

# Sereias brasileiras: o *logos* feminino na canção popular

---

## *Brazilian Mermaids: The Feminine Logos in Popular Song*

Renato Forin Junior\*  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Sonia Pascolati\*  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

350

---

**RESUMO:** Não é sem motivo que o Brasil é conhecido como “país das cantoras”. Por meio da performance, as intérpretes investem letra e música de sentidos muito particulares, tornando-se também autoras do que entoam. Este artigo toma a obra de Maria Bethânia como exemplo do engenhoso trabalho das cantoras brasileiras, tão criativo quanto o exercício de composição. Traça-se um breve panorama da representação e do papel feminino na canção popular pela perspectiva das relações de poder. De forma alegórica, percorremos as diferentes configurações do principal mito ligado à voz: as sereias. O *logos* poético feminino, originalmente sonoro, é emudecido no mundo ocidental, mas se torna novamente audível e potente no universo da canção brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Bethânia. Canção. Voz feminina. Sereias. Gênero.

**ABSTRACT:** It isn't without reason that Brazil is known as "country of female singers". Through performance, these singers give particular meanings for lyrics and music, also making themselves authors what they intone. This paper adopts the Maria Bethania's work as example Brazilian female singers' ingenious work, as creative as an exercise of composition. It traces a brief overview of representation and women's role in the popular song by the perspective of

---

\* Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Bolsista Capes.

\* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista-Araraquara - Unesp.

power relations. Allegorically, we quote different settings of main myth linked to the voice: the mermaids. Female poetic *logos*, originally sonorous, is silenced at occidental world, but becomes audible again and powerful in the universe of Brazilian music.

**KEYWORDS:** Maria Bethânia. Song. Female Voice. Mermaids. Genre.

## Introdução

Com meio século de carreira, a intérprete Maria Bethânia é protagonista de alguns feitos históricos na música popular brasileira.

No fim da década de 1970, ela foi a primeira mulher a atingir a marca de um milhão de cópias vendidas com um disco de carreira. Pouco antes, fez grande sucesso radiofônico com o *hit* “Olhos nos Olhos”, de Chico Buarque, uma das primeiras canções a colocar a mulher em posição de independência amorosa. De acordo com Faour (2006), “uma canção impensável dez anos antes na música brasileira (quase sempre com abordagens machistas ou parciais, visando apenas o lado masculino das questões conjugais)”.

351

Em 2008, foi a vez de o tradicional Prêmio Shell mudar o seu regulamento para que Maria Bethânia pudesse ser contemplada. Desde 1987, todos os troféus eram atribuídos a compositores. Ela, então, foi a primeira cantora a recebê-lo. Na cerimônia, Bethânia dedicou a condecoração à “voz feminina” e agradeceu por reconhecerem em sua obra “alguma assinatura”.

O trabalho autoral e criativo das cantoras brasileiras é o tema deste artigo. Os fatos descritos não são eventos incongruentes em um universo como o brasileiro, conhecido internacionalmente como celeiro de vozes de mulheres que, para além da qualidade técnica, destacam-se por suas escolhas

interpretativas. Da seleção de repertório aos modos de realização cênico-vocais, vislumbra-se a manifestação de um *logos* feminino na poesia cantada. A potência simbólica das nossas cantoras, com importantes ecos no âmbito social, é entendida aqui como fenômeno singular em um processo histórico mais amplo de relações de poder entre gêneros. À luz da crítica feminista, refletimos sobre a força do racionalismo platônico no imaginário ocidental, que atribui ao homem o papel criador enquanto emudece a mulher na vida pública.

O mito das sereias é a alegoria para entendermos esta transformação. Das sirenes homéricas às laras brasileiras, percebemos como o *logos* poético feminino, ligado nas origens à sedução vocal, é silenciado, mas reconquista o seu lugar de destaque no cancionário do Brasil. Em meio às abordagens teóricas, tomamos como exemplo a trajetória de Maria Bethânia e, para análise, a faixa “Uma lara / Uma perigosa Yara”, do disco “Meus quintais” (2014). A obra nasce da conjugação de canção inédita de Adriana Calcanhotto com texto de Clarice Lispector.

### **As sereias gregas e a condição feminina**

Quando vasculhamos os primeiros registros da poesia inscrita na voz, regressamos inevitavelmente à Grécia Arcaica. É nesta civilização e nos seus mitos fundadores que se pode identificar também o início de vários aspectos ligados à condição feminina, ideário que reverberaria ao longo da história ocidental.

