/2021.

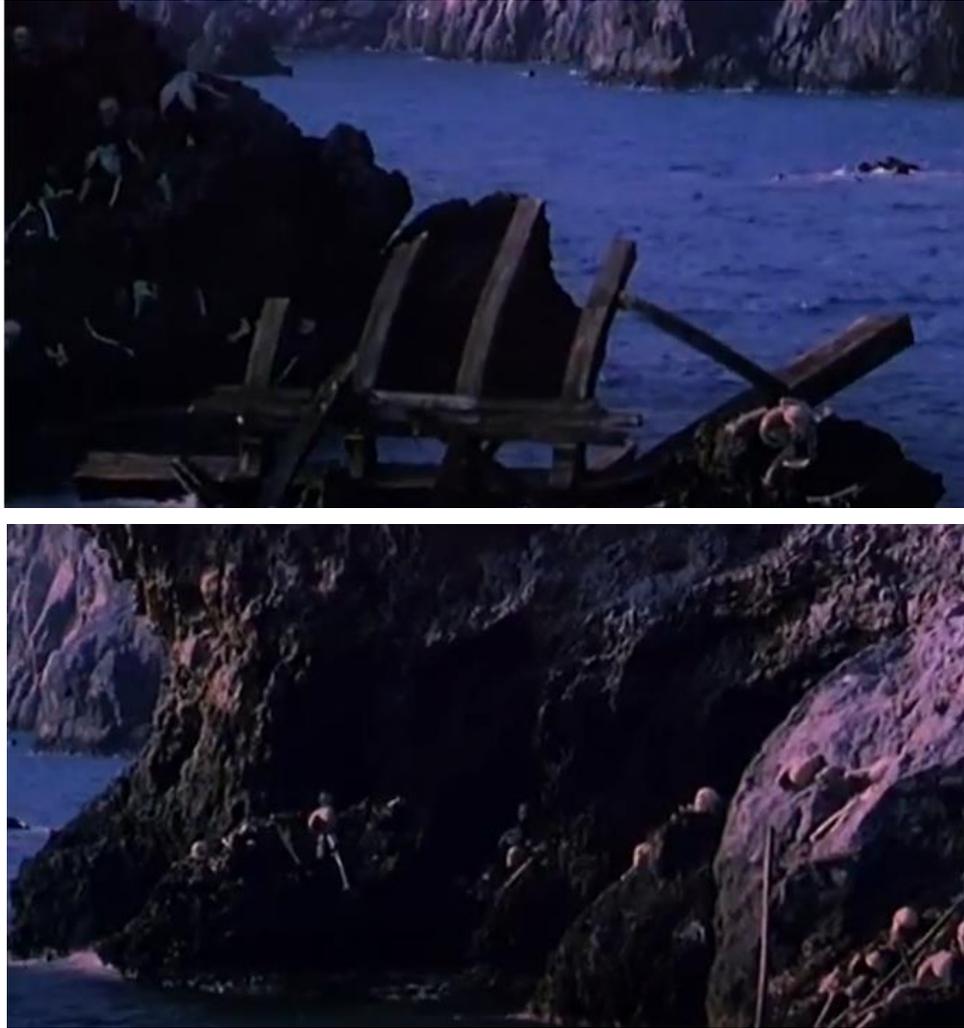


Fonte: Youtube.

Embora à época, como espectador quase infantil, eu tenha sentido certa frustração em não ver ali reproduzidas as mulheres com corpo de ave (ou aves com cabeça de mulheres); hoje, com uma leitura mais madura tanto da obra fílmica quanto do próprio texto transposto²² das páginas para as telas, a partir de uma tradução e não uma adaptação, percebo a sensibilidade dessa escolha para o arranjo do momento como algo com a potência de despertar em quem assiste uma sensação semelhante à do poema homérico. Se neste não encontramos qualquer descrição delas, apenas o aviso de Circe sobre o perigo que representam, apenas o relato do tormento de suas vozes, de seu poder de sedução, dos seus malfeitos aos marinheiros desavisados, naquele tampouco há enquadramentos diretos, apenas ouvimos o canto maldito acima do som do mar e temos vislumbres de navios naufragados e esqueletos de marinheiros pelos quais a embarcação de Ulisses passa.

Figura 9 - Navio naufragado e esqueletos de marinheiros nos rochedos das Sirenas em um frame do filme *Ulysses*.

²² Hutcheon considera que toda a adaptação é uma transposição, pois "A adaptação buscaria, em linhas gerais, "equivalências" em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante" (HUTCHEON, 2013, p. 32). Para saber mais, ver: HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.



Fonte: Youtube.

Acredito igualmente relevante mencionar que em versão cinematográfica americana²³ também recorrente na televisão brasileira durante os anos 2000, o capítulo das Sirenas é suprimido da narrativa. Nesta, a jornada de Ulisses traça um caminho que passa ao largo dos rochedos em que elas habitam, quando sai do mundo inferior rumando direto para o estreito onde enfrenta Caríbde e Cila. Há que se considerar, nesse sentido, que igualmente às adaptações literárias como a de Ruth Rocha, que o audiovisual (como destaque aqui, o cinema e a televisão) também tem desempenhado papel importante na conservação dessa narrativa ancestral, democratizando as possibilidades de encontro com ela, visto que mesmo pessoas que infelizmente tivessem acesso dificultado a materiais de leitura podem ter encontrado

²³ THE ODYSSEY. Direção: Andrey Konchalovsky. EUA: Alpha Filmes Limitada, 1997. (2h56).

na possibilidade de uma faixa para filmes em um canal de televisão aberto um meio de alcançar, pelo menos, uma primeira camada do enredo dessa obra fundamental da cultura ocidental, ainda que sob a interpretação de outrem. Da mesma forma, essas transposições tanto ajudaram a atribuir sentidos a quem já conhecia minimamente o texto, como eu, expandindo possibilidades, quanto podem ter levado outros leitores em potencial até esse texto, passando a reconhecê-lo em estantes de bibliotecas e livrarias.

Na esteira dessa observação sobre adaptações fílmicas, cito outra das minhas narrativas cinematográficas favoritas da mesma época que também tem por base um texto a ser analisado aqui. Trata-se de *Jasão & os Argonautas em busca do Velo de Ouro*²⁴, adaptação americana de 1964 para o poema épico de Apolônio de Rodes. Pinheiro (2014, p. 13) comenta que “O mito de Jasão e dos Argonautas é uma das mais interessantes e representativas histórias mitológicas dos heróis da Grécia antiga”, e acrescenta:

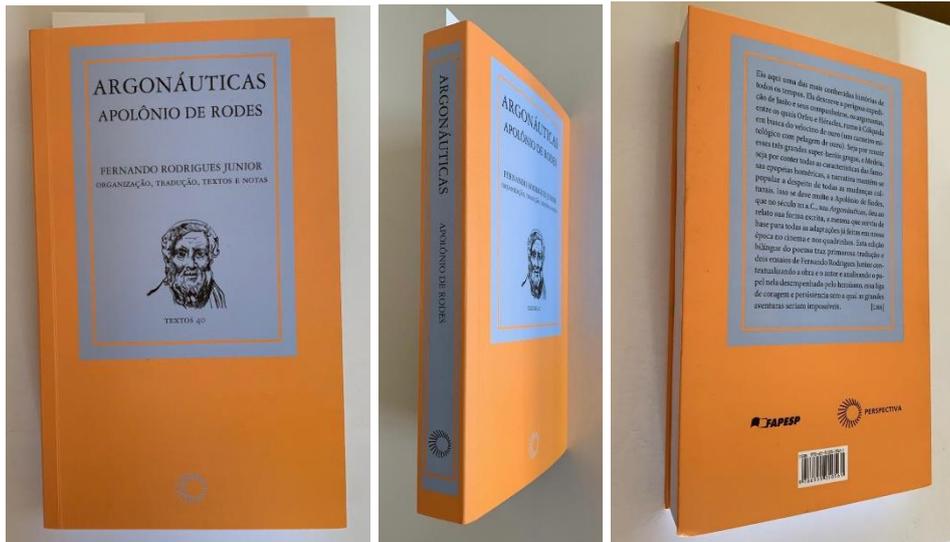
A saga dos Argonautas vem na linha de continuidade de uma longa tradição de antigos cantares épicos e lendas locais, a qual, segundo a cronologia tradicional, é uma geração anterior à da Guerra de Tróia. Na sua obra, Apolônio utilizou um arquétipo mítico que resulta da combinação de dois motivos do folclore universal: a expedição de guerreiros em busca de aventuras, e a superação de provas de carácter iniciático (PINHEIRO, 2014, p. 13).

Diferentemente de *Ulisses*, essa adaptação fílmica ignora por completo o episódio das Sirenas descrito no texto-fonte, por isso foi uma grata surpresa encontrá-las no poema épico cuja tradução de Fernando Rodrigues Junior batizou em português *Argonáuticas*. Tudo indica que essa versão para a obra seja a primeira completa em língua portuguesa brasileira traduzida direto do poema em grego e que manteve sua forma estrutural²⁵. Apresento o objeto:

Figura 10 - Edição de “Argonáuticas” com a tradução utilizada para esta pesquisa.

²⁴ JASON AND THE ARGONAUTS. Direção: Don Chaffey. EUA: Columbia Pictures, 1963. (1h44).

²⁵ Anterior a ela encontrei apenas versões infantis, como *Jasão e os Argonautas* reescrito em prosa por Menelaos Stephanides e traduzida por Marylene Pinto Michael, e pesquisas de mestrado e doutorado cujo resultado são traduções de cantos específicos do poema, como a dissertação de Caldas (2019), concentrada no Canto I.



Fonte: Acervo pessoal.

Essa edição, publicada pela Editora Perspectiva como parte da Coleção Textos, é resultante do percurso de pesquisa desenvolvido pelo tradutor a nível de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da USP. Além do texto traduzido para o nosso idioma apresenta uma nota introdutória, uma cronologia possível em torno da vida de Apolônio de Rodes, a estrutura do enredo esquematizando o que acontece em cada livro e sequência de cantos, além de um mapa da jornada dos Argonautas. Esse material de apoio serviu, também, como fonte para esta pesquisa.

Assim, Rodrigues Junior (2021, p. 10), na nota introdutória mencionada, ressalta a perenidade do enredo do épico, atravessando os séculos por meio também de outras linguagens até nossas formas contemporâneas de narrar, tendo sido “reproduzida em outras obras literárias, na música, na pintura, na escultura, no cinema e nos quadrinhos. Todas essas versões, em escala maior ou menor, bebem, ainda que de forma indireta, da fonte proporcionada pelos versos de Apolônio”.

A figura de Apolônio de Rodes, como a de Homero, está envolta em imprecisões. Não se sabe ao certo onde nasceu, sua ancestralidade, sua prosperidade, bem como sobre seus últimos dias ou onde jaz. Um levantamento dos consensos nos diz que ele viveu no século III a.C. (por isso ele e suas *Argonáuticas* são pelo menos cinco séculos mais jovens que Homero e sua *Odisseia*), que foi bibliotecário da biblioteca de Alexandria e que possuía alguma ligação muito forte com

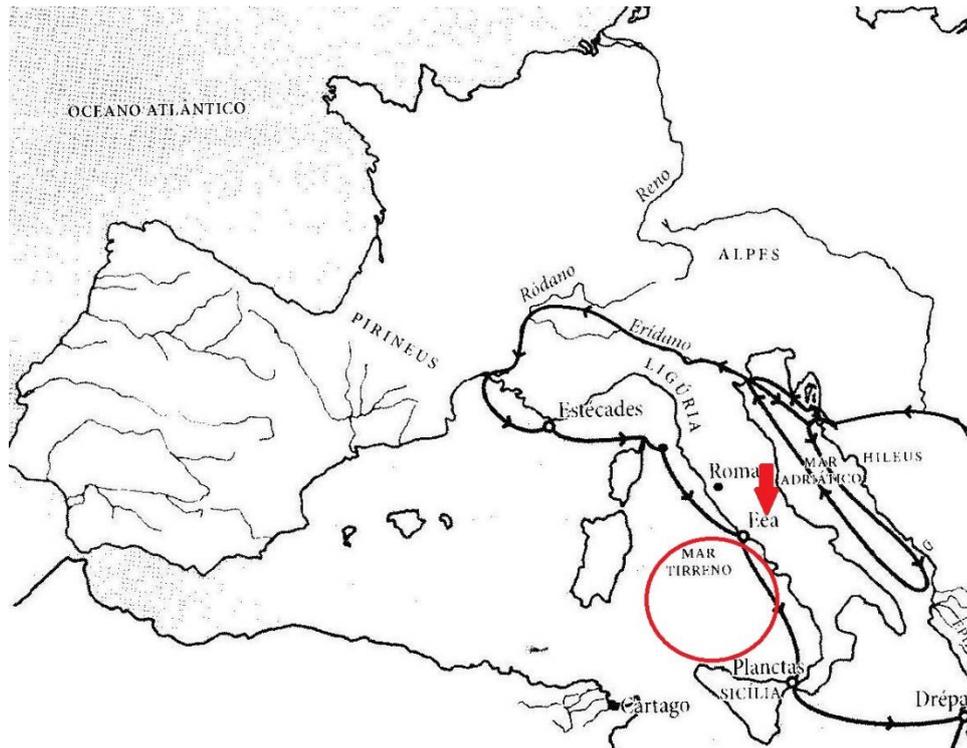
a cidade de Rodes. Da sua obra chegou-nos apenas as *Argonáuticas*, não sendo possível determinar se se tratou da única composta ou da única que sobreviveu dentre uma possível coleção. Carreira (2014, p. 21) discorre sobre dizendo que “as *Argonáuticas* consistem num poema escrito em hexâmetros, dividido em quatro livros, cujo assunto nos remete para a mitologia grega: a viagem dos Argonautas em busca do velo de ouro”; também chamado de velocino, ou “tosão” nesta tradução, era a couraça com a lã de ouro do carneiro alado chamado Crisómalo que fora sacrificado em honra a Zeus e cujos restos teriam propriedades mágicas, por isso guardados por um dragão que nunca dorme.

As Sirenas em *Argonáuticas* surgem no Livro 4, figurando entre os cantos 890 e 920. Cabe, antes de explorá-los, situar um pouco em que pé a narrativa está nessa altura. Neste épico temos Jasão, o protagonista, percorrendo, em sua nau dotada de voz, a Argo, coincidentemente, um mesmo trecho que fez Odisseu em sua viagem, porém para retornar com seus companheiros - dentre eles figuras célebres como Hércules, Teseu e Orfeu - da Cólquida, onde com a ajuda de Medéia conquistou o velo de ouro, preço para que seu tio lhe passasse a coroa. Concluí ser a mesma parte do percurso de Odisseu, pois vencidas as Sirenas, o poema faz alusão à Cila e Caríbdis como o desafio que se apresentará logo adiante, tal qual no caso da *Odisseia*. Trata-se, então, do momento em que zarpam com Argo da costa de Eea, sob orientação de Tétis, para ganhar novamente o mar. Assim, lê-se que puxaram a âncora, içaram a vela e em seguida:

Um vento suave levava a nau. Logo avistaram
A bela ilha Antemôessa, onde as melodiosas
Sirenas, filhas de Aqueloo, causam danos ao encantarem
com aprazíveis toadas qualquer um que lá prenda as amarras.
(ARGONAUTICAS, IV, 891-894).

O poema de Apolônio nos situa de forma muito mais específica quanto ao lugar em que residem as Sirenas: a ilha de Antimôessa. Se consultarmos o mapa que acompanha a edição utilizada como fonte, considerando que a nau parte de Eea, é possível imaginar que a referida ilha fique em algum lugar do Mar Tirreno.

Figura 11 - Destaque do mapa da jornada dos Argonautas.



Fonte: (RODRIGUES JUNIOR, 2021).

Para além de introduzir as Sirenas em seu poema citando um lugar específico como a morada delas, embora mítico, pois não há registros da existência da ilha fora do poema, em *Argonáuticas* Apolônio também evoca como primeira palavra para caracterizá-las uma qualidade que parece mais própria para falar de um instrumento musical, ou do som produzido por um instrumento musical, chama-as “melodiosas”. A isso acrescenta que “causam danos ao encantarem com apazíveis toadas”, uma escolha de palavras nada arbitrária, que provoca um efeito de descompasso, de contradição, pois como pode algo encantar, portanto produzir um efeito benigno, mas causar danos ao mesmo tempo? Constrói assim o paradoxo tão próprio da composição dessas criaturas, sempre no limiar entre uma bênção e uma maldição. Ademais, o poema oferece uma genealogia das personagens:

Tendo se deitado com Aqueloo a formosa Terpsícore,
uma das musas, gerou-as. E outrora cuidaram
da poderosa filha de Deméter, ainda indômita,
em seus folguedos. (ARGONÁUTICAS, IV, 895-898)

Segundo Bulfinch (2002), em seu Livro de Ouro da Mitologia, Terpsícore é a Musa da dança e do canto e Aqueloo (ou Achelo) é como atende pelo nome um deus-rio. Da relação entre os dois, personificações de um elemento da natureza e de duas

formas da expressão artística ligadas ao som resultam, então, estes seres ligados à água e ao canto que, completa o poema, cuidaram “da poderosa filha de Deméter”, Perséfone, a qual se tornou rainha do mundo dos mortos. Não devemos nos admirar, assim, que a morte seja também o que aguarda quem não consegue resistir aos encantos das Sirenas.

Indo adiante, o poema ainda eterniza na literatura o aspecto físico das Sirenas, a forma como a imaginação da época esculpiu essas criaturas:

Possuíam, então, um aspecto
semelhante parte às aves e parte às virgens e, sempre
em emboscada sobre um penhasco com bom ancoradouro,
muitas vezes furtaram o doce retorno de muitos,
consumindo-os em prostração. Sem se importarem também
emitiram, com suas bocas, uma voz de lírio aos heróis.
(ARGONÁUTICAS, IV, 898-903)

Embora o poema não especifique que parte essas criaturas têm de ave e que parte têm de “virgens”, fica muito claro que seus corpos constituem um híbrido de pássaro e mulher. Acredito que caiba, primeiramente, por isso, refletir sobre a escolha deste signo, o da virgem, para referir-se à parte com feições humanas dessas personagens da mitologia. Isso porque, mesmo que tenhamos bastante óbvio que homens também experimentam a virgindade, a iconografia da palavra nos remete à figura feminina.

Representações de virgens são bastante comuns na literatura, quase sempre para aludir a determinado caráter de pureza, castidade, de um ser feminino, no sentido de que não foi tocado pelo pecado original cristão. Ou seja, a palavra virgem quase sempre é usada no sentido de que a figura não esteve envolvida em um intercuro sexual (este quase sempre considerado legítimo, ou mesmo apenas pensável, apenas quando com um homem ou sexo oposto) e por isso não despertou para o conhecimento do que é mau.

Ciente de que o sentido explicitado não dá conta do que as Sirenas representam, fui em busca de uma significação mais próxima a do contexto em que o conceito de “virgem” foi aplicado no poema, e deparei-me com a noção da “kore” (κοῦρη) como aplicada por Mesquita (2017), segundo a qual, traduz-se da língua grega como “virgem”, mas “no sentido de ser completa em si”. Verificando o texto em grego ao lado da tradução na edição utilizada de “Argonáuticas”, encontrei a mesma palavra/grafia, o que confirma a sua hipótese no plano do léxico. Segundo a sua

reflexão sobre o feminino e estudo de Pereira (2009) sobre a tríade de deusas virgens Ártemis, Atena e Héstita, a característica da manutenção da virgindade na Antiguidade tinha a ver com o poder da mulher sobre si, com a sua independência dos homens. Tinha a ver com a independência do poderio masculino sobre seus corpos no sentido de não servir ao sistema de trocas realizado para manter as linhagens, em que por um dote deixavam de ser filhas para serem esposas, e então carregarem e trazerem ao mundo o herdeiro do marido, aquele que levaria o nome dos homens da família adiante.

Nesse sentido, a palavra “virgem” para designar a parte humana do aspecto corpóreo das Sirenas conjuga também a sua índole indômita. Ao renegarem o ventre aos anseios masculinos de perpetuação de poderio, tornam-se párias e, por isso, comprometidas com seus próprios interesses, suas próprias vontades, tornam-se autônomas, e na sua autonomia desafiam a autoridade dos homens. Não à toa a tríade de deusas estudadas por Pereira (2009) diferencia-se das demais por serem virgens, como as guerreiras Amazonas, o modelo mítico de mulher que se priva do encontro com os homens. As virgens são bárbaras, caçadoras, selvagens, donas da sua própria existência, das suas vontades, dos seus corpos, que servem apenas a elas e a ninguém mais. Emergem, assim, as Sirenas como criaturas rebeldes à dominação, e em particular, à dominação dos homens.

Sendo parte mulher, parte pássaro, as Sirenas confundem-se pictoricamente com outra criatura mitológica do mesmo ciclo de imaginações: as Harpias, “aves repelentes, com cabeça de mulher, garras aguçadas e o rosto pálido de fome” (BULFINCH, 2002, p. 308). Estas também aparecem nas Argonáuticas, no Livro 2, e surgem como um tormento relegado a um certo Fineu, que Zeus castigou com a perda da visão e uma velhice sem fim em que viveria atormentado também pela fome, pois os seus víveres “as Harpias os arrebatavam da boca e das mãos com seus bicos, continuamente” (ARGONÁUTICAS, II, 188-189). Embora parecidas, as harpias são aves de rapina, portanto não estão relacionadas a qualquer tipo de encanto como as Sirenas, envolve-as uma atmosfera de ferocidade e pestilência, são mesmo criaturas repugnantes que exalam um odor fétido e descem dos céus para perseguir seus inimigos, enquanto as outras os atraem com a aparência e o canto agradáveis.

Tendo tomado, então, dois textos fundamentais da tradição greco-latina para pensar sobre a figura das primeiras “sereias” de que se têm notícias, busquei

evidenciar as características que as distinguem enquanto personagens particulares da cultura que advêm, demarcando isso a partir de uma nova proposta, tomada de tradutores contemporâneos, para os seus nomes, Sirenas. No mesmo sentido, chamei particular atenção a suas configurações corpóreas, ímpares se comparadas a qualquer outra “sereia” que as sucedeu, sendo criaturas metade mulher e metade pássaro. Quanto ao que posso chamar de algum tipo de essência psicológica, ou seja, do âmbito da personalidade e dos comportamentos que ela desencadeia, sendo este um primeiro passo nas análises e reflexões ainda não é possível afirmar que estas as distingam de quaisquer uma das suas correlatas, mas ressalto aquelas que considere estarem tanto em Homero quanto em Apolonio e que em uma primeira empreitada no sentido de singulariza-las me pareceram as mais latentes para isso.

Entendo as Sirenas, assim, como seres que preferem viver apartados, reservados ao seu lugar no mundo e à companhia das poucas da mesma espécie; por isso territorialistas, pois não admitem que avancem as suas fronteiras, onde apenas elas devem reinar, proibição especialmente dirigida aos homens; a quem seduzem a partir de um canto que não promete a realização de um desejo sexual, mas do desejo de ser bajulado, uma vez que exaltam os feitos desses homens que não respeitam os seus limites a fim de envolve-los, tendo como propósito então os planos de vingança e de morte. Sua forma física é sempre o híbrido de mulher e pássaro.

Estabelecidas essas primeiras fronteiras entre as Sirenas das demais sereias que os séculos seguintes criaram, no próximo tópico desenvolverei a parte que conclui este capítulo delineando as especificidades da versão dessas criaturas que surge na imaginação dos povos atlânticos e se espalha para o resto do mundo.

2.3 DOS BESTIÁRIOS NASCERAM AS MULHERES METADE PEIXE, ESPALHANDO-SE PELA LITERATURA ATÉ A CONTEMPORANEIDADE

Mantas (2014, p. 13) assevera que “Relatos envolvendo sereias são muito numerosos, quer no folclore, quer na literatura” e que “As sereias de Homero diferem significativamente das sereias do mundo atlântico, pois são descritas com corpo de ave e rosto feminino, enquanto estas são imaginadas com corpo feminino e cauda de peixe” (MANTAS, 2014, p. 13). Assim, nesta terceira parte do primeiro capítulo pretendo distinguir a figura das famigeradas Sereias, aquelas metade humanas e

metade peixe nascidas nas tradições que costeiam o oceano atlântico, por isso também chamadas sereias atlânticas.

Minha intenção ao investigá-las na produção literária é partir da gênese dessas criaturas nos Bestiários medievais para compreender sua representação na obra que, talvez, seja a mais emblemática na literatura ao tratar delas: *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen. Dessa forma, este capítulo buscará compreender a incursão das Sirenas na Idade Média, a transformação dessas criaturas em uma nova e, assim, principalmente, essa nova caracterização de uma figura mítica que se individualiza à anterior. Mas antes de mergulhar nos textos propriamente ditos, algumas considerações acerca das convergências culturais que foram moldando as Sirenas até virarem Sereias são necessárias.

Começo pela averiguação feita por Alexander (2012, p. 33), quando diz que “Sereias de diferentes partes do mundo mantêm muitas similaridades – atributos suspeitos, cabelo longo e fluído, e a parte de cima dos seus corpos de uma bela jovem mulher”²⁶, mas que há diferenças marcantes entre elas também. Por exemplo, na África, na Índia e na Austrália sereias as vezes podem ter a cauda no formato de uma cobra, de lagarto, ou mesmo de crocodilos ao invés de peixe. O mesmo autor comenta, também, que algumas sereias mais antigas tinham duas caudas ou a cauda dividida, o que resolveria a questão de como elas fariam sexo. Da mesma forma, procurei demonstrar, a partir dos textos atribuídos a Homero e Apollonio de Rhodes, que na imaginação greco-romana o que insistimos durante muito tempo em tratar sob o mesmo valor semântico de “sereia” que temos na atualidade na verdade era uma figura mitológica específica.

Essa “confusão” se deu tanto pelos limites idiomáticos quanto pela própria genealogia dessa família de mulheres-monstro das águas que, como veremos, foi se expandindo a partir do encontro com outras imaginações provenientes de outras culturas. Uma das maneiras de se referir a essas primeiras da imaginação greco-latina, buscando demarcar a diferença foi chamá-las, durante algum tempo, de “sereias homéricas”; mas por compreender que não se tratavam, portanto, das mesmas criaturas que conhecemos como sereias hoje, filiei este trabalho, assim, a uma proposta de tradução e diferenciação delas como Sirenas (WERNER, 2018), à

²⁶ No original: “Mermaids from different parts of the world bear many similarities – fishy attributes, long flowing hair, and the upper bodies of beautiful Young women”.

semelhança do que acontece no inglês, que diferencia “sirens” de “mermaids”, muito embora seja comum ver os conceitos se misturarem ainda que desde a Idade Média designem diferença.

Fonseca, Fernandes e Scholze (2015, p. 20) apontam que “Um evento importante para a disseminação das sirens [Sirenas] na Idade Média foram as traduções dos livros do Antigo Testamento em hebraico para o idioma grego [...] Ao todo, verificam-se sete versos dessa ocorrência, nos livros de Isaías, Jeremias e Jó e em dois apócrifos, Macabeus e Miquéias”, em que as sirenas são citadas. Ou seja, com o declínio do Império Romano no ocidente ocorre uma convergência entre a simbologia clássica pagã e a literatura judaica e patrística nesses manuscritos, que quando servem de fonte para traduções latinas durante o medievo funcionam como uma ponte para a chegada da figura dessas criaturas nas culturas cristãs, transformando-as, lenta e progressivamente, em mermaids, ou Sereias.

Nesse sentido, Mustard (1908, p. 22, tradução minha) realiza um levantamento de outros textos que citam essas criaturas fabulosas e averigua que “Temos, portanto, a antiga tradição quanto à forma das sereias [sirenas] até o século VII, enquanto já no século X as encontramos descritas como parte de peixe”²⁷. O autor ainda ressalta que essa mudança de forma da figura pode ter também a ver (ou não) com o mito dos Tritões (ou mermens), homens metade peixe – que também existem na imaginação da Antiguidade, mas que parecem muito mais populares em outras tradições, como a teutônica, por exemplo. Isso indica uma confluência com as culturas germânica e nórdica, que ao mesmo tempo em que cria um novo monstro feminino perpetua o legado daquelas descritas como parte ave.

Corroborando com isso, o historiador John Ashton, ainda no século XIX, afirma que a união da forma humana masculina com a forma dos peixes é tão comum quanto antiga nas culturas. Talvez seja mais antiga das uniões entre corpos de animais e de humanos nas imaginações, com destaque para a figura de Oannes ou Hea, “identificado como o deus cabeça de peixe representado nas esculturas de Ninrud”²⁸ (ASHTON, 1890, p. 206, tradução minha), um sítio arqueológico localizado no norte do que correspondeu à Mesopotâmia. Segundo as lendas foi esse ser que, saído do

²⁷ No original: “We thus have the ancient tradition as to the form of the Sirens as late as the seventh century, while as early as the tenth century we find them described as part fish”.

²⁸ No original: “identified with the fish-headed god so often represented on the sculptures from Nimroud”.

mar, trouxe aos homens, então ignorantes, todo o conhecimento necessário para o progresso e todas as regras de organização social. Oannes ou Hea, portanto, seria a representação mais antiga do Mermen – metade homem, metade peixe.

Embora não haja concordância sobre a influência dos homens metade peixe na transformação das mulheres metade ave em mulheres metade peixe, há certeza de que a primeira delas de que se tem registros é a divindade Atargatis, venerada pelos antigos sírios por volta de 1000 a.C. Entretanto, não vem se apontando influência direta dela sobre a genealogia a que as Sirenas dão origem, uma vez que chegou à Antiguidade Clássica grega e romana associada à Afrodite, como aponta Soares (2011) em sua tese de doutorado, muito provavelmente por ambas representarem a fertilidade: “Segundo as narrativas mitológicas acerca do nascimento da deusa, esta teria surgido de um ovo posto por um peixe nas margens do Eufrates e chocado por pombos, razão pela qual se atribuía a ela o domínio sobre a água e a fertilidade propiciada pela umidade” (SOARES, 2011, p. 88).

Figura 12 - Ilustração da deusa Atargatis feita tardiamente ao seu culto, por volta de 1600.



Fonte: internet.

Fonseca, Fernandes e Scholze (2015, p. 18) lembram, ainda, que “Há também na mitologia clássica, o conhecido monstro Scylla, de busto feminino e, da cintura para

baixo, uma cauda de peixe”. E citam Rodríguez López e Holford-Strevens²⁹, que constata uma possível confusão e assimilação de Scylla com as sirens, o que resultaria na forma da Sereia. Assim, muito se especula sobre as origens do mito da sereia atlântica – dessa forma chamada para diferenciá-la das greco-romanas, que habitariam o Egeu – e “a maioria dos estudiosos concorda que a imagem da sereia como a conhecemos evoluiu como um amálgama de várias tradições pagãs diferentes combinadas com elementos da mitologia grega clássica e depois o cristianismo³⁰” (KEMBLE, 1992, p. 69, tradução minha).

Mourão (2014, p. 81) identifica as primeiras mudanças na forma desses seres ainda no período que corresponde à Antiguidade Clássica tardia, citando a existência de “uma taça ateniense do Séc. III a.C., conservada na Ágora, onde duas Sereias do tipo Rode/Tritão³¹ cercam a barca na qual Ulisses segue amarrado ao mastro” (MOURÃO, 2014, p. 94). Explica também que o hibridismo zoomórfico passeriforme foi progressivamente cedendo lugar ao pisciforme, que se impôs em uma cronologia de transição entre o fim da Antiguidade e o decorrer da Idade Média, o que significa que durante algum tempo ambas as representações foram aceitas.

Em sua tese de doutoramento, a mesma autora identifica o que deve ser a primeira fonte literária a fazer menção à sereia como conhecemos hoje: o *Liber monstrorum de diversis generibus*. Ela comenta que “Esta obra, de origem anglo-saxónica, terá alimentado lendas celtas e germânicas, arreigando-se na tradição popular e repercutindo-se até na arte sacra” (MOURÃO, 2010, p. 298). Escrita em latim, Gabriel (2018, p. 3) apresenta, em um artigo seu, uma tradução possível da entrada das sereias no livro: “As sereias são donzelas marinhas, cuja esplêndida presença e doçura do canto seduzem os navegantes, e da cabeça ao umbigo seus corpos virginais assemelham-se ao gênero humano, mas possuem caudas escamosas de peixe, sempre ocultas entre as águas”; embora tal definição dê conta, de uma maneira geral e muito superficialmente, de boa parte das sereias como as

²⁹ Rodríguez López, M. I. Las Sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval. Revista de Arqueología, n. 211, 1998.

Holford-Strevens, L. Sirens in Antiquity and Middle Ages. In: Music of the Sirens. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

³⁰ No original: “most scholars agree that the image of the mermaid as we know her evolved as an amalgamation of a number of different pagan traditions that combined with elements of classical Greek mythology and later Christianity”.

³¹ Ou seja, com a parte inferior correspondente ao corpo de um peixe.

vemos representadas atualmente, ela é apenas um dos muitos pontos de virada (e desvirada) no percurso da metamorfose das Sirenas em Sereias.

Fonseca, Fernandes e Scholze (2015) bem resumem, assim,

que a concepção medieval das sirens aponta para um processo amplo de confrontação de realidades culturais com testemunhos literários e iconográficos, soma também de acepções eruditas e populares. Esse elemento mítico revela em princípio um suporte simbólico na Antiguidade, porém passa a adquirir outros valores, correlatos às culturas que veiculam sua imagem e a atualizam. Também se verifica, com a representação dessas criaturas provindas da Antiguidade, o interesse do mundo merovíngio em incorporar as tradições greco-romanas em sua cultura como forma de ancorar sua cultura no passado (FONSECA, FERNANDES, SCHOLZE, 2015, p. 24).

Nesse sentido, com tantas interconexões possíveis de serem exploradas, tantas possibilidades a serem confrontadas, perseguir a figura dessas criaturas no intento de compreender suas semelhanças e diferenças continua sendo profícuo para os estudos das artes, bem como das religiões e mitologias. Sabe-se que a palavra “mermaid” para denotar “sereia” diferente de “sirena” firma-se por volta do século XVIII. Essa ocorrência, entretanto, não exclui o uso de “siren” para esse tipo, provocando mais convergências escritas e mesmo iconográficas (FONSECA; FERNANDES; SCHOLZE, 2015).

Levando isso em conta, tomarei um dos gêneros literários mais populares do período que seguiu à Antiguidade, o Medieval, para evidenciar algumas dessas convergências; falo dos Bestiários medievais. Waugh (1960, p. 77, tradução minha) afirma que “Foram os Bestiários que deram às sereias todos os atributos associados à sua forma desde os primeiros dias do Cristianismo – sua vaidade, o pente e o espelho, sua aparência e voz sedutora, e o seu perigo à alma humana³²”, além, é claro, da cauda de peixe.

Michel Pastoureau (1989) propõe definir os bestiários como “[...] tratados que, sob o pretexto de descrever os costumes de animais estranhos ou familiares, extraem do estudo da natureza símbolos religiosos e preceitos morais” (PASTOUREAU, 1989, p. 167). Assim, o mais curioso sobre os Bestiários é o fato de não discernirem entre animais do mundo natural e aqueles oriundos da mitologia, misturando leões, cabras

³² No original: “It is the Bestiaries which gave the mermaid all the attributes associated with her from early Christian days – her vanity, constantly with comb and mirror, her alluring appearance and voice, and her danger to the human soul”.

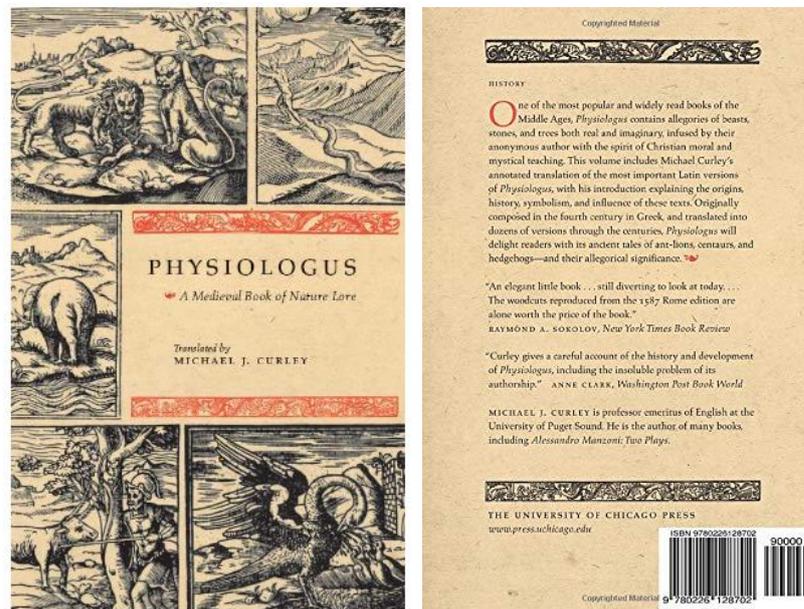
e elefantes a unicórnios, dragões e, claro, sereias, como se todos fizessem parte da mesma perspectiva. Essa característica os inviabiliza como fonte sobre conhecimentos científicos da época em torno da vida natural, isso por que “o objetivo de um bestiário não era transmitir um conhecimento racional sobre o mundo, mas sim revelar as intenções de Deus para com o homem e mostrar como agir diante de diversas situações que pudessem aparecer durante a vida, revelando uma verdade espiritual de ordem cristã”, como explica Azevedo (2020, p. 13); mas os torna fonte potente para compreender muito do mundo moral e imaginativo da época.

Nesse sentido, os Bestiários utilizam as figuras dos animais de maneira simbólica. Este recurso ao simbolismo, assevera Barradas (2012) em sua dissertação e mestrado, é sintomático de uma atitude do homem medieval, “que pretende ser um prolongar da atividade mitopoética dos autores da antiguidade Clássica, ou seja, a recriação de novos mitos ou reformulações simbólicas sob um novo olhar cristão” (BARRADAS, p. 29). Assim, os Bestiários foram textos literários em que, justamente, o pagão clássico e o cristão se encontraram ao longo desse processo de superação da Antiguidade pela Idade Média, num típico processo de sincretismo religioso.

É de acordo geral que os bestiários medievais tiveram origem na tradução latina de um texto em especial, o *Physiologus*, comumente referido em português como *O Fisiólogo* ou *Naturalista*. Varandas (2006, p. 5) conta que “foi uma obra escrita em grego e produzida em Alexandria, entre os séculos I e III. Este original grego nunca foi encontrado e o único manuscrito grego que, hoje em dia, se conhece é uma retradução dessa fonte perdida”.

Traduzido para o inglês moderno no século XX por Michael J. Curley e editado até hoje com o subtítulo de *A Medieval Book of Nature Lore* (Figura 14), esse texto que inspirou os Bestiários pode ser definido como o último registro de diversos folclores da antiguidade, pois trata-se de uma compilação egípcia de lendas das mais variadas origens que então ganharam contornos da moral cristã. Consiste em cinquenta e uma entradas, cada uma “acompanhada do título, de uma pequena história, de onde se podem tirar os aspectos morais necessários, e, às vezes, de uma imagem complementar não totalmente condizente com a real imagem do animal dentro do espaço natural, podendo, destarte, ser um pouco exagerada”, como caracteriza Azevedo (2020, p. 12).

Figura 13 - Edição em circulação atualmente do *Physiologus*, publicada pela University of Chicago Press.



Fonte: Acervo pessoal.

Barradas (2012, p. 35) comenta que “O *Physiologus* congrega no seu âmago ciência, poesia fantástica e lições de moral cristã. A fronteira entre o conhecido e o desconhecido não existe, nem aquela admiração profunda quando o leitor se depara com a descrição de seres monstruosos”, borrando as fronteiras entre mundo natural e mundo imaginário. A edição a que me refiro traz até nossos tempos cinquenta e uma entradas, mas sem sinal das sereias como as conhecemos hoje. Nesse sentido, o *Fisiólogo* fala ainda sobre as Sirenas, e de modo bastante curioso, pois as representa como criaturas masculinas. Assim está escrito na décima quinta entrada do texto: “são animais mortais que vivem no mar e que gritam com estranhas vozes, a metade deles até o umbigo traz a figura de um homem, enquanto a outra metade é a de um pássaro” (PHYSIOLOGUS, XV, p. 72, tradução minha³³). Não encontrei tal representação para as Sirenas em nenhum outro documento, mas acredito que essa mudança de gênero do feminino para o masculino seja um indício claro das rupturas em torno dessas criaturas que deram origem às correlatas que apresentam membro inferior pisciforme.

³³ No original: “they are deadly animals living in the sea which cry out with odd voices, for the half of them down to the navel bears the figure of a man, while the other half is that of a bird”.

Varandas (2006) conta que, ao longo dos séculos, o *Fisiólogo* foi se transformando gradualmente até dar origem ao Bestiário e que este se tornou um gênero tão popular ao longo da Idade Média quanto a própria Bíblia. Também acrescenta que o desenvolvimento da produção de bestiários é coincidente com o desenvolvimento e crescimento das bibliotecas monásticas; “Por estas razões, não podemos atribuir a estes manuscritos um autor particular, pois apresentam-se como fruto de várias mãos que, ao longo dos anos, os foram copiando e, ao mesmo tempo, traduzindo e ampliando” (VARANDAS, 2006, p. 19). Sabe-se que eram escritos em latim, copiados por escribas em mosteiros e usados por professores monásticos, tendo, portanto, função religiosa.

Ainda de acordo com Varandas (2006), os bestiários são códices formados por uma coleção de pequenas narrativas divididas em duas partes: a descrição e a moralização. A primeira trata-se de uma descrição de determinada criatura ou coisa, e a segunda remete à interpretação teológica de sentido simbólico-alegórico dessa criatura ou coisa, que pode ser animal, planta ou mesmo rocha. Complementarmente, Barradas (2012) atenta que uma outra característica desse gênero é a presença de um discurso fortemente didático, buscando ensinar ao homem através da representação animal as morais cristãs personificadas.

Considerando os altos índices de iletrados do período, os textos escritos nos Bestiários vinham acompanhados de iluminuras que mais do que ilustrar também traduziam para o imagético a mensagem que as palavras compunham. Tendo isso em vista, Varandas (2014) comenta que

Na generalidade, cada capítulo de um Bestiário apresenta um animal por intermédio do texto e da imagem. Estas variam em tamanho e dividem-se quer em imagens de animais, utilizadas sobretudo no caso de aves, quer em imagens narrativas, que representam sequências diegéticas [...] Todas elas, todavia, percorrem as mesmas etapas que o texto escrito e, tal como este, pressupõem que a literalidade da figura seja abandonada em prol da sua componente alegórica (VARANDAS, 2014, p. 45).

Por isso, muitos Bestiários começam com iluminuras dedicadas aos vários momentos da criação do mundo segundo a mitologia cristã (Figura 14).

Figura 14 - Iluminuras do Bestiário Ashmole 1511



Fonte: Oxford, Bodleian Library MS. Ashmole

1511: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/faeff7fb-f8a7-44b5-95ed-cff9a9ffd198/>

É a partir de iluminuras de alguns dos bestiários, então, que ilustro algo que Fonseca, Fernandes e Scholze (2015) já atentaram sobre as Sirenas nesse processo de transformação em Sereias: que é a partir e durante a Idade Média que “passam a ser representados, além das sirens-pássaro, outros tipos, como sirens com cauda de peixe (a que denominamos sereias), sirens em que coexistem pés de pássaro e cauda de peixe” (FONSECA; FERNANDES; SCHOLZE, 2015, p. 21). Bem como, também foi possível identificar sirenas masculinas e sereias propriamente ditas, inclusive com cauda bipartida, ao lado de mermens ou tritões.

Figura 15 - Sirens com características tanto de aves quanto de peixes, além de uma siren masculina.



Fonte: Northumberland Bestiary, aprox.1250-1260. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/109AX3>. Acesso em 22 ago. 2022.

Figura 16 - Siren e mermaid coexistindo em uma mesma iluminura.



Fonte: The Queen Mary Psalter, aprox. 1310-1320. Disponível em: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6467> acesso em: 29 ago. 2022

Figura 17 - Siren com duas caudas



Fonte: Bestiaire d'Amour, 1245. Disponível em: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/15/145750>. Acesso em 22 ago. 2022.

Figura 18 - Sereias e tritão.



Fonte: The Aberdeen Bestiary, aproximadamente 1200. Disponível em: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms2> Acesso em 22 ago. 2022.



Fonte: The Smithfield Decretals, 1340. Disponível em: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16> Acesso em 22 ago. 2022.

Como pode ser observado nas legendas, os exemplos coletados de iluminuras de Sirenas em Bestiários pertencem ao período de tempo que vai do final do século XII ao século XIV, compreendendo os 300 anos durante os quais o gênero foi particularmente produtivo – especialmente na Inglaterra (VARANDAS, 2006). Essas diferentes representações ao longo dessa parte do medievo corroboram o levantado até aqui pelos estudiosos destacados: que a transformação da mulher-pássaro para a mulher-peixe foi gradual e não repentina. Também comprovam que essa gradação não ocorreu de forma uniforme, sendo verificáveis tanto a versão parte peixe quanto a versão parte pássaro durante todo o período, ambas referidas como “sirenes”, no latim, levando a crer que realmente se entendeu durante muito tempo que as criaturas sob esta nomenclatura podiam ser tanto de um jeito quanto de outro.

Cannell (2019) fala que essa mudança na aparência das Sirenas que as transforma em Sereias acompanha ou materializa uma mudança na forma de encarar essas figuras, o que nos aponta para uma individualização da personagem mítica que vai além da aparência:

Com a transformação da imagem das sirenas, os atributos associados a esses monstros femininos mudam. Isso sugere uma mudança no que se considera monstruoso nas mulheres. O movimento das Sirenas de temidas mulheres-pássaro para belas sereias representa a beleza feminina se tornando monstruosa. Através da Idade Média as Sirenas representam cada vez mais o medo masculino da sedução feminina sugerindo um medo crescente da sexualidade feminina³⁴ (CANNELL, 2019, p. 1, tradução minha).