As sereias sempre foram seres míticos reconhecidos pelo fascínio do canto. Este arquétipo atravessa o tempo e vem habitar as cordas vocais de intérpretes contemporâneas, cuja emissão ainda pulsa em nossos ouvidos. Mas é preciso compreender a configuração singular das primeiras sirenes, as da fase homérica.

Aquelas não eram fêmeas sedutoras pela beleza física e pelo vocalize indistinto, como as conhecemos hoje. Eram seres cujo encantamento estava na poesia, na narração de histórias por meio da palavra e da música. Eram portadoras de uma sapiência e de um *logos* poético muito particular, inacessível aos homens.

Na obra de Homero, está registrado o rastro inicial da lenda. Na Rapsódia XII da *Odisseia*, Ulisses é aconselhado pela deusa Circe sobre os perigos que envolvem a ilha das sereias, com a qual a personagem depara-se na volta do País dos Mortos. O local é habitado por seres híbridos - metade mulher e metade pássaro (as sereias com caudas de peixes são posteriores). Sua presença vocal enfeitiça todos que se aproximam.

A profetisa sugere que Ulisses tampe os ouvidos de seus homens com fragmentos de cera tirados de um bolo de mel. Dirige-se, então, a ele: “Tu, se quiseres, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias” (HOMERO, 2003, p. 158).

Preso à embarcação, o viajante conseguiu sentir, sem ser tragado pela morte, a beleza das vozes. Foi o primeiro de uma linhagem de mortais enfeitiçados. É só o início: a canção e a poesia tornam-se, afinal, modalidades celebradas em todos os tempos e lugares.

Pelo fio da voz, viajam aquelas sereias. No trajeto, adquirem as mais variadas feições: de mulher-pássaro à lara dos rios amazônicos. São apenas ilusões e figurações imaginárias, mas que refletem alegoricamente o transcurso do papel feminino ao longo da história. Para a reflexão, vamos nos centrar, por um lado, na metamorfose da imagem deste mito (sua porção animal transmuta-se de pássaro para peixe) e, por outro, no conteúdo do seu canto (que reflete o que ela sabe e comunica, o lugar da palavra).

De acordo com Cavarero (2011, p. 132), a sapiência das sereias gregas é total e a vocalização de suas histórias é melodiosa. Seu fascínio, portanto, não se esgota na esfera abstrata, mas estende-se ao universo da narrativa - lugar que viria a ser reservado, no universo pós-platônico, somente ao homem.

Narradoras oniscientes, as Sereias de Homero apresentam, de fato, um lado inadmissível para o sistema androcêntrico. Elas usurpam a especialidade masculina do *logos*. No caso das Sereias, obviamente, trata-se de um *logos* um tanto particular, isto é, de um *logos* poético, narrativo, cantado e musical que conflita com o *logos* insonoro da filosofia. E, todavia, trata-se sempre de um *logos* no qual a dimensão vocal do canto acompanha a dimensão semântica que põe um saber em palavras.

O arquétipo das sereias está no centro de uma importante passagem histórica, a saber, do mito à filosofia, quando a figura feminina é definitivamente transferida a um lugar secundário, refletindo o que já acontece na esfera social e política da Grécia.

A metafísica platônica seria, na concepção de Adriana Cavarero (2011), a responsável pela metamorfose das sereias. Tal transformação é simbólica para a reconfiguração do papel da mulher e do valor da voz no mundo ocidental. O resultado deste processo é a fixação da poesia no âmbito da escrita e a atribuição ao homem do ofício do pensamento. De certa maneira, elas foram perdendo progressivamente a capacidade de narrar histórias e atrair com palavras. Seu canto tornou-se um grito histórico - melódico, mas indiferenciado.

O modelo legado ao nosso tempo é o da mulher-peixe. As sereias já são outras: a atração é, agora, erótica; trazem as curvas e a movimentação sinuosa do corpo pisciforme e, no alto do tronco, o entalhe da fêmea perfeita. Não há, por meio da voz, transmissão verbal cognoscível, mas apenas o vocalize vazio de

conteúdo. Na sociedade patriarcal - lembra Cavarero - a elaboração do *logos* é masculina.

Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. [...] a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. Deve ser bonita, mas não deve falar. Concede-lhe a emissão de sons agradáveis, vocalizações asemânticas, gemidos de atração e de prazer (CAVARERO, 2011, p.132).

Para Platão, a poesia transmitida oralmente, permeada de lascívia, é a semente da perdição para os homens. Ele, a exemplo de outros filósofos antigos, condena a voz e rebaixa a mulher a um estrato de mediocridade.

“Platão a definia como a reencarnação dos homens covardes e injustos. Já Aristóteles desenhava a mulher considerando-a um ser de características próprias, vulnerável à piedade, afeita à inveja, menos digna de confiança, menos ambiciosa” (LEITE, 2008, p. 39). Na perspectiva de Weischedel (2001, p. 47), “Platão afirma que as mulheres, quanto às virtudes, estariam bem atrás dos homens e que, como sexo frágil, seriam bem mais traiçoeiras e astutas do que eles”.

O exemplo das sereias não é isolado. “A primeira mulher da mitologia grega era *pantes-dora*, isto é, aquela a quem os deuses deram todos os presentes” (EISENBERG, 2004, p. 118-119). Pandora, como sabemos, devassou a caixa (ou vaso) que espalhou todos os males pelo mundo. A ela, os deuses também deram uma “voz intoxicante, e uma natureza mentirosa, traidora e desavergonhada” (2004, p. 119). A consequência dos mitos é social: as “mulheres de Atenas” eram submissas e proibidas de participar da política e da sociedade. Elas pertenciam à esfera privada, tal qual os escravos.

A condição feminina perpetua-se ao longo dos séculos com o modelo de família patriarcal e de propriedade privada. O seu valor é atribuído tão somente pela capacidade de gerar filhos, sobretudo homens, mão de obra útil ao trabalho. Segundo Beauvoir (apud LEITE, 2008, p. 34), a submissão agrava-se no universo do capital e do acúmulo de riquezas. “A servidão é tanto mais rigorosa quanto mais consideráveis são os bens detidos pelo marido. É nas classes de possuidores da riqueza que a dependência da mulher é sempre mais concreta”.

Não é de se estranhar que a posição subalterna, reiterada por séculos, tenha reflexos na produção artística. Estamos falando não só da representação feminina na literatura, mas também do seu lugar na autoria. Se os direitos políticos e sociais - mais formais do que pragmáticos ainda hoje - são fatos recentíssimos no percurso feminino, o direito à voz e à assinatura artística tarda ainda mais. À exceção de raras desbravadoras, a crítica e a escrita literária são territórios eminentemente masculinos.

A abertura de campo para o fluxo criativo das mulheres é resultado, em grande medida, dos avanços da chamada “crítica feminista”, introduzida nos estudos literários e linguísticos a partir da década de 1970. Nas palavras de Zolin (2009a, p.218), “trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”.

### **As sereias brasileiras e a revocalização do *logos***

No Brasil, não é diferente a preponderância masculina nas esferas de visibilidade. Por aqui, os esforços teóricos da crítica feminista só começam a ganhar evidência em meados da década de 1980, quando também se esboça uma mudança significativa no espaço das autoras.

No terreno da canção popular, entretanto, temos uma situação específica. A composição foi dominada por homens ao longo de séculos. As mulheres, por sua vez, ocupam posição de destaque na interpretação, a ponto de, na virada do século, merecermos o título de “país das cantoras”. Por mais contraditório que possa parecer, só muito progressivamente as intérpretes ganham, de fato, direito à voz.

Este é o cenário que se esboça na primeira metade do século XX. As canções da época trazem uma visão sobre o universo privado e a vida social através da ótica masculina. A figura da mulher é, predominantemente, a fêmea adequada ao universo androcêntrico: ou a passiva aos desejos do homem, a célebre “Amélia” da canção de Ataulfo Alves e Mário Lago, ou a libertina que não merece respeito.

A década de 1930 chega acompanhada de várias conquistas, dentre elas, o direito da mulher ao voto. A ascensão do rádio e, posteriormente, a emergência da indústria fonográfica também vão alçar a um lugar de destaque absoluto as cantoras - uma geração de talentos da interpretação dramática, mas que tinham pouco direito de opinião quanto à escolha dos seus repertórios.

Uma exceção no campo musical é a maestrina, compositora e musicista Chiquinha Gonzaga, que, ainda na virada do século, “não seria apenas a mãe da MPB-Mulher. Seria muito mais: a simbologia, a coragem, as lutas, a criatividade, acompanhadas por uma saga sequencial - e exatamente na mesma proporção - de sofrimentos [...], preconceitos” (ALBIN, 2006, p. 13).