Pode-se dizer que aquilo que a Antiguidade temeu nas Sirenas, o seu poder de encanto, ganha outros contornos ao que a figura passa a ser considerada bela dentro dos padrões de belo convencionados por cada época. Se antes o encanto estava apenas na voz, no que ouvir aquela voz provocava, agora ele está também no apelo visual de um corpo feminino que corresponde sempre às normas de aparência que regem o desejo. Se antes as Sirenas pareciam repulsivas, agora as Sereias parecem extremamente atraentes, se antes apenas não ouvi-las já seria suficiente, agora também não se pode olhar para elas sem o risco de se encantar com seus atributos físicos. Subjaz a isso a ideia de que a mulher guarda um poder sobre o homem, o poder do despertar do desejo sexual, e com certeza vai usar isso para subjugar-lo. A própria ideia da mulher como um ser sexual, tanto quanto o homem, apavora uma sociedade para a qual o corpo biologicamente feminino serviria apenas como receptáculo para a reprodução da espécie humana. Pode-se dizer, assim, que as Sereias tornam muito mais literal, em sua figuração, o que subjazia às Sirenas apenas no conceito.

Ao longo dos séculos seguintes, a invenção da imprensa e o desenvolvimento da cartografia impulsionado pela expansão marítima europeia permitiram divulgar massivamente as imagens revistas e atualizadas das Sirenas sob este novo signo, o da Sereia, alimentando um sem número de contos populares. Entretanto, como Kemble (1922, p. 71) ressalta: “Se Sereias apenas aparecessem como personagens em contos populares poderia ser mais fácil descartá-las como criaturas mitológicas,

³⁴ No original: “With the transformation of the siren’s image, the attributes associated with female monsters shifted. This suggests a change in the traits that were considered monstrous in women. The siren’s movement from a frightening bird-woman to a beautiful mermaid represents female beauty becoming monstrous. Throughout the middle ages sirens increasingly represented a male fear of female seduction, suggesting a growing fear of female sexuality”.

mas numerosos avistamentos de sereias, muitas vezes bem documentados e de fontes confiáveis, mantiveram viva a noção de que elas poderiam ser criaturas reais”³⁵.

É celebre, assim, um testemunho de Cristóvão Colombo sobre um avistamento dessas criaturas, anotado em um dos seus diários de bordo. Um dos lugares em que o relato se encontra reproduzido é na obra de José Durand, *Ocaso de Sirenas: Manatíes en el siglo XVI*, que reúne trechos de diversos textos daquele século (mas também alguns de séculos posteriores) sobre encontros com o que as pessoas da época acreditavam ser Sereias. Segundo o registro, Colombo teria visto “três sereias que saíram do mar, mas não eram tão bonitas quanto são pintadas, de alguma forma tinham o formato de homem no rosto”³⁶ (*apud* DURAN, 1950, p. 27, tradução minha); não tendo sido aquela a primeira vez em que as avista, pois já teria tido outro encontro com elas na costa da Guiné. Considero curioso o fato de serem em número de três, como as Sirenas de Homero.

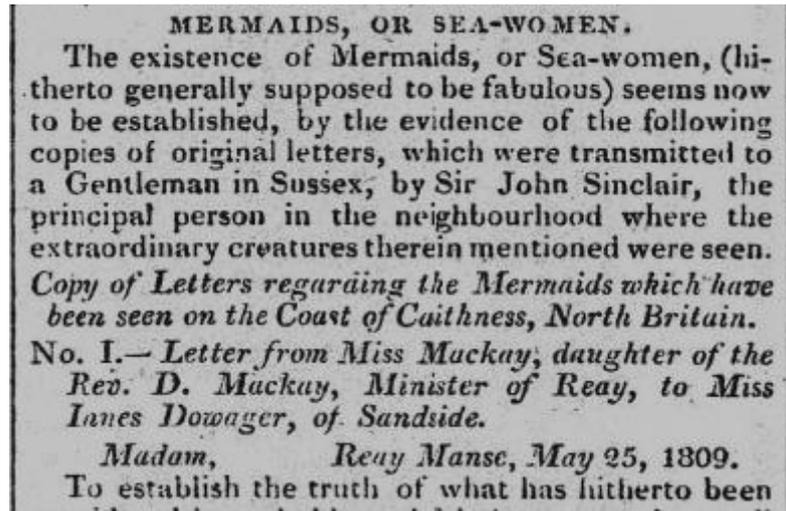
Embora seja de acordo geral que o que Colombo viu foi provavelmente um grupo de peixes-bois, de fato a crença em Sereias parece ter se tornado muito popular a partir daí e principalmente no século XIX. Em 1809, por exemplo, o periódico *Kentish Gazette*, publicado semanalmente até hoje na cidade de Canterbury, Inglaterra, reportou³⁷: “A existência de sereias, ou mulheres do mar, (até então geralmente consideradas fabulosas) parece agora ser estabelecida, pela evidência das seguintes cópias de cartas originais, que foram transmitidas a um cavalheiro em Sussex” (Figura 19).

Figura 19 - Scan da edição de 8 de setembro de 1809 do jornal *Kentish Gazette* com a introdução de uma seleção de cartas sobre avistamentos de Sereias na costa inglesa.

³⁵ No original: “If mermaids only showed up as characters in folktales it might have been easier to dismiss them as mythological creatures, but numerous sightings of mermaids, often well documented and from credible sources, kept alive the notion that they might be real creatures”.

³⁶ No original: “tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían l forma de hombre en la cara”.

³⁷ Este dado foi encontrado em texto publicado no site Folklore Thursday, disponível em: <https://folklorethursday.com/folktales/mermaids-in-19th-century-history/>.



Fonte: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000235/18090908/001/0002> acesso em 7 set. 2022

Tratavam-se de duas cartas assinadas por nomes tidos em alta conta naquele contexto, a primeira redigida pela filha de um pastor importante e a segunda pelo diretor de uma escola de renome, ambas descrevendo avistamentos do que seus emissores acreditavam ser Sereias. Os textos ressaltam as características estranhamente humanas que esses seres teriam, uma vez que embora seus corpos, em um primeiro momento, parecessem os de mulheres comuns, em um segundo momento saltavam aos olhos do observador peculiaridades, como rostos muito redondos e mãos com dedos unidos.

Entretanto, nenhum outro texto sobre sereias teve tanto impacto até hoje quanto um declaradamente ficcional. Gama-KhaLil (2021, p. 84) bem pondera que “Na literatura, as sereias encontram seu espaço de existência plena, na medida em que a ficção dá impulso ao imaginário e ao exercício pleno do insólito”. Tomo como objeto de análise, então, o texto que ficou amplamente conhecido no Brasil sob o título de *A Pequena Sereia*, concebido pelo dinamarquês Hans Christian Andersen.

Sobre *A Pequena Sereia*, Mortensen (2008, p. 440, tradução minha) postula que “este conto de fadas, em particular, exibe qualidades que mudaram o curso da tradição e forneceram material moderno à cultura industrial, popular e de massa”³⁸ no que diz respeito à figura das Sereias. A mitologia em torno dessas criaturas foi

³⁸ No original: “this fairytale in particular exhibits qualities that changed the course of tradition and supplied modern industrial, popular, and mass culture with material”

aproveitada por Andersen para criar um ícone literário que vem atravessando gerações e inspirando diversas outras representações à sua semelhança, como veremos, totalmente esvaziado das cruéis intenções que faziam parte da natureza das suas irmãs nas histórias orais. Nesse sentido, Mylius (2007, p. 28-29) bem considera que em Andersen “A sereia não tem nome. Ela é um arquétipo no sentido de C. G. Jung [...] um símbolo de possibilidades antigas e eternas na mente”³⁹ e por isso perdura até hoje.

Muito embora seja possível considerar que a reputação de Andersen preceda o seu nome – nada menos que o maior prêmio de literatura infantil do mundo é batizado em sua homenagem – Mylius (2006) adverte que “Em geral, a fama de Andersen é baseada em dez ou doze histórias concebidas como contos de fadas e, para o seu infortúnio, frequentemente misturadas com histórias dos Irmãos Grimm”⁴⁰ (MYLIUS, 2006, p. 166, tradução minha). Importante ressaltar, assim, que o trabalho de Andersen com contos de fadas é diferente do trabalho dos Grimm. Estes coletaram contos populares (dentre os quais encontram-se contos de fadas) germânicos da oralidade e textualizaram, aquele usou dos contos populares dinamarqueses como inspiração para criar histórias que ele reivindicou como, da sua forma, originais.

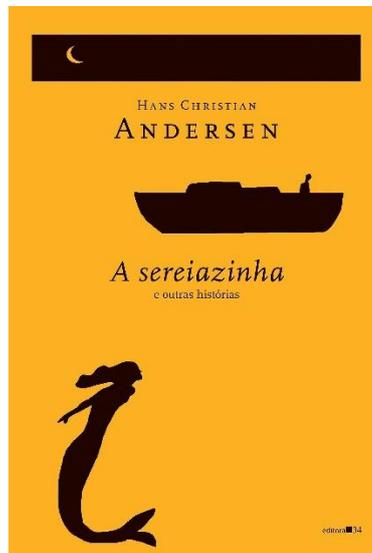
Hans Christian Andersen viveu entre 1805 e 1875, tendo nascido em Odense, na Dinamarca, e seu intercurso nos contos de fadas se deu por pura necessidade de dinheiro: escreveu suas primeiras histórias infantis visando o pagamento que receberia pela publicação, tirando proveito do gênero que estava muito em voga nos serões de leitura da época; resulta que publicou quatro coleções dessas histórias ao longo da carreira de escritor (WULSCHLÄGER, 2000).

No original *Den Hille Havfrue*, o conto *A sereiazinha*, como está batizada a tradução de Heloisa Jahn com que trabalharei, foi escrito por volta de 1836-37 e publicado pela primeira vez em 7 de abril daquele ano. Essa tradução foi recentemente publicada no Brasil pela Editora 34, sob o selo coleção fábula, no segundo volume da série *Obras Escolhidas de H. C. Andersen*, que recupera contos do autor direto do dinamarquês, intitulado *A sereiazinha e outras histórias*, com ilustrações de Fidel Sclavo.

³⁹ No original: “The mermaid has no name. She is an archetype in the sense of C. G. Jung: not a mirror for Andersen’s private frustrations, but a symbol of ancient and everlasting possibilities in the mind”

⁴⁰ No original: “In general, Andersen’s fame is based on ten or twelve stories conceived of as fairy tales and, to his misfortune, often mixed up with stories by the Brothers Grimm”.

Figura 20 - Edição de A Sereiazinha utilizada para a pesquisa



Fonte: Google imagens.

Embora, se perguntadas, a maioria das pessoas consiga contar uma versão da história, essa versão muito provavelmente não corresponderá em sua integridade à do conto como escrito por Andersen. Isso porque a adaptação de 1989 feita pelos estúdios de Walt Disney obteve aceitação tão massiva que, nadando na mesma onda que as críticas ao conteúdo dos contos de fadas feitas por volta dos anos 1960/1970, acabou suplantando, em grande parte, o conteúdo do texto que a inspirou. Assim, afora essas recentes tentativas de recuperá-lo, o que encontramos quando abrimos um livro infantil que anuncia *A Pequena Sereia* em sua composição é uma versão mais simples, menos cruel e com um final aclimatado ao gosto do público e ao modelo que se instituiu para os contos de fadas na modernidade. Nesse sentido, Sanders (2006) fala em Disneyficação dos contos de fadas quando remonta ao caso dessas alterações, pontuando que ela se dá a partir de uma “preocupação explícita em finais felizes, geralmente compostos por suas protagonistas femininas casando ao encontrarem seu Príncipe Encantado, teve profunda influência sobre os entendimentos modernos acerca do gênero” (SANDERS, 2006, p. 83).

Por isso, considero importante que eu ressalte alguns aspectos gerais no que concerne ao enredo do conto, antes de me concentrar na figuração da *Sereiazinha* no intento de estabelecer aproximações e distanciamentos com o saber acumulado em

torno da figura da Sereia. Como o introduz Gama-Khalil (2021, p. 88), “Esse conto narra a triste história de uma jovem sereia, que vivia no fundo do mar com suas cinco irmãs, com sua avó e seu pai, o Rei dos Mares”, e a palavra triste, aqui, não surge à toa, a melancolia é o tom predominante da narrativa.

O maior desejo da sereiazinha é conhecer o mundo fora da água, as histórias que os mais velhos contam sobre os humanos a fascinam mais que quaisquer outras. Ano após ano ela assiste suas irmãs completarem a idade em que as sereias ganham permissão para visitar a superfície enquanto espera ansiosamente a sua vez, sempre alimentada pelos relatos do que elas viram por lá. Quando finalmente completa quinze anos e recebe o aval para emergir, testemunha um naufrágio do qual salva um príncipe humano por quem se apaixona.

A partir de tal acontecimento, ela tem certeza de que sua vida não faz sentido como sereia e procura a Bruxa do Mar para que lhe conceda pernas. Assim se estabelece uma barganha e um acordo: a voz da sereiazinha é o preço pelas pernas (da maneira mais literal, a Bruxa corta a língua da personagem para impedi-la de vocalizar) e casar-se com o príncipe é a condição para que ela as tenha para sempre; porém ainda há dois agravantes: cada passo com as pernas humanas doerá como se andasse sobre facas afiadas, e se o príncipe casar com outra ela não poderá retornar à sua forma de sereia, virando espuma do mar na manhã seguinte.

Em linhas gerais o resultado é que o príncipe a trata como quem trata um bichinho de estimação e acaba, sim, casando com outra, fazendo do sacrifício da sereiazinha um esforço inútil. Ao se jogar nas ondas para virar espuma, a sereiazinha ganha a ajuda as Filhas do Ar, algo como espíritos benfazejos do referido elemento, que lhe oferecem a oportunidade de se tornar uma delas ao invés de dissolver-se nas águas, encerrando assim a narrativa.

Feita essa recapitulação em torno da trama, proponho então direcionar a atenção a três pontos em específico no corpo do conto que permitem traçar paralelos com a tradição folclórica em torno das Sereias percebida por estudiosos: a caracterização física da personagem principal, bem como algo de sua constituição psíquica; a questão da voz maviosa das Sereias, e a discussão em torno da alma (ou da falta dela nas Sereias). Com o propósito de introduzir esses tópicos, teço considerações, também, sobre aspectos da própria narração do conto, uma vez que é através dessa voz que enuncia a história que essas nuances foram percebidas.

A narração principia, assim, invertendo a perspectiva tradicional: enquanto a maior parte das histórias sobre sereias têm os pés fincados em terra, contando sobre como humanos as surpreendem distraídas tomando sol nos rochedos que as ondas tocam, ou como elas surgem das águas para seduzir os homens, esta começa mergulhando o leitor nas profundezas de onde essas criaturas vêm nos visitar às vezes às escondidas. Assim, o leitor acompanha a história da sereiazinha não sob a ótica do deslumbramento humano por descobrir uma criatura inimaginável que vive em um mundo secreto abaixo da superfície do oceano, mas sob a perspectiva do encantamento dessa criatura pelo mundo acima dela, tão mundano para nós. Desse modo, a história já mergulha o leitor de chofre nas mágicas profundezas em que a personagem habita:

Longe no mar, a água é tão azul quanto as pétalas da mais linda centáurea e tão transparente quanto o cristal mais puro, mas é muito profunda, tão profunda que uma corda de âncora não toca a areia; seria preciso empilhar muitas torres de igreja para chegar do fundo à superfície da água. É lá que mora o Povo do Mar (ANDERSEN, 2021, p. 13).

“Povo do Mar” é uma tradução para “merfolk”, o que nos coloca já no contexto do qual essa voz narrativa nos fala; o conceito de um povo que vive no fundo do mar é derivado dos folclores dos países do norte da Europa. Darwin (2019), em sua tese de doutorado, por exemplo, identificou na região que engloba Irlanda, Escócia, Islândia, Noruega, Suécia e Dinamarca o número de 478 versões para uma mesma narrativa sobre a figura da sereia, a figura central do Povo do Mar; como afirma Waugh (1960, p. 73, tradução minha), “Estes incluem não apenas os tritões, mas outras criaturas da imaginação como as Selkies ou os Kelpies. Eles podem, ocasionalmente, assumir a aparência humana ou as características”⁴¹. Viveriam no fundo do Atlântico em belos palácios onde conseguiriam se manter escondidos dos olhos humanos, aos quais aparecem por vontade própria, como a citação adianta, apenas disfarçados como seus iguais.

O narrador do conto, que enuncia em terceira pessoa, apresenta logo em seguida à descrição do espaço inicial da narrativa as personagens destacadas anteriormente e, é claro, a sereiazinha: “era a mais bonita [...] sua pele era tão clara e suave quanto uma pétala de rosa, seus olhos, tão azuis quanto o mar mais profundo,

⁴¹ No original: “These include not only the merman, but such creatures of the imagination as the seal-folk, and the water-horse or kelpie. They could, on occasion, assume human appearance or characteristics”.

mas, sim, como as outras, ela não tinha pés. Seu corpo acabava numa cauda de peixe” (ANDERSEN, 2021, p. 14). Bem como Kemble (1992, p. 68, tradução minha) ressalta, “em sua aparência mais comum, a sereia é uma criatura bela e sedutora”⁴², a narração evidencia as características físicas da sereiazinha dentro de um ideal quase ariano de perfeição estética.

Como dificilmente um personagem masculino é descrito, ressalta-se o tom e a textura da pele, “clara e suave”, a cor dos olhos, “tão azuis quanto o mar mais profundo”, em ambas vezes comparando-a com encantos da natureza. O seu principal atributo, assim, como o das sereias que a ajudaram a lhe dar forma, é o da beleza, pois como nota Crull (2021, p. 10, tradução minha), a sereia “serve fundamentalmente como um arquétipo feminino que se refere à beleza e graça sobrenaturais”⁴³. Não à toa, assim, Gama-Khalil (2021, p. 79) ressalta que as sereias “portam, em muitos relatos, pentes e espelhos, objetos da vaidade”.

Dessa forma, a primeira coisa que sabemos sobre a sereiazinha é que nela ressoa o fundamental da figura da Sereia presente desde a transformação das Sirenas no medievo: a aparência que pode instigar o desejo. Sobre isso, resalto ainda o trecho em que a Bruxa do Mar afirma à sereiazinha: “- Com seu lindo rosto [...], com seus gestos elegantes e seus olhos que falam; não é preciso mais que isso para encantar um coração humano” (ANDERSEN, 2021, p. 31). É possível dizer, assim, que a Sereia encerra em si uma ode aos atributos físicos do corpo feminino enquanto receptáculo do desejo masculino heterossexual.

Nesse sentido, a parte do seu corpo que não corresponde à anatomia humana surge literalmente como um “mas” – “*mas, sim, como as outras, ela não tinha pés. Seu corpo acabava numa cauda de peixe*” –, e há duas coisas a serem notadas aqui: a primeira é o tom de ressalva que a conjunção expressa, quase de pesar; sim, metade dela é bela, porém há uma outra metade sobre a qual não se pode dizer o mesmo. Isso nos leva, então, à segunda coisa a ser notada, que é a permanência de uma característica que se não vem diretamente das Sirenas é oriunda da sua própria condição monstruosa: a dualidade do seu aspecto geral; tão sedutor quanto repulsivo, o corpo da Sereia exerce uma força de atração e ao mesmo tempo de aversão.

⁴² No original: “In her most common guise, the mermaid is a beautiful and alluring creature”.

⁴³ No original: “fundamentally serve as a female archetype that resembles supernatural beauty and grace”.

Kemble (1992, p. 68) ressalta que “As óbvias contradições físicas da sereia têm uma contrapartida em sua personalidade, que às vezes é descrita como gentil e benéfica para os humanos e outras vezes como má ou vingativa e destrutiva”⁴⁴. Nesse sentido, a sereiazinha eterniza “a boa sereia”: não há qualquer má intenção em seu intercurso no mundo dos humanos, ela quer apenas conquistar o amor de um de nós e viver entre nós; esse desejo de conquista é puro e genuíno, é o mais nobre e cultuado dos sentimentos reconhecíveis e passa ao largo das intenções cruéis remanescentes das Sirenas em algumas histórias sobre Sereias que encantam com seu canto e arrastam suas vítimas para o afogamento.

Acredito que o momento em que esse caráter psicológico se torna mais evidente é ao final da narrativa, quando a sereiazinha percebe que perdeu seu amor e em consequência disso a sua vida, mas mesmo assim escolhe não se salvar com a arma que as irmãs conseguem com a Bruxa do Mar: “Entregamos nossos cabelos à Bruxa em troca de sua ajuda, para que você não tenha que morrer esta noite! Ela nos deu uma faca, aqui está! [...] Antes que o sol nasça você precisa enfiá-la no coração do príncipe [...] e você voltará a ser sereia” (ANDERSEN, 2021, p. 36); a sereiazinha não tem coragem de fazê-lo, mesmo com o coração partido pela leviandade das ações do Príncipe ela não demonstra qualquer rancor, apenas muita tristeza e ainda um carinho latente por ele. À diferença de outras narrativas sobre mulheres-monstro das águas, em *A sereiazinha* o humano que a decepciona não sofre com a sua cólera, ela não demonstra sua fúria em rompantes de violência, e sim resigna-se à sua sina, pulando no mar para desfazer-se em espuma.

Tendo sido moeda de troca com a Bruxa do Mar, a voz das sereias – e da sereiazinha em especial – é o segundo aspecto em que me debruço nesta análise. Ressalto, em especial, assim, o seguinte trecho:

[...] suas vozes eram lindas, mais bonitas que a de qualquer ser humano, e quando se armava tempestade e elas imaginavam que algum navio podia naufragar, nadavam diante dos navios e cantavam lindamente sobre as belezas do fundo do mar, dizendo aos marinheiros que não tivessem medo de descer até lá; mas eles não conseguiam entender o que elas diziam e pensavam que o que estavam ouvindo era o barulho da tempestade, e não chegavam a ver as maravilhas lá no fundo, já que quando os navios afundavam os homens se afogavam e só chegavam mortos ao palácio do Rei do Mar (ANDERSEN, 2021, p. 19).

⁴⁴ No original: “The mermaid's obvious physical contradictions have a counterpart in her personality, which is depicted sometimes as gentle and beneficent to humans and at other times as evil or avenging and destructive”

Nota-se a partir dele que permanece com as Sereias, também, o poder do canto. Como diz Kickingereeder (2008, p. 42, tradução minha): “Um dos seus atributos mais proeminentes é a sua maravilhosa voz que encanta todas as criaturas”⁴⁵. Embora aqui ele não seja mais um tipo de arma, como o das Sirenas, ainda soa sobre-humano – “sua voz era a mais bela em todo mar e em toda terra” (ANDERSEN, 2021, p. 27), diz em outro momento o narrador sobre a voz da sereiazinha – e ainda aparece ligado ao risco da fatalidade da morte. Mas se o encanto no canto das Sirenas tinha a intenção de hipnotizar a vítima para matá-la mais facilmente, o canto das Sereias surge como um tipo de hino fúnebre àqueles que estão fadados a morrer no mar, é última coisa que os naufragos ouvem antes que seus pulmões se encham de água e seus corpos repousem no Palácio do Rei do Mar. Essa ideia do dom do canto, da voz maviosa, aparece interpretada, então, às Sereias, menos como uma maneira de fazer vítimas e mais como uma maneira de demonstrar o seu caráter sobrenatural.

A Bruxa do Mar, quando cobra o seu preço, ainda evoca essa sobrenaturalidade da voz da sereiazinha: “Não há ninguém em todo esse fundo do mar que tenha uma voz mais linda do que a sua; com ela você imagina que poderá encantar o príncipe” (ANDERSEN, 2021, p. 30). Nota-se que a ideia da voz que encanta os homens está perpetuada aqui também como um dos recursos que a sereiazinha poderia dispor no intuito de fazer com que o príncipe se apaixonasse por ela, mas que, no entanto, ela não disporá quando estiver pisando em terra. Assim, mesmo que acabe destituída do atributo, a narrativa torna a ressaltá-lo como parte importante na constituição da personagem. O próprio fato de destituí-la de um dos seus encantos, de seus dons mais genuínos, é um aceno no sentido de tentar fragilizá-la e dificultar seu intercurso no mundo dos humanos pois a torna duplamente incompleta: sem a cauda e sem a voz.

O terceiro ponto a que dedico atenção pode ter muito a ver com a cristianização da figura da sereia. Assim como o cristianismo emprestou do paganismo esta personagem folclórica, o conto de Andersen reproduziu na trama muito das crenças que dizem respeito a tal matriz religiosa. Mylius (2007, p. 24), nesse sentido, considera que no universo literário de Andersen a religião sempre desempenhou um papel muito

⁴⁵ No original: “One of her most prominent attributes is her wonderful voice which enchants all creatures”.

importante, não restringindo-se ao texto em questão, mas espalhando-se por demais contos e poemas.

Assim, se como Caselli (2020) levanta, há muitas imagens de sereias na arquitetura de igrejas da Europa, em *A Sereiazinha* há muito do que as igrejas da Europa pregaram com base nos ensinamentos cristãos sobre a vida eterna. Refiro-me ao que se fala sobre a finitude da alma das Sereias na narrativa em contraponto à possibilidade humana de renascer para o celestial, tema que perpassa apenas a roupagem de Andersen para a figura da sereia, mas que pode ser lido como a continuação de um caráter religioso que atravessa essas figuras desde a sua gênese. Isto tendo em vista que as Sirenas faziam parte do mesmo sistema de crenças que diz respeito ao panteão de deuses gregos e que as Sereias adentraram a literatura ocidental a partir do sincronismo religioso cristão.

Deste modo, a velha avó da sereiazinha explica, em dado momento:

[...] Nós podemos viver trezentos anos, mas quando deixamos de existir da maneira como vivemos agora, simplesmente viramos espuma na superfície da água [...] Não temos almas imortais, não ganhamos nunca uma outra vida [...] os humanos, ao contrário, têm uma alma que vive para sempre, uma alma que vive mesmo depois que o corpo vira pó; essa alma sobe pelo ar transparente, sobe até as estrelas cintilantes! (ANDERSEN, 2021, p. 25).

A ideia de uma alma que morre para este mundo, mas que volta a despertar na vida eterna é um dos pilares das religiões cristãs. Andersen compõe a sua Sereia, então, como representante de um mundo pagão em contraponto a este, de um mundo em que a alma acaba na existência terrena pois não faz parte da mesma Criação. De certa forma, talvez o conto possa ser lido como uma alegoria sobre alguém em busca da salvação eterna, pois além do amor do príncipe o outro motivo que incita a sereiazinha é a conquista dessa alma que morre apenas para este mundo: “Quero trocar todas as centenas de anos que tenho para viver por um único dia como humana e depois participar do mundo celestial” (ANDERSEN, 2021, p. 26), ela expressa como desejo.

Concordo, então, com Tyus (2015, p. 5, tradução minha), que avalia que “O ponto crucial do conto está na tentativa do protagonista de ganhar uma alma. O elemento romântico dentro da história torna-se uma ferramenta para progredir no enredo para o avanço da pequena sereia em direção ao seu verdadeiro desejo, uma alma imortal”. Em diálogo com isso, ainda a avó da sereiazinha explica o que

precisaria ser feito para que se conquistasse uma alma humana, e mais uma vez vemos claras referências à tradição cristã: “Só se você fosse tão cara a um humano que para ele você fosse mais que um pai ou uma mãe; se esse humano, com toda a sua razão e todo o seu amor, ficasse ao seu lado e pedisse a um sacerdote para unir a mão direita dele à sua” (ANDERSEN, 2021, p. 26). Evidentemente a condição faz referência ao matrimônio, um dos sete sacramentos do cristianismo; mas como adiantei, a sereiazinha não consegue o amor do príncipe, o que não a impede completamente de conquistar o seu maior desejo.

Ao se jogar no mar e começar a ter o corpo diluído em espuma, a sereiazinha viu “flutuarem centenas de lindas criaturas transparentes” (ANDERSEN, 2021, p. 37) no ar acima e logo percebe que seu corpo também se desprende da água para juntar-se a elas; são as Filhas do Ar, cuja missão é fazer todo o bem que puderem aos humanos, pois recebem como recompensa, depois de trezentos anos de dedicação à missão, uma alma imortal para poder compartilhar com eles da vida eterna: “Você, pobre sereiazinha, se esforçou de todo o coração para fazer o mesmo que nós; sofreu e resistiu, elevou-se ao reino dos espíritos do ar e agora, com suas boas ações, tem trezentos anos para conquistar sozinha uma alma imortal” (ANDERSEN, 2021, p. 39).

Note-se que, mais uma vez, o discurso utiliza de um dos dogmas cristãos: a ideia da prática do bem como uma das condições para a conquista da vida eterna, que na religião vem atrelada à entrada no Paraíso, aberto apenas para aqueles cujos pecados foram perdoados pois praticaram a caridade. No mesmo sentido, a ideia dos sacrifícios que devemos fazer pelo mesmo motivo também aparece muito latente, como observado por Mylius: “A sereia tem que sofrer e se sacrificar, dois conceitos genuinamente cristãos, para passar de um estágio para o outro, da morte à transfiguração”⁴⁶ (MYLIUS, 2007, p. 31, tradução minha) ou ressurreição para um outro plano de vida. É a partir de evidências como essas que Zipes (2006, p. 229) argumenta que “*A Sereiazinha* pode ser lido como um conto de humildade e redenção cristã”⁴⁷

Tendo em vista, então, o apontado até aqui a partir do levantamento teórico e da análise do texto literário, acredito que se torna possível destacar alguns pontos em comum que permitem diferenciar a Sereia em relação às Sirenas e à imagem ainda

⁴⁶ No original: “The mermaid has to suffer and make her sacrifice, two genuine Christian terms, by the way, in order to move from one stage to another, going through death and transfiguration”

⁴⁷ No original: “The Little Mermaid”, which can be read as a tale of Christian humility and redemption”

vindoura nesta tese, a de Iara. Primeiramente o ponto de cristalização dessa figura na linha do tempo, a Idade Média; muito embora haja representações anteriores de mulheres com caudas de peixe e até mesmo de sirenas com caudas de peixe, a criatura sob o signo de “mermaid”, traduzido sempre como “sereia”, é originária do medievo, não se fala nela antes disso. Por conseguinte, sua aparência física; sempre mulher da cintura para cima e peixe da cintura para baixo – ainda que sejam relatadas variações do seu formato da cintura para baixo em determinadas culturas, elas claramente não são a regra. Também a sua curiosidade em torno do mundo terreno e dos humanos; pois, diferentemente das Sirenas, por exemplo, as Sereias singram o Atlântico sempre observando os navios que passam, os pescadores à beira-mar, revelando-se menos interessadas em buscar por vítimas do que em contemplar tudo aquilo que não toca o fundo dos seus mares. E, por último, porém talvez mais importante, a transformação de algoz em mocinha, abandonando a personalidade vingativa e assassina e abraçando um espírito de ingenuidade e inocência.

As similitudes com outras figuras derivadas da mesma imaginação são, também, muito importantes na caracterização destas, é claro: o dom da voz que encanta os homens que a ouvem, por isso também o subtexto que diz respeito ao desejo heterossexual, à condição feminina e à insurreição desta ao domínio masculino (a partir, justamente, da potência da sua sexualidade, neste caso), a (desta vez tímida) ligação com a morte e o caráter religioso (que aqui tem menos a ver com uma crença literal e mais a ver com sentidos alegóricos). Tudo isso porque, reafirma-se: “as sereias remetem diretamente ao imaginário antigo, visto que os artistas e literatos medievais apoiavam-se nas obras romanas e nos relatos bíblicos” (CASALLI, 2020, p. 232), por isso, ainda que distintas, sem a existência das Sirenas entre a crença e a arte muito provavelmente as Sereias não teriam passado a habitar nossas águas.

Ainda, a imagem da sereia que de alguma forma desenvolve um vínculo com o mundo terreno e vez ou outra ganha pernas para um intercurso nele, que quase sempre envolve um interesse romântico, espalhou-se pela cultura pop dando forma a um sem número de outras sereias moldadas em formas muito inspiradas na personagem de Andersen; a maioria delas fenômenos das telas grandes e pequenas. É possível citar, assim, *Splash! Uma sereia em minha vida*, filme de 1984 protagonizado por Daryl Hannah e Tom Hanks, reprisado até hoje às tardes da tv aberta brasileira; a clássica adaptação dos Estúdios Disney para o conto de Andersen,

A Pequena Sereia, de 1989, considerado o filme de maior sucesso da empresa após a morte de seu dono; bem como a sua continuação, de 1996, *A Pequena Sereia II: o retorno para o mar*; também *Aquamarine*, de 2006, que adapta o romance de mesmo título da estadunidense Alice Hoffman; também as séries *H2O: Meninas Sereias* e *Siren*, a primeira iniciada também em 2006, dando origem a uma franquia com spin-offs tanto em live-actions quanto em animação, e a última produzida entre 2018 e 2020.

Sereias também são personagens recorrentes em um sem número de romances, com diferentes destaques mas sempre desempenhando papéis semelhantes ligados ao culto a um determinado estereótipo de beleza feminina, ao encantamento pela voz e/ou, replicando a sereiazinha, à paixão por algum humano. Cito dentre minhas averiguações mais recentes e leituras mais marcantes, por exemplo, *Peter Pan*, de J. M. Barrie, em que sereias são as habitantes de uma lagoa da Terra do Nunca e aparecem representadas como seres vaidosos; e *O Circo do Dr. Lao*, de Charles G. Finney, em que há uma sereia aprisionada em um tanque para exibição da sua admirável aparência como parte das atrações do parque. Sereias também são verificáveis em títulos nacionais, como no conto de Pula Pimenta para a obra de Andersen, intitulado *A princesa do mar*, e no romance de Paola Siviero, *O Auto da Maga Josefa*, em que o casal de caçadores de demônios é encantado pela voz de uma sereia detida em uma represa no meio do sertão.

Estabelecidas as fronteiras entre as Sirenas e as Sereias, no próximo capítulo dedico fôlego à existência de uma personagem folclórica que, veremos, descende destas: nadaremos pelas águas doces brasileiras para compreender quem é a lara ou Mãe D'água.

3 ENTRE IPUPIARA, UIARA, IARA E A MÃE D'ÁGUA, BUSCANDO UMA FORMA PARA A SEREIA BRASILEIRA, DA TRADIÇÃO FOLCLÓRICA ATÉ LOBATO

Seres híbridos aquáticos podem ser encontrados na imaginação das mais diversas culturas, sempre mais ou menos semelhantes entre si. Como outras personagens mitológicas e as narrativas das quais se desprendem, esses “mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com as mesmas características e, muitas vezes, os mesmos detalhes, em diversas regiões do mundo” (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 223). Assim, entre a possibilidade do difusionismo, a transmissão cultural de um povo a outro, e a do inconsciente coletivo, antropólogos e outros estudiosos têm se perguntado: “como explicar que, de um extremo a outro da terra, os mitos se pareçam tanto?” (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 223).

Embora não existam respostas encerradas sobre o tema, o consenso no que diz respeito ao recorte aqui proposto é que tanto as Sirenas gregas quanto as Sereias atlânticas são exemplos de um jeito de pensar propenso ao fantástico, ao maravilhoso, o pensamento mítico, que elaborou em uma figura meio humana meio animal, cujo habitat são as águas, uma iconografia para materializar algumas angústias primordiais. Essas angústias não são sempre exatamente as mesmas, como as representações em figuras monstruosas também variam – mulher-pássaro, mulher-peixe – mas apontam todas para algo em comum que as mitologias representam desde sempre e que os homens sentem desde sempre: a ameaça do feminino. Algo que reverbera na figura daquela que é considerada a “sereia brasileira”, Iara, muito embora eu objetive esclarecer que de sereia ela tem muito pouco.

No mesmo sentido da indagação antropológica sobre as semelhanças entre os mitos, destaco que nas últimas páginas do seu “Contos Gauchescos e Lendas do Sul”, Simões Lopes Neto apresenta o seguinte relato curto:

A Uiara - ou Mã-d'água - é um demônio macho-fêmea dos rios. É um tapuio ou tapuia de rara beleza, morador no fundo dos rios ou lagos, e que fascina aquele que cai em seu poder, induzindo a pessoa fascinada a lançar-se n'água. O indivíduo fascinado pelas Uiaras, se não chega a afogar-se, ao ser retirado da água, declara ter visto palácios encantados, no fundo do rio, tendo sido acompanhado nesse passeio por uma bela mulher (se é homem, e por dois belos tapuios, se é mulher) (LOPES NETO, 2014, p. 220).

Qualquer parecença com histórias sobre outras entidades sobre-humanas ligadas à água não é mera coincidência. Se encontramos variantes de uma mesma narrativa em diferentes culturas ao redor do globo, nada mais natural que o fenômeno

se repita em um país continental como o Brasil, uma vez que também somos a soma de tradições diversas. Não devemos ignorar, também, a afinidade morfológica entre palavras Uiara, lara e Mã-d'água e Mãe D'água, o que nos aponta para a necessidade de entender se se tratam de equivalentes em duas dimensões: as quatro entre si ou as duplas entre si. Complicando um pouco mais a questão, darei a ver que há também uma quarta figura correlata a estas, o Ipupiara.

Isto posto, redijo este capítulo em duas partes: na primeira, busco desvelar as origens desta personagem, que como venho adiantando é a aclimatação brasileira de uma figura sobrenatural que encena algumas questões humanas básicas, argumentando que é necessário distingui-la como a lara; para isso, precisarei discutir alguns conceitos como folclore, literatura oral e caracterizar o que proponho chamar de narrativas folclóricas, das quais desprende-se esta figura (e também as correlatas); levarei em conta, para esboçar uma figuração possível de lara, dois textos recolhidos da tradição oral brasileira. Em um segundo momento, tendo iluminado então a particularidade de lara, partirei para a análise da sua representação em dois momentos distintos da história da nossa literatura escrita, o romantismo e o modernismo, determinando, para isso, um recorte baseado em alguns autores.

3.1 AS HISTÓRIAS ORAIS DO BRASIL NOS FALAM SOBRE UMA MULHER QUE ENCANTA NAS ÁGUAS

Assim como a pesquisa que este texto busca dar forma, também nosso mundo está erigido em histórias. Miller (1990, p. 70, tradução minha) pondera que “A capacidade humana de contar histórias é uma das maneiras pelas quais homens e mulheres construíram coletivamente um mundo significativo e ordeiro ao seu redor. Com ficções investigamos, talvez inventamos, o significado da vida humana”⁴⁸. Com o surgimento da capacidade da linguagem, um ímpeto pelas narrativas irrompeu em nossa espécie, e foi provavelmente a partir dessa habilidade cognitiva de conseguir dispor acontecimentos em um relato estruturado que ascendemos como dominantes,

⁴⁸No original: “The human capacity to tell stories is one way men and women collectively build a significant and orderly world around themselves. With fictions we investigate, perhaps invent, the meaning of human life.”

uma vez que assim conseguimos acumular e passar adiante nossas vivências, as aprendizagens decorrentes e imaginar o que poderíamos fazer a partir delas.

Nesse sentido, para além da faculdade de garantir que não se percam alguns saberes acumulados, ao longo do tempo as histórias passadas de geração para geração nos ajudaram a explicar fenômenos, a ditar modos de comportamento, a rememorar antepassados, a prever futuros, a não esquecer e a imaginar. Das fogueiras em torno das quais as sociedades mais primitivas se reuniam para realizar seus ritos de passagem, à beira daslareiras em que o povo tentava sobreviver aos invernos de fome sem fim do período médio, até as luminosas telas contemporâneas que congregam audiências ao redor do globo frequentemente revisitando versões daquelas mesmas fabulações, compartilhamos narrativas principalmente para compreender a nós mesmos enquanto espécie. Como Campbell (2008, p. 4) constatou, “Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana”.

Assim, muito porque as narrativas evoluíram junto com a técnica, apresentando-se nos mais variados formatos atualmente, já há algum tempo Walter Benjamin (1987, p. 197, grifo meu) nos alertou de que “a arte de *narrar* está em vias de extinção”, que os narradores estão morrendo. Segundo ele, viver na modernidade nos tolheu a experiência, que seria um tipo de vivência (efêmera) convertida em ensinamento (atemporal) a ser transmitida de pessoa para pessoa, passada de geração para geração, em forma de histórias contadas oralmente; uma vez que “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198) a “morte” definitiva da figura do narrador, daquele que retém na memória e repassa oralmente as histórias, é um fato eminente em nossa cultura. Por isso, quem encontra um genuíno narrador em sua vida não deve se privar de sentar para ouvir o que ele tem a contar.

O autor ainda pontua que “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (BENJAMIN, 1987, p. 215), muito provavelmente porque este gênero de histórias é um dos mais antigos e perenes da coleção de tradição oral. Nesse sentido, a despeito dessa figura erigida pelo autor no masculino, tive a sorte de contar com a presença de uma verdadeira narradora em minha trajetória de formação: minha avó materna, quem me iniciou no universo dessas

histórias maravilhosas, que traduzem nossos sentimentos mais básicos. Merege (2010) nos fala que

a imagem da avó narradora deriva de uma tradição milenar, segundo a qual, por força de sua permanência junto à moradia e aos filhos e netos pequenos, as mulheres se teriam tornado guardiãs da memória familiar, perpetuando-se em gerações de mães, avós e bisavós contadoras de histórias (MEREGE, 2010, p. 17)

Da coleção de narrativas ouvidas que preservei na memória, a maioria encontrei em coletâneas quando aprendi a ler, desde algumas bastante populares, como *João e Maria* e *Branca de Neve*, até aquelas menos conhecidas, como *Pele de Asno* e *Os Sete Sapatos de Ferro*. Entretanto, uma em particular esteve perdida por muito tempo até que eu mergulhasse nesta pesquisa. Ao contrário do que pudesse soar mais coerente aqui, não se trata ainda da história de Iara (chegarei nela adiante), mas de outra, conhecida como *O Príncipe Lagarto*. Esta digressão bem poderia conduzir o leitor para muito longe do tópico principal, não fosse o fato de eu ter encontrado a referida história no compêndio *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, exatamente quando intensificava minhas investigações em torno da sereia brasileira.

Assim, não cheguei a esta figura ímpar do campo intelectual nacional, que foi Cascudo, por acidente. Como remonta Fernandez (2004, p. 10), Luís da Câmara Cascudo (Natal/RN, 1898-1986) “atuou em diversas áreas do saber, mas foi com os estudos sobre as tradições populares que ganhou notoriedade e reconhecimento”. Portanto, foi na verdade a primeira referência para pensar sobre Iara a quem recorri, uma vez que a personagem advém, antes de tudo, da imaginação do povo e este foi o combustível das inquietações desse intelectual.

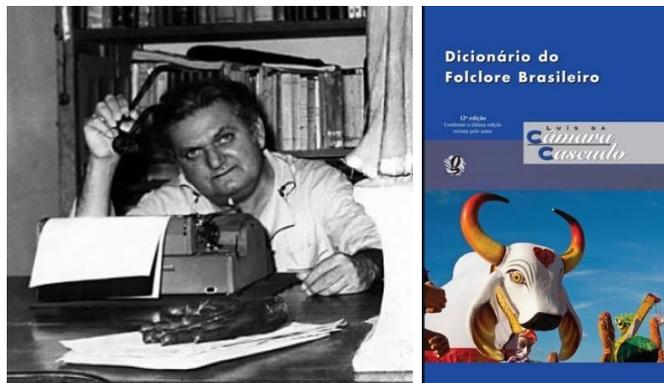
À semelhança do empenho de Wilhelm e Jacob Grimm, os Irmãos Grimm, que registraram em texto escrito as histórias populares que corriam oralmente pelas camadas menos favorecidas da sociedade alemã do século XIX – o que resultou no compêndio mais famoso de contos de fadas anglo-saxão –, no Brasil Cascudo também coletou um sem número de narrativas orais (às vezes direto da fonte, às vezes de outros compiladores) para publicação tanto dessas narrativas mesmas como de estudos em torno delas. Esse interesse dos círculos letrados pela cultura popular, segundo Burke (1989), teve origem na preocupação dos intelectuais europeus surgida ao tomarem consciência de que o progresso intelectual, com a alfabetização, e

tecnológico, com a industrialização, poderia fazer desaparecer por completo as manifestações culturais oriundas da “alma do povo”.

As contribuições de Cascudo para o mesmo campo de interesse no Brasil, assim, vêm somar às de Sílvio Romero, que publicou na década de 1880 a primeira coletânea de narrativas orais brasileiras; de Gilberto Freyre, que embora contemporâneo também pode ser considerado seu precursor nos estudos da cultura popular brasileira; e de Mário de Andrade, na esteira das ideias modernistas de diálogo da tradição cultural genuína do país com a imaginação literária, intuindo extrair para o campo letrado a brasilidade dos modos de agir e pensar do povo comum. Desse modo,

Com mais de uma centena de publicações, a extensa produção intelectual de Luís da Câmara Cascudo se revela como um convite para conhecer o Brasil através do universo da oralidade e da valorização das diversidades regionais. Sua intenção de recolher, organizar e documentar a riqueza folclórica do Brasil foi coroada com a edição, em 1954, de sua obra mais famosa: o Dicionário do Folclore Brasileiro (FERNANDEZ, 2004, p. 10).

Figura 21 - Foto de Luís da Câmara Cascudo e capa da edição corrente de seu Dicionário do Folclore Brasileiro.



Fonte: Google Imagens.

Mas não apenas de verbetes dicionarizados se faz a sua biblioteca. Segundo dados do site Ludovicos – Instituto Câmara Cascudo⁴⁹, passa do número de 200 produções de autoria de Câmara Cascudo, incluindo livros, opúsculos, resumos, artigos e poesias. Silva Filho (2019, p. 26) pontua, assim, que “podemos considerar as produções de Câmara Cascudo, na sua trajetória enquanto intelectual, como obras

⁴⁹ Disponível em: <http://www.cascudo.org.br/>

de caráter etnográfico. Visando evidenciar e registrar a cultura popular nordestina”. Elas são, desse modo, uma consequência do seu trabalho como um todo em torno do que William John Thoms, em 1846, cunhou como “*folklore*”, união saxônica das palavras “*folk*”, que designa muito vulgarmente o “povo”, e “*lore*”, conhecimento.

É bastante comum que se empregue o termo “folclore”, em português, para designar uma determinada coleção de histórias fantásticas, na maioria delas relatos de encontros com figuras, ou da existência dessas figuras, que não respondem às regras da lógica racional, e que por isso representam o que está no âmbito do sobrenatural, como almas penadas, entidades dotadas de poderes mágicos e criaturas monstruosas. Entretanto, embora seja fato que tais narrativas sejam compreendidas pelo termo, reduzi-lo a um simples sinônimo para elas apaga do saber comum a multiplicidade do seu conteúdo. Como Cascudo pontuou: “Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico” (CASCUDO, 2012, p. 304).