Mas voltemos às cantoras. Segundo um conceito bem conhecido da crítica feminista, as mulheres eram, para utilizar um termo da mitologia helênica, as “musas” inspiradoras e, ao mesmo tempo, os veículos fonéticos de transmissão da ideologia masculina. Este viés é defendido por Maria Áurea Santa Cruz no



livro “A musa sem máscara - a imagem da mulher na música popular brasileira”. A autora detecta uma espécie de passividade nas cantoras da Era do Rádio ao reproduzirem o discurso machista.

Ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida às mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador (homem) e a criatura (mulher). A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) [...]. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito da sua história (CRUZ, 1992, p. 15-16).

Temos, no campo cancional, portanto, uma cena muito peculiar, em que as mulheres alcançam destaque, embora entoe versos que, compostos pelos homens, veiculam uma realidade em que os gêneros estão em relação de subserviência. Em outras palavras, e para usar a alegoria das sereias, elas desempenham a função de atração passional por meio da voz, mas não possuem, neste primeiro momento, as asas do *logos* poético.

O direito à própria voz é conquistado progressivamente na segunda metade do século XX, não só pela inserção da mulher no campo da composição, mas também pela adoção de procedimentos criativos que transformam a atividade interpretativa em gesto autoral. O fenômeno acompanha a profunda revolução que a música popular brasileira protagoniza entre os anos 1950 e 1960.

O advento de João Gilberto e o jeito miúdo e intimista de cantar abriu caminho para uma geração de compositores que se sentiram seguros para colocar voz nas próprias canções. Como as mulheres, então, não compunham, mas dominavam com maestria a interpretação, “se o autor precisasse de uma voz e de uma execução totalmente distintas das suas, propendia naturalmente para o canto feminino”, explica Tatit (2007, p.144). Isso propiciou, curiosamente, a cena musical que vemos hoje: são poucos os cantores (que não são

compositores), ao passo que floresce uma geração de intérpretes femininas imbatíveis, que conquistam espaço para sua própria inventividade.

Para Tatit (2007, p. 144), tais motivos conduzem o Brasil a um fenômeno que já soa natural aos nossos ouvidos: a ocorrência quase exclusiva de intérpretes mulheres, “que dividem com os compositores-cantores a linha de frente do estrelato nacional”.

As cantoras, contudo, já são outras. Não mais agentes passivas de um sistema androcêntrico, mas protagonistas de uma “revocalização do *logos*” (OLIVEIRA, 2014, p. 13) - o mesmo *logos* poético das sirenes gregas. Aliás, a expressão concebida por Oliveira para designar as “neo-sereias” do nosso tempo engendra justamente a arcaica sabedoria poético-vocal proposta por Adriana Cavarero (2011).

As intérpretes desta nova era acompanham todo o processo de produção fonográfica: compõem, tocam instrumentos, concebem harmonias, realizam os versos cenicamente. Vão além. Por meio de procedimentos muito particulares, as cantoras lançam mão de escolhas de repertório, edições, ordenamento de textos poéticos, elos entre canções, arranjos e opções interpretativas, de modo que suas obras tenham uma assinatura.

O caráter autoral torna a poesia cantada uma obra em constante movência, transformação, pois “intérpretes e arranjadores são leitores da canção, mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência” (ALMEIDA, 2008, p. 320).

No terreno complexo e coletivo da produção cancional, o conceito tradicional de autoria é suplantado. Se, por um lado, a massa masculina de compositores e letristas ditou os conteúdos da música popular brasileira por muito tempo (e

ainda o faz, de certa maneira), não se pode desprezar o papel singular das vozes femininas na transmissão e na formatação criativa do retrato fônico do país.

### Uma lara dentre tantas

Como exemplo do trabalho criativo das cantoras brasileiras, tomamos uma faixa do álbum “Meus quintais” (2014), de Maria Bethânia. No CD, a intérprete traz uma canção-texto sobre lara, a sereia tupi que se tornou nossa referência mítica da voz feminina.

Como vimos, o trabalho autoral das novas cantoras vai muito além do domínio vocal. Sistemática e exigente, Maria Bethânia acompanha todos os passos da elaboração dos seus discos e shows, em especial a escolha de repertório, inclusive os elos e o ordenamento dos versos que entoa. A cantora também é conhecida pela conjugação de textos literários às canções, construindo um tecido poético que transita entre o recital e o canto.