No intuito de delimitar corretamente o campo com que lido, o do folclórico, dentro do contexto brasileiro, remeto, primeiramente, ao documento de maior referência sobre o tema, a Carta do Folclore. Publicada originalmente em 1951, como uma declaração coletiva das resoluções do I Congresso de Folclore, realizado no mesmo ano no Rio de Janeiro, ela passou por uma releitura em 1995 “ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país” (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995, p. 1). Proponho levar em consideração, para melhor compreensão do conceito, suas duas versões. Na primeira, como em trecho reproduzido por Carneiro (2008, p. 65), lê-se que “Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação”. É daí que o mesmo autor tira inspiração para a sua própria deliberação de que “Entende-se por *folclore* um corpo orgânico de modos de sentir, pensar e agir peculiares às camadas populares das sociedades civilizadas” (CARNEIRO, 2008, p. 3).

Na segunda versão da Carta parece-me que o postulado perde um pouco da sua deliberação sensível migrando para uma categorização mais técnica, menos hermética, ao declarar que:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de

sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995, p. 1).

Com base no citado, ressalto, então, que: 1) a categoria do folclore designa uma diversidade de costumes, os “modos de sentir, pensar e agir” citados, formas de expressão que desdobram-se em danças, festejos, ritos, brincadeiras, crenças, pratos típicos, vestimentas, hábitos, e, claro, histórias; e 2) todos eles concernentes às camadas populares, no sentido de nossa organização social capitalista em que determinados grupos de pessoas, no caso, os ditos “populares”, terão sempre maior dificuldade de acesso a determinados bens culturais, neste caso ressalto os dos círculos cultos, do que outros, e por isso criam os seus próprios.

O segundo ponto diz muito sobre a questão da valoração do que é folclórico em nosso corpo social. Os saberes e costumes populares não apenas são tratados como algo inferior por diversas esferas, como também para esses mesmos contextos toda a produção que advém desse lugar recai sob o manto do desprestígio. Há, por exemplo, quem não considere o artesanato como arte, ou quem recuse às parlendas o título de textos literários. Carneiro (2008, p. 11) pontua que “Há, realmente, correspondência entre as formas de expressão populares, não eruditas, e as formas cultas – reflexo das diferenças de nível econômico, social e político entre as classes na sociedade”; ou seja, ajuda-me a assegurar que subjaz à expressão popular, folclórica, o mesmo anseio que produz a expressão erudita. Entretanto, por exprimirem-se de maneira mais rudimentar se comparadas aos artefatos cultos, por fazerem parte da vida cotidiana daqueles que não tiveram recursos para se instruir formalmente, essas expressões já abandonadas pelas classes dirigentes são invisibilizadas em sua relevância.

No sentido de transformar essas mentalidades desde o século XIX há um movimento internacional para organizar uma disciplina autônoma em torno do estudo do folclore. Capitaneada no Brasil do século XX especialmente por Cascudo, essa disciplina, como o próprio material de estudo, não conseguiu ainda sair do lugar periférico que a academia lhe relegou. Fernandez (2004) averigua que isso se dá muito devido ao olhar de estranheza com que a crítica literária (da mesma forma que outras instâncias legitimadoras da cultura dominante) encara os objetos do folclore

que lhe seriam de interesse, “revelando a primazia da cultura letrada sobre a cultura popular que ainda hoje não ocupa um papel de relevância no ensino de literatura nos segmentos escolares” (FERNANDEZ, 2004, p. 26). Em outras palavras, o que o autor pontua é que há uma forte barreira que impede alguns leitores do cânone de entender a expressão não-erudita como digna da mesma atenção.

Entretanto, exatamente por existir independentemente dessa cisão entre o prestígio e o descrédito, que não está posta em seu contexto de práticas, o folclórico segue legítimo cumprindo o seu papel de integração, de fabulação, de preservação de uma cultura que se constitui através de uma sensibilidade outra que é autossuficiente à erudição. Por meio dele o povo “reivindica para si o que a sociedade lhe tem negado, em países como o Brasil, ou lhe está tirando em outros – o direito ao trabalho, à paz, à liberdade civil, ao bem-estar econômico, à felicidade sobre a Terra” (CARNEIRO, 2008, p. 25), sendo, antes de tudo, uma vivência genuína das camadas populares nas sociedades civilizadas.

Cascudo (2006, p. 22) define, assim, quatro elementos característicos do que é folclórico: a Antiguidade, pois suas origens apontam para tempos imemoriais, a Persistência, pois seus fatos são encontrados em todas as gerações, o Anonimato, pois a autoria é sempre indistinta, e a Oralidade. Este último é elo da corrente que a mantém viva, resumindo-se “na estória, no canto popular e tradicional [...] anedotas, adivinhações, lendas, etc.”, corporificando a Literatura Oral como “uma constante folclórica” (CASCUDO, 2006, p. 25), uma vez que o folclórico decorre da tradição não escrita, por isso, falada.

Desse modo, essa literatura da palavra decorada, declamada, cantada, entoada, irmã mais velha daquela que nos fazem chamar de “oficial”, pois escrita e publicada correspondendo a correntes e predileções estéticas de um grupo seletivo, existe

Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa. (CASCUDO, 2006, p. 25).

Parte dela, quando tomada pela cultura escrita, até acabou sendo aceita pelos círculos letrados, entretanto sob o estigma da literatura infantil. Falo de estigma, pois embora a crítica esteja avançando neste sentido, ainda, como bem verifica Peter Hunt,

“o mundo literário e crítico está organizado como uma família nuclear, com o patriarca mais importante que a mulher e a mulher mais importante que os filhos” (HUNT, 2010, p. 31), ou seja, primeiro em importância está a literatura produzida pelos homens, depois a literatura produzida por algumas mulheres, e só então aquela literatura direcionada à infância. Dentro de tal recorte, não escapa a literatura oral folclórica, mesmo quando incorporada pela “oficial”, do exato sistema de valoração a que o campo todo acaba sempre por cair.

Por isso é comum que se confunda esse material do folclore com “histórias para crianças”, alguns estudiosos até arriscam equiparar o gosto infantil pelas histórias da tradição oral com um certo jeito de pensar das crianças que seria o mesmo do homem primitivo, baseado em uma elaboração psíquica intelectualmente imatura que ambos estágios – da humanidade e do indivíduo – compartilhariam. Mas a verdade é que desde que foram textualizadas pela primeira vez, essas histórias passaram por um infundo processo de adaptação, tanto de conteúdo quanto de forma, que lhes destituiu da sua configuração original. O que temos podido alcançar atualmente a partir da literatura infantil são versões literarizadas e reendereçoadas desses textos.

Muito embora a literatura oral seja composta por uma miríade de gêneros, reunindo “o conto, a lenda, o mito, as adivinhações, provérbios, parlendas, orações, [...] enfim todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos” (CASCUDO, 2012, p. 399), venho insistindo em falar de histórias, de narrativas, pois nesta pesquisa está concentrada no relato. É em forma de relatos que nos chegam as diversas versões das aparições de Iara. Por isso, compreendendo, por exemplo, que os provérbios e os contos, composicionalmente, não se encaixam em um mesmo gênero, não se assemelham em estrutura e estão juntos no guarda-chuva “Literatura Oral” apenas por serem textos que se reproduziam originalmente de boca em boca. Proponho, assim, chamar todos os textos orais dessa literatura cujo registro original é na memória do indivíduo e que pertencem ao ato de narrar, de *narrativas folclóricas*.

Abandono, então, o compromisso de entender Iara, protagonista desta investigação, como uma lenda ou um mito, por exemplo, julgando que as fronteiras de ambos são difusas, que essas categorizações não me passam segurança, pois seus proponentes divergem enormemente entre si, escorregam, titubeiam. Encaro-a como uma *personagem*, uma figura dessas narrativas, que buscarei reconhecer aqui

dialogando algumas fontes com estudos de Cascudo e analisando dois textos recolhidos da oralidade e literarizados por ele no início do século XX.

Casemiro (2012) conta que antes disso, em artigo publicado no ano de 1881, o etnógrafo João Barbosa Rodrigues já havia definido que

A lara 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 rochedos (RODRIGUES apud CASEMIRO, 2012, p. 19).

Embora, à primeira vista, o pesquisador apresente uma caracterização satisfatória da personagem, um recorte bem delimitado de quem ela é em nossa cultura, principalmente por isso tentarei outra direção. Não começarei por lara em si, nem pelos textos coletados por Câmara Cascudo a que me referi e que serão analisados tentando traçar uma figuração possível, mas sim remetendo ao primeiro relato que se tem registro sobre alguma aparição sobrenatural nas águas do Brasil, em busca de pistas, indícios de como a personagem foi assumindo a configuração que explorarei nesses textos.

Intentarei demonstrar que, no histórico da tradição, a sua forma (sempre condicionada por uma imaginação particular ou grupal sob influência de alguma carga progressiva) é uma soma de diversas confluências condicionadas por contextos temporais e culturais variados. E que por isso vacila, escorrega, perde-se, reencontra-se, converge em outras criaturas, em outras formas, e as vezes em outras denominações para o que pode ser a mesma coisa de que as narrativas transcritas por Cascudo tratam.

Estudiosos concordam que o primeiro relato escrito sobre alguma criatura fantástica ligada às águas brasileiras aconteceu em uma carta do padre José de Anchieta endereçada ao Padre Geral da Companhia de Jesus. Camenietzki e Zeron (2000, p. 113) falam que o objetivo de Anchieta, nessa carta, era “mostrar as possibilidades catequéticas do Brasil aos futuros missionários”. Nesse sentido, tudo leva a crer que os relatos de seres estranhos contidos na carta, como o Curupira, o Boitatá, e este que darei a ver, estivessem nela mencionados para argumentar sobre as formas que o Demônio (cristão) se mostrava aos índios e a urgência de levar o catolicismo para salvá-los do tormento. Assim foi escrito:

Também há outro [demônio], nos rios, aos quais chamam Igupiara, isto é, moradores da água, os quais igualmente matam os índios. Perto de nós há um rio, habitado do pelos cristãos, o qual antigamente os índios costumavam atravessar em pequenas embarcações, que faziam de um só tronco de árvore, ou de sua casca, antes de para aí se dirigirem os cristãos, a que muitas vezes eram por aqueles submergidos (ANCHIETA apud CAMENIETZKI; ZERON, 2000, p. 14).

Anchieta, assim, não tratava Igupiara como um ser parte do mundo natural, ou mesmo como uma existência fantástica parte de um outro sistema de regras para ele desconhecidas, mas como uma encarnação, dentre as infindáveis, que a personagem que representa o mal no catolicismo poderia assumir para corromper os homens. Sem entrar no mérito de discutir os processos ideológicos de aculturação por trás desta conversão do então chamado Igupiara em figura pertencente à religião em processo de dominação, importa ressaltar que isso também pode se dever à imagem que os próprios índios atribuíam à criatura. Segundo Corso (2004, p. 105), “Para os índios, ele sempre age como um ser maléfico e brutal”, corroborando a descrição do Padre, “Sempre que pode, afoga o humano que encontrar ao acaso no caminho. Um dos seus meios de ataque é virar as canoas para jogar o ocupante no seu meio [a água] e melhor poder agarrá-lo. Costuma matar por meio de um abraço fortíssimo” (CORSO, 2004, p. 105).

Sem considerar Anchieta, o mesmo autor atribui como a primeira menção à criatura o relato do seu abate por um colonizador. Ainda que não nomeie sua fonte, ao cruzar com o já referenciado estudo de Camenietzki e Zeron (2000), estes citam como outro dos relatos primevos de Igupiara um de autoria de Pero de Magalhães Gandavo, humanista português que publicou em 1576 *História da Província de Santa Cruz*. Consultando a obra, encontrei, especificamente no capítulo IX, intitulado *Do monstro marinho que se matou na Capitania de São Vicente, ano 1564*, um relato do embate com o misterioso monstro que, segundo o narrado, levantou das águas para seu caçador “direito para cima como um homem ficando sobre as barbatanas do rabo” (GANDAVO, 1980, p. 120). Tal descrição evoca a aparência de um monstro meio homem meio peixe, como pode ser melhor verificado na ilustração de Fernão Cardim para o capítulo, reproduzida a seguir.

Figura 22 - Igupiara/Hipupiara por Fernão Cardim (1564).



Fonte: <https://oeco.org.br/analises/28525-ipupiara-negro-d-agua-e-jaguarucu-monstros-das-lendas-coloniais/>, reprodução da imagem encontrada em *História da Província Santa Cruz*.

“Os Índios da terra Ihe chamam em sua língua Hipupiàra que quer dizer demônio d’água” (GANDAVO, 1980, p. 120), completa a narrativa, provocando o que pode ter sido a primeira metamorfose do nome, de Igupiara para Hipupiàra. Temos que pensar que esses encontros se dão, também, mediados por idiomas diferentes, o tupi e o português, e que para os portugueses a compreensão e a pronúncia exatas com certeza caracterizavam-se como de difícil execução. Para mais, ao longo do tempo tem-se evidenciado a sua semelhança com o peixe-boi da Amazônia. É muito possível que o português, desconhecendo este espécime e sob influência do olhar indígena desprovido das ciências naturais e suas catalogações, tenha Ihe atribuído características monstruosas, extraordinárias, sem reconhecê-lo imediatamente como um animal do mundo natural. Assim, o relato termina dizendo que: “tudo se pode crer, por difícil que pareça: porque os segredos da natureza não foram revelados todos ao homem, para que com razão possa negar, e ter por impossível as cousas que não viu nem de que nunca teve notícia” (GANDAVO, 1980, p. 120).

Cascudo (2012) adiciona a este inventário de crônicas dos colonizadores sobre essa entidade misteriosa pelo menos mais cinco fontes, concluindo com isso que “O documentário dos sécs. XVI e XVII não registra no Brasil nenhum outro ente marinho, com forma humana, além do Igupiara” (CASCUDO, 2012, p. 354). Nesse sentido, embora alguns desses registros cite, por cima, a possibilidade de encontrar Igupiaras

fêmeas, também Mary Del Priori (2000) em seu próprio levantamento, em que figuram mais três relatos diferentes, não identifica qualquer registro da colonização em que as Ipupiaras sejam retratadas de modo muito diferente dos Ipupiaras; Assim, “A Ipupiara estaria longe de sugerir a beleza das sereias capazes de seduzir incautos marinheiros” (PRIORI, 2000, p. 90). Seriam tão assombrosas quanto seus pares do sexo masculino: “Não há canto nem transformação em moça bonita, palácio de cristal no fundo d’água, oferecimento de amor e de riquezas” (CASCUDO, 2012, p. 354) como evoca o saber acumulado em torno de lara, por exemplo.

De qualquer forma, “Essa ideia de seres aquáticos maus acabou fundindo-se com o mito da sereia e, sofrendo muitas transformações, deu origem à lara” (CORSO, 2004, p. 108) que conhecemos hoje. Não podemos ignorar uma similitude entre todos esses seres correlatos – Ipupiara, sereias, sirenas, lara: a sua fúria assassina. Pode ter sido exatamente esta característica violenta que auxiliou o europeu a estabelecer alguma correlação entre eles, como averigua Cascudo (2002, p. 147): “Os portugueses, homens do mar, possuíam a tradição das lendas marítimas, de tritões, sereias e animais fabulosos. As Sereias constituíam um patrimônio comum aos povos navegadores” e antes de se tornarem matéria de criação literária constituíam um dos perigos do mar.

Segundo Yls Câmara (2009), o nome lara deriva do vocábulo original Yara. Seria esta entidade a

Perdição dos pescadores e dos que inadvertidamente se olham no espelho das águas de um rio ou de uma lagoa, a lara estende-lhe os braços nus, num irrecusável convite mortal que conduzirá sua presa a viver com ela em seu castelo encantado que repousa placidamente no leito das águas (CÂMARA, 2009, p. 115).

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

Em vista disso, destaco que Cascudo (2012, p. 344), no verbete “lara” de seu Dicionário, diz que este se trata do “Nome convencional e literário da Mãe D’água”. Por conseguinte, também Philip Wilkinson, em seu livro de mitologias, trata lara e a Mãe D’água como a mesma entidade dos “Mitos indígenas brasileiros”:

Mãe D’água: Equivalente brasileiro à sereia européia, o mito da Mãe d’água evoluiu entre os índios no século 18. Ela tinha originalmente forma de cobra, mas é mais popular sob a forma de mulher, também chamada lara ou Uiara. É a protetora das águas, apresentada como uma moça bonita que pode atrair e seduzir os pescadores com seu canto, muitas vezes levando-os à morte (WILKINSON, 2002, p. 105).

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

Acredito que a esta altura o leitor bem tenha percebido que falar sobre lara é adentrar um labirinto extremamente difícil de sair. Isso porque, como adiantei, quando lidamos com o folclore lidamos com fatos cuja permanência se dá exatamente pelo seu poder de adaptação a variados contextos. Como Carneiro (2008, p. 13) bem deduz, “o fato folclórico se individualiza no processo da sua incorporação à cultura local” (CARNEIRO, 2008, p. 13) e “nessa recomposição encontramos a força de atualização do folclore, que assume as formas novas que as novas condições exigem” (CARNEIRO, 2008, p. 22).

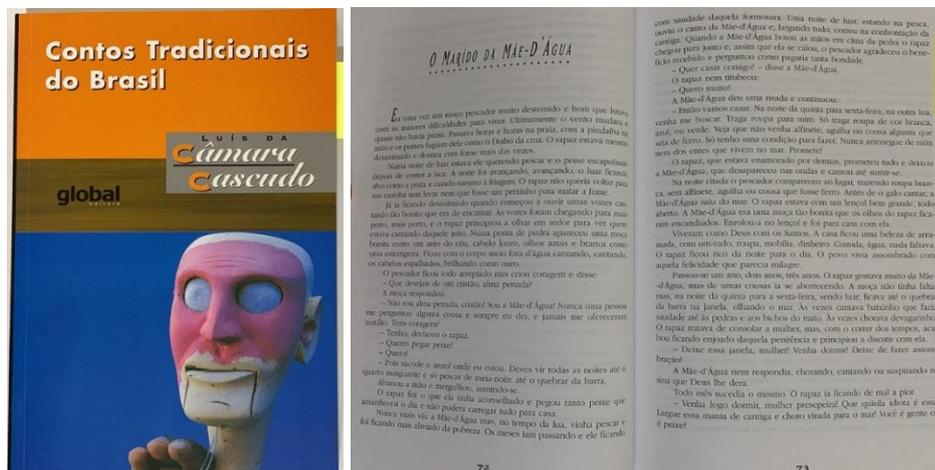
Quando nos deparamos com narrativas folclóricas encontramos sempre as mesmas histórias, repetidas vezes, encenadas por personagens sempre muito familiares, porém vestindo roupagens variavelmente distintas. Compreendo, assim, que no campo da tradição oral, da literatura oral folclórica, lara pode ser muitas, assim como muitos são os seus nomes e de muitos séculos é a sua trajetória. O único lugar em que encontraremos uma lara bem delimitada é na literatura escrita produzida a

partir do século XIX, onde todas as referências convergiram em criações que canonizaram a personagem. Assim Cascudo (2002, p. 154) assevera que “Como existe atualmente não houve um só índio nos séculos XVI e XVII que a tivesse conhecido nas horas de devaneio”, o que ocorreu foi “a convergência do mito dada a existência do símile. Nesse processo é fatal a confusão, a interdependência de histórias comuns, a quase fusão de certos detalhes.” (CASCUDO, 2002, p. 159).

Não sendo originalmente, então, uma personagem das narrativas folclóricas nascidas entre os índios que aqui habitavam antes dos conquistadores, mas fruto de séculos de leituras europeias delas, a lara encontra na literatura escrita o lugar da sua canonização, mesmo que a essa altura ela já habite a imaginação brasileira difundida como se ali sempre estivesse até antes dos colonizadores. Primeiro ela se torna um símbolo do Romantismo, no século XIX, aspecto que explorarei no próximo tópico, e depois, com os trabalhos de coleta e textualização da literatura oral, ganha as páginas dos compêndios na forma como o povo, dentro do recorte específico dessas coletas, contava que ela era. Por entender que esses relatos, muito embora publicados no século XX, já corriam de boca em boca antes dele, portanto foram a matéria com que o século passado trabalhou durante o movimento romântico, é que proponho analisá-los primeiro em busca de uma caracterização possível da personagem quando figurada em algumas narrativas folclóricas.

Elejo, primeiramente, analisar a figura em *O Marido da Mãe-D'água*, narrativa coletada por Cascudo (2004, p. 74) de “Antônio Alves, um dos mais antigos pescadores de Natal”. Ela está presente no volume *Contos Tradicionais do Brasil*, a primeira publicação de Cascudo no âmbito do conto popular coletado em território nacional. Reis (2021, p. 544), precisando informações relacionadas à coleta em termos numéricos diz que “os Contos Tradicionais do Brasil compreendem 100 narrativas, das quais 77 foram coletadas pelo próprio Cascudo, e 23 vieram de pesquisadores do folclore do Brasil” que são devidamente citados em notas de rodapé ao longo das páginas. Sua primeira edição data de 1946 e a utilizada para esta pesquisa é uma décima terceira, de 2004, compondo um projeto de reedição da obra do folclorista Global Editora que para isso diz, em um curto texto introdutório sobre o processo, ter optado por “respeitar a forma da última edição em vida do autor”.

Figura 23 - Fotos da edição utilizada para esta pesquisa.



Fonte: acervo pessoal.

Os contos são precedidos por um prefácio assinado por Cascudo em que, falando um pouco sobre o processo de composição do livro, o autor discorre acerca de uma categorização possível para os textos que o compõem. Esta é inspirada no método Aarne-Thompson, que leva em conta os motivos de cada história para classificá-la. Por “motivo” entende-se um tipo de argumento, um tema básico que dá forma às ações narradas. Grosso modo, o sistema Aarne-Thompson, hoje atualizado como Aarne-Thompson-Uther⁵⁰, foi aplicado primeiro aos contos da tradição oral europeia para analisa-los formalmente de maneira que essas ações que formam o todo de uma narrativa pudessem ser classificadas quanto ao seu conteúdo e assim localizadas em variações desses contos. Subjaz a isso a ideia de que todas as narrativas ficcionais compostas pela humanidade até hoje compartilham de um mesmo substrato, como Cascudo (2004, p. 22) pontua: “Os contos variam infinitamente, mas os fios são os mesmos”.

Assim, “O Marido da Mãe-D’água” aparece junto aos demais Contos de Encantamento do livro. Cascudo (2006, p. 287) define o gênero dizendo que “Caracteriza-os o elemento sobrenatural, o encantamento, dons, amuletos, varinha de condão, virtudes acima da medida humana e natural”, correspondendo aos mais típicos contos populares, aos *marchën* alemães, aos *fairy tales* anglófonos, os nossos

⁵⁰ Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Aarne-Thompson-Uther_Index

contos de fadas ou contos da carochinha. Vários elementos são reconhecíveis nesse sentido quando lemos a narrativa, como o início marcado pela famigerada introdução “Era uma vez”, a presença de um protagonista dotado apenas de qualidades, “destemido e bom”, bem como a contaminação do catolicismo com várias menções a esse protagonista enquanto “cristão”, também a “Deus” e ao “Diabo”, que com certeza não estavam nas versões que correram oralmente antes das suas primeiras textualizações, pois oriundas de contextos pagãos. Conta, ainda, que dentre esses contos “Quase todos vieram de Portugal, já possuindo convergência de outras histórias que ainda mais se diferenciaram no Brasil” (CASCUDO, 2006, p. 287).

Essa narrativa folclórica conta a história de um jovem pescador, cujo nome não é revelado, que enfrentava dificuldades para sobreviver por não conseguir garantir o seu sustento, pois nenhum peixe caía nas redes que jogava ao mar, mas que vê sua sorte mudar com um encontro inesperado:

Numa noite de luar estava ele querendo pescar e o peixe escapulindo depois de comer a isca. A noite foi avançando, avançando, o luar ficando alvo como a prata e caindo mesmo a friagem [...] Já ia ficando desanimado quando **começou a ouvir umas vozes cantando tão bonito que era de encantar. As vozes foram chegando mais perto, mais perto, e o rapaz principiou a olhar em redor para ver quem estava cantando daquele jeito.** (CASCUDO, 2004, p. 72, grifo do autor).

À semelhança de como a *Odisseia* e *Argonáuticas* adivinham a aproximação das Sirenas, assim essa narrativa prenuncia a personagem que se revelará como a Mãe D’água: a partir do seu canto maravilhoso, que antevê a sua imagem corpórea. Como o próprio jogo de palavras comunica, “cantando tão bonito que era de encantar”, o jovem pescador parece nutrir, a partir do canto, um maravilhamento, uma fascinação, à qual, embora subjaza certo receio, ele se entrega por completo em busca da fonte. O canto da Mãe D’água faz com que ele esqueça a rede, os peixes, a fome, e concentre-se apenas nela, imitação de um poder também encontrado nas Sereias. Logo em seguida é descrito o primeiro vislumbre da personagem sobrenatural: “Numa ponta de pedra apareceu uma moça bonita como um anjo do céu, cabelo louro, olhos azuis e branca como uma estrangeira. Ficou com o corpo fora d’água cantando, cantando, os cabelos espalhados, brilhando como ouro” (CASCUDO, 2004, p. 72).

Considero importante, primeiramente, pensar no paralelo religioso que se estabelece ao evocar a figura de um anjo para descrever a personagem, uma vez que

não apenas os contos de encantamento trazem marcas de religiosidade cristã, mas também, como Caselli (2020, p. 230) averigua, “Pelo seu caráter de mistério e carregado de significados mitológicos, as sereias não demoraram a ser mencionadas pelo cristianismo através de esculturas nas igrejas, descrições em bestiários e pregações clericais”. Sendo as sereias figuras correlatas à da Mãe-D’água, personagens de narrativas folclóricas do além mar que com certeza influenciaram na formação desta, a aparição desta marca da fé cristã, o anjo, pode significar um indício direto do processo pelo qual o encontro de culturas moldou a personagem que viemos chamar de lara.

Nesse mesmo sentido, é preciso considerar que na caracterização da personagem, nessa versão específica da narrativa que lhe oferece vida, a evocação do anjo acontece não para elucidar um tipo de qualidade psicológica, por exemplo, querendo dizer que lhe acompanhava um encanto inocente e benfazejo, que ela passava tranquilidade ou bondade, que é o tipo de aura que se espera de um anjo, mas para descrever a sua forma corpórea de maneira literal. A Mãe-D’água se apresenta, assim, com a aparência mesma que os anjos têm no saber comum, branca e de cabelos louros, aspecto que, de forma muito perspicaz, esse narrador comenta ser como o de “uma estrangeira”, tendo em vista que os povos originários do Brasil não eram brancos. De súbito, essa aparência, por assim chamar angelical, reforça ainda mais o seu caráter sobrenatural. Talvez muito por isso o pescador a interpele pensando que se trata de uma assombração:

– Que desejais de um cristão, alma penada?

A moça respondeu:

– Não sou alma penada, cristão! Sou a Mãe-d’Água! Nunca uma pessoa me perguntou alguma cousa e sempre eu dei, e jamais me ofereceram auxílio. Tens coragem? (CASCUDO, 2004, p. 72).

E revela, desse modo, mais uma das características que a torna parte da mesma família que as antecedentes: a promessa de uma misteriosa graça concedida ao humano que a vislumbra. Se rememorarmos o caso das Sirenas da Odisseia, por exemplo, a graça toma forma de uma ode ao herói Odisseu; no caso das Sereias é muito comum que a mesma graça seja a promessa de um tesouro escondido no fundo das águas, de vislumbrar palácios feitos de pedras preciosas etc. A Mãe-D’água, por sua vez, promete acabar com a miséria do pescador: “– Queres pegar peixe?”, ela pergunta, “– Pois sacode o anzol onde eu estou. Deves vir todas as noites até o quarto

minguante e só pescar de meia-noite até o quebrar da barra. Abanou a mão e mergulhou, sumindo-se” (CASCUDO, 2004, p. 72).

Como se vê, durante todo esse primeiro encontro com a personagem (e não será diferente no subsequente, adiante) não há menção qualquer a alguma parte do seu corpo que não corresponda a uma forma tipicamente humana, a tão famosa cauda de peixe das Sereias não está presente aqui, muito menos as partes de ave das Sirenas. Torna-se curioso pensar sobre isso, uma vez que os folcloristas citados até aqui, em sua maioria, concordam que a lara ou Mãe-D’Água é a variação brasileira da sereia europeia. Nesse sentido, cabe averiguar que parece que, do mesmo modo como as Sereias não herdaram as asas das Sirenas na convergência de culturas, a lara ou Mãe-D’água não herdou a cauda de peixe daquelas primeiras também no seu processo de formação na imaginação popular brasileira. Arrisco afirmar, assim, que a principal característica que diferencia nossa lara ou Mãe-D’Água das entidades correlatas a ela é exatamente o fato de não se diferenciar muito de uma mulher de carne e osso, por se assim dizer, mas que consegue sobreviver, de modo fantástico, nas profundezas das águas.

No segundo encontro com a Mãe-D’Água, o pescador, tendo conseguido garantir seu sustento nos últimos dias graças à benção dela, não sabe exatamente como agradecer. Além disso, a figura não sai da sua cabeça dia e noite. Ao encontro disso, o homem recebe um convite inesperado:

- Quer casar comigo? – disse a Mãe-D’Água [...]
- Quero muito! [...]
- Então vamos casar. Na noite da quinta para sexta-feira, na outra lua, venha me buscar. Traga roupa para mim. Só traga roupa de cor branca, azul ou verde (CASCUDO, 2004, p. 73).

As cores solicitadas pela Mãe-D’Água para vestir não apenas evocam o elemento água em suas matizes como coincidem, não arbitrariamente, com as cores atribuídas à lemanjá em suas várias faces. Como pontua Salomão (2012, p. 25), “O branco é a cor de *lemanjá Aioiô*, esposa de Oxalá, cultuada em alto mar e na beira das lagoas [...] Outras cores características do orixá é o azul claro, azul turquesa e o verde-água, também utilizados na indumentária dos devotos”. Muito embora aqui não me aprofunde no fenômeno desse sincretismo, de fato, como a mesma autora afirma ainda, a “representação da Mãe D’Água espalhou-se pela costa brasileira, indo de encontro com o mito de lemanjá” (2012, p. 41), em um movimento de convergência

de culturas tipicamente brasileiro, pois resulta da mistura da africana com a indígena e a europeia.

Esse fator religioso novamente presente não é algo puramente forasteiro à cultura indígena e que foi agregado no encontro com outras, mas que vivia sim já no cerne dela. Sobre isso, como explica Corso (2004), para o indígena:

Tudo tem uma Si (mãe). Essa Si é a origem da coisa e, ao mesmo tempo, a entidade que protege a sua criatura. Então, a floresta possui uma Si, as árvores tem uma Si, cada animal tem a sua Si. [...] Isso é um raciocínio difícil para quem vem de uma tradição europeia onde o pai possui uma função relevante. No pensamento mitológico Tupi, prescinde-se do pai para pensar a origem das coisas. [...] Pensando assim, cada lugar, cada fonte, cada riacho tem a sua Si. Todas as águas possuem a sua mãe, que, é claro, defende e cuida (CORSO, 2004, p. 121)

Logo, desde a sua semente indígena a Mãe-D'água não prescinde de um caráter teísta. Se pensarmos que as mentalidades que conceberam as Sirenas e as Sereias também estavam pautadas em um pensamento mitologizado, mais ela se aproxima das suas correlatas. Há que se pensar também, nesse sentido, que quando a Mãe-D'Água aparece oferecendo uma dádiva ao pescador também em muito se assemelha às aparições de santas católicas operando milagres, como o do reaparecimento dos peixes para o jovem pescador.

Deixando de lado esses paralelos, a narrativa segue, então, para um rumo muito mais romântico, semelhante àquele de *A Pequena Sereia*, por exemplo, com a consumação de uma história de amor entre o pescador e a Mãe-D'Água, que se casam. Ela passa a viver em terra firme por ele, se tornando o modelo tradicional de esposa que cuida da casa, recebe o marido depois da jornada de trabalho com uma refeição, etc. O narrador conta que eles viveram felizes assim durante um bom tempo, desfrutando do sentimento mútuo e da fartura dos peixes, mas que a relação passou a se deteriorar à medida em que a Mãe-D'Água passou a sentir mais e mais saudade do mar. Percebendo o distanciamento da esposa, o pescador começa a levar uma vida boêmia, a não dormir mais em casa e a brigar com ela, até o dia em que retorna da rua transtornado e a renega com duras palavras. Ele não imaginava que despertaria grande ira com isso...

A Mãe-d'Água deu um gemido comprido e ficou da cor da cal da parede. Levantou as duas mãos e as águas do mar avançaram como um castigo, numa onda grande, coberta de espuma, roncando como bicho feroz. O rapaz, morrendo de medo, deu uma carreira de veado; subindo um monte perto da casa. Lá de cima se virou para ver Casa, varanda, cercado, animais, tudo desaparecera. No lugar estava uma lagoa muito calma, pegada a um braço de mar. Ao longe ouviu uma cantiga triste, triste como quem está se

despedindo do mundo. Nunca mais viu a Mãe-d'Água (CASCUDO, 2004, p. 74).

O desfecho da narrativa revela um lado da personalidade da Mãe-D'Água até então escondido. Por trás daquela figura doce e encantadora esconde-se a outra, que parece ecoar das suas antecessoras correlatas, irada e vingativa. Descontente com a rejeição a personagem se deixa tomar pela cólera e, senhora das águas como bem o nome de origem tupi quer dizer, controla o elemento para varrer da face da terra o lar que dividia com o então marido, para o qual nunca mais aparece. Bem como as Sirenas tinham por intuito destruir os homens que cruzassem suas fronteiras, e algumas histórias representam as Sereias⁵¹ como seres predatórios do masculino, também a Mãe-D'Água parece não admitir ser vilipendiada pelo sexo oposto. Assinalarei, no caso da próxima narrativa, que quando sob o nome de lara essa característica aparece ainda mais fortemente ligada à personagem.

A *lenda da lara* está no compêndio *Lendas Brasileiras*, lançado originalmente em 1945. A edição utilizada para esta pesquisa é uma quinta impressão da nona edição lançada em 2005 pela Global Editora, parte do mesmo projeto de reedição que a obra anteriormente comentada e possui ilustrações de Cláudia Scatamacchia⁵².

Figura 24 - Fotos da edição de “Lendas Brasileiras” utilizada para esta pesquisa.



Fonte: acervo pessoal.

⁵¹ Mais sobre as Sereias será explorado no tópico 2 do primeiro capítulo.

⁵² Ilustradora paulistana, pela Global Editora já ilustrou diversas obras infantis e juvenis, grande parte delas de contos populares ou de fadas.

As vinte e uma narrativas presentes na obra estão organizadas em cinco blocos correspondentes às regiões do Brasil de que se originam: norte, nordeste, centro-oeste, sudeste e sul. Além disso, a edição possui ainda o posfácio *Algumas Notas*, em que Cascudo discorre brevemente sobre a fonte da qual recolheu cada título, em alguns casos contribuindo também com um vocabulário no sentido de aproximar o leitor das variantes linguísticas expressas nos textos apresentados. *A lenda de lara* é a narrativa que abre a obra, como também a sessão dedicada ao norte do Brasil. Cascudo (2005, p. 153) aponta que essa versão da história foi transcrita do ensaio *Lendas, Crenças e Superstições*, de João Barbosa Rodrigues, publicado na Revista Brasileira em 1881.

Embora, como darei a ver, trate-se de uma narrativa completamente diferente de *O Marido da Mãe-D'Água* em quase todos os sentidos, Cascudo insiste na equivalência dessa personagem com esta outra, explicando assim que lara “Significa mãe-d’água, senhora d’água, de *i*, água, e *ara*, senhora” (CASCUDO, 2005, p. 153). Também buscarei demonstrar, a partir do texto literário, que essa equivalência não é estabelecida de forma leviana. Assim começo a interlocução com a narrativa já em sua cena de abertura, quando temos descrito o primeiro vislumbre da personagem: “Deitada sobre a branca areia do igarapé, brincando com os matupiris, que lhe passam sobre o corpo meio oculto, pela corrente que se dirige ao igapó, uma linda tapuia canta à sombra dos jaguaris, sacudindo os longos cabelos tão negros como seus grandes olhos” (CASCUDO, 2005, p. 13).

Esse quadro idílico pintado pelo narrador - ou narradora - denuncia uma contradição em Cascudo: repetidamente, em seus estudos, o autor caracteriza lara como erigida à imagem da sereia europeia, de pele branca, cabelos loiros e olhos claros. Curiosamente essa não é a caracterização que encontramos quando lemos a versão da narrativa que o próprio autor apresenta. O que vemos a partir do material coletado pelo estudioso é exatamente o contrário: temos em lara a imagem de uma figura tipicamente brasileira, uma índia tapuia, correspondendo então à Mãe D’água a forma mais próxima à da sereia europeia. Parece-me que por serem diferentes leituras contextuais de uma mesma manifestação imaginária básica fundada em inquietações partilhadas (que em outras culturas deu corpo às Sirenas e às Sereias, por exemplo), é muito comum que se escorregue sem perceber quando são o tema do assunto

atribuindo a uma o que é de outra; não deve surpreender, também, se em algum contexto essas caracterizações efetivamente se invertam.

Para mais, não é possível ignorar a particularidade que essa narrativa possui com relação ao vocabulário empregado, tomado pela influência da variante do português dominante na região norte do país, com muitos nomes de origem tupi para designar coisas, como igarapé (um tipo de córrego), igapó (um tipo de região alagada), jaguari (um tipo de palmeira) etc. Tal característica demarca bem a sua origem, mas de forma alguma quer dizer que lara seja uma personagem exclusiva daquela parte do Brasil, bem como a Mãe D'água também não seja lá conhecida. É preciso ressaltar, mesmo relembrar, que nenhuma versão de uma narrativa folclórica encerra em si verdades absolutas sobre as personagens de que dão conta, sendo sempre uma versão correspondente a um determinado lugar, podendo ainda o mesmo lugar ter mais de uma versão da mesma narrativa.

Assim segue-se a narração contando que ela “Canta, cantando o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega a noite, ressoam nas águas do gigante dos rios [...] porém o moço tapuio que passa não se anima a procurar a fonte do igarapé [...] foge repetindo – ‘É bela, porém é a morte... é a lara.’” (CASCUDO, 2005, p. 13). Retorna o poder do canto, esse dom tão fascinante e tão perigoso comum a essas entidades femininas ligadas à água aonde quer que se ouça relatos sobre elas, retorna a sedução que impele, mas também o medo que ele provoca, colocando seu ouvinte em um dilema interior difícil de resolver: desfrutar da bela melodia, descobrir a sua fonte e assim enfrentar o perigo do qual até então ninguém conseguiu fugir, com a possibilidade de tornar-se um herói, ou passar ao largo, escapar daquela doce voz de volta para a segurança do caminho que leva para casa, longe dos truques de lara.

Essa versão da narrativa não revela o motivo do exílio com que lara foi castigada e sobre o qual ela canta. Entretanto, ao buscar pelo termo “lara” no Google descobri ser muito popular uma história da origem da personagem que remonto brevemente a seguir. Trata-se do relato da existência remota de uma índia guerreira que por ser mais forte do que seus irmãos homens sofreu uma tentativa de assassinato por parte deles. Em autodefesa a índia acabou matando todos. Furioso, seu pai, chefe da tribo, castigou-a jogando ao rio cheio de piranhas, mas ao invés de comerem sua carne os peixes transformaram a índia em uma sereia. Assim, exilada

de sua tribo, lara ficou assombrando as águas e vingando-se de todos os homens que cruzassem o seu caminho. Não consegui encontrar nenhum compêndio em que essa narrativa apareça transcrita, mas ela se repete em páginas sem fim pela internet. Julgando-a corrente no intrincado vai e vem de histórias que o povo conta é possível levantar a hipótese de que o exílio sobre o qual lara canta na versão de Cascudo seja o mesmo.

A versão reproduzida por Cascudo em que me debruço retorna no tempo para demonstrar que aquela não era a primeira vez que o jovem índio encontrava lara, mas um momento em que retornava à procura dela, descrevendo o que foi verdadeiramente o primeiro vislumbre que ele teve da encantada:

Uma vez a piracema arrastou-o para longe, a noite o surpreendeu [...] De repente um canto [...] uma cabeça sai fora da água, seu sorriso e sua beleza o ofuscam, ele a contempla, deixa cair o iacumá, e esquece também o tejupar; não presta atenção senão ao bater de seu coração, e engolfado em seus pensamentos deixa a montaria ir de bubuia, não despertando senão quando sentiu sobre a fronte a brisa fresca do Amazonas. Despertou muito tarde, a tristeza apoderou-se da sua alegria, o tejupar fez seu martírio, a família é uma opressão, as águas, só as águas o chamam (CASCUDO, 2005, p. 13-14).

Essa cena do primeiro encontro com lara me faz pensar sobre ela como uma personagem ardilosa, mais contida que suas correlatas, porém não menos perigosa. Note-se que lara não se revela por inteiro como as outras, seu corpo fica quase todo submerso, com exceção da cabeça, e não ataca furiosamente usando seu canto, mas sim penetra o coração e a cabeça da vítima sorrateiramente acendendo uma chama que não se apaga, arde cada vez mais intensa no íntimo do jovem índio... a cena descreve como ele entra em certo estado de letargia, solta do iacumá (como a língua tupi batiza o remo) e deixa que a correnteza conduza sua canoa, caindo em um sono profundo do qual desperta atormentado e partir de então não consegue mais encontrar paz em seu dia a dia. Como Corso (2004, p. 103) alerta, a sedução de lara não é apenas momentânea: “uma vez que foi vista, a lara instala-se no coração da vítima, a qual, por mais que tente resistir, acaba buscando-a e some no rio”.

Diferentemente das Sirenas e das Sereias, que nos textos analisados não demonstram toda essa paciência com quem ultrapassa seus limites, como um predador que brinca com sua presa ela não ataca de primeira: ela seduz, ela encanta, ela deixa uma marca, lança seu mistério e desperta um desejo que consome seu alvo, para que ele retorne e então ela lhe tome a vida afogando nas águas. Também diferentemente de suas correlatas, como parte desse feitiço misterioso ela não revela

todo o seu corpo, de modo que do pescoço para baixo, seja peixe, seja ave, seja mulher, ainda não se sabe.

O desespero do jovem índio para rever a entidade resulta, então, no seu retorno ao exato lugar em que a avistou pela primeira vez: “a tristeza desaparece; a alegria volta, porque o Sol já se encobre atrás das embaubeiras da longínqua margem do Amazonas; é a hora da lara” (CASCUDO, 2005, p. 15). O trecho, assim, revela outra particularidade dessa personagem, parece haver uma hora específica para a sua aparição, no fim da tarde, quando o sol ainda não desapareceu no horizonte, mas as árvores já o encobrem anunciando a escuridão da noite. Também destaco a recorrência de um cenário para lara, pois a narrativa insere a personagem em um habitat específico, o rio Amazonas.

O retorno da presa de lara acontece mesmo sob a recomendação feita pela mãe de que “não te deixes seduzir pela lara, foge de seus braços, ela é munusaua” (CASCUDO, 2005, p. 15), que significa “morte” em tupi. Tal alerta aponta tanto para a certeza de que o encanto proferido por lara é do âmbito da sexualidade, quanto para o fato de que esse encanto é um perigo difundido pelo saber comum daquele contexto, ou seja, de que é de conhecimento geral a existência de um ser sobrenatural que tem por costume atrair e matar os homens. Não há qualquer menção na narrativa de que também mulheres sejam vítimas em potencial de lara.

O destino do jovem índio é, assim, fatídico: “viram descer uma montaria de bubuia pelo Amazonas, solitária porque o pirassara tinha-se deixado seduzir pelos cantos da lara. Mais tarde apareceu num matupá um teonguera, tendo nos lábios sinais recentes dos beijos da lara. Estavam dilacerados pelos dentes das piranhas” (CASCUDO, 2005, p. 15). O pissara, “pescador” em tupi, não resistiu aos encantos da entidade e apenas sua canoa regressou à casa, ficando a fazer companhia para lara no fundo das águas. Mais tarde um cadáver, “teonguera” em tupi, foi encontrado em um córrego afluente, e subentende-se que se tratava do jovem índio. As feridas nos lábios, que bem poderiam ter sido feitas pelas piranhas, simbolizando o amor mortal de lara, deixam no ar aquele titubeio tão característico das superstições: tratou-se de um triste acidente ou de fato de um terrível encantamento?

Embora guarde importantes paralelos com suas correlatas, o que com certeza denuncia um intrincado processo de encontro de culturas em sua formação, a lara ou Mãe D’água se diferencia das Sirenas e das Sereias para além da individualidade de

uma identidade própria: esta personagem, ainda que comum na imaginação popular brasileira como um todo, pode ser encontrada sob mais de um nome e sob mais de uma forma. Acredito que a análise das duas narrativas folclóricas apresentadas por Cascudo em suas obras tenha oferecido elementos suficientes para tal afirmação. Uma averiguação importante, assim, é sobre a sua forma física: ainda que se insista em chamar lara de “a sereia brasileira”, de sereia ela não tem nada, pois seu corpo não apresenta apêndice de peixe; não fosse certa aura de sobrenaturalidade que a acompanha lara ou a Mãe D’água bem poderia se passar por uma mulher mortal comum.

Seja com traços europeus, seja com traços indígenas, seja saída do mar ou dos rios, lara ou Mãe D’água tem seu fundo sim nas crenças dos nossos povos originários, pois como Franchini (2011, p. 160) pontua, “Criaturas saindo de dentro das águas para espalhar a devastação é uma constante no imaginário indígena. Os acréscimos fantásticos, porém, como cantorias lúbricas para atrair as vítimas, são sempre desenvolvimentos posteriores, fruto da miscigenação”. O mesmo autor remonta ainda às Mouras Encantadas⁵³ do imaginário português e à Iemanjá e Oxum do imaginário africano, pois estas remetem, de uma forma ou de outra, à figura obsessiva da sereia que encontrou a do homem das águas, Ipujiara, e a Cobra Grande nesta fusão tão rica de fabulações.

Dessa forma, a lara ou Mãe D’água é uma roupagem de cultura europeia e africana com a qual vestiram aqueles outros personagens que foram encontrados aqui. Como explica Cascudo (2002, p. 159), “Houve apenas a convergência do mito dada a existência do símile. Nesse processo é fatal a confusão, a interdependência de histórias comuns, a quase fusão de certos detalhes”, e corrobora, “A lara é europeia. O índio não a conheceu outrora. Hoje é natural que se diga velhíssima, uma vez que, há três séculos a lenda escorre pela sua memória” (CASCUDO, 2002, p. 168).

Entretanto, não apenas a literatura oral foi a responsável por moldar essa figura, a da lara ou Mãe D’água. Recordo ao leitor que quando apresentei a definição de Cascudo (2012, p. 344) em seu Dicionário para a personagem, ele remeteu à sua

⁵³ Segundo Cascudo (2002, p. 149) “Eram filhas de Reis ou de príncipes mouros, reféns de soberanos cristãos, deixadas nas terras portuguesas para vigiar tesouros escondidos até que voltassem a dominar [...] cantavam nas fontes tímidas, nos rios e regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto secular”.

origem como “literária” em um sentido culto do uso do termo. Em outras palavras, o autor parece indicar que para além do encontro de culturas orais que transformou Ipujiara e Cobra Grande em Mãe D’água, o batismo da personagem como Iara, embora com profundas raízes no tupi, aconteceu na literatura produzida pelos círculos de prestígio e dela despreendeu-se para a popular. Assim, os próximos tópicos investigarão as figurações de Iara ou Mãe D’água em trechos de obras do Romantismo e do Modernismo, dois movimentos em que a intenção nacionalista levou autores a lançarem mão de símbolos que eles acreditavam representar o Brasil, dentre os quais essa personagem.

3.2 O ROMANTISMO NACIONALISTA E AS (CON)FIGURAÇÕES DA MÃE D’ÁGUA (OU IARA) NA LITERATURA ESCRITA

Nesta segunda parte do segundo capítulo, pretendo continuar traçando o que entendo como o percurso de formação da personagem Iara na cultura brasileira. Entretanto concentrado desta vez no papel desempenhado pela literatura produzida pelos círculos de prestígio, a literatura tida como oficial, pois foi a partir de onde essa personagem, que também é conhecida como a Mãe D’água, tornou-se parte do que Ortiz (1994) chama de memória nacional. Assim o autor diz que “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 (ORTIZ, 1994, p. 132).

Também Casemiro (2017, p. 105) afirma que “Houve um esforço por parte de nossos escritores, a partir do Romantismo, em construir uma nacionalidade que perpassasse pela imagem da Iara”. Entendo, dessa forma, que ao emprestarem Iara da cultura popular para produzirem textos que circularam pelos contextos letrados, autores, e conseqüentemente suas obras, continuaram um processo que começou na oralidade e no encontro de culturas e consagrou coletivamente a imagem dessa personagem das narrativas folclóricas.

Começarei, assim, pelo século XIX, quando a cultura popular passa a ser alvo de pesquisadores e também de interesse dos círculos literatos como parte de um projeto nacionalista. É o que averigua Casemiro (2012, p. 12), ao afirmar que os intelectuais da época, em vista do período pós-independência, estavam “empenhados

em forjar uma mitologia capaz de configurar, no plano cultural, a autonomia almejada pela jovem nação”; como parte da mesma consideração, a autora ainda ressalta que “a exemplo de muitos países da Europa, também se buscou promover aqui a valorização das tradições populares e do folclore, como substrato da cultura nacional” (CASEMIRO, 2012, p. 12).

Assim, enquanto, por exemplo, na Alemanha, berço do Romantismo, Jacob e Wilhelm Grimm coletavam contos populares a fim de distinguir a partir do dialeto em que eram narradas essas histórias um idioma genuinamente germânico, e por isso um espírito alemão genuíno (ZIPES, 2006) – contos estes que viriam se tornar os famosos “de fadas” –, por aqui os elementos que configuram nosso folclore também passaram a ser interesse de recolha e sistematização.

Movimento não diferente acontecia também em Portugal, pois é na mesma época que Júlio Dinis traz à luz a sua obra *O Canto da Sereia* como parte do livro *Serões da Província*. Na narrativa de forte inspiração popular conta-se sobre quando o bisavô do narrador trouxe do mar uma sereia em sua rede. Ela começa com um dos personagens interpelando o outro da seguinte maneira: “ – metade mulher e metade peixe! Isto lá pode ser! Está a caçar com a gente” (DINIS, 1994, p. 7), o que nos aponta para uma configuração corpórea da personagem bem dentro do que seria “clássico” para a figura: o rabo de peixe. Tal texto, publicado em 1870, a julgar pela popularidade na literatura portuguesa e pela forte influencia da cultura popular daquele país, pode ter influenciado muito nas histórias de sereias que chegaram ao Brasil.

Passou-se, então, não apenas a coletar narrativas orais, mas também a incorporá-las em produções literárias escritas, bem como a descrever o sem-número de costumes e tradições populares que compõem as práticas folclóricas em nosso país. Novamente evoco Casemiro (2012, p. 13), quando a autora diz que esse interesse dos intelectuais se devia ao empenho de “elaborar uma literatura nacional, que pudesse, de acordo com eles, afirmar, frente à antiga metrópole e à Europa, a singularidade ou autonomia cultural da então recém-independente nação”.

Este traço em comum – o de buscar no folclórico matéria para uma literatura escrita que representasse algum tipo de espírito do povo nacional – não é, assim, uma coincidência; Segundo Matos (1994), estudando Silvio Romero como importante folclorista que foi, tratou-se mesmo de uma influência direta do romantismo alemão, que “Ajudado pela crítica, pela linguística e pela mitografia, penetrou na região

encantada das lendas, dos contos, das canções, das crenças populares” (ROMERO apud MATOS, 1994, p. 51) a fim de distinguir a “alma germânica” e inspirou os intelectuais brasileiros a fazerem de forma semelhante por aqui. Entretanto, Matos (1994, p. 52) afirma que o folclorista tece importantes críticas à execução desta tendência: “Sugere que a idealização extremada da alma popular enquanto origem e sede do gênero nacional, mesmo quando ‘ingênuo’, ameaça confiná-la numa espécie de museu, revertendo perniciosamente contra o próprio povo, recusando-lhe o direito à evolução e transformação culturais”.

Também Ribeiro (2006, p. 147) aponta problemas ao analisar a influência, pois “Antes refletida da Europa que fidedigna à realidade local, a tentativa de definição do povo brasileiro aparece sempre nebulosa neste período, na medida em que busca a semelhança com o folclore branco-europeu, determinado pelos românticos do Velho Mundo como rústico, ingênuo e isolado da civilização urbana”. Assim, segundo a pesquisadora, o intento era anacrônico, uma vez que “Os fundamentos da cultura popular européia explicavam-se pela idéia do afastamento das cidades, como impedimento geográfico da corrupção dos costumes pelos hábitos urbanos e cosmopolitas. Mas a realidade social, política, econômica e física do Brasil era completamente outra” (RIBEIRO, 2006, p. 148).

Para mais, muitos estudiosos apontam ainda que a própria distinção de uma cultura popular cunhada pelos românticos pressupõe um problema, pois quem propôs a categoria e a descreveu à época foram sempre eruditos das classes vigentes sob o seu próprio olhar e nunca as classes que efetivamente deram origem a essa cultura e a tinham efetivamente inserida em seus dias a dias. Portanto, a classificação nasce e é operada de forma puramente elitista, pressupondo que os populares não terão de forma alguma acesso a conhecimentos eruditos e ignorando que a cultura dos populares pode também tornar-se erudita, como expõem Franklin e Aguiar (2018, p. 245): “O saber douto pode atravessar as classes populares, sendo reinterpretado de acordo com a mundividência dos sujeitos em seu lócus socioculturais, assim como canções e contos populares podem compor a formação de membros da elite, ao mesmo tempo em que estes possuem acesso à ‘alta cultura’”.

De qualquer modo, o fato é que o afã do nacionalismo literário inspirado pelo mergulho na cultura classificada como popular encontrou no Romantismo aliado decisivo pela própria constituição da corrente no exterior, propulsora dessas ideias.

Como aponta Candido (2000, p. 16) “Nem é de se espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e do culto da história, o que se chamou em toda Europa ‘despertar das nacionalidades’, em seguida ao empuxe Napoleônico, encontrou expressão no Romantismo”. Nesse sentido, “Descrever os costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do julgo da literatura clássica, universal, comum a todos” (CANDIDO, 2000, p. 16).

Sendo assim, a questão da intersecção do folclore na forma de sua literatura oral com a literatura escrita produzida pelos círculos letrados acontece no momento em que, segundo Candido (2000, p. 11), houve uma “disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma ‘literatura nacional’”; Mas o que seria uma literatura nacional, afinal? O autor cita um ensaio do historiador Macedo Soares que oferece algumas pistas quanto a isso quando diz que “Os costumes são, se assim me posso exprimir, a côr local da sociedade, o espírito do século. Seu caráter fixa-se mais ou menos segundo as crenças, as tradições e as instituições de um povo. Êles devem transparecer em toda poesia nacional” (SOARES apud CANDIDO, 2000, p. 12).

Ora, de que mais estaria o historiador falando quando sobre como uma poesia, portanto uma literatura, que se pretendesse nacional, ao citar que deveria estar impregnada dos “costumes”, das “crenças, as tradições e as instituições de um povo”, se não do cerne do folclórico? Como demonstrado, Carneiro (2008) e Cascudo (2002; 2006; 2012) bem concordam que o folclore é de fato feito especialmente destas coisas. Assim, Ribeiro (2006) conta que:

cerca de catorze autores da segunda metade do século XIX debatem o folclore como o novo símbolo da nacionalidade. [...] o debate elege unanimemente o Norte como a região da genuína brasilidade. [...] Diante do europeizado argumento de que o Norte ainda não havia sido afetado pelo influxo estrangeiro e pelo progresso, a região passa a representar o lugar geograficamente afastado da corrupção citadina e idealizado como genuíno e detentor de costumes populares ainda intocados. A partir de pontos de vista que retratam uma nacionalidade em “estado bruto”, o folclore é apontado como o germe da literatura nacional (RIBEIRO, 2006, p. 51-52)

Como Casemiro (2012, p. 118) aponta, o intuito da criação de uma literatura genuinamente nacional, ou seja, independente, como parte da elaboração de uma identidade nacional brasileira, “passa pela recriação de elementos de nosso folclore na literatura erudita, considerados representativos da ‘alma nacional’, segundo os

românticos”. Também Franklin e Aguiar (2018, p. 239) ajudam a explicar o movimento, dizendo que “os intelectuais românticos se voltaram para a coleta de costumes populares (...). O povo passou a ser visto como transmissor fidedigno da tradição nacional. O estudioso deveria buscar na “boca do povo” as histórias antigas e traduzi-las para seus contemporâneos”.

Nesse sentido, em nota de rodapé, Magalhães (1939, p. 90) ressalta que há significativa recorrência da temática relativa à Mãe D’água ou lara na literatura de cunho nacionalista produzida durante o Romantismo. Ao lado do Saci, diz que a personagem feminina que transita entre duas alcunhas – a depender do lugar de onde a narrativa é contada – foi um dos temas prediletos dos poetas e prosadores brasileiros, destacando entre eles dois nomes caros a este estudo: Gonçalves Dias e José de Alencar.

Também Bosi (2015, p. 101) cita ambos quando busca por expoentes do movimento romântico, asseverando que “O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país”; estando o mítico intimamente ligado ao folclórico, elementos deste servem de matéria então para construir no campo do discurso literário essas raízes em um tempo mais antigo, do qual advém uma nobreza que tem a ver com um caráter originário e, por isso, legendário, algo mágico. Nesse sentido, se o povo europeu descende de uma época de fadas e trolls, o povo brasileiro tem em seu espírito ainda algo da época em que criaturas como a Mãe D’água dividiam essas terras com os índios.

Ressalto ainda que Casemiro (2012, p. 44) nota que se Alencar “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 lara”, o que penso que bem justifique a escolha dos dois como foco deste momento. É justamente, então, em um poema do segundo e um romance do primeiro em que concentrarei minha análise sobre a figuração de lara ou Mãe D’água, pois nestes títulos a personagem tem importante destaque, respectivamente: *A Mãe D’água* e *O Tronco do Ipê*.

Localizei *A Mãe D’água* em edição de 1851 da coletânea *Últimos Cantos*, de Gonçalves Dias, digitalizada e disponibilizada on-line pela Biblioteca Digital Brasileira

Guita e José Mindin⁵⁴, um projeto da USP responsável por manter “um acervo bibliográfico e documental sobre assuntos brasileiros ímpares, no País e no mundo”, como anuncia a sua página⁵⁵.

Trata-se da terceira publicação de poemas do autor e o texto em questão pode ser definido, a partir de Ackermann (1964, p. 98), como “uma balada composta em sete partes nitidamente distintas pelo número de versos, pela construção de estrofes e pela métrica”. A essa averiguação mais geral do autor sobre a forma do poema acrescento também alguma contribuição minha ao distinguir quatro vozes diferentes nele: a do narrador, a do menino (que se torna vítima da Mãe D’água), a da mãe dele e, por fim, da própria Mãe D’água, sendo essas vozes distribuídas ao longo de trinta e cinco estrofes com predominância de versos de sete sílabas poéticas.

O poema inicia com o avistamento de uma misteriosa figura feminina dentro d’água – imaginamos que submersa em alguma porção funda de água, como um rio ou um lago, que mais adiante é designada como uma “fonte” mas também como um “rio cristalino”, o que pode levar a crer que se trata de alguma nascente. Tendo em vista que nascentes também são chamadas no saber comum de Mães D’água, estabelece-se no poema um paralelo que provavelmente nada tem de acidental.

A voz que primeiro enuncia – logo descobriremos ser a de um menino – chama pela sua figura materna para que contemple a visão também: “Minha mãe, olha aqui dentro/Olha a bela criatura,/Que dentro d’água se vê” (DIAS, 1851, p. 47). Durante todo o poema, assim, o elemento água é evocado sempre junto da misteriosa figura, compreendendo como intrinsecamente relacionados, indissociáveis, a moça submersa e a água em que está submergida.

Sobre a aparência do enigmático ser feminino, temos pequenos vislumbres ao longo do poema, na medida em que se deixa ver pelo menino:

São d’ouro os longos cabelos,
Gentil a doce figura,
Airosa, leve a estatura;
(...)
A bela moça formosa,
Como se fez toda rosa,
Toda candura e jasmim
(...)
São seus lábios entreabertos
Semelhantes a romã;
(DIAS, 1851, p. 48).

⁵⁴ <http://www.brasiliana.usp.br/>

⁵⁵ <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4123>.

Assim, a primeira coisa que salta à percepção sobre a Mãe D'água ao eu-lírico predominante no poema, o menino, é a semelhança dela com as mulheres europeias: os cabelos são da cor loira, a pele é rosada, os lábios são rubros como a fruta a qual a voz enunciadora remete para descrevê-los à semelhança. Não há qualquer traço físico notado que aponte para uma figuração calcada na aparência das mulheres indígenas, o que haveria de ser o esperado uma vez que o senso comum atribuiu Iara ou Mãe D'água a uma criação indígena que tornou-se universal ao Brasil. Mas, como bem Cascudo (2012, p. 533) notou: “Não conheço no documentário brasileiro mãe-d'água cantando, moça bonita do cabelo louro e olho azul, senão na segunda metade do séc. XIX, e mais intensamente depois da reação romântica que se iniciou pelo indigenalismo transfigurador de Gonçalves Dias”.

Ou seja, torna-se possível dizer que surge na poesia de Gonçalves Dias, oficialmente, a caracterização clássica da Iara ou Mãe D'água como uma mulher cujo aspecto vai de encontro ao de qualquer povo indígena conhecido: “E as brancas mãos delicadas/E as longas tranças douradas” (DIAS, 1851, p. 50). Mas se a vontade do autor, ao utilizá-la, era contribuir com uma representação da pura alma brasileira, ou seja, daquilo que aqui já estava antes do colonizador europeu, porque usar a figura da Mãe D'água, a sereia aclimatada, e não a de Iupuiara, que, como vimos, identifica ser aquela genuína do imaginário indígena? Como bem Silva (2011, p. 106) aponta, “Poderia o poeta ter optado, portanto, pela poetização dessa variante, ao invés do mito da Iara já contaminado pela cultura alienígena do colonizador”.

É ainda o mesmo autor que nos oferece uma resposta para isso ao averiguar que a ideia de uma poética que exprima a alma brasileira “ultrapassa as fronteiras nacionais na medida em que se estrutura sobre elementos de uma cultura continental” (SILVA, 2011, p. 106). O que quer dizer que leva em consideração, muitas vezes e para além do que fosse puramente indígena brasileiro, o encontro entre os vários povos – da América, da África e da Europa –, bem como seus imaginários, que compuseram aquele que agora era dono daquela terra. Nesse sentido, é possível ressaltar que “O mito das sereias no contexto americano funciona como um verdadeiro signo da própria miscigenação cultural característica da formação étnica americana” (SILVA, 2011, p. 106), apontando a Mãe D'água como um símbolo potente para exprimir uma pretensa brasilidade genuína.

Ainda sobre a sua aparência, o adjetivo “bela” relacionado diretamente à Mãe D’água aparece em onze versos ao longo do poema, bem como “querida”, em três, e “formosa” em dois, reforçando insistentemente que o que o eu-lírico vê agrada aos olhos, atrai sua atenção de maneira cativante. Além dos longos cabelos louros e da pele branca, temos um vislumbre do seu colo, uma menção aos seios, e a confirmação de que não se trata de uma figura que tenha cauda de peixe, pois é mencionada a presença de pés no verso “Com mil peixes vários brincando a seus pés” (DIAS, 1851, p. 52). O quadro inteiro pinta uma forma completamente humana, como verificável nos dois textos coletados por Cascudo explorados no tópico anterior. Ademais, são percebidos três objetos, por se assim dizer, que lhe pertencem: um pente, um tipo de xale com o qual envolve parte de seu tronco, e uma harpa.

Ressalto aqui presença do pente e do instrumento musical como bastante significativa. Segundo Crull (2021, p. 11), “O ato das sereias tocando instrumentos musicais se conecta com a ideia das sirenas como povo do mar com vozes mágicas que possuem a habilidade de persuadir marinheiros e atraí-los para a morte”⁵⁶, ou seja, a presença de um instrumento com a Mãe D’água no poema remete à ligação ancestral desses seres com a música. A mesma autora também cita a ligação das sereias com o pente, dizendo que ele substituiu, por volta dos anos 1400-1500, junto com o espelho, os instrumentos musicais nas representações pictóricas dessas figuras; assim, ao poder do encantamento musical passa-se a sobrepor o poder do encantamento pela beleza física, o que transforma as sereias em símbolo de vaidade. Não é motivo de surpresa, então, que ambos artefatos apareçam ligados à Mãe D’água se pensarmos nela como um resultado da aclimação brasileira para essas figuras mais antigas.

No que concerne aos modos ao interagir da Mãe D’água com o eu-lírico em questão, a saber, ainda o menino, descreve-se com palavras que em nada denotam algum tipo de periculosidade: ressalta-se algo de gentileza, de doçura. Esta última averiguação ganha corpo quando se lê, por exemplo: “Minha mãe, no fundo d’água/Vê essa mulher tão bela?/O sorrir dos lábios dela,/Inda mais doce que o teu” (DIAS, 1851, p. 47); e também em outros versos subsequentes, como: A bela moça formosa/(...)/Toda candura e jasmim!/(...)/ Tem ares d’uma princesa,/E, no entanto ó

⁵⁶ No original: “The act of mermaids playing musical instruments connects to the idea of sirens as merfolk with magical singing voices that possess the ability to brainwash sailors and lure them to their deaths”.

tão medrosa!... (DIAS, 1851, p. 48). Forma-se, assim, uma personagem de cujas ingênuas e boas intenções inicialmente não se duvida, pois até medo do eu-lírico encena. Entretanto, crer nessas características é ingenuidade do menino, pois ao assumir a mãe dele posição enunciativa denuncia o engodo:

- Tem-te, meu filho; não olhes
 (...)
 - 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;
 (...)
 (DIAS, 1851, p. 49).

Esse caráter ludibrioso também remanesce das figuras antepassadas à Mãe D'água, lembro que dizia-se ser a partir de um canto mavioso que as Sirenas enganavam os marinheiros quanto às suas cruéis intenções, bem como dizia-se ser a partir de uma aparência considerada bela – e algumas vezes também do mesmo dom do canto – que as Sereias faziam suas vítimas em algumas histórias populares. Aqui, porém, parece que o alvo da criatura sofre certa mudança: ao invés de seduzir homens adultos, a Mãe D'água do poema de Gonçalves Dias surge quase como uma personagem saída de um conto de advertência⁵⁷: “- É a mãe d'água traidora,/Que ilude os fáceis meninos,/Quando eles são pequeninos,/E obedientes não são” (DIAS, 1851, p. 49).

Contrariando o alerta, o menino insiste em contemplar a Mãe D'água: “O menino se curva e se inclina/Por ver mais de perto a danosa visão” (DIAS, 1851, p. 55). E se não dotada do dom do canto, como as Sirenas e as Sereias, ainda assim usa da voz para atrair suas vítimas falando das maravilhas do seu “reino de cristal”, onde “Não se sente a tempestade”, onde “O meu palácio se resplende” com “luzes multicores” e “mil estrelas engastadas” (DIAS, 1851). Mais do que isso, ela ainda oferece esse mundo de belezas como presente para o menino: “Vem! Dar-te-ei meus palácios,/Meus tesouros encantados,/E o meu reino de cristal” (DIAS, 1851, p. 56). Essas promessas de recompensas, de um mundo melhor e mais bonito para viver

⁵⁷ Gênero comum entre as narrativas folclóricas com intuito de ditar proibições às crianças bem como consequências que elas enfrentam em caso de desobediência

caso sejam seguidas para o fundo das águas são também, como se sabe, muito comuns nas histórias sobre essas mulheres-monstro das águas.

Talvez não tanto pela perspectiva de uma vida mais encantadora nas profundezas, fica implícito que há algo na imagem da Mãe D'água que seduz o menino, que o impele a contemplá-la, mesmo sabendo que não é boa ideia. A lógica parece ser a mesma em torno das Sirenas: você sabe que não pode ouvir o canto, mas ainda assim quer ouvi-lo; aqui, você sabe que não deve admirar a Mãe D'água, mas ainda assim quer com todas as suas forças fazê-lo. É quase inevitável, nesse sentido, render-se a ela: “O seu sorriso é de mentira/É terrível tentação” (DIAS, 1851, p. 49). Embora trate-se de uma criança e não um homem adulto, por isso de um encanto diferente exercido pela criatura sobre sua vítima, chama a atenção o fato de que essa vítima seja, ainda assim, do sexo masculino, guardando mais uma proximidade com as suas correlatas.

Ainda na mesma direção, o sentimento de rancor ou vingança parece guiar a escolha da Mãe D'água por suas vítimas, pois como diz a mãe do menino quando na voz do eu-lírico: “Ella é quem rouba os meninos/Para tragar os pequeninos/E para vingar-se n'água/Da causa tanta mágoa” (DIAS, 1851, p. 50). O poema não retorna ao assunto para torná-lo mais claro, mas conhecendo como já conhecemos os mistérios em torno dessa figura é possível fazer algumas inferências em torno do que o trecho quer dizer: levando em consideração que subjaz a todas essas mulheres-monstro das águas estudadas até aqui um sentimento de revolta em relação ao masculino, muito possivelmente essa “mágoa” refere-se à atitude de algum homem e por isso a vingança sempre dirigida a alguém desse gênero; Se lembrarmos do conto recolhido por Cascudo e explorado anteriormente, *O Marido da Mãe-d'água*, ele termina com a revolta da personagem com a traição do marido e seu retorno às águas. Torna-se possível pensar, assim, que se o poema tem a mesma fonte popular do conto, pode tratar-se de um desdobramento daquela narrativa, em que a Mãe D'água consolida-se, então, como uma mulher que vem à superfície para fazer dos homens suas vítimas. Ao final do poema o menino encontra o seu destino fatal:

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 bello menino, dizendo consigo –
 Que bem fiz eu!
 Por ver o thesouro 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!
 (DIAS, 1851, p. 57).

Ludibriado pelas promessas da Mãe D'água e pelo encanto da sua visão, a criança perde sua vida nas águas e sucumbe à maldição anunciada: mais uma vítima da “coisa má” ou “má tentação” da qual tanto a mãe do menino avisou.

Surge assim, na literatura escrita, a Mãe D'água que se cristaliza posteriormente na cultura popular: uma mulher descrita como bela, com traços europeus, que vive nas águas, mas cujo corpo não traz nenhuma marca de adaptação ao habitat, sendo inteiramente humano. É dessa personagem que vemos no conto de Camara Cascudo uma história de origem e no poema de Gonçalves Dias uma de sobrevivência da lenda. Se é sabido que foi a partir desse poema que ela ganhou a aparência que tem, tudo indica, assim, que a formação da história de origem coletada por Cascudo seja posterior a ele, embora a personagem aparentemente já fosse de domínio popular, bem como o enredo daquela história. Longe de efetivamente inventar a personagem, o que Gonçalves Dias faz, de fato, é cristalizar uma primeira caracterização física para ela, da qual outras se originaram ao longo dos séculos posteriores, à medida em que a história foi chegando a outros contextos.

O segundo caso selecionado de figuração da personagem Mãe D'água ou lara que trago em vista neste tópico tem como fonte o romance *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar. Sobre a obra, Massaud Moisés comenta que acredita que teve como um dos motivos “oferecer um retrato tão completo quanto possível das peculiaridades regionais do Brasil (pelo menos aquelas que, a seu ver [José de Alencar], seriam as mais indicadoras dum tipo de homem brasileiro) e das tradições e costumes nacionais ligados ao folclore” (MOISÉS, 1968, p. 32). Isso, interpreto eu, não apenas pelo importante aparecimento da Mãe D'água ou lara, mas também porque costumam o romance um sem número de outros elementos folclóricos, como a Festa de São João, a Missa do Galo, os quitutes daquele tempo, as danças, os poetas de improviso, o batuque dos escravizados, o jogo de prendas, apenas para citar alguns deles.

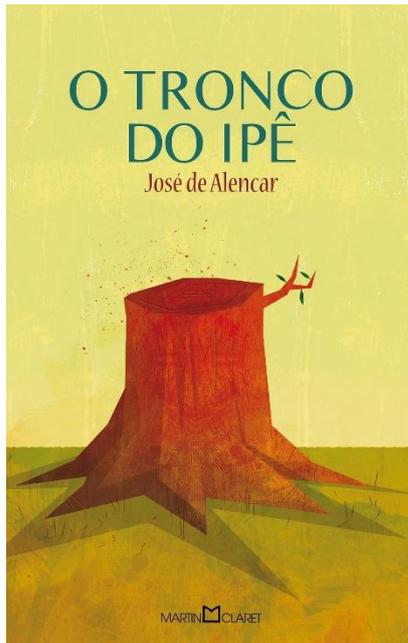
Enquanto parte de um projeto de construção do nacional, assim, *O Tronco do Ipê* leva adiante a ideia de lançar mão do folclórico para captar uma possível alma brasileira. Sobre isso, Casemiro (2017, p. 106) bem nota que embora Alencar e os

demais compartilhassem do mesmo desejo, nesse movimento “a apropriação do material folclórico se fez segundo a interpretação e orientação ideológica de cada autor”. Resultou, no fim, em obras que, embora pretendessem retratar nossa magnitude, se desenharam em torno de diferentes temas que denunciavam nossa condição periférica no sentido de expressarem nosso atraso em relação a diversos aspectos já superados fora daqui.

Cavalcanti e Soares (2016), por exemplo, notam que através do narrador e da interação entre os personagens de *O Tronco do Ipê* é possível entrever a posição contrária de Alencar ao fim da escravidão no Brasil, pois no romance o tema é tratado com evidente indulgência – vale lembrar que o nosso país foi o último a abolir a escravidão no continente americano, em 1888; Entretanto, os autores reforçam que “Apesar de serem conservadores e sustentadores da ideologia política vigente, os romances foram ousados na construção dessa identidade nacional.” (CAVALCANTI; SOARES, 2016, p. 102).

Publicada pela primeira vez em 1871, a obra é dividida em duas partes de dezenove e vinte capítulos, respectivamente. A edição utilizada para esta pesquisa é uma publicação da editora Martin Claret, encerrada em 278 páginas. Parte da coleção *A obra-prima de cada autor*, possui um prefácio de Daniela Mercedes Kahn, Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, um glossário com 88 palavras e uma Contextualização da obra por Cristina Garófalo Porini, graduada em Letras pela USP, professora e revisora de textos, além de um questionário sugerido a professores que queiram trabalhar com a obra em sala de aula.

Figura 25 - Capa da edição de *O Tronco do Ipê* utilizada para esta pesquisa.



Fonte: Google Imagens

A voz que a enuncia o romance é a de um narrador onisciente que também participa de ações na história, a qual se desenrola em dois tempos: a narrativa começa com a chegada desse narrador no cenário da trama anos após importantes ações transcorridas nele, remonta a essas ações como se voltássemos naquele tempo, e retorna ao seu presente para a continuidade do desenrolar do enredo. Trata-se, desse modo, de uma narrativa, embora cronológica, organizada não-linearmente.

O Tronco do Ipê é, em seu sentido mais fundamental, uma história de amor à sombra do mistério de um crime: Mário, o protagonista, desconfia que o seu padrinho, pai de Alice, por quem é apaixonado, teve algum envolvimento na morte de seu pai, que se deu em circunstâncias obscuras e rendeu ao homem a herança da Fazenda do Boqueirão, que deveria ser sua. Graças ao forte apelo folhetinesco, convém ainda ressaltar, a obra foi adaptada para uma telenovela em 20 capítulos e transmitida pela TV cultura no ano de 1982.

O clássico romance de José de Alencar recebeu adaptação livre da jovem Edmar Barbosa e tem estreia marcada para o próximo dia 26.

TRONCO DE IPÊ VIRA NOVEA NA TV CULTURA

Trata-se de mais um programa da série *Tele-romance* e, talvez, a que recebeu maior produção. Afinal, são 30 atores vivendo, numa das mais antigas fazendas de São Paulo, a trama da abastada família do Barão da Espera, que adota um menino órfão e esconde as verdadeiras condições em que seu pai morreu.

Texto: Rosângela Pires
Fotos: TV Cultura

Maria Isabel de Lázara (patron), Maria Fernanda, Sebastião Canque e Ivete Bóris (abais) vivem os misteriosos integrantes de um poderoso clã aristocrático.

Fúlvio Starabini (o Barão) e Maria Luiza Castro (filhos) são os novos grandes nomes que integram o elenco — e a história — do *Tronco de Ipê*.

A partir do próximo dia 26, às 19:30 horas e em 20 capítulos diários, a teleprodução poderá assistir pela TV Cultura à dramatização de um dos maiores clássicos da literatura brasileira: *O Tronco de Ipê*, de José de Alencar (1829-1889).

Trata-se de mais um programa da série *Tele-romance*, e é uma adaptação livre da jovem Edmar Barbosa (filha do consagrado jornalista Benedito Ruy Barbosa). Embora praticante estante no gênero — sua primeira história para TV, *Fogo e Fúria*, se ar pela mesma emissora no final do ano passado —, Edmar promete: seguir a mesma linha gloriosa do pai. Nos bastidores da Cultura, os dois comentam que *O Tronco de Ipê* será um grande sucesso. E a produção, contando na época desde filmes, registros em vídeos, figurinos e reconstituição de época.

Para se ter uma ideia, a locação principal é a Fazenda Ipe, localizada a poucos quilômetros de São Paulo, próxima a cidade de Campinas. Um verdadeiro patrimônio histórico. A

exatidão do elenco também não ficou atrás em matéria de qualidade: 30 atores — destacando-se Maria Fernanda, Fúlvio Starabini, Maria Luiza Castro, Fátima Sicaiani, Maria Letícia Caselli e Maria Isabel de Lázara — contam a história de uma abastada família de aristocratas. São os patriarcas de Barão da Espera, que vivem um ocioso diafa procurando esconder em que condições seu pai morreu.

Tratando um tema tão envolvente com a maior responsabilidade, Edmar Barbosa optou por estar contribuindo para chamar a atenção de todos em relação aos novos talentos que estão vindo por aí.

— Tem gente boa tentando mostrar do que é capaz, buscando pra ganhar um espaço. Para isso, essa experiência foi gratificante demais. E espero manter esse entusiasmo.

GANHE MAIS

INICIAL
Cr\$ 31.750,00
NAS HORAS VAGAS

OPORTUNIDADE VÁLIDA PARA TODO O BRASIL

- Atuação on-line
- Não exigimos nível escolar
- Serviço de fácil aprendizagem
- Dinheiro toda a orientação

Escreva, não tem compromisso e recebe informações atualizadas de como participar dessa oportunidade

GARANTA SUA VAGA

STYLUS LTDA.

Caixa Postal nº 67 - CEP: 07000-000 - São Paulo - SP

DAMOS CERTEZA DO SEU SUCESSO

R. D. Duane Luperão, 938 - Cerqueira César - CEP: 01033-000 - São Paulo - SP

UM CORPO PERFEITO

NECESSITA TER SUA ALTIMA PESADA

MAIS ALTO

GEN MODELADO

MAIS MAGRO

GEN MODELADO

MAIS MAGRO

GEN MODELADO

MAIS MAGRO

GEN MODELADO

MAIS MAGRO

Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2015/02/tronco-do-ipe.html> acesso em 10 abr. 2023

O projeto nacionalista de *O Tronco do Ipê* começa já pelo título. Como, novamente, Casemiro (2017) nota, o ipê é considerado uma árvore tipicamente nacional. A árvore a que o título faz referência é protagonista na figuração da Fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, espaço em que se desenvolve a trama. Enquanto a fazenda estava no auge, também o ipê se mostrava grande e formoso. Quando a fazenda entrou em decadência, o ipê foi morrendo junto com ela, até se tornar apenas um toco. É aos pés do ipê que um velho escravizado depositava mandingas, o que confere aos olhos dos brancos certo mau agouro à árvore, e onde acredita estarem enterrados os infelizes que se renderam ao canto de lara. Falando na sereia brasileira, ela surge não apenas como mais um elemento, mas ganhando destaque na trama como parte de um episódio fundamental no desenrolar da mesma.

O Boqueirão, que dá nome à fazenda, é um rio envolto em mau agouro pois ao longo do tempo afogou muitas vidas, fato que gerou a lenda de que nele vive a Mãe-d'água, tendo o próprio pai de Mário sido vítima das águas escuras em que a personagem folclórica supostamente vive. Considero interessante notar que a Mãe D'água figura apenas nos capítulos em que os protagonistas são crianças (o que corresponde à primeira parte do romance), o que parece ajudar a configurá-la como parte de um imaginário equiparado ou compartilhado com o infantil, dado a confundir fatos e fabulações. Da mesma forma, a ideia de acreditar em uma mulher com poderes sobrenaturais que vive embaixo da água é associada à cultura das pessoas

consideradas pelo pensamento vigente menos esclarecidas, as negras e negros escravizados ou libertos.

É certo que isso não aparece de maneira explícita no texto, mas a partir de uma leitura interpretativa do mesmo que não perde de vista pontos levantados até aqui, dentre eles o sobre o quanto, ao lançar mão do nosso material folclórico, os autores da época deixaram impressas suas visões mais íntimas sobre o mundo das ideias populares, ainda que as estivessem manejando no intento de valorizar um dito espírito brasileiro. Não podemos desconsiderar que, no Romantismo, “Os intelectuais, preocupados em resgatar a cultura popular, o faziam, assim, com o olhar distanciado daquele que vê de fora” (SEVERO, 2013, p. 13), portanto não conseguiam, talvez nem quisessem, filtrar suas próprias percepções sobre o material com que estavam lidando.

Assim, temos o primeiro vislumbre da Mãe D’água na narrativa em questão a partir da voz de Tia Chica, personagem negra que na juventude foi ama de D. Júlia, atual senhora da fazenda. Não fica claro se Tia Chica é liberta ou se goza de privilégio em relação aos outros escravizados do lugar por morar em uma casinha própria junto ao marido⁵⁸, mas a questão é que por estar acamada recebe a visita das então crianças da fazenda, pelas quais é muito querida. É no capítulo VI, intitulado *Histórias da Carochinha*, que a “vovó” Chica, como chamam-na, faz menção à Mãe D’água ao comentarem que no Boqueirão há um buraco muito fundo, e ela corrige: “É um palácio encantado que há no fundo da lagoa... onde mora a mãe-d’água” (ALENCAR, 2013, p. 44).

A ideia da existência de um palácio, por si só, já é o suficiente para estabelecer certa atmosfera de encanto e mistério que atrai a atenção das crianças. Isso porque castelos são elementos totalmente estranhos àquele contexto rural em que as personagens estavam inseridas, evocando um imaginário que é estranho também à nossa própria cultura, uma vez que quando pensamos em palácios possivelmente a primeira coisa que nos vem à cabeça são os castelos da Europa medieval. Se lembrarmos que ele está submerso nas águas do rio que corre muito próximo àquele cenário ordinário fica ainda mais fácil compreender o apelo à audiência da história.

⁵⁸ Em trabalho sobre o tema da escravidão na obra *O Tronco do Ipê*, Façanha (2013, p. 1-2) nota que “Morar em cabana separada da senzala era um privilégio no interior das relações escravistas no século XIX brasileiro”;

Por isso, ressalto o título do capítulo – *Histórias da Carochinha* –, que volta a indicar para o averiguado anteriormente sobre a relação entre o mundo das ideias infantis, ou pouco maduras/esclarecidas, e a crença na personagem Mãe D'água, visto que, como averigua Jaqueta (2020) em sua dissertação de mestrado,

Também conhecida como Baratinha, Carocha e outras variações, Carochinha é uma das personagens mais famosas da literatura dedicada à infância do Brasil, na qual, além de personagem de sua própria história, aparece como uma senhora contadora de casos, nomeia um gênero textual e tornou-se, até mesmo, uma expressão linguística (JAQUETA, 2020, p. 13).

Assim, a personagem chamada Dona Carochinha extrapolou a sua própria narrativa e “tornou-se um tipo exemplar e genérico” para denominar “todos os contos tradicionais, de fadas, bruxarias e encantamentos” (RIBEIRO, 1919, p. 66). Nesse sentido, o leitor de *O Tronco do Ipê* recebe uma chave de leitura para a introdução da personagem Mãe D'água na narrativa que a joga para o campo da invenção para entreter a infância ou da esfera da credence popular. Logo, fica implícito que, no mínimo, há que se olhar para a sua existência factual na trama com certa desconfiança. E, em uma camada mais profunda, também se torna possível inferir que, como adiantado, há algo do próprio juízo de valor do autor quanto ao popular impresso nessa apropriação para a obra.

Atendendo ao pedido das crianças, “- Conta a história da mãe-d'água, vovó!” (ALENCAR, 2013, p. 45), Tia chica puxa pela memória para narrar, então, as origens desse ser ao qual fez menção; o que me leva a cruzar o romance de Alencar com outra obra de importância do mesmo século: *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero. Em apresentação da sua edição pelo projeto *Cadernos do Mundo Inteiro*⁵⁹, o livro é descrito como constituído a partir de uma compilação de narrativas populares coletadas em Pernambuco, Sergipe, no Rio de Janeiro e no Pará, com alguns contos colhidos dos índios por Couto de Magalhães⁶⁰, um dos folcloristas precursores de Camara Cascudo, sendo a primeira grande obra etnográfica da literatura brasileira.

⁵⁹ Localizável no endereço <https://cadernosdomundointeiro.com.br/> (acesso em 1 fev. 2023), o Projeto **Cadernos do Mundo Inteiro** define-se como “um site com caráter editorial, muito experimental e com finalidade de estudos, que atua fora do mercado de livros, especializada em Recursos Educacionais Abertos, REA. Em desenvolvimento desde 2010, tem como atividade promocional a publicação de livros em formato eletrônico de literatura brasileira e materiais sobre línguas estrangeiras. O público-alvo principal são professores e estudantes de Letras, e, claro, todo mundo que gosta de livros”.

⁶⁰ Leva a sua assinatura a primeira obra que compila contos populares brasileiros, *O Selvagem* (1876), que, por sinal, é a fonte de Romero para as histórias de matriz indígena de seus *Contos Populares*.

Importante ressaltar que o próprio Cascudo referencia tanto a Magalhães quanto a Romero em sua vasta obra.

Silvio Romero, por sua vez, é tido como o primeiro folclorista representativo do país, pois é quem consegue reunir pela primeira vez contos de variadas origens, fornecendo um panorama das histórias populares no Brasil na referida obra. Também ganha destaque por ser “autor das primeiras pesquisas, ensaios e críticas que tiveram fundamento teórico e científico no âmbito do folclore nacional” (SEVERO, 2013, p. 26). Ele viria, desse modo, inspirar Camara Cascudo, no século seguinte, a empreender seus próprios estudos, expandindo a proposta de Romero de tentar pintar um quadro o mais completo possível dos fatos do folclore brasileiro.

Romero surge como figura importante neste momento pois, quando Tia Chica atende ao pedido das crianças para contar a história da Mãe D’água, o texto que ela enuncia é, em essência, a mesma história que encontramos em *Contos Populares do Brasil*. Configura-se, assim, um importante fenômeno intertextual dentro de *O Tronco do Ipê*. No quadro a seguir estabeleço a comparação entre o primeiro trecho de ambas.

Quadro 01 – Comparativo entre o início da narrativa sobre a Mãe D’água em *O Tronco do Ipê* e *Contos Populares do Brasil*.

<i>O Tronco do Ipê, cap. VI</i>	<i>A mãe d’água,</i>
<p>- Foi um dia uma princesa, filha de uma fada muito poderosa, e do rei da Lua, que era o marido da fada. Sua mãe tinha feito a ela rainha das águas, para governar o mar e todos os rios.</p>	<p>Foi uma vez havia uma princesa, que era filha de uma fada e do rei da Lua. A fada ordenou que a princesa fosse a rainha de todas as águas da terra, e governasse todos os mares e rios.</p>

Fonte: Alencar (2013); Romero (2018).

Assim como nesta primeira parte destacada, a narrativa da Mãe D’água por inteira em *O Tronco do Ipê* segue os mesmos acontecimentos daquela reproduzida em *Contos Populares do Brasil*, utilizando quase as mesmas palavras uma da outra. Seria de se pensar que Alencar buscou em Romero sua fonte de inspiração, mas a cronologia das publicações e uma nota de rodapé da obra do folclorista nos provam o contrário; enquanto a primeira datada de 1871, a segunda de 1885, bem como em *Contos Populares do Brasil*, o autor informa que “O Sr. José de Alencar publicou este

conto no seu *Tronco do ipê*. Nós cotejamos sua lição com outras que ouvimos” (ROMERO, 2018, p. 184).

Fica claro, então, que a versão utilizada no romance de Alencar serviu como base de comparação com outras versões ouvidas por Silvio Romero para estabelecer aquela que ele veicularia no seu compêndio. Mais importante que isso para este estudo, fica evidente a relevância de uma literatura escrita, de autoria de um nome relevante para as letras do país, na composição, no estabelecimento de uma versão “oficial” aos olhos do folclorista daquela que seria a história da personagem a ser registrada em *Contos Populares do Brasil*.

Nesta última obra, também, o conto, cujo título leva apenas o nome da personagem, está na sessão que reúne histórias populares de origem europeia, o que reforça a averiguação de Camara Cascudo de que a mãe d’água é a forma europeia que produziu a lara em nossa cultura a partir do cruzamento com lendas indígenas como o Ipupiara. Na primeira, por ser a enunciação da voz da personagem Tia Chica, a narrativa por vezes é interrompida pelos seus interlocutores, bem como apresenta um adendo importante para este estudo que não está no conto recolhido por Romero: a aparência da criatura.

- E era bonita a princesa?
- Não se fala. Era uma Virgem Maria. Os cabelos verdes, tão verdes chegavam até os pés e ainda arrastavam; nhanhã não tem visto aqueles fios muito compridos, que às vezes andam boiando em cima d’água? A gente chama limo; são as tranças dela.
- (...)
- Como são os olhos dela? – perguntou Adélia.
- Verão que são bem pretos!
- Os olhos não têm cor; é assim uma claridade da lua que está cegando a gente (ALENCAR, 2013, p. 45-46).

Nota-se, sem demora, a permanência da característica física que o medievo trouxe para essa família de criaturas encantadas das águas: a beleza exemplar. Tal atributo é ressaltado na narração a partir da comparação com uma figura cristã, a da Virgem Maria. Digno de nota, uma vez que lembramos o quanto Maria sincretiza com outras mulheres sobrenaturais, sendo uma delas, não por acaso, Iemanjá, cuja versão católica é Nossa Senhora dos Navegantes, que em alguns contextos também é chamada de Mãe D’água. Retorna, assim também, algum resíduo religioso sempre presente quando se fala a respeito dessa criatura.

Além disso, em uma leitura mais objetiva, a Virgem Maria tem sido modelo de beleza feminina ao longo dos séculos, dando continuidade a uma tradição muito mais

antiga, a do sagrado feminino; como corrobora Ribeiro (2012, p. 64), predomina “sempre o Feminino sagrado como o ideal de beleza, perfeição”. Desde a Antiguidade as Deusas são conhecidas pela magnitude das suas aparências, sempre evocadas como parâmetro estético, sempre descritas e representadas como mulheres de beleza tão sobrenatural quanto o próprio fundamento das suas existências. Portanto, evocar a figura feminina mais importante do cristianismo, a mulher mais vultosa da vertente religiosa hegemônica, como comparativo para falar sobre a aparência da Mãe d’água, é equipará-la ao maior ideal de harmonia de formas que poderia existir.

Como adiantado, não há no texto publicado por Romero uma descrição dos aspectos físicos da Mãe D’água, limitando-se este a mencionar a sua beleza e só, sem especificar pormenores de tal atributo. Portanto, o adendo sobre a aparência específica dos cabelos e dos olhos da personagem são uma colagem da autoria de Alencar, que pode tanto ter se inspirado em outra versão da história quanto oferecido sua própria contribuição para ela. Lembra-se que esta é uma característica fundamental das narrativas de cunho folclórico, que tem sido fundamental para a perenidade daquelas que continuam conosco até hoje: a da liberdade criativa por parte do narrador em intervir no tecido da história a fim de adicionar, excluir ou modificar elementos dela.

Nesse sentido, a Mãe D’água de Alencar se difere de forma importante em aparência daquela que vimos no poema de Magalhães. Não há, em Magalhães, descrições de atributos físicos que não correspondam a uma aparência mundana, de forma que se estivesse fora do contexto em que aparece a Mãe D’água daquele poema poderia ser confundida com uma mulher em sentido mais ordinário. Já Alencar atribui ao físico da sua versão da personagem características que indicam pra a sobrenaturalidade da sua existência: os cabelos são de uma cor que não existe na biologia humana, bem como aludem ao seu habitat, evocando o limo que às vezes cobre a superfície das águas; além disso, os olhos são descritos como fonte de luz, aspecto também não verificável no mundo real-naturalista em qualquer ser conhecido pela nossa ciência. Assim, é possível dizer que a configuração corpórea da Mãe D’água de Alencar por si só já comunica o extraordinário da sua presença.