360

Na faixa “Uma lara / Uma perigosa Yara”, Bethânia, em parceria com o dramaturgo e diretor Fauzi Arap, mescla uma canção de Adriana Calcanhotto com um texto de Clarice Lispector<sup>1</sup>. Estas duas autoras descrevem, cada uma a seu modo, a lenda da sereia brasileira. Já Maria Bethânia, com Arap, opera uma edição em que reforça e atribui contornos próprios à força do mito. Eis a letra final:

[*canto*] Ah, ah a lara... a que dorme na vitória régia  
Ai daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz  
Uh Uh Uh... lara... a que canta, a citéria  
Ai daquele que cai na tragédia da nudeza do seu véu

---

<sup>1</sup> A canção de Adriana Calcanhotto é inédita, feita especialmente para o disco “Meus quintais”. Já o texto de Clarice Lispector foi extraído do livro “Doze lendas brasileiras”, da editora Rocco. O áudio na voz de Maria Bethânia pode ser acessado no *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rd2yh55GhiQ>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

É preciso manter a proa da margem que encerra  
Se ele é livre ou se é dela  
Ah, a lara... a que canta, a que chora...

[*recital*] Ao cair de todas as tardes a lara surge  
de dentro das águas, magnífica  
Com flores, enfeita os cabelos negros  
No mês de maio, ela aparece ao pôr do Sol  
E à medida que lara canta, mais atraídos ficam os moços  
Houve um dia, um tapuia sonhador e arrojado  
Estava pescando e esqueceu-se de que o dia estava acabando  
E as águas já se amansavam  
“Acho que estou tendo uma ilusão!”, pensou  
A morena lara de olhos pretos e faiscantes  
Erguera-se das águas  
O tapuia teve medo, mas de que adiantava fugir  
Se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo  
O tapuia sofria de saudade e lara, confiante  
no seu encanto, esperava  
Nesse mês de florido maio, o índio entrou  
de canoa no rio - o coração trêmulo  
A lara veio vindo devagar  
Abriu os lábios úmidos  
E cantou suave a sua vitória  
Houve festa no profundo das águas  
E sempre à tardinha aparecia a morena das águas  
A se enfeitar com rosas e jasmim  
Porque um só noivo não lhe bastava

[*canto*] Ah, a lara... a que canta, a que chora...  
Uh Uh Uh lara... (ARAP et al., 2014).

Pouco tempo após o lançamento do disco, Adriana Calcanhotto publicou uma coluna no jornal *O Globo* em que fala sobre a referida faixa e menciona a vanguarda do procedimento operado por Bethânia, a saber, a recriação de uma obra cancional a partir de recortes e edições de textos anteriores. É, pois, um pleno trabalho de “revocalização do *logos*”:

[...] considero que Bethânia está sempre compondo quando pega música de lá, letra de cá, textos de acolá e constrói as canções que quer cantar. [...] Com ligações completamente inusitadas a princípio entre as músicas, nasce uma canção nova, feita de misturas de outras músicas e pedaços de versos. Bethânia costura os textos, sendo ela própria a linha; só ela pode fazer a ligação entre as partes, para dizer o que quer dizer, como qualquer autor. [...] Clarice aparece como autora, porque na verdade também é. Não ajudou a costurar nada, mas produziu o tecido do que Bethânia queria dizer (CALCANHOTTO, 2014).

Dentre as muitas leituras possíveis do texto-canção, vamos tomá-lo à luz da crítica feminina. Isso significa destacar aspectos que ressaltam a configuração contemporânea da mulher na reescritura de um mito arcaico. Vale lembrar que, além da representação feminina da própria lenda, temos uma composição que conjuga a visão de três mulheres de destaque na arte brasileira.

O título já nos fornece pistas linguísticas importantes. O uso do artigo indefinido “*uma lara*” e “*uma perigosa Yara*” indica que a personagem é “*uma*” dentre muitas. Há, pois, a representação de uma unidade pertencente a um coletivo de semelhantes.

Os vocalizes, que perpassam a canção e conjugam-se às notas estendidas do violão e da guitarra, trazem em forma de onomatopeia (“Ah”, “Uh”) o canto hipnótico, misto de prazer e de lamento. Bethânia, de forma metalinguística, entoava as sereias enquanto incorpora o seu próprio ofício de sirene-cantora. A intérprete brasileira, ao narrar as histórias, aproxima-se da sereia-pássaro ancestral, a detentora do poder de palavra.