Mas também há uma confluência digna de nota entre uma e outra, e que se torna fundamental quando pensamos na sereia brasileira: esta tem pés – “Os cabelos verdes, tão verdes chegavam até os pés e ainda arrastavam”. Torna-se cada vez mais

latente que essa figura encantada das águas que começa a tomar forma no imaginário brasileiro, embora esteja intimamente ligada ao imaginário das sereias atlânticas não herdar, de fato, o apêndice natatório das suas correlatas europeias (pelo menos não em sua cristalização). Não há referência ao hibridismo de seu corpo com a forma dos peixes em nenhuma versão encontrada por mim durante a seleção de textos para a análise, e, por conseguinte, em nenhum dos textos analisados até aqui.

Tia Chica, então, enquanto narradora do conto dentro da ação do romance, segue contando que “a mãe-d’água, como era assim tão bonita, foi adorada por muitos príncipes, que todos queriam casar com ela; mas seu coração já pertencia a um rei, lindo como o Sol. Dizem mesmo que era filho dele” (ALENCAR, 2013, p. 46). Aconteceu que a Mãe D’água se casou com o rei do Sol, o qual consentiu que a agora esposa passasse três meses do ano com a mãe, em seu palácio no fundo das águas, e o resto do período junto a ele, nos céus. Ao cabo de algum tempo, a Mãe D’água deu à luz a um filho do rei, o qual o rei não permitiu que descesse junto à mãe às águas a terra para conhecer a avó; fato que obrigou a Mãe D’água a descer sozinha para cumprir aqueles três meses anuais, deixando o príncipezinho sozinho com o pai.

Desta fatídica vez de volta ao seu lugar de origem, a Mãe D’água não conseguiu encontrar sua mãe, que estava encantada – não se sabe por que – na forma de uma flor, e acabou demorando muito mais do que três meses para retornar junto ao filho e o marido, pois percorreu todos os rios e mares procurando por ela. O reencontro com a figura materna só se deu quando esta foi desencantada, momento em que decidiram retornar juntas ao céu para que conhecesse o neto. Porém, havia se passado muito, muito tempo, e nesse meio tempo o rei do Sol acabou se casando novamente, pois acreditou em boatos que corriam na corte de que a mãe d’água havia fugido com outro. Sua nova esposa era uma mulher má que transformou o jovem príncipe em criado.

Quando a mãe d’água chegou ao palácio do rei do Sol e encontrou o filho maltrapilho e outra mulher no seu lugar de rainha sentiu forte ira. Tamanha, que imediatamente roubou o herdeiro do rei e fugiu então com ele e sua mãe para o fundo do rio de onde veio; de lá, por ordem sua, as águas começaram a subir até inundarem o palácio, matando afogados o rei, a nova rainha e todos os súditos mentirosos sobre a sua fidelidade. Tia Chica conta, por fim, que “De tempos em tempos ela vem a terra

para afogar a gente, e todo menino que entra no rio, ela agarra para servir de criado ao filho” (ALENCAR, 2013, p. 48).

Identifica-se, assim, a permanência de uma característica psicológica e comportamental que tanto aponta para algumas lendas sobre sereias no velho mundo, como para as próprias variantes da Mãe D’água e lara com as quais lidei até aqui, de Cascudo a Magalhães: a da ira vingativa. Há algo de muito violento no âmago dessa criatura que fica oculto até que algum homem o desperte, e quando desperto irrompe avassaladoramente, levando tudo e todos que estão no seu caminho, assim como se estendendo eternamente até àqueles inocentes quanto à responsabilidade pelo mal que lhe foi feito. A punição não acaba ao atingir o rei, a rainha e os súditos, os responsáveis pelo ele, mas vai além disso, passa a ser direcionada a todo aquele que cruza o seu caminho a partir daí.

É possível dizer, então, que as histórias sobre a origem da Mãe-D’água contam sobre como, de uma existência pacífica e inofensiva, a figura acaba por se transmutar em sua própria antonímia ao ter os sentimentos feridos por um homem. A partir disso, ressalta-se sempre o quanto a sua boa aparência é enganadora, o quanto não podemos nos deixar iludir pela beleza e pelo encantamento que contemplamos e sentimos; assim Tia Chica conta mais: “Como aqui no boqueirão sempre estava sucedendo desgraças, diziam que a mãe-d’água morava na lagoa; e que assim no lugar onde mais tem sombra, às vezes se vê ela olhando e rindo com tanta graça que a gente tem vontade mesmo de se atirar no fundo para abraça-la” (ALENCAR, 2013, p. 48).

Mais desse traço enganador fica especialmente evidente no capítulo de número VIII, que leva o próprio nome da personagem folclórica como título. É nele em que a menina Alice, após ouvir a história de Tia Chica, sente-se atraída para o boqueirão a fim de ver a encantadora Mãe D’água com seus próprios olhos. Ela foge das vistas dos mais velhos e vai até a margem do rio, debruçando-se em um parapeito de pedras para melhor contemplar as profundezas escuras: “A princípio ela só viu o espelho cristalino onde sua imagem se refletia”, conta o narrador, mas “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 cabelos verdes, os olhos celestes e um sorriso que enchia a alma de contentamento;” (ALENCAR, 2013, p. 59).

Estabelecendo a antiga correlação bastante própria do gênero dos contos de fadas – que nada mais são do que também contos folclóricos –, aquela que caracteriza os mal intencionados como feios e os bem intencionados como bonitos, aquela que cristalizou durante muito tempo os vilões como asquerosos e os mocinhos como adoráveis, aos olhos da menina Alice a Mãe D’água surge como planeja surgir às suas vítimas: linda, por isso benfazeja. Assim está narrado: “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 do reino das fadas e dar-lhe talvez um condão que a protegesse” (ALENCAR, 2013, p. 59).

Ressalto, neste ponto, a recorrência do poder de sedução desta criatura sobrenatural. Embora muito ligado à sexualidade em outras versões, nesta remete ao que parece uma promessa de proteção como que materna. E não só isso: essas promessas, aqui implícitas, muito mais sonhadas pela dona da visão do que efetivamente oferecidas pela visão, também remetem à possibilidade da vida em riqueza:

O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou, antes, se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro. Aí sentada em coxins de seda, a moça abria os braços para apertá-la ao seio. (...) Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho (ALENCAR, 2013, p. 59).

Embora pareça encontrar um destino fatal, mais para frente o desenrolar do enredo nos mostra que Alice foi salva a tempo de sucumbir à morte nas águas do boqueirão. Ao final desse episódio do encontro sobrenatural da menina com a Mãe D’água, fica em aberto para o leitor duas possibilidades de compreensão do narrado: uma primeira que flerta com o insólito, que admite que pode, realmente, a Mãe D’água ter encantado a menina Alice; e uma segunda, que nos leva a compreender que as visões não passaram de uma fantasia infantil fomentada pela história contada por Tia Chica. De qualquer modo, uma ou outra interpretação não altera em nada o desenrolar da trama do romance, nem as averiguações quanto a figuração da Mãe D’água tecidas a partir dele como fonte.

Levando em conta que o movimento romântico, a exemplo do que era feito internacionalmente na mesma época, toma da nossa literatura oral matéria para fundar um imaginário nacionalista, Magalhães e Alencar são dois dos autores que

ajudam a fundar uma imagem para a Mãe D'água em consonância com tal projeto. É curioso pensar que elejam trabalhar com uma personagem cuja origem não é fundamentalmente brasileira, como indígena, por exemplo, mas europeia como Sívio Romero bem postula. Talvez já neste ponto do curso da história, já afastado da chegada dos portugueses, a Mãe D'água enquanto interpretação do Ipupiara já estivesse mesmo cristalizada entre as camadas populares e ambos autores ignorassem o fato da sua fonte ser estrangeira.

No intuito de finalizar este tópico, resumo as conclusões extraídas a partir das análises empenhadas: embora guardem algumas diferenças na aparência (uma é loira, a outra tem cabelos verdes; uma tem olhos claros, outra olhos que cintilam; desse modo, uma pode ser considerada um tanto quanto mais sobrenatural que outra), há concordâncias fundamentais entre as figurações da Mãe D'água por Magalhães e por Alencar que encerram o que parece ser o âmago da personagem no movimento romântico.

Primeiro, em relação às suas precursoras, é possível destacar a inexistência de um apêndice natatório, como também em Cascudo quando fala nela com este nome ou como lara; a sereia brasileira tem pernas como uma humana do mundo natural. Segundo, a Mãe D'água sente ira por vingança; quando falamos de uma história originária para a personagem, alguma figura masculina é sempre a razão pela qual ela abandona sua personalidade doce por uma extremamente violenta que passa a mirar a todos como vítimas. Terceiro, uma aparência que agrada aos olhos; rompendo com a ideia de que os mal intencionados são sempre feios, a Mãe D'água é sempre descrita e comparada em termos de boa aparência. Quarto, ela tem um comportamento dissimulado; que é sustentado, em grande parte, por essa aparência que, por se assim dizer, não combina com a ameaça que ela representa. E quinto, ela sempre nos faz uma promessa; embora tal promessa tenha mais a ver com as expectativas da sua vítima do que com a própria figura.

Se o Romantismo brasileiro define uma Mãe D'água, no próximo tópico demonstrarei, também a partir de textos escolhidos, que essa figura folclórica chega na literatura escrita do Modernismo atendendo pelo nome de lara.

3.3 TUPI OR NOT TUPI? ESSA NÃO É A QUESTÃO. AS (CON)FIGURAÇÕES DE IARA (OU A MÃE D'ÁGUA) NA LITERATURA MODERNISTA

É fato sabido da história literária do Brasil que no ano de 1928 Oswald de Andrade apresentou seu Manifesto Antropofágico. O documento tornou-se um marco do Modernismo Brasileiro e “Tupi, or not tupi, *that is the question*” (ANDRADE, 1983, p. 353) é uma das muitas metáforas encontradas no manifesto. No contexto da época, a expressão significou “ser ou não ser brasileiro”, em uma relação intertextual com o famoso texto shakespeariano. Assim, apresenta como carga semântica a ideia de questionamento da suposta identidade brasileira, que indica a noção acerca da assimilação do outro e a reconstrução dessa identidade.

No raiar do século XX, já passados mais de 400 anos desde que o primeiro português olhou para o mito indígena do Iupuiara e resolveu que se tratava de uma sereia, bem como já o Romantismo tendo decidido acompanhar a tendência popular de chamar essa sereia de Mãe D'água, também por influência europeia, a questão da brasilidade – do ser ou não ser brasileiro – em torno desta personagem que o Modernismo viria a chamar de Iara deixou de ser efetivamente uma questão. Dessa forma, quando o projeto modernista, à semelhança do romântico, tomou a personagem emprestada como um dos símbolos com os quais expressar e construir um senso de brasilidade, a sereia já era considerada brasileira, exatamente pela sua origem miscigenada, e ponto final.

Candido (2000), nesse sentido, averigua que o projeto de uma literatura nacional que começou com o Romantismo encontra seu auge no Modernismo. Neste, o discurso literário, que antes buscava capturar a essência do que já estava aqui antes da chegada dos colonizadores e, por isso, representaria a brasilidade, aparece agora carregado de misturas étnicas e heranças culturais daqueles que entraram na formação do povo brasileiro. Pode-se dizer que o modernismo assume que uma identidade que se diga brasileira precisa vir da confluência das culturas e etnias que aqui se encontraram para resultar no que somos, e não mais em uma ideia de pureza nacional, de herança exclusivamente indígena.

A partir disso, também Campos (1992) ajuda a compreender que enquanto os românticos viam como submissão nossa relação cultural com a Europa, os modernistas observaram que essa relação, além de indissociável, pois faz parte de nossa identidade, é assim antropofágica. O antropofagismo é um conceito dos artistas

modernistas com inspiração na prática de alguns grupos indígenas de deglutir o inimigo para incorporar os seus atributos: a arte que aqui se faz, mesmo que com inspiração estrangeira, é genuinamente brasileira e representa nosso espírito nacional exatamente porque ressignifica ao nosso contexto as referências que toma emprestadas. Se nosso espírito é a soma dos povos que aqui se misturaram, a arte nacional também vai ser a mistura desses povos.

O que quero dizer é que o processo antropofágico (certamente não só, mas aqui principalmente no que diz respeito à lara ou Mãe D'água), embora nomeado pelo movimento modernista, ocorria já fora da arte erudita, ao longo de todo o fazer cultural popular, desde o início da constituição do imaginário folclórico brasileiro; de forma orgânica, em um vai e vem entre o colonizador e os colonizados e o erudito e o popular. Nesse sentido, Bosi (1987), ao propor uma reflexão sobre o que chamamos de “cultura brasileira”, afirma que não existe uma unidade homogênea que seja matriz de nossos discursos e de nossos comportamentos, e que assim a admissão do seu caráter plural é o principal passo para compreendê-la.

Esse caráter plural, o autor ainda destaca, está tanto na qualidade inter-étnica do nosso povo quanto nas constantes trocas que a cultura popular e a erudita fazem. De tal maneira, me parece que buscar por respostas assertivas sobre quem é responsável pelo que na imbricada trajetória de formação dessa personagem que tanto chamamos Mãe D'água quanto lara é menos importante (e potencialmente impraticável) do que dar a ver o fenômeno das correspondências entre as leituras que as produzem, de modo que reafirme minha impressão de que se tratam da mesma maravilha.

Se o Modernismo cooptou a figura para chama-la de lara (com i), antes mesmo dele já existiam registros de uma personagem folclórica chamada Uiara, cujas histórias corriam de boca em boca entre os populares. Neste mesmo texto ela já foi citada anteriormente, com base em Simões Lopes Neto, por exemplo. Para além, Melo Morais Filho, que foi importante historiador, publicou, em 1884, por exemplo, na obra *Mythos e Poemas: nacionalismo*⁶¹, uma série de textos em verso, de inspiração oral, dentre os quais destaco *Uyáras – Lenda do Rio Negro*. Nele, o eu-lírico fala sobre moças encantadas que vivem sob as águas, sobre como elas cantam bonito em noites

⁶¹ MORAIS FILHO, Melo. *Mythos e Poemas: nacionalismo*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1884. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242741>. Acesso em 5 mar. 2023.

de lua cheia, e das quais torna-se vítima o desavisado que se aproxima para escutá-las melhor.

Digno de nota é o fato de que na mesma obra também encontramos um poema intitulado *O Palácio da Mãe D'água – Lenda do Pará*, que fala sobre um magnífico palácio escondido no qual moraria essa entidade de nome Mãe D'água, que às vezes se revelava àqueles que cruzavam o rio. O mesmo elemento, do castelo maravilhoso oculto pelas águas, está presente no poema *Uyáras*, o que permite traçar um paralelo mais firme entre ambas as personagens como seres femininos sobrenaturais das águas correlatos, se precisarmos levar em consideração apenas esses dois textos. Embora isso não seja totalmente suficiente para embasar a hipótese de que se tratem de variações de um mesmo fenômeno, se continuarmos olhando apenas isoladamente, ao cruzarmos essa possibilidade com todo o discutido até aqui torna-se possível arriscar que se trata mesmo disso.

Além do exemplo da obra de Moraes Filho, também, em 1916, portanto antes do movimento modernista efetivamente demarcar seu início, veio a público o compêndio *Lendas Amazônicas*, de José Coutinho de Oliveira, de onde Camara Cascudo coleta a versão da narrativa sobre a sereia brasileira que foi analisada no tópico específico sobre o folclorista no início deste capítulo. Além desta versão, uma outra com o mesmo título está presente na obra: *A Yara*. A narrativa, assim como a tomada por Cascudo, tem como personagens do enredo figuras indígenas. Levando em conta que ambos se tratam de textos de fonte oral, portanto popular, fica evidente como a ideia de uma origem indígena para a sereia brasileira, já àquela altura, também não se tratava de uma associação livre dos modernistas, mas sim algo assimilado por eles.

É a partir desse ponto de vista, então, que os autores do modernismo utilizam da referência europeia da Mãe D'água como símbolo de brasilidade, com a assunção de que pouco importa se a sereia tem ou não origem brasileira, mas sim que ela faz parte de um arcabouço de fabulações que é brasileiro. Já em processo de aclimação desde o momento em que o Ipujiara evocou a imagem da sereia europeia para algum colonizador, passando pela própria disseminação dessa história de uma mulher encantada que viveria nas águas do Brasil, a Mãe D'água passa a ser também lara exatamente como uma das muitas etapas no processo de incorporação dessa ideia estrangeira ao clima nacional.

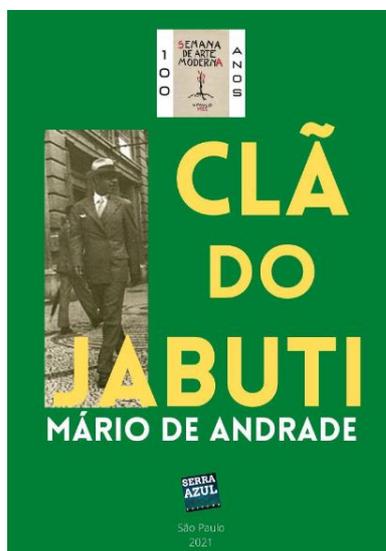
Para analisar o fenômeno da figuração de Iara ou Mãe D'água no contexto do modernismo, tomarei dois textos de dois autores constantemente relacionados: Mário de Andrade e Monteiro Lobato. Muito embora o primeiro tenha sido um modernista convicto e o segundo venha sendo apontado como um antimodernista orgulhoso (o que pode torná-los, portanto, uma dupla potencialmente dicotômica), a importância de suas contribuições não apenas artísticas, mas também à valorização do popular se estende até hoje como um ponto de convergência tão ressaltado quanto as suas discordâncias. Como aponta Lima (2019), em estudo comparativo de alguns textos deles:

Na posição de pensadores da cultura nacional, ao se voltarem para as culturas populares, os autores fazem ponte entre os diferentes níveis de cultura. Em Lobato, verificamos isso na exploração que o autor faz das narrativas populares e lendárias em suas obras, opondo o narrador local e enraizado, conhecedor da cultura de seu povo, ao narrador que conhece outros lugares e que pode contar também sobre outras culturas. Em Mário de Andrade, notamos um eu poético que se desloca entre o erudito e o popular, representando a diversidade existente na cultura brasileira (LIMA, 2019, p. 116).

Para além disso, é também sabido que os autores trocaram algumas cartas ao longo de suas vidas. Lajolo (2008) demonstra tal fato em artigo em que coloca algumas dessas correspondências em diálogo para pensar sobre a cena literária brasileira contemporânea aos dois nomes, bem como sobre o próprio movimento modernista, não tão uniforme e preeminente como a historiografia gosta de organizar sua periodização. Nessas missivas, um pouco trataram sobre uma possível ajuda de Lobato para publicar Andrade nos Estados Unidos, coisa que acabou não acontecendo, outro pouco discutiram suas divergências estéticas. O que chama a atenção nelas, entretanto, é sempre o tom de admiração mútua expresso em suas palavras, o que, por sua vez, leva a crer que associá-los dentro da crítica não provocaria mágoas póstumas.

Começo por Mário de Andrade, elegendo o primeiramente intitulado *Poema*. Digo primeiramente pois há registros do mesmo texto sob o título de *Iara*, porém fora da obra em que veio à público pela primeira vez: *Clã do Jabuti*. Publicada em 1927, atualmente encontra-se disponível apenas em eBook Kindle, em reedição de 2021 pela Serra Azul, com 82 páginas, como parte das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 22, marco do movimento modernista brasileiro. Tal foi a fonte utilizada para esta pesquisa.

Figura 27 - Capa da atual edição de *O Clã do Jabuti*



Fonte: internet.

Em sua tese de doutorado, na qual estuda a obra de Mário de Andrade comparando-a à contemporânea *Catimbó*, de Ascenso Ferreira, Nunes (2006) comenta que:

Em *Clã do Jabuti*, vemos um Mário de Andrade que, mesmo escrevendo de São Paulo, quer sentir todo o Brasil. Essa intenção do poeta já se apresenta no título – e se desdobra ao longo dos títulos dos poemas que compõem o livro. A idéia de *Clã* pressupõe união, família, e o jabuti surge como a representação de um animal tipicamente nacional presente em muitas lendas. É justamente essa a significação que o livro de Mário sugere: reunir a família brasileira, a nação, aquela que caminha a passos lentos de jabuti – animal sinônimo de esperteza, sabedoria e perseverança – e ao final alcança o objetivo almejado, a brasilidade tão procurada, considerando toda a diversidade de culturas que a gerou (NUNES, 2006, p. 11, grifo da autora).

Logo, demonstrarei que *Poema*, na figuração que oferece à lara, não apenas nos apresenta uma ocorrência da aparência e/ou uma psicologia da personagem folclórica que situa uma leitura historicamente posicionada dela (portanto uma figuração específica na trajetória de figurações dessa mulher-monstro das águas), mas traz também nisso marcas do projeto político-estético ao qual servia. Mais especificamente evidenciarei que o texto poético assinado por Andrade evoca a história de formação da personagem como conhecida já à época para fazer um

paralelo com a história da formação de uma possível brasilidade que estava sendo buscada e celebrada.

Assim é o verso que abre *Poema* e adianta sobre o que ele vai falar: “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.
 (ANDRADE, 2021, p. 27)

Percebe-se que o texto começa como que narrando um “causo”, um acontecimento fabuloso em torno da visagem que um velho teve em um rio, uma visagem dessa criatura a que chama de lara. Há uma proximidade da voz que enuncia tanto com o rio em questão quanto com o leitor do texto, para quem ela se dirige, algo bastante característico das narrativas populares. Note-se que, para além disso, não há uma explicação sobre o que é “uma iara”, assim pressupõe-se que o interlocutor está bastante ciente sobre o que essa voz fala, pressupõe-se um conhecimento em comum entre o eu-lírico e o leitor, que é o tipo de saber compartilhado que caracteriza tudo aquilo que é folclórico.

Entretanto, há uma ênfase em caracterizar de que forma a lara apareceu a esse velho que é fonte dessa história: “feiosa, muito!”. E a essa característica estão associados atributos carregados de preconceito sobre corpos que divergem do padrão estético da época (e que ecoam, de alguma forma, infelizmente, até hoje) chamando-a de “preta gorda manquitola”, este último um termo pejorativo para falar de pessoas mancadas. Logo, a lara que o velho da história vê é o extremo oposto de todas as outras figurações que vimos anteriormente, pelo menos das figurações que dão conta da sua forma europeizada, pois ela não é considerada bela.

Lembro que a primeira forma de um monstro das águas brasileiro, a mais antiga e que originou a lara, não tinha nada de bela: era a do temível Ipupiara, este sim originário da imaginação tupi, “o gênio das fontes, animal misterioso, que os índios davam como homem-marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores e lavadeiras” (CASCUDO, 2012, p. 316). Nesse sentido, concordo com Oliveira (2014) quando ele atenta para o fato de que a primeira fonte sobre lara, no remontar de histórias que constrói este poema, é o conhecimento de um velho; bem como, combino a essa averiguação o outro fato de que a figuração que temos expressa nele ser destoante das demais com as quais trabalhei. Observações que apontam para um intuito muito

particular do texto que analiso: o de reconstruir metaforicamente na narrativa que se desenrola no poema o percurso de formação de lara na imaginação nacional.

O que quero dizer, com apoio na averiguação de Oliveira (2014), é que ao evocar um velho como a primeira testemunha dos avistamentos da personagem naquele rio e ao descrever lara de uma maneira como se poderia descrever Ipupiara, o eu-lírico demarca um tempo para a figuração da personagem: um tempo antigo, primordial, em que a personagem tinha outra aparência, em que a personagem, pode-se inclusive dizer, não era nem ela mesma, mas outra. O início da lenda, a origem do que hoje conhecemos e chamamos lara. Essa versão de lara representa, assim, a brasilidade primeva, ainda selvagem, ainda encrudecida, ainda não cem por cento definida, desvelada ou reconhecida. Mas como a voz que enuncia bem pontua no verso seguinte aos apresentados: “Felizmente o velho já morreu faz tempo”, o que nos indica para a passagem do próprio tempo a que se faz referência.

Assim, a ação inicial transcorre num tempo longínquo marcado não apenas pela metáfora da idade avançada de um dos envolvidos, mas também pela verbalização da passagem desse tempo até aqui: não só a primeira testemunha é velha, como a época em que ela viveu também já pode ser considerada assim. Logo em seguida, o eu-lírico remonta a outro caso:

Duma feita, madrugada de neblina
Um moço que sofria de paixão
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,
Se levantou e desapareceu na água do rio
(ANDRADE, 2021, p. 27).

Subentende-se que é o mesmo rio, anos depois da viagem do velho. Logo, inicialmente não há relação explícita entre o primeiro e o segundo caso contados, é preciso seguir este fio condutor da narrativa e relacionar com o conhecimento prévio/compartilhado sobre lara ao acontecido com esse “moço que sofria de paixão (...) e desapareceu na água do rio”. Se naquele rio há uma lara e a lara é conhecida por encantar os homens e afogá-los, o moço não simplesmente “desapareceu na água do rio”, ele só pode ter sido vítima da sereia brasileira. Significativo notar que quando pensamos na ameaça que Ipupiara significava aos indígenas, a ira periculosa em que a Mãe D’água ou lara sempre acaba explodindo com relação aos homens surge como um segundo paralelo entre as criaturas que com certeza provocou a mistura entre ambas.

Note-se que de um velho enquanto protagonista da ação temos agora um moço, o que nos remete ao rejuvenescimento de uma crença, não só a crença na lara em si, mas na própria configuração dela, uma atualização na sua aparência como se verá mais adiante. Ademais, não é a primeira vez que o encanto da paixão aparece relacionado à lara ou Mãe D'água; nos textos anteriores, principalmente nos que contam sobre as origens da personagem, há quase sempre esse elemento em foco, sendo ele que acaba por provocar alguma tragédia em relação aos homens. Assim, o sentimento da paixão também não passa ao largo desta figuração.

Para mais, a figura do “índio” ou indígena não está ali se não de propósito: parece ser uma tentativa de reafirmar a intrínseca relação que lara teria com as crenças dos povos originários, de não deixar esquecer o mito criado em torno dessa relação enquanto genuína e não forçada pelo sempre insidioso poderio do colonizador. Ao justapor o “índio” e lara em um mesmo cenário, como habitantes de um mesmo mundo, o eu-lírico fortalece no imaginário a crença de que eles realmente o são.

Os dois versos que seguem são aqueles mais fortes quanto à caracterização da personagem no texto analisado, porque mais diretos sobre ela: “Então principiaram falando que a lara cantava, era moça, / Cabelos limo verde do rio” (ANDRADE, 2021, p. 27). O emprego do verbo “principiar” denota um movimento no histórico dos relatos sobre lara: aqueles que falam dela começaram a relatar que a mulher-monstro teria o dom do canto e a aparência de uma jovem. É mais um capítulo não só na evolução da personagem, como na formação de nossa brasilidade: segundo Wilkinson (2001), essa imagem para a lara só teria se cristalizado na cultura popular por volta do século XVIII, o que nos aponta não mais para o Brasil dos 1500, cuja identidade era aquela oferecida pela leitura do povo que o dominou, mas para o país que buscava entender a si mesmo e a pensar em sua independência daquele povo.

Interessante traçar uma (provável) influência do romance de Alencar na descrição de lara como uma mulher com cabelos verdes como o limo do rio. Se não dele, ambos os textos podem, também, dialogar com um terceiro, de fonte desconhecida, pois não encontrei transcrições de narrativas populares sobre a lara ou Mãe D'água que destacassem este atributo físico em particular da maneira como o fazem.

Por fim, os versos que concluem a narrativa do poema dizem:

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.
 (ANDRADE, 2021, p. 27)

O que nos transporta para o Brasil atual do poema, um país novo, por isso “piá”, com uma identidade recém descoberta ou em formação, que parece desvinculada das mitologias, uma vez que não mais a figura folclórica de lara é a representação de um perigo nos rios, mas sim algo palpável, como um animal carnívoro, a piranha. Muito se relaciona, inclusive, a lara a uma forma figurada dos povos ribeirinhos de falar sobre os terríveis acidentes envolvendo pessoas comidas por piranhas. Neste terceiro ciclo do poema, Mário de Andrade termina o passeio pelas figurações de lara e a formação da brasilidade apresentando uma metáfora para o país como estava no momento da produção do texto, abraçando um pensamento que abandona a mitologia pela racionalidade.

Mas este não é o fim do poema. O texto ainda termina de forma muito curiosa, ao repetir o verso com o qual começa: “Neste rio tem uma lara...”, o que não só coloca um ponto de interrogação ao fato do piá realmente ter sido vítima de piranhas, como quem oferece uma piscadela, da mesma maneira que indica o aspecto circular do mito como evidenciado por Mircea Eliade, por exemplo. O autor, em suas teses e estudos sobre o mito, evidencia que o tempo do mito é o tempo circular, do eterno retorno às suas origens, é a figura da serpente que morde o próprio rabo. Ele explica que:

a destruição periódica do universo e da humanidade, prefácio de um novo universo e de uma nova humanidade «regenerada», todas estas crenças atestam sobretudo o desejo e a esperança de uma regeneração periódica do tempo passado (...) encontramos-nos perante um desejo e uma esperança de regenerar o tempo na sua totalidade, quer dizer, de poder viver — «viver humanamente», «historicamente» — na eternidade, pela transfiguração da duração em um instante eterno (ELÍADE, 1997, p. 502-503)

Essa averiguação aponta o que Cascudo e outros atestam sobre a perenidade das figuras e práticas folclóricas. O *Poema*, assim, não apenas oferece um panorama das figurações de lara para falar sobre o percurso histórico de uma configuração para uma brasilidade, mas também em si mesmo encena uma das condições primordiais do folclórico, sua durabilidade, sua continuidade. Mesmo quando pensamos que a figura folclórica morreu, ela renasce de um traço fundamental seu para viver numa nova vida. Algo que esta tese em si também vem argumentando a favor. Assim, torna-

se possível dizer que a história da formação de Iara ou Mãe D'água na imaginação é, eternamente, de configuração e destruição de si mesma para configurar-se novamente em outra muito similar.

Enquanto *Poema* é reconhecido pela crítica e pela historiografia literárias como uma das peças constituintes do projeto modernista brasileiro, pois concebido por um expoente do mesmo, a próxima obra selecionada fica à margem da discussão nesse sentido. Isso porque trata-se de um dos volumes do *Sítio do Picapau Amarelo*, aquele intitulado *O saci*, cujo autor, Monteiro Lobato, não só tem, geralmente, apenas sua obra adulta analisada como parte do cânone, como essas mesmas crítica e historiografia literárias não entram em acordo sobre o quanto Lobato está ou não no centro das discussões sobre modernismo.

A celeuma se dá, porque, segundo a “história oficial”, Lobato teria feito questão de se distanciar do projeto modernista, pois era avesso às inovações artísticas propostas pelas vanguardas europeias e assimiladas pelos artistas daquele movimento. Ele geralmente aparece em manuais como crítico à exposição de Anita Malfatti e a leitura de sua produção (de novo, voltada aos adultos) é toda feita a partir da sua opinião sobre a arte cubista importada pela pintora; ou mesmo não feita, limitando-se a apontá-lo como anti-modernista, sem análises mais apuradas, e ponto final. Esse parecer é bem oferecido por Costa (2012, p. 25) em sua dissertação de mestrado, quando introduz a problemática dizendo que “o entendimento da modernidade artística é muito mais complexo do que a simples rejeição dos radicais experimentos de linguagem das vanguardas”.

A pesquisadora argumenta, assim, que um fato pontual e extra-literário acabou por isolar Lobato do movimento modernista brasileiro nos anais, ignorando, inclusive, que os próprios modernistas, mais tarde, reconheceram a importância do autor e que, para além disso e tão importante quanto, a materialidade da obra de Lobato fala muito a favor da sua inserção em postulados modernistas. Nas palavras de Costa (2012):

Ao fim de todo o percurso que a crítica literária brasileira, em geral, vem seguindo ao construir a imagem de Lobato, parece que o elemento mais relevante de sua contribuição artística é esquecido, até mesmo pelos seus principais valorizadores. Pouco se investiga a relação das orientações estéticas e ideológicas de sua enorme obra dirigida para crianças com as propostas do sistema literário brasileiro como um todo (COSTA, 2012, p. 17).

O discurso hegemônico que parafraseia livremente os ideais defendidos à época por Lobato ao afirmar que ele não via compatibilidade entre importar referências

de vanguardas europeias, interpretar modelos estrangeiros, para fazer uma arte que se pretendesse genuinamente brasileira, por exemplo, cai por terra quando se olha para a sua obra infantil. É exatamente isso que ele faz, argumenta Lajolo (1983), quando introduz referências da literatura europeia, como *Peter Pan*, *Alice no País das Maravilhas*, *Dom Quixote* e *Hércules* como personagens dos livros da sua maior obra, *o Sítio do Pica-pau Amarelo*, considerada fundadora de uma literatura infantil, note-se, brasileira.

Com base nas reflexões das autoras, parece que entender a relação entre Lobato e os modernistas como binária ou dicotômica faz parte da manutenção de um fazer histórico e crítico sempre calcado na simplificação da narrativa a fim de torna-la de mais fácil compreensão e/ou disseminação. Faz parte de um modo de organizar os fatos de maneira que estes componham uma certa lógica atribuída muitas vezes à revelia, bastante calcada, inclusive, nos julgamentos de valor que colocam a literatura infantil de Lobato não só como menor – algo clássico com relação ao gênero – mas também como à parte dos arranjos que compõem a formação do sistema literário brasileiro.

Evidencia-se, deste modo, que Monteiro Lobato dividiu sim com Mário e seus parceiros de movimento determinadas características estéticas, dentre elas e de atenção neste estudo, o lançar-mão de nosso arcabouço folclórico visando produzir uma arte que refletisse nossas características enquanto nação, que se fundasse em uma possível brasilidade. Se isso aparece de certa forma em *Urupês*, seu título adulto por alguns hoje apontado como precursor do modernismo brasileiro, surge totalmente explícito em sua produção infantil. Como pontua Lajolo, “encontraremos aí o agenciamento de uma série de procedimentos literários que estão muito próximos – se não colados, a procedimentos que integram todos ou quase todos os manifestos que aqui circularam nos anos vinte” (LAJOLO, 1983, p. 21).

Além disso, um segundo ponto importante a ser considerado nesta pesquisa também é oferecido por Lajolo quando ela ressalta que:

Foi Lobato quem viabilizou a circulação do texto literário entre nós e, nesta viabilização, trouxe para o primeiro plano a necessidade da inserção do livro em premissas capitalistas que, no Brasil dos anos vinte, em termos de indústria editorial, constituía, sem dúvida, um processo de modernização (LAJOLO, 1983, p. 17).

Enquanto editor da Monteiro Lobato & Cia., Lobato introduziu no Brasil a ideia de que os livros deveriam ser distribuídos e propagandeados, ou seja, de que a comercialização do objeto livro deveria ser tão ampla quanto a de qualquer outro produto ou serviço oferecido pelo mundo moderno (capitalista). É essa preocupação, de um lado, e aquela concernente à recepção de seus leitores, de outro, que acabam por catapultar o nome e a obra de Lobato como fundadores de uma literatura infantil Brasileira. Não porque foi o primeiro a escrever para a infância no Brasil, pois antes tivemos nomes como o de Figueiredo Pimentel, por exemplo, mas porque acabam por constituir um projeto voltado para a produção e circulação de textos que atendam, em específico, as demandas de um público leitor infantil brasileiro.

Nessa seara, para além de popularizar traduções de obras infantis internacionais, Monteiro Lobato publicou, ao todo, ainda 23 volumes da sua obra original *Sítio do Picapau Amarelo*, entre os anos de 1920 e 1947. A inserção e a popularidade no mercado editorial foram tão fortes que se mantêm até hoje, cem anos após a primeira edição de *A menina do narizinho arrebitado*, que abre o ciclo do sítio. Prova disso é que bastou caírem em domínio público no dia 1º de janeiro de 2019 que os títulos do *Sítio* ganharam edições pelas gráficas de praticamente todas as grandes editoras do Brasil.

Essa perenidade da obra infantil de Lobato, para além da clara identificação do público leitor – da época e de agora – com o universo criado pelo autor, vem muito alimentada, também, pela sua inserção em currículos escolares e, principalmente, pela sua intersecção com a indústria do entretenimento brasileira. Isso porque desde 1952 até hoje já foram transmitidas pela televisão aberta sete versões diferentes do *Sítio* em formato de série: seis em live-action (Tupi, Tv Cultura, Bandeirantes e Globo) e uma em animação (Gloob e Globo), reprisadas de tempos em tempos em diferentes canais (TV Cultura, TV Brasil, TVE, Futura). Considerando o importante papel desse veículo de comunicação na difusão de narrativas – haja vista o forte apelo das telenovelas em nossa cultura – não seria possível ignorá-lo como um dos pilares que vêm sustentando o *Sítio* na imaginação e interesse populares, alimentando o interesse por novas edições.

Uma dessas novas edições é aquela que utilizarei como fonte para análise textual. Trata-se de um dos volumes da *Coleção Biblioteca Monteiro Lobato*, lançada pela Companhia das Letrinhas, com organização e paratextos de Marisa Lajolo – a

maior autoridade sobre Lobato atualmente – e ilustrações da artista Loli, que atualmente compreende três títulos do *Sítio* (*Reinações de Narizinho*, *O Saci* e *A chave do tamanho*) e uma biografia do autor assinada também por Marisa Lajolo junto à historiadora, antropóloga e escritora Lília Schwarcz.

Figura 28 - Coleção Biblioteca Monteiro Lobato



Fonte: internet.

Um dos diferenciais da proposta dessa coleção – para além da materialidade em capa dura e o projeto gráfico inspirado no surrealismo – está nos já referidos paratextos. Desde 2010, quando foi apontado pela primeira vez a presença de um discurso racista na obra *Caçadas de Pedrinho* no que concernia as personagens negras da história, diversas outras visões também problemáticas, como machistas e capacitistas, vêm sendo destacadas nos textos de Lobato; no intuito de mitigar essa questão, a *Biblioteca* propõe, de maneira contrária a um preocupante e popular movimento de censura ou alteração do texto original, uma série de notas de rodapé. Essas notas surgem em formato de mensagens trocadas em um chat virtual entre as personagens da história nas quais estas tecem comentários em forma de ressalvas sobre as problemáticas visões de mundo expressas.

Direcionar o olhar do leitor no sentido de provocá-lo a analisar criticamente o texto não soa como algo deslocado à própria obra que, à sua época e em seus termos,

foi composta também embutida de muita criticidade. O fato das personagens infantis, por exemplo, serem extremamente questionadoras e falarem de igual para igual com não somente com adultos, mas também com deuses, ditadores, cientistas, monstros e regentes as coloca, inclusive, na posição de problematizar o conteúdo do qual advêm.

Nesse sentido, como escrevem Gomes M. e Costa (2009), se hoje a questão da valorização da tradição popular para que esta não se perca parece ser um tópico recorrente, já em sua época Lobato imprimia esse postulado em seu próprio fazer artístico:

A cultura popular esteve constantemente presente na produção infantil de Monteiro Lobato. Seja na forma de provérbios, ditados, parlendas, cantigas ou contos, esses elementos da literatura oral sempre captaram a sua atenção. Um livro em especial foi totalmente dedicado à divulgação e valorização dos mitos e lendas do Brasil: *O Saci* (1921). Em uma época em que o folclore nativo era pouco explorado pelos meios artísticos, Lobato constrói uma narrativa que costura dados e informações para criar um mapeamento do mito brasileiro, com a localização, características, fraquezas e poderes de diversas criaturas do bestiário tupiniquim (GOMES M.; COSTA, 2009, p. 2).

Digno de nota é o fato de as adaptações audiovisuais inserirem como personagens regulares, ou seja, sempre presentes nas narrativas do *Sítio*, figuras folclóricas que na literatura escrita por Lobato só aparecem no volume *O Saci*. É o caso da clássica vilã Cuca, do próprio Saci-Pererê e da personagem que aqui me dedico a estudar, a Iara.

Em *O Saci* Lobato retorna ao universo que apresentou em *Reinações de Narizinho*, a versão expandida de *A menina do narizinho arrebitado*. Este que foi lançado primeiro como volume para as escolas e relançado sob o novo título como objeto amplamente comercializável, sendo a estreia do ciclo de narrativas em torno dos netos de Dona Benta e seus improváveis amigos. Trata-se, então, do segundo volume de histórias do Sítio, publicado originalmente em 1921. O título também foi a primeira e (até o presente momento) única adaptação para o cinema da obra de Monteiro Lobato, lançada em 1953. Assim como na literatura, o Sítio do cinema é também considerado o primeiro filme nacional voltado para a infância.

Figura 29 - capturas do filme "O Saci" (1953): na primeira, Pedrinho encontra o Saci; na segunda, Pedrinho, Emília e Narizinho ouvem tio Barnabé contando a lenda do Saci.



Fonte: YouTube

A grande diferença entre o título que abre a coleção do *Sítio* e este, que lhe dá segmento, é que enquanto naquele a menina Narizinho era a personagem que conduzia o fio da história, neste a centralidade está em torno de Pedrinho, seu primo que vem da cidade para passar as férias. O enredo gira em torno da amizade que Pedrinho faz com um Saci quando tenta capturá-lo em uma garrafa, como ensinado por Tio Barnabé, e da ajuda que ele recebe da travessa criatura para desfazer uma bruxaria lançada pela Cuca, que transformou Narizinho em estátua de pedra

Na história, um mundo escondido e fabuloso de criaturas inimagináveis que habitam as matas ao redor do Sítio é revelado pelo Saci a Pedrinho à medida que avançam na direção da salvação de Narizinho. A escolha por adaptar para o cinema especificamente essa história centrada nas descobertas de Pedrinho acerca do folclore nacional muito possivelmente foi mais um dos propulsores que ajudou a formar a ideia comum de que as personagens do folclore brasileiro que nela aparecem também se fazem presentes nas demais narrativas literárias do Sítio.

Efetivamente nem mesmo *O Saci* tem tanto protagonismo assim na obra, bem como figuram na história um grupo muito pequeno de personagens folclóricos se formos considerar a variedade na cultura popular. Embora cite alguns menos difundidas nacionalmente como Jurupari, Lobato se concentrou naquelas provavelmente mais propagadas, sem sair muito do lugar-comum; além do Saci que dá título à história, da Cuca, do Curupira e do Caipora, o livro traz em capítulos individuais o Boitatá, a Mula-sem-cabeça, o Negrinho do Pastoreio, o Lobisomem e ela, a lara.

“ – Vamos à cachoeira onde mora a lara – disse. – Essa rainha das águas costuma aparecer sobre as pedras nas noites de lua. É muito possível que possamos surpreendê-la a pentear os seus lindos cabelos verdes com o pente de ouro que usa” (LOBATO, 2019, p. 75), é assim que o personagem Saci introduz a Pedrinho a sereia brasileira na história. Ela é inserida no enredo como a única maneira de libertar Narizinho da bruxaria lançada pela Cuca, uma vez que a malvada exige em troca um fio de cabelo da lara como condição para romper o terrível encanto.

Do pequeno trecho, uma série de informações importantes à figuração da personagem emergem de chofre: sua morada é uma cachoeira, portanto ela habita uma porção de água; e não à toa, pois é a “rainha das águas”. Essa perífrase para designá-la busca dar certa universalidade à lara; embora a mulher-monstro possa ser encontrada em um lugar específico perdido no interior do Brasil, seu domínio não se limita a ele: ela reina sobre todas as águas. Há algo, também nesse título, que evoca a imagem de lemanjá, com a qual já vimos que divide certo substrato.

A questão da vaidade também é ressaltada nesta caracterização ao referir-se ao pente de ouro, derivado da tradição medieval, o que nos remete a uma figura provavelmente muito bela, de novo, com cabelos verdes, algo que parece comum às figurações modernistas da personagem. Em comum também com outras versões, parece haver um momento específico para o aparecimento de lara: a noite. Nas duas versões coletadas por Cascudo da narrativa em torno da personagem, por exemplo, seus hábitos também demonstram preferência pelo turno em que tudo é mais escuro e, talvez mais importante do que isso, em que a lua é visível no céu. O satélite natural é também importante na versão reproduzida por Alencar, em *O Tronco do Ipê*, em que a Mãe D’água é filha do rei da lua.

Nesse sentido, Chevalier & Gheerbrant (2020) fazem considerações pertinentes sobre os simbolismos em torno da lua que nos ajudam a entender a estreita relação entre ela e lara. O autor afirma que o mesmo simbolismo liga entre si a lua, as águas e a fecundidade das mulheres; que a lua é também o símbolo do sonho e do inconsciente, “É a parte do primitivo que dormita em nós, vivaz ainda no sono, no sonho, na fantasia, na imaginação...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 364), iluminando o caminho, sempre perigoso, da magia. Todas essas ideias apontam, de alguma forma, para lara na medida em que sua aparição nas narrativas folclóricas é sempre disruptiva do curso racional das coisas, instaurando o fantástico,

e do protagonismo masculino, das questões masculinas. Para além e também muito importante: “A lua é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte (...) ela é lembrada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 362).

Assim, a lua pode também evocar a morte, ou o perigo da morte, ao encontro do que o Saci fala sobre a lara em resposta ao que Pedrinho diz quando afirma ter ouvido falar que ela se tratava de uma criatura muito perigosa: “ – Perigosíssima – declarou o Saci – Todo o cuidado é pouco. A beleza da lara dói tanto na vista dos homens que os cega e os puxa para o fundo d’água. A lara tem a mesma beleza venenosa das sereias.” (LOBATO, 2019, p. 75). Retorna a ameaça da sua aparência física aos homens, logo, retorna também o apelo do pensamento de matriz heteronormativa: a lara tem como vítima os homens, pois apenas eles se sentem atraídos por mulheres. Também é possível interpretar de outra forma, pensando em binarismos de gênero; se o feminino é a outra única possibilidade além do masculino, ele pode representar uma ameaça a este, tratando-se da leitura mais clássica dos perigos dessas mulheres-monstro que vem se esclarecendo aqui: sua capacidade de insurgir ao poderio masculino, a ameaça que representam ao seu domínio.

Não há referência, pela primeira vez, a sua voz ou ao canto mavioso com o qual encanta os homens. Sua aparência física torna-se a arma mortal; enquanto Odisseu, por exemplo, não pode ouvir o canto das Sirenas, Pedrinho não pode contemplar a beleza de lara sem o risco de sucumbir também: “(...) Mas você não pode vê-la. Tem de ficar bem quietinho, escondido aqui atrás desta pedra e sem licença para pôr os olhos na lara. Se não fizer assim, há de arrepender-se amargamente. O menos que poderá acontecer é ficar cego” (LOBATO, 2019, p. 75). E então descobrimos que o mencionado sobre cegueira anteriormente não surge apenas como força de expressão: a lara de Lobato efetivamente tem o poder de cegar os homens tamanha beleza irradia.

Durante esta pesquisa não encontrei outros relatos em que esse poder fosse atribuído à personagem. Entretanto, há certa semelhança com a lenda da Cotaluna, uma sereia-fantasma que habita o rio Gramame, em João Pessoa, se levarmos em conta que esta também deixa uma “marca” nos homens que a contemplam: “os homens tornam-se loucos quando a veem” (CORSO, 2004, p. 73) devido a sua aparência sedutora; Como Cascudo (2015, p. 233) enfatiza, “Seu encanto é imediato,

físico (...) Embriaga os sentidos”. Da mesma forma que a lara de Lobato, contemplar a Cotaluna tem um preço caro a ser pago. A Cotaluna é frequentemente descrita como uma junção de todas as caracterizações da lara espalhadas pelo território nacional somadas ao fato de ser um fantasma (não se sabe de quem, nem se fala de onde pode ter derivado tal característica) e o modo como se apresenta (com ou sem rabo de peixe) depende da estação do ano.

Assim como Cascudo (2015) chama a Cotaluna de “nixie nordestina” em sua definição, a narração de Lobato em *O Saci* também evoca outras criaturas fantásticas das águas bastante comuns de serem empregadas como referência à lara. Tomado pela curiosidade e considerando-se muito esperto em seu plano, Pedrinho resolve tentar espiar a visão proibida abrindo apenas um dos olhos, pois se ficasse cego deste ainda lhe sobraria o outro para enxergar; é neste momento em que a voz que narra a história caracteriza lara como “uma ninfa de deslumbrante beleza (...) Mirava-se no espelho das águas, que naquele ponto formavam uma bacia de superfície parada. Em torno dela centenas de vaga-lumes descreviam círculos no ar, eram a coroa viva da rainha das águas” (LOBATO, 2019, p. 75).

O trecho dá ao leitor a impressão de que o título referido anteriormente, de rainha, não foi concedido em vão à personagem. Fica evidente algo de subserviência da própria natureza em relação a lara: as águas tornam-se calmas para que ela se contemple, a coroa que porta é feita de vaga-lumes que voam de modo subordinado em torno de sua cabeça; é como se a figura tivesse ajoelhados aos seus pés cada elemento, cada ser vivo do mundo natural, talvez mesmo por sua própria sobrenaturalidade, muito encenada aqui pela sua beleza. O narrador bem descreve o encanto provocado por ela em Pedrinho quando fala que este se “cem olhos tivesse, com todos os cem olharia” (LOBATO, 2019, p. 76).

Lobato introduz, entretanto, uma maneira de quebrar a maldição de lara sobre Pedrinho: “ – Louco! – exclamou o Saci lançando-se a ele e esfregando-lhe nos olhos um punhado de folhas colhidas no momento. – Não fosse o acaso ter posto aqui ao alcance esta planta maravilhosa e você estaria perdido para sempre.” (LOBATO, 2019, p. 76). Uma vez que tal maldição parece se tratar de uma marca autoral nessa figuração da personagem, a ocorrência de um antídoto para ela muito provavelmente também é. Não que um e outro sejam novidades no universo folclórico, haja vista o

próprio motivo que leva Pedrinho e o Saci a procurarem lara: um fio de seu cabelo ser necessário para quebrar o encanto lançado em Narizinho.

Como venho argumentando com base em estudiosos, esse movimento de criação e recriação é muito característico do folclórico, é o que garante perenidade a todas as práticas, crenças, histórias em sua égide. Assim, se para toda recriação temos uma fonte, em *O Saci* nos deparamos com uma figuração para lara que, para além da marca autoral, reúne uma coleção de atributos herdados do histórico de figurações da criatura oferecidos ao longo dos anos até então. Várias marcas das Sirenas, das Sereias, da Mãe D'água e de outras laras são identificáveis.

Se tomarmos seu traço comum com todas as mulheres-monstro correlatas – o perigo/ameaça e o poder de arrebatrar o masculino –, a partir dele conseguimos delinear todos os outros, pois giram em torno desse elemento fundamental: a aparência de beleza estonteante (sempre marcada por um ideal caucasiano e sempre antagônica à sua índole), a vaidade (que dá certo suporte ao argumento de sua beleza e que aparece representada pelo pente, por exemplo), sua ligação com o elemento água (indissociável da personagem), assim por diante. É curioso, entretanto, insistir na averiguação de que não há referência à voz melodiosa, algo bastante clássico no que diz respeito a essas criaturas, tampouco à configuração corpórea, se com apêndice natatório ou não.

Nesse sentido, Alves (2017, p. 180) corrobora que “A aparência da lara é controversa. Os registros a descrevem de várias maneiras”. Muito por isso, os toques pessoais de cada autor na figuração da personagem em seus universos ficcionais por vezes podem vir para preencher lacunas que eles mesmos tivessem em relação a isso, dependendo das referências a partir das quais conheceram lara. Na edição específica de *O Saci* com a qual trabalho aqui, a ilustradora insere sua contribuição na mesma direção; pensando que nem todos os personagens folclóricos mencionados nessa narrativa ganharam desenhos no livro, talvez a escolha por retratar lara busque contribuir com uma figuração mais palpável da mesma, inclusive focada em delimitar uma diferenciação importante dela com relação as sereias como amplamente reconhecidas.

Figura 30 - Saci e Pedrinho veem a lara em ilustração de Lole



Fonte:

A lara retratada por Lole para a edição de *O Saci* segue as referências que a particularizam de outras sereias ao apresenta-la com pernas, com o corpo inteiro em formato humano. A ilustradora clarifica essa questão quanto à figuração da personagem dialogando diretamente com o narrador de Lobato: a figura apresenta cabelos verdes como o limo do rio e se encontra penteando-os sob o luar com um pente de ouro, tal como descrita no texto. Também materializando o texto de um jeito muito singular, a ilustração representa o encanto visual que lara lança nos homens preenchendo seus cabelos de pequenos olhos. Fios do mesmo cabelo alcançam Pedrinho e contornam seu corpo, como que enredando a personagem, os pequenos olhos que acompanham o movimento tanto podem ser os do menino olhando para ela quanto os dela olhando para ele.

Para mais, no detalhe podemos perceber que embora a ilustradora tenha escolhido desenhar lara em sua forma clássica, com pernas, o seu corpo inteiro é coberto de pequenas escamas em uma clara referência pisciforme. Sem também ter identificado este elemento em nenhuma outra descrição, credito a Lole essa contribuição na figuração desta lara. Além disso, vários caranguejos de água doce se enredam na vasta cabeleira da personagem, o que pode fazer lembrar das populações ribeirinhas que vivem da caça desses animais e entre as quais corre fortemente a lenda de lara.

Não há vaga-lumes em sua cabeça coroando-a como rainha, mas vale, ainda, uma consideração sobre a escolha da cor da personagem para representar este e outros sentidos, o violeta. Calandrini (2018, p. 21), em trabalho de conclusão de curso sobre a simbologia das cores, esclarece que violeta é a cor “da magia, da espiritualidade e da sensualidade”, ideias fortemente ligadas a lara. A pesquisadora conta, ainda, que o lilás adquire valor nobre na Antiguidade, “era a cor dos que governavam, a cor do poder” entre os fenícios, e completa que “O lilás e o violeta são as cores mais raras da natureza” (CALANDRINI, 2018, p. 21). Ou seja, o tom das escamas de lara, da camada que recobre seu corpo, é um tom de cor que reflete a sua condição de rainha, da mesma forma que, por ser difícil de encontrar no mundo natural, também lhe confere status de singularidade.

Esses esforços interpretativos de duas figurações de lara na literatura produzida no contexto modernista vêm no intuito de compreender, então, mais uma etapa da evolução da personagem, e deles resultam algumas conclusões: 1) se pelos limites do *corpus* não se possa afirmar que foi abolido, pelo menos parece possível dizer que as referências ao sinônimo Mãe D’água, se acontecem, se dão em menor escala do que anteriormente; parece ser mesmo aqui que a personagem se biparte, uma ficando de vez na literatura escrita e a outra designando o mesmo fenômeno na cultura popular, em muitas ocorrências; se pensarmos na influência das culturas indígenas no modernismo brasileiro, é ponto crucial para compreender tal averiguação o levantado por Alves (2017, p. 178), quando diz que “y-iara em nheengatu significa ‘Mãe-d’água que vive no fundo dos rios”.

Também, 2) o que o Romantismo postulou em relação ao que seriam traços canônicos para a personagem, o Modernismo ratificou: embora possa ser chamada de sereia, ela tem forma humana – ou que lembra a humana – sem apêndices

natatórios como a imagem clássica, assemelhando-se àquelas no sentido de viver nas águas e de encantar os homens; também dividindo com muitas delas o traço psicológico-comportamental perigoso, ela lança esse encanto no sentido de vitimar apenas o masculino em uma herança das narrativas ainda anteriores ao romantismo, que deixavam mais clara a sua repulsa pelo gênero oposto.

Por último, 3) nota-se que já no Modernismo começam a acontecer algo de importância central para a próxima etapa do estudo: enquanto o Romantismo teve fortíssima influência das narrativas orais ao abraçar lara em seus textos, os textos do Modernismo foram aqueles que tomaram as primeiras liberdades poéticas em sua caracterização da personagem. Tanto em Mário quanto em Monteiro temos laras com algum traço autoral: no primeiro, uma lara cuja aparência muda ao longo do tempo; no segundo, uma lara cujo encanto pode ser vencido com um antídoto.

No próximo e último capítulo, irei demonstrar como a lenda da mulher-monstro das águas brasileira chega à literatura fantástica contemporânea produzida em nosso país em uma pluralidade de formas corporificadas sob influências de um novo e atual movimento artístico-literário.

4 IMAGINAÇÕES CONTEMPORÂNEAS EM TORNO DE IARA: PERSEGUINDO AS REFIGURAÇÕES DA SEREIA BRASILEIRA NO FANTASISMO

No capítulo anterior busquei esclarecer como estudiosos, a exemplo de Cascudo, concordam que a figura da personagem Iara - ou Mãe D'água – parece ter surgido de uma interpretação particular do europeu sobre uma criatura do imaginário indígena com a qual pouco se parecia, bem como se desdobrou na literatura oral em duas leituras se não antagônicas, distintas: uma mais ligada a esse imaginário europeu, outra mais enraizada na matriz indígena. Pensando sobre isso, dei-me conta de que embora estejamos acostumados a nos referir a uma Iara, parece-me que o que temos, desde sempre, são várias Iaras ou diversas representações de um mesmo referente sob o uno de Iara ou Mãe D'água.

Figura 31 - Respectivamente as Iaras de: Cidade Invisível (Netflix), Turma da Mônica (Maurício de Souza Produções) e da temporada de 2007 d'O Sítio do Picapau Amarelo (Rede Globo).



Fonte: internet.

Da mesma forma, a imaginação contemporânea também vem contribuindo com diferentes modos de representar essa personagem folclórica. Utilizando dos mais

diversos modos de narrar, do audiovisual ao gráfico, como demonstra a figura acima, contadores de histórias do nosso tempo vêm oferecendo as suas próprias releituras da personagem. Todas elas, sem dúvidas, também concebidas sob alguma influência externa à nossa cultura, pois a sereia, arquétipo mítico no qual lara está assentada, tem abundado na ficção universal.

Em *Cidade Invisível*, série nacional da Netflix que narra um thriller policial a partir da releitura de muitos de nossos personagens folclóricos, temos uma lara negra – algo até então inédito – interpretada pela atriz Jessica Córes. Nessa versão, temos a mistura com a figura da sereia atlântica, pois Camila, como a personagem é chamada fora da água, pode transformar suas pernas em cauda de peixe. Pode-se dizer que a dimensão humana da personagem se sobressai à sobrenatural, inclusive, pois o foco da série não está em retratar uma entidade sobrenatural que sai da água para seduzir os homens, mas como essas entidades precisaram se humanizar para sobreviverem ao mundo contemporâneo.

No universo dos quadrinhos assinados por Maurício de Souza, lara aparece retratada com típicos traços indígenas, cabelos negros lisos e pele cor de cuia, como uma das vertentes imaginativas da personagem a consagra, mas também com apêndice natatório, característica que reforço escapar às suas origens na literatura oral. Não se tratando propriamente de uma personagem da *Turma da Mônica*, ela recorre ao longo das décadas em coleções do selo que buscam utilizar da popularidade das personagens da Turma para aproximar dos seus leitores nosso acervo de criaturas folclóricas e narrativas acerca delas.

Já no que diz respeito às adaptações televisivas da Rede Globo para a obra de Monteiro Lobato, *O Sítio do Picapau Amarelo*, a lara também foi retratada diversas vezes, em diferentes temporadas do seriado, tanto na versão dos anos 1970-1980 quanto na dos anos 2000. Tendo sido muito mais presente na narrativa televisiva do que na literária, foi interpretada por pelo menos seis atrizes diferentes nessa mais recente versão, sendo a última Juliana Galvão (foto). Embora cada uma delas tivesse uma caracterização particular, o porte de um espelho de mão no qual a personagem contempla a própria beleza sentada em uma pedra serviu como característica unificadora. Essa obsessão narcísica não está presente na literatura oral e muito provavelmente vem, como o rabo de peixe, da influência da sereia atlântica.

Nesse sentido, o que darei a ver neste capítulo é que fenômeno das reimaginações de Iara se desdobra também para a literatura escrita. Assim, o objetivo é culminar a linha do tempo proposta inicialmente, que busca tornar compreensível o percurso imaginativo do qual nasceu Iara, em uma análise das refigurações da personagem em títulos da literatura fantástica brasileira contemporânea. O intuito é compreender de que formas a sereia brasileira ganha sobrevida em obras produzidas no tempo corrente e confirmar a hipótese anunciada no início do texto: de que a literatura fantástica contemporânea brasileira, ao refigurar Iara, dá continuidade a um processo de adaptações que é próprio das personagens folclóricas, mas que aqui cria suas próprias variações da figura mítica ao corporificar novas versões com inspiração em gêneros narrativos dos tempos atuais.

Deste modo, organizo este capítulo de uma forma distinta da dos demais: primeiro construo um grande tópico falando sobre o fenômeno dentro do qual as obras estão inseridas, o Fantasma, e o subgênero a que pertencem, a ficção folclórica. E então apresento três subtópicos: um primeiro para o conto de Tavares, um para o romance de Kastensmidt e um último para os volumes de Castilho.

4.1 “E LÁ NO FUNDO AZUL, NA NOITE DA FLORESTA, A LUA ILUMINOU...”⁶² NOVAS FORMAS DE IMAGINAR IARA OU A MÃE D’ÁGUA, A SEREIA BRASILEIRA

No intervalo de tempo entre a tradução de Clarice Lispector para a obra de Anne Rice, *Entrevista com o Vampiro*, e a publicação nacional do fenômeno *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, outros vampiros movimentaram o mercado editorial brasileiro. Era 1999 e rejeitado pelas editoras, que consideravam não haver público para escritores brasileiros de terror, o paulista André Vianco financiou do próprio bolso (com seu FGTS, diga-se de passagem) a publicação de uma remessa de mil exemplares da sua própria história de vampiros: *Os Sete*. Sobre esta empreitada que resulta hoje em mais de um milhão de exemplares vendidos da sua obra completa, o autor comenta: “Se eu não tivesse me autopublicado, ido direto numa gráfica para ter minha tiragem, digamos assim, eu nunca teria sido publicado (...) Só depois de eu vender praticamente 1.000 exemplares de *Os Sete*, sozinho, é que uma editora surgiu (a Novo Século)” (VIANCO, 2013, s/p).

⁶² Trecho da música “O Vira”, de Secos & Molhados.

A pequena história narrada poderia não ter absolutamente nada a ver com esta pesquisa, não fosse o fato de que o best-seller de Vianco, como atentam Matangrano e Tavares (2018, p. 265), veio “abrir os olhos das editoras para a possibilidade de publicar obras insólitas de autores nacionais”. O que acabou deflagrando o movimento denominado academicamente pelos referidos autores como Fantasismo, sob a égide do qual vêm à luz também as obras em que me debruçarei neste capítulo para investigar as refigurações de lara na literatura contemporânea.

Utilizando as palavras dos mesmos autores ressalto, assim, que como *Os Sete*, de André Vianco, também as obras componentes do corpus deste estudo – *Sete Monstros Brasileiros*, de Braulio Tavares, *A Bandeira do Elefante e da Arara*, de Christopher Kastensmidt, e os dois primeiros volumes da série “O Legado Folclórico”, *Ouro, Fogo & Megabytes* e *Prata, Terra & Lua Cheia*, de Felipe Castilho – estão implicadas em “um movimento literário específico em torno da defesa, produção e divulgação da literatura fantástica” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 267) concentrado especialmente nas primeiras duas décadas do século XXI.

Os mesmos autores ainda averiguam que “o fantasismo recupera fortemente o aspecto antropofágico da literatura modernista brasileira e o aplica a sua própria categoria, em um esforço louvável de abrasileirar, aclimatar e conferir cor local a modos narrativos importados” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 268). Se o modernistas tiveram tão forte influência das vanguardas europeias que os precederam a ponto de serem questionados por Monteiro Lobato quanto a brasilidade e a originalidade da sua arte, o que me parece que os fantasistas propõem é, quem sabe, resgatar essa vontade modernista de representar o que é nosso produzindo obras que, diferentemente daquelas, ao invés de replicar técnicas, subvertam essa influência exterior a ponto de fazer com que o leitor não a reconheça como imitação, mas como a possibilidade de compor algo no mesmo sentido que seja tão orgânico quanto. Contar, assim, histórias que estamos acostumados a ler se passando em capitais internacionais, como Nova York e Londres, em terreno nacional, podendo ser São Paulo ou até mesmo cidades interioranas do coração do Brasil. Por isso, em torno de personagens sobrenaturais que ocupam essas terras desde sempre, nada de goblins ou unicórnios, mas curupiras e mulas-sem-cabeça.

Nesse sentido, “Num cenário marcado por obras de fantasia estrangeiras, trata-se não apenas de uma produção vigorosa e estilisticamente admirável, como também

um posicionamento ultrapertinente de que nossos mitos e histórias não devem nada a quaisquer monstros ou heróis criados em outros países” (MATANGRANO; TAVARES, p. 216). Mesmo assim, não é possível dizer que o Fantatismo inventou a roda no que tange à colher material de nossa cultura popular. Os mesmo autores ainda atentam para o fato de que “Há muito tempo o folclore brasileiro fornece inumeráveis subsídios para autores revisitarem suas histórias” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 209), começando por folcloristas como Câmara Cascudo e Gilberto Freyre, já citados nesta tese, mas estendendo-se, mais tarde, para os ficcionistas.

Costa (2018, p. 309) discorre que “As primeiras aproximações entre ficção e culturas populares, ainda de uma perspectiva romântica, gerou o Regionalismo”, mas ressalto, na mesma direção que o autor, ao destacar *A Bandeira do Elefante e da Arara* e *O Legado Folclórico*, bem como também *Sete Monstros Brasileiros*, que essas obras de que trato aqui, produzidas no contexto do século XXI, pertencem a um subgênero designado “ficção folclórica”, que começou a se constituir a partir de 2010. Assim, mesmo sem reivindicar a invenção do termo, ele o conceitua dizendo que é nesse subgênero em que:

os saberes locais, a cultura dos povos originários e principalmente os mitos e lendas do imaginário popular servem de motor para a narrativa literária. Seu fim primordial é a exploração e (re)descoberta deste Brasil profundo habitado por seres encantados, a partir do qual os demais elementos de brasilidade vão emergindo na trama de acordo com cada obra (COSTA, 2018, p. 311).

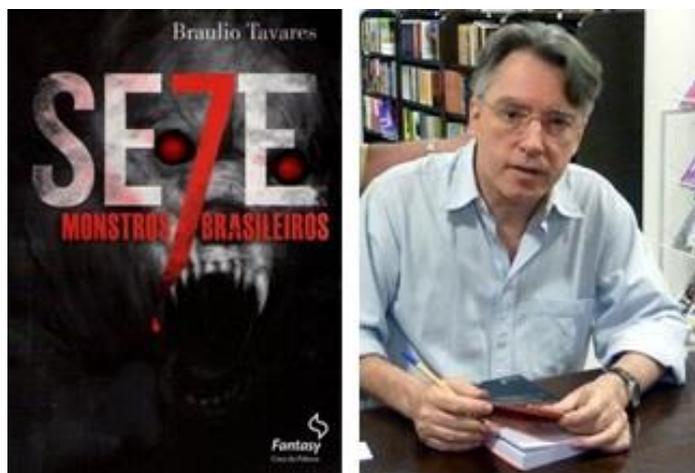
Assim, o que pretendo demonstrar é que, na verdade, o Fantatismo reinventa a roda da ficção folclórica. Mais do que se utilizar de um acervo folclórico de personagens e narrativas sobre elas, o que já foi feito, a ficção folclórica fantástica desse movimento oferece novas formas de encarar o nosso acervo cultural. Formas mais distantes do sentimento de estranhamento, da ideia de excentricidade, de peça que não se encaixa, sentimentos oriundos de um olhar ainda então impregnado pelas impressões que herdamos dos colonizadores. Mas evocando familiaridade, pertencimento ao nosso cotidiano imaginativo, em uma perspectiva muito mais próxima da valorização dessa nuance da nossa cultura do que no Romantismo e no Modernismo. O que o Fantatismo faz é despertar no leitor, a partir desses recursos formais de refiguração, um tipo de sensação de reconhecimento, como quem se olha em um espelho e repentinamente se lembra de quem é, de quem sempre foi.

Pensando, então, essa particularidade que unifica as obras *corpus* deste estudo e que subjaz a interpretação analítica proposta em torno das refigurações da “sereia” Iara ou Mãe D’água, apresento a seguir, resgatando seu contexto de produção e intenção, a obra de Bráulio Tavares, *Sete Monstros Brasileiros*. Para isso, inicialmente remonto a uma pequena história...

4.1.1 Uma lara híbrida em *Sete Monstros Brasileiros*

Em 2012, Raphael Draccon, autor da série best-seller *Dragões de Éter*, anunciou em seu blog a criação do selo Fantasy – Casa da Palavra, o qual ele assumia, a partir de então, a coordenação: “O selo **Fantasy** será um trabalho desenvolvido dentro da editora **Casa da Palavra**, hoje o braço da Leya no Rio de Janeiro, e irá publicar títulos de apelo ao grande público nas vertentes do gênero fantástico” (DRACCON, 2012, s/p, grifo no original). Segundo a biografia da empresa no site oficial⁶³, a editora Leya surgiu em Portugal, em 2008, chegando ao Brasil no ano seguinte e hoje sendo totalmente brasileira e independente da empresa europeia. Atualmente não apenas o referido selo está encerrado, bem como a própria Leya tem diminuído o seu catálogo de obras insólitas. Entretanto, antes dessa retração, dois anos depois do anúncio de Draccon, o selo Fantasy publicava *Sete Monstros Brasileiros*, de Bráulio Tavares.

Figura 32 - Capa de *Sete Monstros Brasileiros* e foto de seu autor Bráulio Tavares.



⁶³ <http://www.leya.com.br/a-editora/> Acesso em 20 ago. 2021.

Fonte: internet.

Braulio é paraibano, nascido em Campina Grande no ano de 1950, mas reside no Rio de Janeiro desde 1982. Para além da paixão declarada pela ficção científica, gênero ao qual se dedica como escritor e pesquisador desde os anos 1980, tem também uma vida empenhada na valorização da cultura popular nos círculos letrados; publicou uma variedade de obras em forma de literatura de cordel, uma das quais (*A invenção do mundo pelo Deus-curumim*) foi premiada com o Jabuti de Literatura Infantil em 2009. Também compõe música e poesia, faz traduções, escreve peças de teatro, co-assinou roteiros de cinema e televisão, organiza antologias, já publicou em colunas de jornais e atualmente mantém o blog *Mundo Fantasma*, com mais de 4.500 artigos, onde publica em média dez vezes no mês.

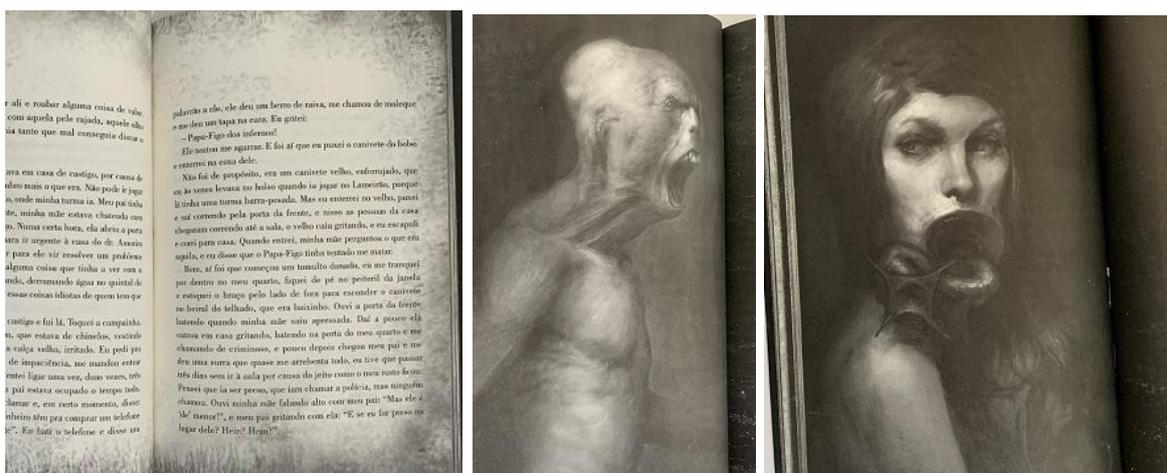
Em seu *Sete Monstros Brasileiros* ele nos apresenta sete contos, cada um inspirado por uma criatura fantástica das nossas narrativas folclóricas ou mesmo aclimatadas ao nosso contexto, como ele mesmo ressalta: “há, por exemplo, um conto sobre zumbis que é uma brincadeira com os filmes de zumbis atuais. E há a história da Porca de Soledade, que não é criação minha, é um ‘tall tale’ paraibano que ouço há muitos anos” (TAVARES, 2015, p. 191). Além desses contos, há ainda um sobre a maldição do sétimo filho (neste caso, filha), o lobisomem, outro em torno do corpo-seco e o bradador, mais um sobre o papa-figo, e um último que une a sereia lara à figura sinistra do capelobo. Assim, entre personagens mais ou menos conhecidos em larga escala, Tavares lança mão, como ele mesmo explica, de

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

Não tendo encontrado evidências de uma segunda edição da obra, apresento aquela que utilizo nesta pesquisa e que acredito que seja a única disponível no mercado. Trata-se de uma publicação encadernada em brochura, contendo, além dos sete contos, um texto de apresentação sem autoria registrada e um posfácio do autor em que o mesmo discorre brevemente sobre as fontes de cada uma das narrativas, totalizando 109 páginas. Na contracapa há um texto de apresentação que também

oferece algumas pistas para interpretar as narrativas. Esses paratextos figurarão durante o exame do caso, quando se fizer necessário. Merece destaque também o projeto gráfico de Raquel Matsushita, concebido nas cores preto, vermelho e branco, com páginas simulando desgaste pelo tempo e ilustrações de Fernando Issamo.

Figura 33 - miolo e ilustrações de Sete Monstros Brasileiros.



Fonte: acervo pessoal.

A materialidade do livro, então, como é esperado, acompanha a proposta de Braulio para o textual da obra, que, como a contracapa define, vai “do humor macabro ao horror sobrenatural”. Além das artes que introduzem o monstro protagonista de cada conto, concebidas pelo artista responsável em preto e branco com a técnica da pintura digital⁶⁴, o que imprime certa realidade perturbadora às ilustrações, também o preto e o vermelho que tingem a encadernação parecem remeter, respectivamente, ao escuro que esconde esses monstros e ao sangue que escorre dos ferimentos que eles podem provocar. O livro como um todo, assim, mesmo antes de ser lido, comunica ao leitor em potencial a que vem: proporcionar uma experiência com o mais sombrio, o mais violento, o mais assustador, o mais temível que se esconde na imaginação brasileira.

⁶⁴ Mais do trabalho do artista pode ser visto em <https://www.artstation.com/fernandoissamo>.

O conto que nos apresenta à lara concebida por Braulio intitula-se “Uma gota de sangue”, sendo aquele que encerra a obra, começando da seguinte forma: “Givaldo Nunes se debruçou na balaustrada, acendeu um cigarro, tragou, bateu a cinza e desejou que alguma fagulha fosse levada pelo vento e incendiasse toda a floresta escura que se estendia de horizonte a horizonte, à luz do luar.” (TAVARES, 2014, p. 91). Temos, de saída, a apresentação da personagem principal e do seu ponto de vista, que dará o tom da narrativa inteira. Não por acaso essa personagem é um homem: à semelhança dos dois contos coletados da tradição oral examinados anteriormente, este também trabalha em cima da tensão sexual heteronormativa, reproduzindo os estereótipos de gênero que subjazem a perspectiva. Basicamente, então, o conto tratará sobre o que está no âmago das histórias em torno de lara, o seu poder de sedução ao masculino.

O cenário também está desenhado, a referência à “floresta escura que se estendia de horizonte a horizonte” transporta o leitor diretamente à principal referência que temos nesses termos no Brasil, sendo muito claro que a narrativa se passa no nosso país: a floresta amazônica, a maior do mundo. Também já se aventa o sentimento que media a relação da personagem em foco com esse cenário, uma vez que o seu desprezo fica bastante claro ao desejar que tudo se extinga em chamas. Tal pensamento se deve, como veremos, às condições em que ele se encontra:

Estava exausto, moído pelo trabalho incessante desde as sete da manhã. Como se não bastassem todos os acidentes, os mal-entendidos, os conflitos intermináveis entre os arquitetos, o decorador, os engenheiros e um dos sócios do Tropical Hotel Black River, o caminhão que vinha trazendo já com grande atraso as cinquenta mesas e respectivas cadeiras do restaurante tinha encalhado na lama a mais de vinte quilômetros dali, logo ao anoitecer [...] Agora, ele estava possuído pelo terror crescente de perceber que a inauguração do hotel, marcada para menos de 24 horas depois, não seria possível, porque no meio daquela selva tudo era mais difícil, mais distante, mais complicado (TAVARES, 2014, p. 91-92).

O contexto, então, também logo é dado. Nossa personagem em foco, Givaldo, é algum tipo de encarregado pela gestão de uma obra messiânica, um hotel de luxo que está sendo erguido dentro da floresta amazônica, e que vem enfrentando todos os problemas que tal empreitada poderia enfrentar naquele contexto. Se guiarmos-nos pelo nome com o qual batizaram o hotel temos uma pista de em que lugar dessa floresta ele se encontra, uma vez que “Black River” só pode fazer referência ao Rio Negro, o maior afluente da margem esquerda do rio Amazonas – o que também ratifica

a percepção de que se trata da floresta amazônica (em nenhum momento durante o conto isso é dito explicitamente).

Nesse sentido, Braulio aproxima a sua versão do mito em torno de Iara da matriz mais ligada ao pensamento que o associa à fabulação indígena pertencente mais ao norte, que existindo naquele contexto compreende a personagem como uma habitante dos muitos rios da região. É salutar lembrar que, muito embora Cascudo (2002, p. 154) sempre reforce que “não houve um só índio nos séculos XVI e XVII que a tivesse conhecido nas horas de devaneio”, ou seja, que Iara não é uma personagem genuinamente pertencente ao imaginário dos povos originários. Ainda assim, hoje, devido à forte influência do colonizador no processo de fixação da personagem em nosso folclore, das convergências e assimilações decorrentes disso, é facilmente encontrada na tradição de muitas tribos.

Não fosse suficiente ter que lidar com as dificuldades logísticas de erguer um totem da civilização em meio ao cenário mais inóspito já imaginado para isso, também fica bastante claro o quanto a pressão da empreitada está desestruturando todos os seus subordinados no projeto. O que, às vésperas da data da inauguração “para a qual eram esperados três governadores, quinze estrelas de TV e a imprensa toda” (TAVARES, 2014, p. 94), colocava em risco a sua própria cabeça. Por isso, estava adiando uma conversa com o dono da operação inteira – leia: quem estava pagando por tudo aquilo -, que, segundo uma ligação recebida, estava dando um ataque histérico motivado pela entrega de uma remessa de mesas para o salão de festas que não correspondia ao modelo encomendado. Conversa que, após dois telefonemas e mais um cigarro, viu-se obrigado a ir ter.

À procura do financiador e patrão, Givaldo vagueia pelo hotel semi-pronto e o narrador vai oferecendo flashes do quanto cada espaço daquela obra faraônica impactou de alguma forma a floresta. Cita-se, inclusive, uma invasão de macacos que foram deliberadamente mortos e desovados, e um rio próximo que, contrariando o bom senso, foi desviado para alimentar as piscinas. Fica subjacente a impressão de que não foram tomadas as decisões mais prudentes em relação à preservação da área virgem ocupada pelo futuro resort e que tal fato passou despercebido pelas autoridades competentes uma vez que muito dinheiro estava envolvido. Ao mesmo tempo, certo clima de expectativa também vai sendo criado, pois embora vasculhe

vários ambientes Givago não obtém sucesso em localizar seu empregador. O leitor começa a se perguntar se teria havido alguma coisa com ele...

Por duas vezes nossa atenção é desviada disso para que fiquemos sabendo um pouco mais sobre a vida pessoal de Givaldo a partir de duas ligações que recebe: a primeira, de uma jornalista que, após algumas batalhas pela pauta na redação do seu jornal, está de partida para cobrir a inauguração do hotel e com quem o diálogo que o homem desenvolve explicita um romance mantido em segredo; a segunda, da sua esposa, com quem a relação é bem menos afetuosa, carregada de desconfiança, pois ela deixa claro saber do envolvimento com outra mulher, muito embora o marido jure que o vínculo extraconjugal já não exista. A questão é que não apenas a amante está a caminho do grande evento para encontra-lo como a esposa também resolveu comparecer como acompanhante dele.

Ao estabelecer esse conflito novelesco, o narrador segue dando forma ao que indiquei ser o ponto principal em torno das histórias que contam sobre Lara ou Mãe D'água, e que à semelhança disso será o mote principal também nesta: a fabulação em torno do poder de sedução dessa entidade com relação aos homens (considerando, é claro, uma visão hegemônica do que implica "ser homem" em nossa sociedade, portanto – mesmo que seja uma perspectiva totalmente questionável –, heterossexual). Givaldo é caracterizado, assim, como alguém pouco ou nada propenso às convenções monogâmicas, ainda que as tenha assumido publicamente em um casamento tradicional, e por isso uma vítima em potencial para uma entidade com as pulsões como as de Lara.

Outro ponto digno de nota tem relação com o esforço narrativo de demonstrar o impacto negativo que a construção do resort vem tendo sobre a floresta. Existe, muito difundido no imaginário nacional, a ideia de que essas personagens folclóricas como Lara, mas também o Saci, o Curupira, o Caipora, são espíritos, em uma acepção pouco distinta do termo, protetores do meio ambiente, cada um ligado a um elemento diferente, responsável por defendê-los da degradação impelida pela invasão do homem branco à custo de vingança. Reside aí mais uma característica que desenha um alvo nas costas de Givaldo, pois passa a condizer duplamente ao perfil de vítima da sereia brasileira, uma vez que além de corresponder aos atributos de gênero e sexualidade requeridos também responde como encarregado pela obra como um

todo, portanto, pode ser apontado como o responsável por macular a virgindade daquele espaço da floresta.

Tantas dicas oferecidas não se provam mera coincidência, o que a narração vinha desenhando acaba por se tornar o derradeiro: sem mais demora, Givaldo é surpreendido pela aparição de uma figura nas piscinas as quais percorre, ornadas com uma concha de mármore:

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

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

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

Há que se ressaltar que em muito pouco essa caracterização nos faz lembrar a lara e a Mãe D'água colhidas por Cascudo. Embora aproxime-se muito mais da primeira, que era descrita como uma tapuia, enquanto a segunda tinha feições europeias, ainda assim é preciso levar em consideração que nem todo fenótipo de pele não branca e cabelo preto é indígena. É possível dizer que fisicamente, neste conto, a personagem lembra as características dos povos amazonenses, mas a

afirmar que pertence a alguma linhagem puramente indígena seria especular além dos limites do texto.

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

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

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

Ele tinha erguido os olhos dos lábios dela para os olhos e viu que eles não eram globos, e sim cavidades muito profundas e escuras, com uma luz esverdeada bruxuleando lá longe, no final de túneis que pareciam sugá-lo para dentro – a princípio devagar, com resistência, mas a resistência foi sendo vencida, a velocidade aumentando, e ele sentiu-se sem peso, sem matéria, sem tempo, caindo vertiginoso naquele abismo verde-negro, num êxtase de pavor e revelação (TAVARES, 2014, p. 102).

E toda e qualquer ilusão de que se estivesse tratando de um encontro mundano se esvai. Tal qual Givaldo, sentimos que somos cooptados por esses olhos que não são olhos humanos, mas “cavidades profundas e escuras”, com uma luz que nos

hipnotiza e nos traga para fora de nós mesmos. Quebra-se a barreira com o racional e perde-se o referente com o real para qualquer explicação possível. Assim, o narrador descreve o perigo a que o personagem está exposto com palavras que dão corpo a uma sensação de salto para fora da realidade, “sem peso, sem matéria, sem tempo”, como quem se perde no espaço, no desconhecido, como quem cai em outra dimensão, instaurando a sensação de insolitez que rege os parágrafos finais do conto.

Também ressalto a presença de outra marca muito forte no que diz respeito à caracterização de lara e das suas precedentes: a sensação paradoxal de horror e deslumbre perante as suas existências e os seus poderes; pois Givaldo sente “êxtase de pavor”, como Odisseu e como os argonautas, como o índio tapuio que tenta lutar contra a sua paixão pela sereia. E tem, de quebra, acesso a um conhecimento, pois fala-se de uma “revelação”, um conhecimento que provavelmente vai enlouquecê-lo e fazê-lo sucumbir, da mesma forma como os demais que enfrentaram sirenas e sereias e não conseguiram vencê-las. Para mais, há algo de um horror cósmico na passagem, como em um bom trecho de Lovecraft, onde a personagem tem acesso a uma verdade horrenda, ancestral, e perde sua consciência na imensidão vazia do universo.

Enquanto a inspiração no horror cósmico surge como um palpite meu, outro aspecto no que diz respeito a influências para essa refiguração de lara aparece muito marcado a partir do seguinte trecho, que dá continuidade ao ataque da criatura:

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

A cena, então, reveste-se de uma brutalidade que é apenas sugerida nos textos que trazem as primeiras figurações da personagem ou de suas correlatas. Sabe-se que as Sirenas e as Sereias, e mesmo lara, dão um fim sanguinolento aos homens. Mas nunca esse fim é pontualmente descrito. Em Odisseia os esqueletos dos marinheiros jazem nas pedras que servem de abrigo para as Sirenas, no conto colhido por Cascudo o corpo do jovem tapuio aparece na margem do rio com a boca cheia de mordidas. Já aqui temos um detalhamento quase gráfico do ataque, que choca e

promove uma quebra de expectativas no leitor: até então o tom adotado na narração era de um terror mais psicológico, estabelecendo uma aura de temor pelo que se desconhece. O tom de quem sabe que algo de ruim está para acontecer, mas que não sabe exatamente o que, e fica levantando hipóteses, fazendo inferências dentro do mesmo espectro, sem ter muitas certeza sequer de que seus olhos acompanharão quando acontecer; porém, quando acontece, temos um vislumbre detalhado da violência impelida.

Essa mudança de tom na narrativa bem combina com o que a obra como um todo comunica que pretende, se lembrarmos as averiguações que fiz sobre a materialidade da mesma e também se recorrermos à proposta de Braulio, como ele mesmo expõe no posfácio: “levar os personagens do nosso folclore às novas gerações de uma maneira tão assustadora quanto acontecia no tempo em que nossas avós ouviam, e depois nos contavam, estas mesmas histórias” (TAVARES, 2014, p. 109). A passagem em que Lara se alimenta do cérebro de Givaldo tem inclusive algo de cinematográfico que denuncia esse apelo às novas gerações, tão ligadas às narrativas audiovisuais veiculadas pelas muitas telas que nos cercam. Tão formadas por uma imaginação que é fortemente imagética. A estilística empregada nos proporciona ver com tamanha clareza a cena que é como se um filme passasse na nossa cabeça.

Nesse sentido, o texto da orelha do livro muito corrobora com essa influência, uma vez que, não por acaso, começa fazendo referência à maior indústria de narrativas audiovisuais do mundo: “Muito além de Hollywood e das séries de TV americanas, existe um universo fantástico brasileiro, que permanece vivo através de gerações. Nestes contos ilustrados, os monstros brasileiros ganham vida novamente e ressurgem do imaginário nacional para fascinar e aterrorizar”.

Esse rompante assassino de Lara a partir dessa transformação grotesca que não existe em nenhuma outra história sobre ela, tem uma explicação bastante criativa oferecida também no posfácio pelo autor. Inclusive, é apenas a partir do posfácio que temos a confirmação de que a personagem realmente se trata de Lara, já que em nenhum momento do conto ela é nomeada, e que este final bem poderia colocar em dúvida tal identidade. Braulio assim discorre que “Em ‘Uma gota de sangue’ voltei a misturar por minha conta dois mitos distintos: a Lara e o Capelobo” (TAVARES, 2014, p. 109).

O capelobo, segundo Cascudo (2012, p. 173), “tem corpo de homem, coberto de longos pelos; a cabeça é igual à do tamanduá-bandeira e o casco como fundo de garrafa. Quando encontra um ser humano, abraça-o, trepana o crânio na região mais alta, introduz a ponta do focinho no orifício e sorve toda a massa encefálica”. É uma personagem famosa no Maranhão e no Pará, sendo como um equivalente indígena ao lobisomem. Corso (2004) completa que “Esse monstro provavelmente é o avô do Chupa-cabra [...] o fato é que quem o viu nunca sobreviveu, por isso é difícil saber detalhes” (CORSO, 2004, p. 57). Mesmo assim, alguns artistas têm arriscado representa-lo, como os do projeto Folcollab⁶⁵, que reuniu um grupo de artistas para representar algumas de nossas personagens folclóricas.

Figura 34 - O Capelobo por artistas do projeto Folcollab.



Fonte: https://juneru.artstation.com/projects/Q98Ax?album_id=869674. Acesso em 2 fev. 2022.

Traço, então, de forma última, uma síntese das averiguações realizadas para os fins desta pesquisa em torno dessa primeira refiguração de lara que tomei como objeto, a do conto “Uma gota de Sangue”, de Bráulio Tavares. Reforço que só é possível chamar este manejo autoral com a personagem de refiguração, que só

⁶⁵ A galeria resultante pode ser acessada em: <https://juneru.artstation.com/albums/869674>.

consideramos sua figuração neste caso como uma reimaginação, uma reelaboração narrativa, por não mais se tratar de um texto coletado da oralidade, como os dois textos de Cascudo com que lidei anteriormente. Trata-se de uma refiguração, relembro, pois a personagem não apenas aparece com outras características, mais ou menos próximas daquelas primeiras, e inserida em um outro contexto que não o seu de origem. Mas também em uma produção de autoria identificável, portanto não popular, produzida com a intenção de ser atribuída ao seu autor e comercializada, portanto fazendo parte das práticas de escrita dos círculos letrados.

Assim, acredito ser possível afirmar, a partir da interpretação crítica proposta, que permanece presente neste caso a configuração corpórea que a tradição deu à personagem: cabeça, tronco e membros humanos, corporificando uma mulher comum (muito embora se insista em caracterizá-la em incontáveis outras versões com cauda de peixe, influenciados pelo popularizado título de “sereia brasileira”), mas nem indígena e nem europeia. Mesmo que depois ela passe por uma transformação, que vem da liberdade poética do autor da obra, este primeiro caso de refiguração apresenta lara sem apêndices de aves ou de peixes que lhe denunciem em um primeiro momento enquanto um ser de existência fantástica. Entrementes, há algo nessa sua existência que nos faz sentir um arrepio crescente de aviso, como ao personagem da narrativa que se torna sua vítima. Algo que a acompanha, como uma aura, como uma sombra, e que sussurra que não estamos lidando com um ser que siga as regras do mundo natural.

Enquanto espécime do sexo feminino seu poder reside na sedução ao sexo masculino, sempre trabalhando com a matriz heterossexual de pensamento. Ela nada promete a Givaldo, como a Mãe D’água prometeu, por exemplo, peixes ao pescador. Ou como suas predecessoras, Sirenas, prometeram a Odisseu, contar histórias, revelar conhecimentos. Nada além da possibilidade de possuí-la sexualmente, embora nunca essa possibilidade tenha sido expressa de maneira explícita. Ela subjaz à parca sugestão da disposição do seu corpo nu frente ao do homem com desejo. Aqui, também, ressalto a influência do pensamento que fala sobre a submissão da mulher ao homem e, mais uma vez, à quebra desse pensamento quando lara assassina o homem e ainda se alimenta dele. Há a permanência, então, da ideia de insubmissão, de poder, talvez de vingança aos desejos masculinos que não respeitam os seus limites.

Não há canto mavioso que hipnotize, voz que não saia da cabeça da vítima, há um silêncio sepulcral que nada quebra. Dir-se-ia até que não domina a faculdade da fala. Assim, sua primeira arma é o olhar, é com esse olhar que ela fisga de vez a presa, é nesse olhar que a presa se perde e experimenta, então, a sensação que tantos experimentaram antes: de horror e fascínio. Horror, pois sabe que será aniquilada, fascínio pois se dará pelas garras de uma existência que foge à sua compreensão.

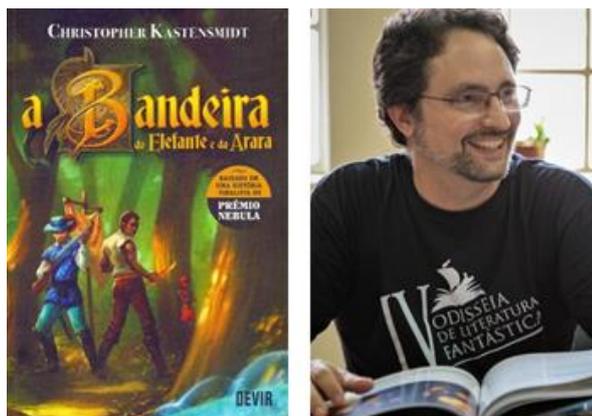
Por fim, o advento do hibridismo com o Capelobo, a clara inspiração nas narrativas audiovisuais e o meu palpite do flerte com o horror cósmico, saltam aos olhos como os recursos e influências mais característicos dessa refiguração em especial. Ao tomar para si a responsabilidade de repassar às novas gerações as personagens com que compôs cada um dos contos de *Sete Monstros Brasileiros*, Braulio Tavares o fez sem pudores de utilizar do material como bem entendeu. Unir dois monstros em um só tenha talvez sido a experimentação mais arriscada; apostar em uma linguagem que evoque as narrativas do cinema e da TV foi optar por uma estilística que já vem sendo tendência e que agradaria ao leitor ideal; e trazer, consciente ou inconscientemente, vestígios de outras nuances de um horror que não é comum na literatura produzida em língua portuguesa oferece à personagem uma outra e nova camada de sentido.

4.1.2 *Uma lara que pode se transformar em A Bandeira do Elefante e da Arara*

“O mundo da série *A Bandeira do Elefante e da Arara* é um Brasil seiscentista em que as criaturas do folclore natural habitam a selva”, resume Christopher Kastensmidt, autor do título em questão, em entrevista para o *Cabine Literária*⁶⁶.

Figura 35 - Capa de *A Bandeira do Elefante e da Arara* e foto de seu autor Christopher Kastensmidt.

⁶⁶ <https://medium.com/cabine-literaria/literatura-fant%C3%A1stica-e-cultura-brasileira-b0e9bf2f4a97> acesso em 25 ago. 2021.



Fonte: Google imagens.

“Acho o Brasil do século XVI um lugar fascinante, com uma convergência inédita de culturas na costa brasileira. Também, o folclore nacional é muito rico; as ideias nunca faltam!”, ele acrescenta. Profícuo pensar essas declarações em diálogo com uma resenha acadêmica da obra em questão, resenha essa em que Magalhães (2020) tece uma constatação polêmica, entretanto muito pertinente, sobre algo bastante entranhado em nossos modos de agir e pensar enquanto brasileiros:

É fato que há no Brasil uma depreciação cultural por sua própria História, e quando afirmo algo tão grave, não me refiro à forte e constante presença de estudiosos dedicados a descoberta e preservação de nossa fortuna cronológica, mas direciono a acusação à população em geral – educada nesse viés por uma produção artística voltada quase sempre a demonstrar com caricaturas às personalidades e fatos ligados à fundação do Brasil (MAGALHÃES, 2020, p. 312).

O mesmo também se pode afirmar sobre a nossa cultura popular, a qual é constantemente desvalorizada em muitos discursos. Quase tudo que nasce no seio do nosso povo, desde o ritmo do funk, alvejado como inferior por se originar das camadas mais pobres, por exemplo, até mesmo a literatura escrita por brasileiros, tida como parte da cultura letrada, tem um espaço muito reduzido no mercado editorial em comparação aos títulos que vêm de fora; ou seja, quase tudo que é produzido artisticamente no país e que não se adequa a ideais construídos de “alta” cultura ou a parâmetros importados dos países que são os grandes centros da indústria cultural acaba relegado à inferioridade.

Em outra entrevista, Kastensmid (2016) mesmo toca na ferida:

Há pessoas que menosprezam a produção nacional em geral, mas acho que têm uma visão distorcida do mercado. Elas julgam esta produção contra o que vem de fora, só que o produto importado já passou por um filtro muito grande: recebemos aqui o melhor 10% do que é produzido lá fora, mas estamos expostos a 100% do que é produzido aqui. Não é uma comparação justa. Até muitos conteúdos “importados” são produzidos por artistas brasileiros (KASTENSMIDT, 2016, s/p).

Por isso, é bastante relevante apontar o fato de que Christopher Kastensmidt, autor de *A Bandeira do Elefante e da Arara*, não é brasileiro, mas sim estadunidense. Ele conta: “Antes de vir para o Brasil e pesquisar sobre o tema, eu conhecia ZERO sobre o folclore brasileiro. Nem o Saci é conhecido fora do Brasil. Os estrangeiros adoraram as histórias, escrevi as primeiras pensando no leitor internacional” (KASTENSMIDT, 2018, s/p). Ou seja, as vezes é preciso que alguém de fora nos aponte o valor da nossa própria cultura.

Nascido no Texas, migrou em 2001 para o nosso país, onde reside em Porto Alegre desde então. Tem carreira na indústria de desenvolvimento de games e também tem obras literárias publicadas em doze países. O encontro dos dois mundos, dos games e da literatura, possivelmente foi o que impulsionou o autor a transformar *A Bandeira* em um projeto transmídia; isso quer dizer que além do romance, escrito originalmente em inglês e traduzido pelo também ficcionista Roberto de Souza Causo, que em si já é um compilado de histórias lançadas primeiramente de forma independente, o seu universo de narrativas se expande e se estende por outros suportes, como HQs, baralhos de cardgame e um RPG de mesa.

É Jenkins (2009) quem explica, pela primeira vez, que

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de transmedia storytelling, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produtor determina um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo (JENKINS, 2009, p. 138).

Assim, o termo “*transmedia storytelling*” comunica algo como “o ato de contar histórias através de várias mídias”, entendendo mídia como suporte ou veículo de mensagens. Dessa forma, unem-se outros ao autor que desbrava aquele mundo pela

primeira vez, como diretores de audiovisuais, desenhistas, programadores, inclusive os próprios leitores; que poderiam (ou não) utilizar outros suportes que não o utilizado pela narrativa primeira para contar suas histórias derivadas daquela, mas as tecnologias que eles mesmos dominariam, incluindo seus próprios corpos, como no caso do RPG de mesa. Trata-se, dessa forma, de transmídia uma obra que se planeja ou se torna colaborativa na medida em que não há mais apenas um detentor da decisão do que é possível ou não fazer com ela, mas sim criadores efetivos e em potencial, pois todo aquele que a tocar com sua criatividade poderá manejá-la de alguma forma, materializando um novo produto.

A narrativa que abriu as portas do universo de *A Bandeira do Elefante e da Arara* foi publicada por Kastensmidt originalmente no ano de 2010, em inglês, como uma novela intitulada *The Fortuitous Meeting of Gerard Van Oost and Oludara* (que hoje equivale ao primeiro capítulo da versão corrente da obra editada no Brasil), nas páginas da extinta revista estadunidense *Realms of Fantasy* (1994-2011). Tendo o texto sido exportado e traduzido também para o espanhol, o chinês e então o português, e publicado também na China, Espanha e no Brasil primeiramente como uma história independente, ele foi o gatilho para uma sequência de outras noveletas envolvendo os personagens e esse mundo ficcional produzidas e publicadas no período de tempo entre 2015 e 2017.

Aos brasileiros, a história chegou primeiro em três edições do *Duplo de Fantasia Heróica*, da DEVIR, correspondentes aos três primeiros capítulos do agora romance, e apenas posteriormente organizada como tal. A DEVIR é editora e distribuidora paulista fundada em 1987 cujo carro chefe são edições nacionais de HQs como *Deadly Class*, escrita por Rick Remender, e *The Umbrella Academy*, escrita por Gerard Way, de RPGs do universo de *The Witcher* baseados nos romances de Andrzej Sapkowski, bem como cartas de baralho como *YU-GI-OH!*, baseados no mangá de Kazuki Takahashi e jogos de tabuleiro. Ela também faz algumas distribuições para o mercado português e o espanhol. Muito por isso, em sua descrição no site oficial⁶⁷ a editora se apresenta como grupo que procura “desenvolver os mercados da imaginação e tudo o que diz respeito à fantasia, aventura, ficção científica”, configurando-se como a casa perfeita para a narrativa de Kastensmidt, que, como referido, também possui jogos de cartas, RPGs e HQs.

⁶⁷ <https://devir.com.br/quem-somos/> acesso em 28 ago. 2021.

Figura 36 - Respectivamente a HQ, o guia do participante e um dos livros de interpretação de papéis (ambos integrantes do RPG de mesa).



Fonte: <https://www.eamb.org/brasil/>.

Sobre o projeto desta obra, o autor conta ao site Mosqueteiras Literárias⁶⁸ que: “Foi em 2006 que tive a primeira ideia de escrever uma fantasia brasileira. Eu tinha lido alguns livros de história brasileira nos anos 90, e pensei em escrever algo ambientado na era dos bandeirantes”. Em outra entrevista, ele revela: “achei que o pessoal aqui podia achar ‘comum’ demais uma fantasia com criaturas do folclore nacional”, mas que **“Ao ler os meus livros, muitas pessoas me admitem que não aprenderam bastante sobre o folclore e história do próprio país”** (KASTENSMIDT, 2016, s/p, grifo meu).

De fato, a obra de Kastensmidt tem sido apontada como detentora de forte potencial educativo. Por exemplo, Knack (2022, p. 2) observa que *A Bandeira* é “exemplar nesse sentido, pois permite perceber os entrecruzamentos da ficção, da história e do patrimônio cultural, ao mobilizar mitos, lendas e o folclore brasileiros em sua narrativa”. Ele argumenta, em diálogo com diversos autores, que “O uso de seres do folclore brasileiro para criar um cenário, um universo de fantasia baseado no passado colonial já é elemento suficiente para recomendar a leitura do livro, pois estimular a imaginação é estimular a criatividade, e despertar a curiosidade, o

⁶⁸ <https://mosqueteirasliterarias.comunidades.net/christopher-kastensmidt> acesso em 27 ago. 2021.

interesse pelo passado, pela história e pelo patrimônio cultural” (KNACK, 2022, p. 5). Logo, deixa a mensagem de que o contato com o universo ficcional transmídia constituído colaborativamente com Kastensmidt, das historietas que viriam a integrar o romance ao RPG, é profícuo para redirecionarmos a atenção do leitor brasileiro à sua própria história e cultura.

O potencial educativo do universo de *A Bandeira* nesse foi averiguado, também, por Albani (2022), que avalia o *Livro de interpretação de papéis* do RPG que integra a obra. Segundo a autora, esse potencial reside no fato de que, embora enquanto Role Playing Game o *Livro de interpretação de papéis* ofereça um sistema de regras a serem seguidas, inclusive pensando no seu uso paradidático, “A ambientação, o clima e o farto conteúdo histórico e folclórico são mais importantes” (ALBANI, 2022, p. 6) no jogo. Ainda Rodrigues (2021), quando investiga as intersecções do gênero RPG com o gênero romance, em especial com o estatuto do narrador, destaca o fato do *Livro* oferecer uma lista de outros textos, como “crônicas brasileiras escritas nos séculos XVI e XVII, livros sobre a história e a cultura brasileira da época colonial, o folclore brasileiro, ficções históricas, histórias em quadrinhos, filmes ambientados na época colonial e até mesmo de outros RPGs com ambientação similar” (RODRIGUES, 2021, p. 38). Textos esses que servem não apenas para auxiliar os jogadores na construção das narrativas de aventura do jogo, mas também como outras fontes para mergulhar no universo histórico e cultural em que a obra está erigida.

Isso quer dizer que enquanto jogadores de *A Bandeira*, assim como enquanto leitores, o que realmente chama a atenção na obra é o seu conteúdo temático, é o advento de um contexto fantástico em que as aventuras devem se passar que tem como fonte as nossas próprias raízes. Até então era absolutamente incomum pensarmos em um universo tão rico quanto os clássicos, como a Terra Média, por exemplo, erigidos a partir das nossas referências e não das estrangeiras do mundo de língua inglesa.

Nos últimos tempos a produção literária insólita do eixo anglófono tem olhado cada vez mais para outras culturas que não apenas as suas próprias, haja vista o investimento do mercado em romances dos mais variados gêneros do fantástico que têm se voltado para a América Latina e para os países da África e da Ásia em busca de cenários e referências que consigam representar a pluralidade dos leitores. Mas

esse fenômeno se dá há pouco menos de dez anos. Quando *A Bandeira* vem a público a inspiração acontece ainda longe dessa corrente de pensamento decolonial⁶⁹ ganhar força no mercado.

Assim, o grande trunfo de *A Bandeira*, e o que já adianta o cenário que estava por se estabelecer, é que, diferentemente do que se poderia esperar, na dada época, de um estadunidense utilizando como fonte de inspiração a cultura e a história de um país tido como de terceiro mundo, temos como resultado um universo ficcional e uma narração de aventuras nele que tratam com profundo respeito essa fonte e assumem, aqui e ali, – sem apelar à demagogia, como toda a boa literatura – certos tons críticos.

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

Ao longo das nove partes do livro, que seguem uma progressão temporal convencional e encerram em si episódios fechados (mas que juntos contam uma grande história só), os protagonistas se deparam com personagens bastante populares das nossas narrativas folclóricas, como o Saci, a Cuca e o Curupira; mas também alguns pouco conhecidos em larga escala, como o Mapinguari, a Onça da Mão Torta e o Pai-do-Mato. Fazendo companhia a este desfile figuras da nossa tradição surge também uma mulher híbrida de peixe que se apresenta como Iara.

A referida aparição se dá no terceiro capítulo, *O Desconveniente Casamento de Oludara e Arani*. Arani é uma mulher indígena por quem Oludara se apaixona, mas que foi reivindicada como esposa pelo Curupira. Assim, torna-se necessário que

⁶⁹ O pensamento decolonial se coloca como uma alternativa/resposta à colonialidade, ou seja, a uma lógica de relação colonial que permanece mesmo após o fim do colonialismo e que relega a alguns países, povos e culturas um lugar inferior. Nesse sentido, a decolonialidade oferece voz e visibilidade a países, povos e culturas tidas como subalternas na lógica capitalista.

Oludara derrote o Curupira para libertá-la do compromisso, e para isso será preciso conseguir a ajuda de alguém com poderes superiores aos da criatura de pés virados para trás. Logo o nome de lara surge como uma opção, pois, “A magia dela faz até mesmo a dele parecer infantil” (KASTENSMIDT, 2016, p. 80).

Sendo a única opção de Oludara, o herói decide utilizar-se dela. Na empreitada, além do auxílio do companheiro de aventuras Gerard e da amada Arani ele também angaria o de Flor-do-Mato, “uma amiga dos animais, como o Curupira” (KASTENSMIDT, 2016, p. 79) que tem pretensão de tornar-se noiva dele – por isso, muito lhe interessa resolver a situação também. A magia de Flor-do-Mato vem bem a calhar, pois, como Ybandira, o cacique da tribo de Arani avisa: “A lara consegue enfeitiçar qualquer homem” e, embora Arani seja mulher, “Os encantos de lara podem não afetá-la, mas outras magias o farão” (KASTENSMIDT, 2016, p. 80).

A partir dessas primeiras menções à personagem folclórica que aqui investigo, duas conclusões tornam-se evidentes. A primeira vai ao encontro da aceção comum em relação a essas mulheres-monstro das águas: elas são um perigo para o masculino, um perigo fatal; nenhum homem pode fugir delas. A segunda vai de encontro a essa aceção comum: no universo ficcional da narrativa em questão também as mulheres não estão a salvo das garras desse ser folclórico. É a primeira vez nos textos investigados nesta pesquisa que lara é mencionada como perigosa para outros seres femininos, ou melhor, é a primeira vez que uma sereia representa esse perigo. Verifico, assim, um traço particular da refiguração em questão para a personagem. Da tradição greco-latina à primeira refiguração analisada, essa família de mulheres-monstro das águas sempre apareceu como algoz dos homens até então.

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

No intuito de ajudar os aventureiros, Ybandira oferece a Oludara “um colar de pedras vermelhas polidas” que “protegerá seu corpo de ameaças mágicas” e “É o

maior tesouro da aldeia” (KASTENSMIDT, 2016, p. 81). Tal artefato não é mais profundamente explorado na narrativa, não ficando bem clara a fonte das suas propriedades de proteção, mas parece evidente que não se trata de algo específico para repelir lara e sim um amuleto que pode ser usado de forma mais abrangente contra os poderes do sobrenatural. Para Gerard, o cacique oferece outro meio de se proteger “puxando uma trança de cabeças de alho do teto. – Dizem que a lara não suporta o cheiro. Coma alguns dentes antes de encontrá-la” (KASTENSMIDT, 2016, p. 81).

Embora comumente associado à tradição dos vampiros, o alho, cujas propriedades medicinais são muito reconhecidas e utilizadas pela cultura popular, também costuma surgir nesta como um tipo de repelente de uma grande variedade criaturas sobrenaturais. Diz Galvão (1953, p. 9), em investigação sobre a religiosidade dos caboclos da Amazônia, que os “bichos visagentos são evitados ou afastados com o recurso de práticas, como o uso de pimenta e alho, ou de ‘rezas’”. Encontrei outros registros espalhados que dão conta do alho como repelente de lobisomens e do corpo seco. É nesse sentido que Corrêa (2018, p. 21), discorrendo sobre a lenda da Matintaperera⁷⁰ na Amazônia, aponta o alho como maneira de repelir também essa entidade, “Como acontece com diversos personagens sobrenaturais (...). Esse é um recurso utilizado para espantar também o Boto, mas, sobretudo, num contexto europeu, vampiros”, reafirmando a forte conexão com a lenda dos mortos-vivos chupadores de sangue.

Munidos, então, do que dispunham para enfrentar a lara, Oludara e os companheiros chegam à margem de um lago. O cenário descrito é bem tradicional ao do encontro com a personagem nas narrativas populares, nele:

Ilhas cobertas de grama meio que espiavam acima da superfície, e aguapés com flores tingidas de violeta formavam verdes pontes flutuantes entre elas. À esquerda, o borrifo rebrilhava ao luar, conforme a cachoeira criava um paredão de musgo. Uma névoa preenchia o ar, densa o suficiente para obscurecer a margem mais distante do lado num cobertor de ar algodado (KASTENSMIDT, 2016, p. 81-82).

Há algo como uma natureza onírica descrita pelo narrador, comum ao que vem se identificando quanto ao lugar em que o encontro com a lara deve acontecer;

⁷⁰ Matinta Pereira (ou Matinta Perera) é uma personagem do folclore brasileiro que possui diversas versões. De maneira geral, ela é descrita como uma bruxa velha que se transforma durante as noites em um pássaro de mau agouro. Em algumas versões, Matinta não se transforma à noite, sendo uma velha acompanhada de seu pássaro fiel e agoureiro. Para saber mais, ver Cascudo (2015).

compõe-se uma atmosfera em que o natural, mundano, e o sobrenatural, etéreo, se encontram, em que o véu entre esses dois conceitos vacila, muito tênue. É como se ao adentrar o território da personagem você já estivesse sob algum tipo de encanto. Tal fenômeno aparece uma primeira vez no texto de Lobato, quando Pedrinho e o Saci se defrontam com lara, e também se percebe no conto de Tavares, quando a personagem invade o cenário mundano e este repentinamente tem sua atmosfera transformada. A lua, assim como em ambos, também é destacada, recortada da paisagem como elemento importante. Logo, a noite ressurgue como “a hora” de lara, algo que também parece se tornar comum desde Lobato, não expresso nos textos anteriores analisados: “Arani disse. - Devemos esperar neste ponto; a lara vem aqui toda noite para banhar-se” (KASTENSMIDT, 2016, p. 82).

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

Uma nota firme e suave reverberou na noite, e gradualmente subiu em volume. Então a nota mudou, e uma canção foi iniciada. Como alguma língua há muito esquecida, as palavras soavam familiares, todavia irreconhecíveis. Os olhos de todos foram atraídos para uma silhueta tremeluzente na bruma, pousada sobre uma das minúsculas ilhas do lago. Seu brilho obscurecia os detalhes, mas a forma parecia ser humana, feminina. Sem falar, Gerard levantou-se e caminhou na direção da água (KASTENSMIDT, 2016, p. 82).

A todo aquele que tiver acompanhado com atenção as análises até aqui deverá ficar claro o que se entrevem. lara é introduzida na narrativa, como de costume, a partir de um dos traços fundamentais dessas criaturas monstruosas que compõem a sua genealogia: o canto mavioso, que surge enchendo o ar. O narrador de Kastensmidt faz um comentário nada arbitrário quanto à letra da canção que é entoada, ao destacar que as palavras cantadas parecem pertencer a uma língua antiga, esquecida, mas que ainda produz sentido no íntimo de quem ouve. Parece ser uma referência à ancestralidade que é própria ao folclórico, uma vez que na base da

sobrevivência desse sistema está o fato de que tudo que faz parte dele nos toca em algo fundamental e comum da experiência humana, algo que dividimos com nossos antepassados e nossos descendentes dividirão conosco. É como se esse narrador nos falasse: “veja, ali está um pedaço de todos nós desde os tempos mais remotos e não há como resistir a ele”.

Enfeitiçado, o holandês, então, como alertado, não consegue resistir e vai ao encontro da sereia brasileira. Algo que parece tornar-se possível ler sobre o encanto, lançado no sentido em que aqui aparece, é que exatamente por falar a uma parte intrínseca a todos nós, é impossível resistir a ele. Isso também ajuda a explicar o porquê de não apenas homens serem alvo da lara neste caso, como alertado anteriormente, muito embora se mantenham como principal vítima: é uma ameaça ao masculino, em geral, como sempre foi, mas também ao ser humano em sua diversidade, já que encerra em si algo fundamental da nossa natureza. Inclusive, algo fundamental que pode dar conta de uma parte que tentamos reprimir, como a violência: “Algo como um peixe com braços saltou da água e agarrou Gerard *pela garganta*. As duas formas desapareceram debaixo da água com um forte chapinhar” (KASTENSMIDT, 2016, p. 83, grifo meu).

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

Ademais, quando o narrador a descreve como “um peixe com braços” temos aí o vislumbre claro de como essa refiguração vai se apresentar: uma mulher híbrida com a clássica parte pisciforme herdada das sereias atlânticas e que não aparece nas figurações da personagem nos textos que ajudam a firmar a sua existência em nossa cultura. É o primeiro (e veremos que único) caso de uma lara metade peixe nos três textos em que analiso as suas refigurações na literatura fantástica contemporânea. Nota-se nela, assim, a fortíssima influência da imaginação anglófona, alimentado pela

força das narrativas em diversas mídias que nos chegam desse contexto. Se toda a sereia que vemos no cinema, na televisão, mesmo nos textos puramente verbais e escritos que nos chegam traduzidos, tem rabo de peixe, então a brasileira não pode ser diferente.

Oludara persegue Lara e Gerard até uma suntuosa caverna subterrânea, onde fica claro ser o refúgio da vil personagem. O narrador descreve o local como feito de paredes cravejadas de pedras preciosas e destaca “uma miríade de objetos amontoados: de simples potes de barro a pratos de ouro. A coleção favorecia instrumentos musicais e vestimentas como armaduras, roupas e botas descartadas – todas masculinas” (KASTENSMIDT, 2016, p. 84). Esse “cemitério”, por se assim dizer, denota as muitas vítimas que Lara já fez ao longo do tempo e surge como um paralelo aos montes putrefatos de marinheiros que foram vítimas das sirenas, por exemplo, na Odisseia. Mais uma vez, ao contrário de mostrar a narrativa sugere. Tal sugestão também combina bastante com a ideia de que a Lara é “traíçoeira”, de que ela ludibria, bem como no texto mesmo de *A bandeira* está expresso.

Com Gerard bem ao alcance das garras da sereia, o narrador finalmente nos oferece uma boa olhada sobre ela:

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

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

A associação das criaturas da genealogia de que aqui trato com um instrumento musical também não é nova. Se ao longo do medievo várias sirenas e sereias apareceram em bestiários segurando harpas, por exemplo, e ainda no texto de Gonçalves Dias o mesmo objeto está presente, como evidenciado, a escolha por ele surge como um tipo de herança. Por último, mas não menos importante, a narração ainda aponta para os “seios nus” da personagem, que tanto acenam para um apelo sexual sempre latente nessas criaturas como para um comportamento delas com relação ao próprio corpo que, por ir contra as convenções sociais de que o busto feminino deve ser coberto, lhes dá o toque selvagem que um monstro como esse pede.

O referido apelo sexual fica mais explícito no texto quando a sereia se volta para Oludara no momento que percebe não estar sozinha com Gerard em sua caverna: “nadou mais para perto e olhou Oludara de cima a baixo – devo dizer que gosto do que você traz. Alto, com uma pele de ônix que não vejo há cem anos, com olhos profundos e vivos para combinar. E esses músculos! Ela fixou o olhar logo abaixo da cintura dele, e deu um sorriso faminto” (KASTENSMIDT, 2016, p. 84). Um pouco mais adiante ela ainda insiste: “- Se deseja possuir-me, só precisa pedir. – Sua boca curvou-se num sorriso sensual e convidativo.” (KASTENSMIDT, 2016, p. 86). O que mais além da sexualidade pulsante e de uma violência inata teríamos em comum com o aspecto selvagem compartilhado por todo animal?

Para o *Livro de Interpretação de Papéis*, as artistas Carolina Mylius e Ursula “Sulamoon” Dorada criaram uma ilustração, dentre 53 de outros personagens e cenas, que oferece vida à lara de *A Bandeira* no que parece ser um retrato do exato momento da narrativa em que esta análise se encontra.

Figura 37 - ilustração oficial de lara para A Bandeira



Fonte: <https://www.eamb.org/brasil/arte/> acesso em 14 set. 2023

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

Já brevemente citada anteriormente neste trabalho, a lenda da Cobra-grande tem raízes amazônicas e também é chamada de “lenda da mãe d’água” por muitos, pois, segundo Cascudo (2015), é assim que os indígenas conheciam essa criatura que, tal qual a sereia lara, era responsável por atrair pessoas para o fundo dos rios. O autor ressalta que a confusão, por se assim dizer, entre as três entidades – lara, Mãe D’água e Cobra-grande – não é arbitrária, mas parte do funcionamento do próprio sistema folclórico. Tal confusão, na falta de um termo melhor para ser aplicado, acaba gerando uma variação importante de narrativas sobre essa criatura, como averigua Loureiro (1995).

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

E vai revidar. “Mate aquele homem! – comandou.” (KASTENSMIDR, 2016, P. 85). E Gerard, sob seu controle, parte para cima de Oludara. Não há nos textos anteriores, seja de figuração ou no de refiguração analisado, casos em que os enfeitados por lara ou Mãe D’água obedeçam ordens da mesma transformando-se em seus servos para praticar atos em seu lugar ou em seu nome. O poder de sugestão do qual ela é capaz e que apareceu expresso até então é o de fazer a vítima aproximar-se dela ou da água o suficiente para que ela não precise subjugá-lo usando força física. Há que se pensar também que nenhum texto anterior afirmou que esse não seria um desdobramento possível.

O encontro de Oludara e Gerard com lara, muito embora não fosse o intuito dos dois primeiros, vai cada vez pior até a intervenção da personagem Flor-do-Mato, que enquanto outro ser fabuloso parece ter algum crédito com a sereia brasileira. Esta entende que vieram em busca da sua magia, de algo que só ela seria capaz de fazer, e coloca seu preço: Gerard deve ficar como pagamento. Vendo que Oludara não aceitaria e não querendo sair do encontro sem tirar algum proveito dele, aproveita que Flor-do-Mato também tem interesse em conseguir o que os dois homens almejam e mira nela: “Você passará de duas em duas luas aqui comigo, fazendo o que eu exigir.” (KASTENSMIDT, 2016, p. 87), o que é prontamente aceitado em troca de “uma coroa encantada de folhas com a magia dela. Se a colocarmos sobre a cabeça do Curupira, ele se apaixonará pela primeira outra mulher que ver” (KASTENSMIDT, 2016, p. 87).

A operação funciona, o capítulo termina com o casamento de Oludara e Arani e encerra-se nele também a participação de Iara em *A Bandeira do Elefante e da Arara*. As aventuras no Brasil colônia imaginado por Christopher Kastensmidt continuam, mas sobre elas falarei em outra oportunidade. O que ainda cabe a este tópico de análise é retomar, então, algumas das considerações a fim de pintar um retrato final da refiguração da sereia brasileira na obra em questão.

Se em Tavares temos uma Iara cuja forma é completamente humana, tal qual nos textos que fundaram a personagem no Romantismo, em Kastensmidt a aparência da criatura pende muito mais para o saber comum compartilhado sobre o signo da sereia. Aqui, Iara é metade mulher e metade peixe, como comumente reconhecemos serem essas mulheres-monstro, como as narrativas do cinema e da televisão que vêm dos países anglófonos que dominam o campo do audiovisual as representam. Mais do que isso, lembra uma sereia em particular dentre as famosas por essas mesmas narrativas.

No romance de Kastensmidt, o ímpeto sexual também ressurge muito forte, novamente dentro da matriz heterossexual de pensamento. Ainda que, pela primeira vez, uma caracterização de Iara nos advirta que mulheres também não passam ao largo da sua magia, fica bem claro que o efeito em cima delas não é o mesmo que em cima dos homens. Enquanto para estes trata-se de algo mais preciso, para aquelas funciona de alguma forma indireta não explorada pela narrativa. Entretanto, enquanto em geral o que acontece é uma atração da vítima pelos atributos de Iara, em *A Bandeira* o comportamento da personagem denota também um interesse da própria nas suas vítimas. Se pensarmos que essas mulheres-monstro falam figurativamente sobre a insurgência feminina ao poderio masculino e que ao longo do tempo o desejo sexual é negado às mulheres, Kastensmidt

Em Tavares vimos uma Iara que embora abrace a aparência tradicional da personagem desde o Romantismo, na mesma medida abandona outro traço fundamental da mesma: o da voz maviosa. Aqui, os dons musicais reaparecem não apenas a partir do seu canto ou do tom com que profere palavras ao falar, mas também da sua familiaridade com a musicalidade em geral, pois, como no momento escolhido para destaque, toca uma harpa, da mesma forma que em determinado outro momento constrói um chocalho para tentar produzir seu feitiço hipnótico.

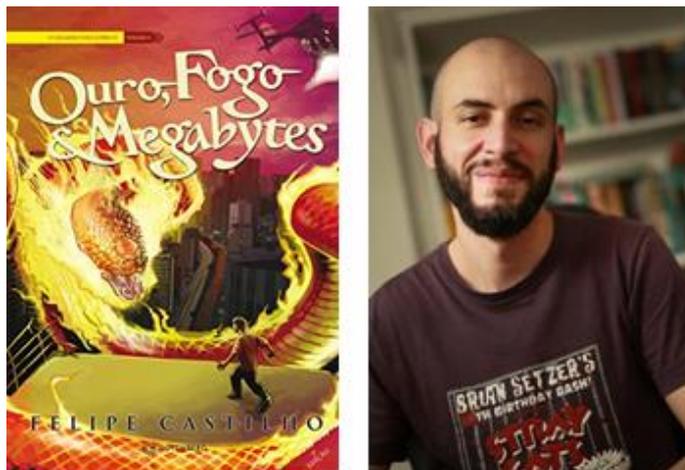
Por fim, a capacidade de mudar de forma – e não para qualquer forma, mas para formas que lembram outra personagem relacionada ao ciclo de histórias de criaturas das águas brasileiras, como a cobra-d'água – desponta como um paralelo interessante com o hibridismo da personagem de Tavares. Se a primeira refiguração analisada tem a característica do hibridismo como constitutiva de uma identidade particular, aqui a de transfiguração foi a marca de autoria que identifiquei como mais singular no ato de refigurar Iara.

4.1.3 Uma linhagem de sereias de água doce em O Legado Folclórico

Anualmente, junto a Duda Falcão e César Alcázar, Christopher Kastensmidt transforma Porto Alegre no epicentro da produção fantástica brasileira, pois desde 2012 realizam naquela cidade a Odisseia de Literatura Fantástica. Trata-se de um evento cuja missão, segundo o site oficial⁷¹, “é a de fortalecer a produção e a divulgação da literatura fantástica em seus três eixos principais: a fantasia, a ficção científica e o horror”. Desde o referido primeiro ano, já foram realizadas nove edições (com intervalo nos anos de 2016, 2017 e 2020, ano este em que foi realizado virtualmente apenas o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica). Em todas elas contou-se com bate-papos discutindo obras, autores, gêneros literários e apresentando a produção nacional fantástica para o público leitor, abrindo-se também espaço para a venda de livros de editoras que investem em autores nacionais. É neste contexto em que *“Felipe Castilho lança Ouro, Fogo & Megabytes no dia 28 de abril, durante a 1ª Odisseia de Literatura Fantástica em Porto Alegre”* (PLURICOM, 2012, s/p).

Figura 38 - Capa de *Ouro, Fogo & Megabytes* e foto de seu autor Felipe Castilho.

⁷¹ <https://odisseialitfan.wordpress.com/missao/> acesso em 29 ago. 2021.



Fonte: Google imagens.

Trata-se do primeiro volume da série intitulada *O Legado Folclórico*, “Repleto de aventura, espionagem, linhas de programação, vírus, cucas, sacis e capelobos, *Ouro, Fogo & Megabytes* é uma aventura juvenil com todos os elementos das sagas atuais, com a bela diferença de ter um cenário, lendas e histórias absolutamente brasileiras” (PLURICOM, 2012, s/p). O romance narra o primeiro intercurso de Anderson Coelho, um garoto comum do interior do Brasil, em um submundo escondido dos olhos mundanos ao descobrir que nossas criaturas folclóricas não apenas são muito reais como algumas formam parte do que chamam de Organização. A Organização trata-se de um misto de ONG e orfanato que está envolvida em uma batalha contra uma empresa de exploração natural, a Rio Dourado, cujo dono, Wagner Rios, capturou – nesse primeiro volume – uma Mãe D’Ouro para escravizá-la a fim de encontrar mais facilmente minerais preciosos.

A *Ouro, Fogo & Megabtyes* seguem-se mais dois volumes também já em circulação: *Prata, Terra & Lua Cheia* e *Ferro, Água & Escuridão*. Nesses romances que dão sequência à aventura de Anderson em São Paulo ao lado da Organização e contra a Rio Dourado, a trama se adensa e se espalha mais pelo território nacional, atingindo outros lugares reais, como o sertão nordestino no último, e também imaginados, como a ilha mágica de Anistia no segundo. As mudanças de cenário são acompanhadas pelo acréscimo de mais personagens emprestados do nosso folclore além dos já presentes na aventura original.

Todos os volumes são publicados pela Gutemberg, braço da editora Autêntica lançado em 2003 e reconhecido “principalmente por apostar na literatura nacional e

investir fortemente em segmentos variados para os públicos jovem e adulto, sempre revelando novos talentos em diversos gêneros, como fantasia, romance, distopia, suspense, chick-lit, entre outros”, como esclarece seu site oficial⁷².

Figura 39 - Capas de Prata, Terra & Lua Cheia e Ferro, Água & Escuridão.



Fonte: Internet.

O quarto e último volume, cujo título adiantado é *Aço, Vento & Sacrifício*, segue sem previsão de lançamento. Enquanto isso, Castilho se dedica a viajar o país para encontrar com seu público leitor e ministrar oficinas que, embora nem sempre tratem de *O Legado Folclórico*, têm sempre o insólito como ponto de convergência. Em seu perfil na plataforma de fotos e vídeos curtos Instagram (@felcastilho), o autor costuma compartilhar essas experiências de interação com o público que a publicação de narrativas e o desenvolvimento de jogos têm lhe proporcionado. Uma das postagens mais recentes documenta um pouco disso e ressalta o forte interesse de leitores dos lugares por onde ele passa nos títulos d’*O Legado*. Na legenda da mesma lê-se: “Ontem lá em Valparaíso/SP foi legal demais! (...) Os livros seguem na biblioteca da cidade, e fiquei feliz demais em ver que já tem fila de espera pra eles (...) Na estrada de novo, agora rumo a @biblioteca.dracena – oficina começa logo mais às 14h!”.

⁷² <https://grupoautentica.com.br/sobre#gutenberg> acesso em 29 ago. 2021.

Figura 40 - postagem no perfil do Instagram @felcastilho



Fonte: internet.

Em seu estudo sobre sagas fantásticas nacionais no qual toma *O Legado Folcórico* como um dos objetos de análise, Barth (2019, p. 139) ressalta que são muitos os elementos em *Ouro, Fogo & Megabytes* e suas sequências “que demonstram uma sintonia e simetria com o universo do adolescente do século XXI, como a idade dos protagonistas, a forma que as personagens são construídas, o mundo dos games que é o plano de fundo da história, entre outros”. Há, portanto, forte apelo a um público específico, que é o mesmo que consome outros títulos com os quais a obra estabelece relação, como *Harry Potter*, da britânica J. K. Rowling, e *Percy Jackson*, do americano Rick Riordan, por embasar-se no mesmo argumento de que há um mundo de seres fabulosos escondido entre nós que se revela apenas para alguns escolhidos.

Matangrano e Tavares (2018) bem apontam a influência dos referidos títulos na composição da obra, que também fica evidente nas percepções explicitadas em resenhas e comentários mais informais de leitores na internet. Acredito que o apelo

ao público-alvo se dá, inclusive, porque Castilho lhes demonstra que é possível contar uma boa história de aventuras nos mesmos moldes das estrangeiras tendo como referência nossa própria cultura folclórica, sem dever nada àquelas. Foi possível corroborar essa hipótese em estudo publicado⁷³ no qual demonstro, a partir das respostas de leitores à *Ouro, Fogo & Megabytes*, que a porta de entrada principal para a narrativa, a que faz com que desperte o engajamento do público leitor, é exatamente a que se abre para a questão da refiguração das personagens folclóricas brasileiras: a construção de um universo ficcional que estabelece paralelos com outros de sucesso.

Taniguchi (2023) avalia, nessa direção, a potencialidade de *Ouro, Fogo & Megabytes* para a ampliação do repertório cultural dos jovens leitores. No sentido de demonstrar a mesma riqueza que é apontada pela fala de Castilho quando no caso do folclore nacional, a partir da leitura do romance o pesquisador aponta que “é possível estabelecer conexões entre as lendas, as culturas locais e seus contextos históricos” (TANIGUCHI, 2023, p. 30). Levando em conta também que as lendas adaptadas “possuem uma espécie de ‘narrativa original’” (TANIGUCHI, 2023, p. 30), o romance pode servir como ponto de partida para uma leitura comparada dessas fontes.

Ainda em se tratando de outras investigações que consideram a obra em sua circulação, comprovando seu apelo com o público leitor juvenil *Ouro, Fogo & Megabytes* aparece espontaneamente, por exemplo, na lista de livros favoritos dos adolescentes participantes da pesquisa de Almeida, Leal e Machado (2012) como um dos três únicos títulos nacionais do total elencado pelos respondentes. Em entrevista para a pesquisa de Mauro e Pereira (2018, p. 85) é o próprio Castilho quem confirma *Ouro, Fogo & Megabytes* como “um livro que também tem a função de ser uma aventura que forma leitores” quando pensam sobre a questão da influência dos booktubers na mediação de leitura.

Felipe começou sua carreira publicando contos em antologias, depois roteirizando quadrinhos como *Savana de Pedra*, indicado ao Jabuti, além de ter outros títulos publicados pela editora Intrínseca, como *Serpentário* e *Ordem Vermelha*;

⁷³ ROSA JUNIOR, Paulo Ailton Ferreira da. Entre a intenção e a recepção, a evidência de uma chave de leitura para *Ouro, fogo & megabytes*, de Felipe Castilho. *Scripta Uniandrade*, Curitiba v. 19, n. 1 (2021), p. 315-331.

recentemente também colaborou com a antologia *Teias Mortais*, lançada pela Harper Collins. Mas *O Legado* parece ser a menina dos olhos deste paulista nascido em 1985: “Gosto do Legado porque ele traz mitos e lendas de nosso folclore para um cenário atual, urbano e tecnológico” (CASTILHO, 2018, s/p), relata ele. Suas intenções em torno de *Ouro, Fogo & Megabytes* aparecem em outras entrevistas, como quando ele diz que “Sinto que comecei bem lidando com o folclore brasileiro, mesmo sendo desencorajado por muitos, e espero continuar com essa linha de raciocínio ‘transgressora’” (CASTILHO, 2017, s/p) e que “quis que o Legado Folclórico trouxesse essa questão do folclore nacional como um orgulho para uma nova molecada [sic] que está surgindo” (CASTILHO, 2019, s/p). Tudo isso, pois:

as pessoas pensam que o folclore se resume a uma aventura infantil completamente avessa às mitologias ‘ricas’ e assustadoras dos outros países. Se elas tivessem noção do tamanho das nossas lendas, pensariam duas vezes. Hoje, temos muitos escritores escrevendo com esse Brasil fantástico em mente, e acho que o que deve mudar é a divulgação e o espaço cedido para essas histórias. Se as pessoas dessem chance à própria história, às próprias origens, seríamos mais conectados e preparados para lidar com o próximo (CASTILHO, 2017, s/p).

Desse nosso acervo de lendas, como Castilho chama, a lara aparece refigurada de duas formas ao longo da série: a primeira em uma das personagens centrais da trama, Elis, recorrente nos três volumes; a segunda em uma aparição da própria figura folclórica, a “Senhora das Águas”, no segundo volume. Começarei pela primeira.

A relação de Elis com lara não é revelada logo que a personagem é introduzida. Como é um texto construído de forma diferente dos outros dois contemporâneos analisados, pois trata-se do primeiro volume de uma série de romances – e não de um conto em uma antologia ou de uma novela que posteriormente, junto a outros episódios, aglutina-se em forma de romance –, ele tem complexidades específicas, distintas ao seu próprio gênero. Sendo aquela que diz principal respeito à caracterização de Elis o próprio argumento de que esse universo fabuloso ao qual adentramos precisa ir se revelando aos poucos, no ritmo em que as ações se desenrolam.

Assim, como o foco narrativo é sempre baseado no ponto de vista de Anderson (embora o narrador seja em terceira pessoa, e a história ainda precise tomar certo fôlego até o momento certo para que se revele o seu primeiro grande segredo – o de

que as lendas do folclore nacional são reais), inicialmente temos apenas alguns indícios do que virá a se confirmar sobre cada um dos personagens que mantêm o segredo de não serem humanos (pelo menos não completamente), inclusive sobre Elis.

Na altura do quarto capítulo de *Ouro, Fogo & Megabytes* é quando a encontramos pela primeira vez, ao embarcarmos junto com nosso protagonista em uma van providenciada pela Organização para transportá-lo até São Paulo, onde deverá executar o trabalho misterioso para o qual foi procurado – mas que para seus pais se trata da participação em uma olimpíada de matemática: “ – Bom, acho que agora posso dizer *olá* – começou a garota, em quem Anderson ainda não havia prestado atenção, sentada ao seu lado” (CASTILHO, 2015, p. 45). Como em resposta, o narrador destaca que Anderson “teve que dizer a si mesmo que não estava apaixonado pela jovem encantadora e de sorriso estonteante! (CASTILHO, 2015, p. 46).

Se em todas as suas formas, lara – assim como as mulheres-monstro de sua genealogia – tem como artifício (ou um dos artifícios) de encantamento o desejo sexual, é a partir dessa sensação de encantamento que também percebemos Elis pela primeira vez, uma sensação inexplicável como é a de uma paixão à primeira vista. Percebe-se que a descrição da sua aparência física declina rapidamente do objetivo para o subjetivo quando se mistura com as impressões de Anderson acerca do que vê: “Ela tinha cabelos escuros e anelados, a pele era clara e macia mesmo ao olhar. Pois uma pele daquela *tinha* que ser macia” (CASTILHO, 2015, p. 46).

Nesse sentido, esteticamente temos novamente uma refiguração de lara cuja aparência é completamente humana, como no conto de Tavares e como se dão suas figurações nas narrativas populares. Não há momentos em que Elis interaja com a água no primeiro romance da série, portanto também não há como saber ainda se seu corpo se metamorfoseia de alguma forma. Muito embora os cabelos não sejam claros, sua pele é, o que denota uma origem não-indígena. Os fios “anelados” do cabelo também a afastam dessa ascendência. O narrador ainda descreve Anderson “escorregando para dentro dos olhos da garota e sentindo sua inteligência se esvair neles” (CASTILHO, 2015, p. 46).

Não fica muito claro se a fonte do poder de Elis está em um olhar que hipnotiza ou em um tom de voz que confunde os pensamentos, pois também há uma menção

ao fato da jovem falar mais alto no momento em que “o encanto sedutor sobre Anderson se evaporou” (CASTILHO, 2015, p. 46), ou se na combinação das duas coisas. Também, neste primeiro momento, não se consegue distinguir se o encanto que Anderson experimenta é algo intencional ou algo inerente à presença da jovem, embora fique claro que ela consegue desfazê-lo em um momento em que “Anderson poderia jurar que a garota havia estalado os dedos na frente do seu rosto” (CASTILHO, 2015, p. 46) e ele passa a reagir mais racionalmente; bem como refazê-lo, quando “Um súbito e pesado sono se aproveitou de seu estado de quietude e ele nada fez para combatê-lo. Apenas respirou fundo, sentindo o suave perfume dos cabelos de Elis” (CASTILHO, 2015, p. 47), o que nos indica que para além da audição e da visão, como tradicionalmente descrito, aqui a lara também toma poder dos homens através do olfato.

Só é possível compreender mais especificamente esses poderes de Elis se avançarmos mais deliberadamente pela história até um dos seus momentos-chave, ao qual em específico me reportarei por último na análise dessa personagem, mas do qual agora recortarei um diálogo na direção do que estou tratando. Obrigada a oferecer alguma explicação sobre sua capacidade de influenciar os outros, Elis diz que tem “certo poder telepático. Depois que engravidei então, meus encantamentos só ficaram mais aguçados. Me permitem uma área maior de alcance e um maior número de mentes” (CASTILHO, 2015, p. 115) as quais ela consegue controlar no sentido de alterar a “percepção de realidade”; ainda completa que é, assim, “uma encantadora”.

Disso, conclui-se, então, que o poder de Elis vai além do simples magnetismo, da atração, de acabar com o livre-arbítrio, de fazer com que lhe obedeçam: ela consegue alterar inclusive o que as pessoas veem, consegue penetrar tão profundamente nas mentes mundanas que pode distorcer a visão, construir novas lembranças em cima de uma vivência. Por fim, não é possível chegar a uma certeza sobre esse poder ser inerente e indiscriminado ou obedecer a algum controle; a hipótese mais provável, a meu ver, é a de que ambas opções correspondem à verdade.

No capítulo seguinte ao que temos um primeiro encontro com a personagem Elis, ainda há algo sobre ela que descobrimos ter passado despercebido a Anderson e, por isso, também a nós leitores que o acompanhamos nessa jornada: o fato de que

“a garota estava gestante de alguns poucos meses” (CASTILHO, 2015, p. 52). Uma lara grávida, em um primeiro momento, pode parecer algo despropositado uma vez que costumamos pensar nessa personagem com uma existência independente das regras do mundo natural como o concebemos, afinal, criaturas como lara costumam ser entendidas como atemporais, centenárias, milenares, e únicas; diferentemente do sistema de crenças que corrobora o merfolk, ao qual subjaz a ideia de que é possível que estes se reproduzam, uma vez que são uma população, está arraigado em lara, como no Curupira, por exemplo, e outros seres fantásticos do folclore brasileiro, a percepção de serem únicos e eternos, prescindindo de linhagens.

Anderson não consegue esconder o seu desconcerto com o fato, um pouco pela gravidez, em si, de uma moça tão jovem, mas bastante mais pela explicação fantástica que a garota oferece: o pai da criança vindoura é o Boto. Corso (2004, p. 45) explica que “Na imaginação popular, alguns cetáceos teriam a capacidade de se metamorfosear. Durante a noite, tais botos se transformam em homens brancos, altos e bonitos, e vêm procurar mulheres em bailes e festas”. É com inspiração nessa crença do folclore nacional que Castilho também entrecruza a sua lara com outro de nossos personagens tradicionais, mas de forma diferente da que Tavares e Kastensmidt fazem. Nesta, não é a lara que se metamorfoseia em outra criatura folclórica ou que se apresenta como híbrida nesse mesmo sentido, mas uma personagem diferente que estabelece uma relação com ela adicionando uma dimensão completamente inesperada à sua existência: a da possibilidade de gerar descendentes. Embora Corso (2004, p. 46) conte que “o filho do Boto é um ser humano normal”, neste caso seria possível um boto e uma sereia darem à luz a algo tão mundano como uma criança simplesmente humana?

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

então cristalizado como homem, seu mito “se afirma num plano único de sexualidade e fecundação. As moças seduzidas não sucumbem e o contato explica apenas a misteriosa paternidade” (CASCUDO, 2015, p. 128).

Poder-se-ia dizer, assim, que o Boto é a contrapartida masculina de lara em nosso folclore? Que enquanto lara, como sereia, encarna o perigo do desejo pelo feminino, o Boto encena o perigo do desejo masculino sobre as jovens donzelas – este em uma visão de mundo na qual as mulheres podem “se perder” caso “enganadas” por algum dito Dom Juan? Tudo aponta na direção de uma resposta afirmativa. Para Cascudo (2015), “o boto sensual amazônico é uma réplica masculina da Mãe-d’água, ambos inexistentes nos pavores das noites coloniais do Brasil” (CASCUDO, 2015, p. 129). Ambos, adiciono, imaginados em um sistema de pensamento em que homens se sentem naturalmente atraídos por mulheres e mulheres sentem-se naturalmente atraídas por homens, sem espaço para comportamentos divergentes destes. O que também denota a influência europeia na fundação desses mitos, uma vez que estudiosos apontam para o fato de que a heteronormatividade como regra chega aqui com a colonização (SILVEIRA, 2014).

A diferença fundamental entre o encontro das respectivas “vítimas” com essas duas personagens, o Boto e a lara, estaria no fato de que aos homens que encontram lara espera a morte certa e às mulheres que encontram o boto, as consequências de uma gravidez (ainda que, sob a ótica da sociedade cristã conservadora em que viveram muitas mães solo até aqui, a moça que engravida fora de um casamento encontre um destino bem mais difícil que o da extinção da própria vida).

O Boto não é apenas citado, mas também ganha a forma de um personagem específico dentro do universo de *O Legado Folclórico*, atendendo pelo nome de Beto, noivo de Elis. Entretanto, aparece muito pouco no primeiro romance da série, principalmente porque o volume se trata de um primeiro passeio pelo universo imaginado por Castilho, como uma introdução ao que será a história completa. Ao longo dos vinte e um capítulos que compõem a obra desfilam referências a diversas outras figuras do nosso folclore; nem mesmo Elis tem tanto protagonismo assim neste primeiro momento. Por isso, para compreender algo fundamental sobre a refiguração de lara nessa personagem será preciso olhar um pouco para além dela, para um argumento no qual está fundado todo o sistema da série, uma característica que Elis

compartilha com os demais personagens existentes neste mundo para o qual Anderson é arrastado.

Muito embora a Organização, essa “mistura de ONG, orfanato e um grupo de pessoas libertárias que quer levar a vida sem influência da alienação causada pelo capitalismo” (CASTILHO, 2014, p.120) como Anderson define, tenha tentado durante uma primeira parte da narrativa esconder algo fundamental sobre a sua composição, a situação entre eles e o protagonista acaba insustentável nesse sentido. Cansado de passar por situações em que coisas inexplicáveis e potencialmente mortais acontecem, Anderson arma um ultimato e recebe uma resposta quase inacreditável da garota: ela é “Filha de sereia de água-doce” (CASTILHO, 2014, p. 112), o que implica em uma reorganização das expectativas.

O máximo que qualquer leitor desavisado poderia ter pensado até ali, como o próprio Anderson chegou a desconfiar, era que ela fosse a *própria* sereia de água doce, lara. Mas outro personagem, o líder da Organização, chamado por eles pela alcunha de Patrão, explica sobre isso: “Não existe apenas *um* curupira, *um* caipora, *uma* mula sem cabeça (...) Como qualquer outro animal da natureza, os fantásticos também possuem espécies. Raças.” (CASTILHO, 2014, p. 113); somos introduzidos, por consequência, à ideia de uma estirpe de indivíduos fabulosos que dividem as mesmas características. Uma decisão criativa pertinente, visto que isso explicaria de uma forma mais lógica (não que houvesse essa necessidade) o fato de os relatos de visagens como as de lara acontecerem em tantos lugares diferentes.

Assim, pode-se dizer que em *Ouro, Fogo e Megabytes* a lara, em um primeiro momento, perde sua individualidade, deixa de ser uma entidade fantástica e se torna uma “espécie” de entidades fantásticas. Desse modo, então, o que temos no primeiro romance da série é uma refiguração que reimagina a personagem em particular como um dos indivíduos de uma espécie inspirada nela. Entretanto, parece que essa espécie não existe como completamente fantástica. Assim como outro personagem se apresenta como “meio-caipora” (CASTILHO, 2014, p. 112), Elis também alude ao fato de que tem apenas “lado sereia” (CASTILHO, 2014, p. 115). Se levarmos em conta que é ponto comum nas narrativas sobre essas mulheres-monstro das águas que elas atraem homens humanos, talvez a espécie se reproduza a partir desse encontro com eles.

É essa característica, a de serem personagens cujo uma das “metades” é fantástica, possivelmente é a que sempre rende comparações de *O Legado* com outras séries pregressas da literatura estrangeira cujo público-alvo coincide. Ressalto, por exemplo, a já citada *Percy Jackson & os Olimpianos*, em que a maior parte das personagens são semi-deuses (filhos de deuses), ou *Harry Potter*, em que o personagem-título é também meio-sangue, na terminologia da obra (pois seu pai era um bruxo puro-sangue e a sua mãe uma nascida-trouxa, ou seja, entre os humanos sem poderes mágicos). Mas assim como Castilho não inventou o conceito de personagens que tem uma metade humana e outra fantástica, tão pouco os autores dos outros dois títulos o fizeram, pois o intercuro de entidades sobrenaturais com os humanos está no do folclore de todas as culturas; é possível pensar, objetivamente, nos semi-deuses da própria mitologia grega, nas lendas célticas sobre filhos de fadas com humanos, etc.

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

Pelo fato de serem muitas, aparece pela primeira vez a capacidade da reprodução dessa criatura folclórica, impressa na corporificação dessa refiguração. A barriga proeminente de quem está gestando ajuda a compor a aparência física dessa personagem que, assim como a maioria das laras ou Mães D’água registradas na literatura, não tem apêndice natatório. Ainda, embora ela seja caucasiana, o que nos remete à ascendência não-indígena, tem cabelos escuros encaracolados, que não são o exemplo mais clássico da aparência da personagem no folclore.

Por último, o seu poder sobre as pessoas pode ser também o de apelo sexual aos homens, uma vez que Anderson demonstra várias vezes sentir algum tipo de atração física ou romântica pela personagem, mas vai além disso. Ela consegue não

só encantar o gênero masculino no sentido de despertar desejos, mas controlar o que qualquer gênero faz, pensa, vê. Enquanto as outras laras cantam para enfeitiçar os homens, Elis consegue embebedar os sentidos de qualquer um ou uma na direção de enganar suas percepções, alterar qualquer comportamento, e mesmo imprimir sensações; uma capacidade e tanto, que em *Ouro, Fogo & Megabytes* não é particularmente tratada como algo perigoso. Mas como a personagem é caracterizada como muito doce, muito gentil, é possível dizer que nela, como em todas as outras, há uma falsa aparência de inofensividade (potencializada pelo fato de estar grávida), já que mais de uma vez ela é repreendida por “tentar encantar seus colegas” (CASTILHO, 2014, p. 115).

Isto posto, conduzo a análise ao próximo volume da série, *Terra, Prata & Lua Cheia*, trama que inicialmente nos oferece apenas um vislumbre de uma personagem com a qual Elis tem um encontro importante ao final da história e que surge como uma segunda refiguração para lara. Esta, sim, tratando-se da própria sereia brasileira, mãe da semissereia – como também Elis é referenciada às vezes.

Em um dos primeiros capítulos da obra, enquanto os movimentos introdutórios à aventura que será narrada ainda estão acontecendo, Patrão conta a Anderson sobre a criação da ilha mágica de Anistia. Anistia, que será palco da maior parte das ações dessa segunda narrativa de *O Legado Folclórico*, uma ilha itinerante onde as personagens participarão de “uma espécie de celebração que a Organização participa, de três em três anos... uma competição. E um encontro para debate” (CASTILHO, 2015, p. 30).

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

Resultou que “A Mãe D’água o escutou. lara apareceu no riacho, emergindo das águas límpidas” (CASTILHO, 2015, p. 72) e desprende um pedaço de terra firme criando a ilha. Desde então, o território flutua magicamente pelas águas doces do nosso país, sempre em movimento. Não há descrição da aparência da personagem,

tampouco mais informações sobre a sua caracterização neste primeiro momento. O que chama atenção para a análise é o fato de “Iara” e “Mãe D’água” serem utilizados aqui como sinônimo, na direção das averiguações já feitas de que, em nossa cultura, os dois nomes apontam para a mesma figura.

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

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

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

A narração ainda completa que “mesmo tão *mundana*”, Iara “tinha uma espécie de luz própria que emanava força” (CASTILHO, 2015, p. 245, grifo no original). Castilho vai construindo, dessa maneira, uma refiguração para Iara que é quase

paradoxal: embora ela tenha sabidos grandes poderes, um título pomposo e uma aura especial, sem tudo isso nada a indicaria na multidão como uma entidade tão singular. Ela nada tem de impressionante em sua aparência física: seu corpo não é feito de água, sua estatura não é colossal, sequer alguma beleza que a distinga das demais é mencionada. Chega-se a comentar, inclusive, que seu rosto “lembrava muito o da Sandra Bullock, por mais inusitado que aquilo fosse” (CASTILHO, 2015, P. 246), numa tentativa de aproximar essa refiguração a uma feição tão amplamente conhecida que se torna banal.

Tal caracterização vai ao encontro do que já está postulado no universo de *O Legado* desde o primeiro volume, quando descobrimos que o Patrão não é um Saci mas o Saci: quanto mais poderosa e única é a entidade folclórica, quando não parte de uma das espécies, mas a figura em si, mais ordinária ela parece. Entretanto, é possível questionar-se sobre o que o narrador descreve sobre elas, em especial sobre Iara. Trata-se do que Anderson vê objetivamente, do que um humano, do que um mundano de verdade, dentro das suas limitações, consegue abstrair da aparência de um ser que foge totalmente à lógica do mundo real-naturalista.

Campbell (1992a,1992b) reflete nesse sentido sobre o que ele chama de “máscara”, a maneira através da qual um deus é elaborado, representado em/por nossa mente, que não necessariamente é como ele realmente se parece, no caso de efetivamente existir – embora essa existência física pouco ou nada importe, já que a própria representação e a crença nela já materializam-na em uma determinada instância. Quero dizer, com suporte no autor, que desde os primórdios os humanos têm representado os deuses através de imagens que funcionam como uma máscara alegórica, no sentido de esconder a real aparência deles, aquela que não conseguimos alcançar, mas também literal, no sentido que as máscaras foram utilizadas em diversas culturas para dar status de presença divina a um humano que a representasse.

Não podemos nos esquecer, ainda, que na mitologia greco-latina muitas vezes os deuses do panteão assumiam formas diferentes das suas reais para se mostrar aos humanos. Também é possível pensar na própria tradição judaico-cristã: em diversas passagens das narrativas que lhes servem como base muitas vezes as personagens celestiais ou infernais, por se assim dizer, assumem diferentes formas

no intuito de convencer os humanos aos quais interpelam; vide, por exemplo, o episódio, em que Deus surge como um arbusto em chamas para Moisés, etc.

Também ligadas às Senhoras das Águas no segundo volume são as Icamiabas, mulheres indígenas que são, como o próprio narrador compara, as Amazonas do Amazonas. Isso porque as Icamiabas, como as Amazonas, são uma tribo de mulheres guerreiras – estas sim natural da área do estado do Amazonas – que, como Elis, são também “filhas” da lara ou Mãe D’água da narrativa; entre aspas pois mais no sentido de encontrar na entidade ela uma protetora do que uma progenitora.

Comentários críticos feitos, acredito que eu tenha conseguido evidenciar que em *O Legado Folclórico* o que encontramos é mais do que *uma* refiguração para lara ou Mãe D’água, *mas duas* refigurações distintas que dão forma ao que vem a ser uma linhagem. Ainda que não haja referências de Elis a outras irmãs que não as Icamiabas, por si só sua descendência oriunda do intercuro entre lara e um humano já começa uma. Resta saber, no porvir, como será possível classificar o seu filho com o Boto, vindouro neto da Senhora das Águas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito antes dos autores fantasistas citados terem se proposto à empreitada de buscar em nosso tesouro folclórico material para compor suas obras e dar força a um discurso intrínseco de valorização desse acervo imaginativo estava a própria condição do que é folclórico, como adiantado na introdução por Carneiro (2008). Se todo o elemento folclórico só permanece graças a sua adaptabilidade a outros e novos contextos histórico-culturais, com lara não seria diferente.

Primeiro, os greco-latinos avistaram as mulheres metade pássaro e as chamaram de Sirenas, em nossa tradução. Depois, a Igreja Católica, em seu processo de supressão do paganismo, toma essas criaturas para si e as confunde a outras de outros sistemas de crença, cristalizando na imaginação que se espalha junto com o cristianismo uma mulher com cauda de peixe que amplamente começa a ser chamada de Sereia. Por fim, os europeus chegam a este grande território da América que viemos a chamar de Brasil, ouvem falar de um monstro que ataca nas águas e, da sua altivez de conquistadores, dizem aos indígenas que lhes falam sobre este monstro que se trata de uma sereia, não do que eles dizem. A literatura, a partir disso, insere a personagem em nossa imaginação de tal forma que parece que a personagem sempre esteve aqui, fazendo até mesmo alguns povos tradicionais nisso crerem; tomado do popular pelo erudito e do erudito tomado de volta pelo popular.

Lara ou Mãe D'água, já então indissociável de nosso folclore, correndo de boca em boca por todo o território nacional, volta a ser do interesse da literatura tida como "oficial" no início do novo século. Uma vertente de criação literária – que muito deve aos folclores, berço do insólito – emergente no país toma a sereia brasileira emprestada do povo, recicla a ideia modernista de valorização do nacional, agora sob a perspectiva de um projeto que visa demonstrar como o Brasil também pode ser fantástico, pode contar histórias fantásticas, e a reinterpreta de diferentes formas. Nasce, assim, uma lara híbrida com um capelobo; uma lara que consegue se transformar em criaturas que aludem à cobra-grande; uma filha direta de lara grávida de um boto.

Se considerarmos essa rápida retomada, acho que a afirmação de Carneiro a que aludi no começo dessas considerações é a que representa de forma mais assertiva uma primeira conclusão: dos antigos gregos aos novos autores da literatura brasileira, o movimento de recriação do acervo que tem origem na oralidade tem sido

constante. A refiguração parece ser apenas um fenômeno teorizado no âmbito dos Estudos Literários atuais e reflexo dentro da análise empregada do que é próprio ao folclórico desde as suas raízes populares, as quais já trabalhavam com esse material na perspectiva de torna-lo sempre novo, sempre particular ao contexto, sempre autoral, sempre inteligível a públicos outros que não os primeiros.

Nesse sentido, acredito ter dado a ver a partir de minhas interpretações que das Sirenas à lara, embora sejam criaturas de configurações distintas, há algo de constante que pulsa no fundo, talvez o que Carneiro chamou de “insistência sobre um dos aspectos da diversão”, uma característica, uma representação de um medo e de um desejo; como também nas refigurações da última há o aspecto de “uma nova criação” cujo fundo é sempre reconhecível e atualiza não apenas a personagem, mas muito do que ela carrega de simbólico em sua configuração. Assim, afirmo, é que todas essas mulheres-monstro das águas formam uma genealogia que atravessa gerações, culturas, territórios e o tempo, e se liga a uma série de outras famílias de personagens folclóricos que outros pesquisadores podem ajudar a montar as respectivas árvores. Famílias que se ligam umas às outras *ad aeternum* contando e recontando histórias fantásticas.

Se lembrados como um todo, os três momentos em que dividi o material de análise, que também têm, cada um, uma personagem específica como foco, espero ser possível ao leitor enxergar ao final desta viagem, portanto, a confirmação da hipótese levantada na introdução deste texto. Uma vez que, entre si, as diferentes personagens – sirenas, sereias, iaras e mães-d’água –, mesmo quando sob o mesmo nome, também têm representações distintas nos textos literários em que aparecem, pois são sempre uma leitura específica do argumento central da mulher-monstro das águas que encanta os homens, também lara, quando refigurada pela literatura fantástica contemporânea, dá forma a variações de si mesma que tomam corpo a partir de referências temporal e culturalmente contextualizadas.

Enquanto as Sirenas aparecem na imaginação da Antiguidade como um híbrido de mulher e pássaro e ao longo do medievo vão se misturando com outras imaginações até se tornarem Sereias com rabo de peixe, estas chegam aqui e suprimem o terrível Ipupiara de forma tão completa que fica marcado na impressão geral que lara aqui sempre esteve em seu lugar – muito embora lara acabe por não evocar imagetivamente a sereia tradicional. Parece-me que a alcunha “sereia” se

mantém com relação à lara pela compatibilidade estabelecida com o conceito de figura feminina sobrenatural que vive nas águas.

Não haveria uma genealogia, assim, se não houvesse a influência de umas personagens e suas respectivas narrativas sobre as outras personagens e suas respectivas narrativas, bem como as de outros personagens também. Não haveria lara sem Ipupiara, como não haveria sereias diferentes para cada contexto cultural – os citados merfolk, a Loreley, as nyngio – sem que umas influenciassem as outras, muito menos haveria a equivalência Mãe D'água se esses encontros entre culturas não definissem as leituras contextualizadas do fenômeno. Aliás, sobre esta última, encerro a pesquisa muito convencido de que a única diferença entre ela e lara (por isso minha insistência no uso da conjunção ou) é a vontade de chama-la de um jeito ou de outro, a depender – como sempre – das influências recebidas por quem conta.

Foi, assim, a influência de outras histórias, outras leituras de mundo, outros medos, outros deslumbramentos, outras maravilhas e outros horrores dos mais distintos povos e momentos da humanidade que trouxe lara até nós. Da mesma forma, não poderia ser diferente o fenômeno da sua permanência por aqui. Se a literatura que oferece existência a lara em nossa cultura não é a mesma que oferece sua persistência em nossa imaginação, pois muito afastada da ideia de mercado que o mundo contemporâneo a tudo envolve, esta última o fará a partir das suas próprias características mercadológicas. Ou seja, se durante o Romantismo e alguma parte do Modernismo temos uma produção de textos que não visa apelar a uma grande audiência que precisa ser alimentada – por se assim dizer –, quando lara surge em refigurações da literatura contemporânea isso acontece sob a lógica de um mundo em que muito mais pessoas têm o domínio da leitura do escrito e em que os textos escritos se tornaram um produto que visa ampla difusão em função de geração de lucro.

Logo, se durante muito tempo – a maior parte dele – as histórias orais dos mais variados povos – muitas vezes povos nem tão distantes assim geograficamente –, bem como em certa medida e em certo tempo também a Igreja Católica, faziam borbulhar o caldeirão de referências do qual essas mulheres-monstro foram sendo criadas, é a partir das fontes de histórias que temos na contemporaneidade que novas representações, novas figurações, ou seja, que refigurações da nossa sereia poderiam ser imaginadas. O século XX e o início deste século XXI revolucionaram completamente a antiga prática humana de contar histórias: o que durante muito

tempo foi um costume passado através de gerações apenas oralmente, e que depois ganhou também a forma escrita, difundindo-se de maneira muito vagarosa devido aos diversos impedimentos materiais e sociais, de repente ganhou uma miríade de possibilidades das quais é possível tomar inspirações.

O ditado de que “quem conta um conto aumenta um ponto”, ao explicitar que toda história acaba ganhando contornos particulares cada vez que é recontada por outra pessoa talvez também sirva para argumentar no sentido de que cada vez que uma Sirena, uma Sereia, uma lara ou uma Mãe D’água são motivos da narrativa oferecida por alguém, este alguém a apresentará apenas em parte inspirada no que ouviu anteriormente. Assim, em uma contemporaneidade em que as histórias nos chegam a partir de diversas mídias, como os quadrinhos, os gêneros do audiovisual, os áudiodramas, os audiolivros, os subgêneros romanescos, dentre outros, é muito lógico, até esperado, que reimaginações sejam feitas a partir dessas influências.

Isso é nada mais do que o fenômeno intrínseco à produção de textos, o da intertextualidade, que permite que a literatura, bem como todo outro texto, exista. As coisas existem em diálogo com outras coisas, as imaginações existem em diálogo com outras imaginações etc. No que diz respeito às refigurações de lara, parece claro que a inspiração vem do que é *pop* atualmente, do que o público-alvo das respectivas narrativas consome e espera encontrar nelas. Se isso se trata de atrair e agradar um público consumidor, ainda assim não se pode dizer que seja algo muito diferente do que acontecia em momentos anteriores, já que é claro que um narrador sempre pretende agradar seus ouvintes; e que os antigos contextos, que produziram as predecessoras, também tinham seus respectivos públicos a serem atraídos e agradados, mesmo que isso não acontecesse em uma lógica de produção, mas em torno de uma fogueira ou uma lareira.

É assim que essa força da natureza humana que é o ímpeto de contar histórias, a qual é responsável por dar vida a toda a coleção de narrativas folclóricas, mitológicas, lendárias, populares que correm entre nós desde sempre e que continuarão aqui até o último dos humanos ainda pisar a Terra, vem dando forma a sentimentos que de outras maneiras permanecem não ditos em voz alta. E que esses sentimentos perpassam gerações, ganham novas e diferentes formas a cada uma delas, e seguirão nos acompanhando não apenas como sereias, mas também como

lobisomens, como sacis, como cucas, como tantas outras criaturas, em variações tão diversas quanto possíveis, até que os superemos (ou não).

REFERÊNCIAS

- ALBANI, Andrieli Cecatto. RPG como ferramenta didático-pedagógica: A bandeira do elefante e da arara – Livro de interpretação de papéis. *Foco*, v. 15, n. 4, p. 1-10. Disponível em: <https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/508/439> acesso em 27 set. 2023.
- ALEXANDER, Skye. *Mermaids: the myths, legends and lore*. Massachusetts: Adam Media, 2012.
- ALMEIDA, Eliana Guimarães; LEAL, Livia Mara Pimenta de Almeida Silva; MACHADO, Maria Zelia Versiani. Literatura juvenil na perspectiva de leitores e mediadores. In: XII JOGO DO LIVRO E II SEMINÁRIO INTERNACIONAL LATINO-AMERICANO, 2017, Minas Gerais. *Anais...* UFMG, 2017.
- ALVES, Evandro Fantoni Rodrigues. *De Homero a Ruth Rocha: um estudo do processo de adaptação das personagens da Odisseia para jovens leitores*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. SP, Brasil, 2018, 138 p. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/21786>. Acesso em 28 abr. 2021
- ALVES, Januária Cristina. *Abecedário de personagens do folclore brasileiro*. São Paulo: FTD Educação, 2017.
- ANDERSEN, Hans Christian. *A sereiazinha e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 353-360.
- ASHTON, John. *Curious creatures in zoology*. London: John C. Nimmo, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/curiouscreatures00ashtiala/page/n19/mode/2up>. Acesso em: 19 ago. 2022.
- AZEVEDO, Bárbara Jugurta de Oliveira Rocha. Physiologus: a tradução de uma tradição medieval. *Revista Medievalis*, v. 9, n.1, p. 1-22, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/medievalis/article/view/44317/23807> Acesso em 20 de ago. de 2022.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3a ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- BARRADAS, Carlos Manuel Faria. *Mosaicos da Modernidade: a tradição dos bestiários – de Plínio aos bestiários modernos*. 128 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais) – Universidade da Madeira, Madeira, Portugal, 2012.

BARTH, Pedro Afonso. *Sagas Fantásticas na literatura juvenil brasileira: universos insólitos e imersivos*. 218 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. 8a ed. Trad. Carmen Vera Cime Lima. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula*. Tradução de David Jardim Júnior. 26 ed. Ediouro: Rio de Janeiro, 2002.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALANDRINI, Luisa Collyer Lima. *As cores na arte: uma experiência cromática*. 2018. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

CALDAS, Thais Evangelista de Assis. *O canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes: tradução e comentários*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/RJ. RJ, Brasil, 2010, 102 p. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/proaera/Thais.pdf>. Acesso em 18 jun. 2021

CÂMARA, Yls Rabelo. Sereia Amazônica, Iara e Yemanjá - entidades aquáticas femininas dentro do folclore das águas no Brasil. *Agália: revista de estudos na cultura da USC*, Ceará, nº 97-98, p. 115 – 130, 1º semestre. 2009.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller; ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. Quem conta um conto aumenta um ponto: o mito do Ipujiara, a natureza americana e as narrativas da colonização do Brasil. *Revista de Índias*, Madrid, v. LX, n. 218, p. 111-134, 2000. Disponível em: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/585/652> Acesso em: 25 nov. 2021.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. 26a ed. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: vol. I*. Trad. Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992a

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: vol. II*. Trad. Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992b

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. In: CAMPOS, H.de. *Metalinguagem e outras metas: ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANNELL, Claire. From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of the Medieval Siren. In: STUDENT RESEARCH SYMPOSIUM, 2019, Portland. *Anais [...]*, Portland: Portland State University, 2019. Disponível em:

<https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1186&context=studentsymposium#:~:text=lt%20is%20during%20the%20middle,were%20considered%20monstrous%20in%20women>. Acesso em 30 out. 2022.

CARNEIRO, Edson. *Dinâmica do Folclore*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARREIRA, Paula. *As Argonáuticas de Apolônio de Rodes: a arquitectura de um poema helenístico*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014. (Coleção Ciências da Cultura).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas Brasileiras*. São Paulo: Global, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.

CASELLI, Andréa. As sereias que singraram o Atlântico. *Práticas da História*, Lisboa, n. 10, p. 219-248, 2020. Disponível em:

<https://revistas.rcaap.pt/index.php/pdh/article/view/21837>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore*. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2012.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 4ª ed. Trad. J Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTILHO, Felipe. “As ideias vão puxando as imagens que elas evocam”, conta Felipe Castilho. [Entrevista concedida a] *Senta Aí*, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://sentaai.com/as-ideias-vaio-puxando-as-imagens-que-elas-evocam-conta-felipe-castilho/>. Acesso em 29 ago. 2021.

CASTILHO, Felipe. Entrevista #02: Felipe Castilho. [Entrevista concedida a] *Caneta Tinteiro*, São Paulo, fev. 2018. Disponível em: <https://gctinteiro.com.br/entrevista-02-felipe-castilho/>. Acesso em 29 fev. 2021.

CASTILHO, Felipe. Entrevista: Felipe Castilho. [Entrevista concedida a] Juliana d'Arêde. *Vai lendo*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.vailendo.com.br/2017/12/21/entrevista-felipe-castilho/>. Acesso em 29 ago. 2021.

CASTILHO, Felipe. *Ouro, Fogo & Megabytes*. São Paulo: Gutemberg, 2014.

CASTILHO, Felipe. *Prata, Terra & Lua Cheia*. São Paulo: Gutemberg, 2015.

CAVALCANTE, Antônio Simão; SOARES, José Wellington Dias. A formação do Brasil vista através da literatura. *Revista Interação Interdisciplinar*, Mineiros, v. 01, n. 02, p. 99-113, Ago-Dez., 2017. Disponível em: <https://www.unifimes.edu.br/ojs/index.php/interacao/article/view/179/286>. Acesso em 04 jan. 2023.

CAVALCANTE, João Victor de Sousa. *O acesso ao outro: monstro, fronteira e alteridade em Where the Wild Things Are*. 2015. 117 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.

CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da Água*. São Paulo: Cultrix, 1998.

CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 34a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020

COHEN, Jerome Jeffrey. *Pedagogia dos Monstros – os prazeres e perigos da confusão de fronteiras*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em 28 set. 2021.

CORRÊA, Paulo Maués. Você conhece a Matinta Perera? In: JÚNIOR, Tiese Teixeira; SARRAF-PACHECO, Agenor (orgs.). *Amazônia(s), volume 1: diálogos socioculturais e socioeducativos*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e mitos brasileiros*. 2a ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

COSTA, Andriolli de Brites. Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Abusões*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 292-335, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.208.35201>. Acesso em: 24 ago. 2021.

COSTA, Bianca Campello Rodrigues. *Monteiro Lobato, um modernista desprezado*. Recife, 2012. 186f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2012.

COZZI, André Luiz Ferreira. “FASCINAÇÃO DE IARA” o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga (identidades culturais e misoginia no discurso intelectual da década de 1920). 76 f. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2006.

CREED, Barbara. *The Monstrous-feminine: film, feminism and psychoanalysis*. EUA: Routledge, 1993.

DARWIN, Gregory R. *Mar Gur Dream Sí lad Atá Ag Mairiúint Fén Bhfarraige: ML 4080 the Seal Woman in Its Irish and International Context*. 399f. 2019. (Doctoral dissertation) - Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences, 2019.

DRACCON, Raphael. Sejam Bem-vindos à Fantasy. *Raphael Draccon [site]*, mar. 2012. Disponível em: <http://www.raphaeldraccon.com/blog/?p=3551>. Acesso em 24 ago. 2021.

DURAND, José. *Ocaso de Sirenas: Manatíes en el siglo XVI*. México: Tezontle, 1950.

DURAND, Gilbert. *Estruturas Antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELÍADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: ASA Literatura, 1997.

FAÇANHA, Dayana. Sobre a escravidão em “O Tronco do Ipê”, de José de Alencar. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, Jul. 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370809734_ARQUIVO_Sobre_a_escravidaoemOtroncodolpe_anpuh.pdf. Acesso em 20 fev. 2023.

FERNANDES, Célia Regina Delácio; PAULA, Flávia Ferreira de. Literatura, infância e o projeto Literatura em Minha Casa. *Revista Teias*, v. 16, n. 41, 2015, p. 72-88. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24514/17494>. Acesso em: 24 mai. 2021.

FERNANDEZ, Jenny Iglesias Polydoro. *O folclore na obra de Luís da Câmara Cascudo*. 2004. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004. Disponível em: <http://www.cascudo.org.br/var/upload/c170c1b69ead5cc24d7433c27ba2289e71e96a698bc0731317166a695d23ce65.pdf>. Acesso em 23 nov. 2021.

FONSECA, Fábio; FERNANDES, Daniel; SCHOLZE, Daniela. O mito e sua iconografia: um estudo acerca das sereias, da Antiguidade à Idade Média eclesiástica. *Roda da Fortuna - Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo*, v. 4, n. 1, p. 11-31, 2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://www.revistarodadafortuna.com/>

_files/ugd/3fdd18_8be1ff89b809461fbd9f970d802f0b38.pdf. Acesso em: 21 ago. 2022.

FRANCHINI, A. S. *As 100 melhores lendas do folclore brasileiro*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FRANKLIN, Ruben Maciel; AGUIAR, Antonio Sérgio Pontes. Cultura popular, um conceito em construção: da tradição dos românticos e folcloristas à emergência política dos estudos culturais. *História e Cultura*, Franca, v. 7, n. 1, p. 238-257, 2018. Doi: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v7i1.2156>. Acesso em 7 nov. 2022.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. De sirenis: imagem e mito na literatura moderna. *Navegações*, Porto Alegre, v.12, n.1, p.112-121, 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/27331>. Acesso em 21 ago. 2022.

GALVÃO, Eduardo. Vida religiosa do caboclo da Amazônia. *Boletim do Museu Nacional*, n. 15, p. 1-20, 1953.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O OCASO OU O ESPLENDOR DAS SEREIAS? Espacialidades insólitas dos mitos das águas. *Diálogos Pertinentes*, Franca, v. 17, n. 2, p. 71-96, jul./dez. 2021

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil - História da Província Santa Cruz*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp, 1980, pp. 119-120.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: COHEN, Jerome Jeffrey. *Pedagogia dos Monstros – os prazeres e perigos da confusão de fronteiras*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GOMES M., Márcia; COSTA, Andriolli Brites de. *O Elemento Folclórico em Monteiro Lobato: Estudo e Análise das Interfaces entre Obra Literária e Audiovisual “O Saci”*. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, XI, 2009, Brasília, *Anais [...]*, Brasília, 2009.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. 2a. Ed. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAQUETA, Jesyka Leticia Lemos. *Dona Carochinha: Origens e Permanências*. 2020 127. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, SP, 2020.

JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNG, Carl. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo* - vol. IX/1. Petrópolis: Vozes, 1986.

KASTENSMIDT, Christopher. *A Bandeira do Elefante e da Arara*. São Paulo: Devir, 2016.

KASTENSMIDT, Christopher. Entrevista com Christopher Kastensmidt – o autor de ABEA fala de folclore, de seu livro e sobre seus próximos planos. [Entrevista concedida a] Mundo Tentacular. *Mundo Tentacular*, mar. 2018. Disponível em: <http://mundotentacular.blogspot.com/2018/03/entrevista-com-christopher-kastensmidt.html>. Acesso em: 27 ago. 2021.

KASTENSMIDT, Christopher. Entrevista: Christopher Kastensmidt. [Entrevista concedida a] Jéssica Trombini. *Literatismos*, out. 2016. Disponível em: <https://literatismos.com/entrevista-christopher-kastensmidt/>. Acesso em 27 ago. 2021.

KEMBLE, Marcia J. Mermaids in folk literature. In: ICHIOKA, Cynthia S. (Ed.) *Stories from around the world: na annotated bibliography of folk literature*. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii at Manoa, 1992.

KICKINGEREDER, Stephanie. The motif of the mermaid in English, Irish and Scottish Fairy and Folk Tales. 130f. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de Viena, Viena, Áustria, 2008.

KNACK, Eduardo Roberto Jordão. Christopher Kastensmidt, A bandeira do elefante e da arara. *Lusotopie*, v. XXI, n. 1, p. 1-6, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lusotopie/5329> Acesso em 27 set. 2023.

LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina(Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

LEITE JÚNIOR, José. O que é um monstro?. *Com Ciência revista eletrônica de jornalismo científico da SBPC*, 10 out. 2007. Disponível em: <https://www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&edicao=29&id=340>. Acesso em 30 mai. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

LIMA, Silvani Lopes. Monteiro Lobato e Mário de Andrade: confluência da cultura popular brasileira. *Eixo*, Brasília, v. 8, n. 2, p. 106-117, 2019. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/591/474>. Acesso em 5 fev. 2023.

LOPES NETO, J. S. *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus P. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém Cejup, 1995.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MAGALHÃES, Sérgio. A mitologia brasileira em A bandeira do elefante e da arara, de Christopher Kastensmidt. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 11, p. 311-318, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/50531/33292>. Acesso em: 28 ago. 2021.

MANTAS, Vasco Soares. Mitos, medos e geografia fantástica dos mares antigos e medievais. *Memórias*, Academia de Marinha, Lisboa, n. 24, p. 443-462, 2014. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://eg.uc.pt/bitstream/10316/44858/1/MITOS_MEDOS_E_GEOGRAFIA_FANTASTICA_DOS_M.pdf acesso em 22 ago. 2022.

MASSAUD, Moisés. *José de Alencar – ensaio de interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1968.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Prefácio – O feminino na gênese da tradição vampírica: o lugar de Clarimonde*. In: GAUTIER, Théophile. *A morta apaixonada e outros contos*. Trad. Bruno Anselmi Matangrano. São Caetano do Sul, SP: Wish; São Paulo, SP: Clepsidra, 2022.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. 1a ed. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras: Silvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994.

MAURO, Ana Claudia Jacinto de; PEREIRA, Helena Bonito. A influência de booktubers em autores nacionais de ficção. In: AGUIAR, Cristhiano; MAIA, Eduardo Cesar; ANDRADE, Fábio (orgs.). *A crítica literária contemporânea e seu lugar no debate público de ideias*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018

MAZZOLA, Luiza Salgado. O mito da Medusa: transgressão, castigo e monstrificação do feminino. In: SÁ, Daniel Serravalle de. MARKENDORF, Marcio (orgs.). *Monstruosidades: estética e política*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2019. P. 151-170

MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/xG9FNX8KQB8rxYbvwPXPBs/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 4 de jul. 2021.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os Contos de Fadas: origens, história e a permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

MESQUITA, Luciana Aires. Fêmea. *Anais dos Seminários de Pesquisa do PPG Artes da Cena*, Campinas, 2017. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/839>. Acesso em: 14 jul. 2021.

MILLER, J. Hillis. Narrative. In: *Critical terms of literary study*, Second Edition. From Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 66-79.

MIOTTI, Charlene Martins; FIGUEIREDO, Flávia Amaral. As novas coordenadas de Ítaca: Ruth Rocha conta a Odisseia. In: *Nonada: Letras em revista*, v. 2, n. 23, 2014, p. 12-19. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451669002.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2021

MITTMAN, Asa Simon; DENDLE, Peter (ed.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and Monstrous*. Burlington: Ashgate Publishing, 2012.

MORTENSEN, Finn Hauberg. The little mermaid: icon and disneyfication. *Scandinavian Studies*, Illinois, v. 80, n. 4, pp. 437-454, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40920822> Acesso em: 30 jun. 2022.

MOURÃO, Cátia. *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA, Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*. 2010. 496 f. Tese. (Doutoramento em História da Arte da Antiguidade) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

MOURÃO, Cátia. Bestiário Fantástico das Águas Evolução do Legado da Antiguidade na Época Medieval. In: MIRANDA, Adelaide; CHAMBEL, Pedro (Coord.). *Bestiário Medieval: perspectivas e abordagens*. IEM – Instituto de Estudos Medievais: Lisboa, 2014. (Coleção Estudos 9).

MUSTARD, Wilfred P. Siren-Mermaid. In: *Modern Language Notes*, v. 23, n. 1, 1908, p. 21-24. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2916861.pdf?refreqid=excelsior%3A8bd54aa09c445a58ca08b6fd93a9ea1b>. Acesso em 02 mar. 2021.

MYLIUS, J. “Our time is the time of the fairy tale”: Hans Christian Andersen between traditional craft and literary modernism. *Marvels & Tales*, Detroit, v. 20, n. 2, p. 166-178, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/mat.2007.0014>. Acesso em: 8 set. 2022.

MYLIUS, Johan de. Religious Views in Hans Christian Andersen’s Works – and their Literary Implications. *ORBIS Litterarum*, Singapura, v. 62, n. 1, p. 23-38, 2007. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1600-0730.2007.00880.x> acesso em: 16 set. 2022.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

NUNES, Ana Rosa de Mendonça. *Modernismo e tradição da oralidade na poesia: uma leitura de Clã do jabuti, de Mário de Andrade, e Catimbó, de Ascenso Ferreira*. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PASTOUREAU, Michel. *A vida cotidiana no tempo dos cavaleiros da Távola Redonda*: França e Inglaterra, séculos XII e XIII. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.
- PEREIRA, Vera Lúcia Crepaldi. *As deusas gregas virgens face ao poder de Afrodite*. 2009. 134f. Dissertação. (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Unicamp, Campinas, 2009.
- PHYSIOLOGUS: A Medieval Book of Nature Lore*. Trad. Michael J. Curley. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- PINHEIRO, Marília Pulquério Futre. Prefácio. In: CARREIRA, Paula. *As Argonáuticas de Apolônio de Rodes*: a arquitetura de um poema helenístico. Lisboa: Esfera do Caos, 2014. (Coleção Ciências da Cultura).
- PLURICOM. Mitos e tecnologia se misturam em aventura ecológica na nova coleção juvenil O Legado Folclórico. Grupo Autêntica, São Paulo, 2012. Disponível em: https://grupoautentica.com.br/fique_por_dentro/noticias/mitos-e-tecnologia-se-misturam-em-aventura-ecologica-na-nova-colecao-juvenil-o-legado-folclorico/618. Acesso em 29 ago. 2020.
- PRIORE, Mary Del. *Esquecidos por Deus*: Monstros no Mundo Europeu e Íbero-Americano (Séculos VI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- REIS, Adriana Aparecida de Jesus. Contos Tradicionais do Brasil, de Câmara Cascudo: entre tradição e inovação. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 542-565, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/60111/39195>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- RIBEIRO, Cristina Betioili. Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX. *Tempo*, Niterói, v. 10, n. 20, p. 143-158, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042006000100008> acesso em: 20 out. 2022.
- RIBEIRO, João. *O folk-lore*: estudos de literatura popular. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1919.
- RIBEIRO, Maria Goretti. O sagrado feminino na literatura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.16, n.2, p. 63-75, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/25762/14680>. Acesso em 5 fev. 2023.
- ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- RODRIGUES, Marcus Paulo de Oliveira. *O RPG de mesa como laboratório ficcional na literatura contemporânea e o estatuto do narrador*. 2021. 169 fl. Dissertação

(Programa de Pós-Graduação STRICTO SENSU em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

SÁ, Daniel Serravalle de. MARKENDORF, Marcio (orgs.). *Monstruosidades: estética e política*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2019.

SALISBURY, Joyce E. *The beast within: animals in the Middle Ages*. Abingdon, UK : Routledge, 2011.

SALOMÃO, Suzana Marchiori Moura Salomão. *Deusa, Sereia, Rainha do Mar: representações artísticas de Iemanjá*. 2012. 85 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes, Rio de Janeiro, 2012.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SEVERO, Christine Zirbes. *Do folclore à ficção: Silvio Romero e Simões Lopes Neto*. 2013. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, RS, 2013.

SILVA FILHO, Márcio José Ribeiro da. “*Quem conta um conto aumenta um ponto*”: *Câmara Cascudo e sua atuação em Contos Tradicionais do Brasil*. 2019. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

SILVA, Maurílio Mendes da. *BOSQUEJOS AMERICANOS: A intuição de uma identidade americana na poesia de Gonçalves Dias (1823 – 1864)*. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

SILVEIRA, Guilherme Andrade. Sob a ótica pós-colonial: a modernidade e a construção da homofobia. *Nau social*, Salvador, v. 5, n. 8, p. 83-94, 2014. Disponível em <https://doi.org/10.9771/ns.v5i8.31290> acesso em 17 mar. 2024.

SOARES, Hariadne da Penha. *Os cultos de Ísis e Atargátis no alto Império Romano: conflito religioso e formação de identidades nas Metamorphoses e De Dea Syria*. 2011. 170 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2011.

TANIGUCHI, André Karaszuk. *Em defesa da fantasia: um debate sobre a utilização do gênero na educação básica*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 23, n. 1, p. 19-32, jan./abr. 2023. doi: 10.5935/cadernosletras.v23n1p19-32 acesso em 23 set. 2023

TAVARES, Braulio. *Sete Monstros Brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

TYUS, Leah. Deciphering Spaces: The Mermaid and the Soul. In: SUMMER UNDERGRADUATE RESEARCH FELLOWSHIP CONFERENCE PROCEEDINGS, 2016, Berkeley, CA, *Anais...* University of California, 2016, p. 1-8

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. *Medievalista*, a. 2, n. 2, p. 1-53, 2006. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4060205.pdf> acesso em 22 ago. 2022.

VARANDAS, Angélica. O Bestiário: um género medieval. In: MIRANDA, Adelaide; CHAMBEL, Pedro (Coord.). *Bestiário Medieval: perspectivas e abordagens*. IEM – Instituto de Estudos Medievais: Lisboa, 2014. (Coleção Estudos 9).

VIANCO, André. Entrevista com o escritor André Vianco. [Entrevista concedida a] Elenilson Nascimento. *Homo Literatus*, out. 2013. Disponível em: <https://homoliteratus.com/entrevista-com-o-escritor-andre-vianco/>. Acesso em: 24 ago. 2021.

WAUGH, Arthur. The folklore of the merfolk. *Folklore*, n. 71, v. 2, p. 73-84, 1960. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/154007151/Folklore-of-the-Merfolk> acesso em 5 set. 2022.

WAUGH, Arthur. The folklore of the merfolk. *Folklore*, v. 71, n. 2, p. 73-84, 1960.

WERNER, Christian. Da tradução. In: HOMERO. *Odisseia*. 2a. Ed. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado da mitologia: lendas e histórias fabulosas sobre grandes heróis e deuses do mundo inteiro*. 2ª ed. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Publifolha, 2002.

WULLSCHLÄGER, Jackie. *Hans Christian Andersen: the life of a storyteller*. University of Chicago Press, 2000.

ZIMMERMAN, Jess. *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*. Boston, MA: Beacon Press, 2021.

ZIPES, J. *Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre*. New York: Routledge, 2006.

ZIPES, Jack. Critical Reflections about Hans Christian Andersen, the Failed Revolutionary. *Marvels & Tales*, v. 20, b. 2, p. 224-237, 2006. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/217529>. Acesso em 16 set. 2022.