Evidencia-se, assim, o elo Brasil-Grécia na formatação de uma lara que restaura a dimensão original do mito, em sua materialidade de som e de sentido - o *logos* revocalizado. Adriana Calcanhotto utiliza, na composição, léxicos ligados à Grécia, como a “tragédia” (origem do teatro) e a “*citéria*” (referência a quem habita a ilha grega de Citera ou à deusa Afrodite, a quem Homero chamava “*Citéria*”).

Em entrevista na ocasião do lançamento do disco, Bethânia destaca a qualidade na elaboração de Calcanhotto: “Acho lindo uma menina do Rio Grande do Sul, tão urbana e sofisticada, olhar para a Amazônia dessa forma, misturada com a

Grécia, ligada a um mito nosso, que me fascina tanto” (BETHÂNIA, apud CANDIDO, 2014).

A primeira definição da lara que aparece na canção, ou seja, “a que dorme na vitória régia”, desdobra-se em ambiguidades quando abordamos a totalidade do texto. O nome da planta aquática, conhecida por sua imponência, pode ser tomado pelo sentido literal dos vocábulos. É como se a sereia repousasse plena de seu triunfo majestoso, de sua “vitória régia” sobre os homens - fato que será confirmado posteriormente nas palavras de Lispector. Os primeiros versos, de certo modo, já anunciam o fim funesto “daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz”. A palavra “nudeza”, aliás, variação pouco usada de “nudez”, parece querer reforçar o tom feminino do substantivo.

A semelhança fonética de “voz” e de “véu”, em versos praticamente idênticos, reitera a dimensão de mistério daquela que está “velada” (“coberta com o véu”) sob os sons vocálicos encantatórios. A margem do rio “encerra” a questão crucial do seu segredo: “se ele é livre ou se é dela”. O próprio texto-canção dá a resposta que, em termos de uma crítica feminista, afirma a inversão do padrão dominante dos gêneros: ele é, de fato, dela.

O último verso, cantado antes e após o recital, reveste o mito de humanidade. lara é “a que canta, a que chora”. A tristeza é a nascente da voz, uma ideia já canonizada no cancionário popular brasileiro (“o samba é a tristeza que balança”, diz Vinicius de Moraes). Há ainda o contraste antitético entre o júbilo e a melancolia de um ser mítico que se aproxima da realidade do ser humano, mulher, inevitavelmente dividido entre a dor e o prazer.

Seguimos para a narrativa de Clarice Lispector. Ela tem a simplicidade dos contos populares, das histórias de pescadores, e devolve a lenda ao seio indígena de onde se perpetuou. O texto parece refletir o ideário destas comunidades primitivas, onde os gêneros ocupam posição de igualdade social e

onde, por vezes, sobrepuja-se o viés patriarcal. A história é ambientada no mês de maio, considerado, culturalmente, o mês das mulheres - das mães, das noivas, da Virgem Maria. Numa inversão irônica do estereótipo, é também o mês em que Lara lança sua isca.

Na perspectiva de Lispector, a configuração da sereia brasileira é inevitavelmente atravessada pelo conceito de beleza e sedução. Vários léxicos indicam a aparência irresistível da personagem: “magnífica”, “os cabelos negros” “com flores”, “a morena” “de olhos pretos faiscantes”, “a se enfeitar com rosas e jasmim”. Todas as características físicas elencadas pertencem a um enfoque biológico da crítica feminista, pois destacam “o corpo como textualidade e fonte de imaginação” (ZOLIN, 2009a, p. 229).

A diferença, porém, é a conjunção, à caracterização física, de sua sapiência, de sua “espera”, da confiança “no seu encanto” - o que torna a Lara de Lispector-Calcanhotto-Bethânia a protagonista da própria história e não a personagem tola, detentora de uma lascívia vazia.

A personagem masculina (um índio tapuia) traz indicadores do homem provedor da tribo. Ele é “sonhador e arrojado”, ou seja, valente e intrépido. Tais epítetos caem por terra diante do encontro com Lara. Desde aquele momento, “o tapuia teve medo”, “sofria de saudade”, “o coração trêmulo”, pois o encantamento da “flor das águas” o “enovelara todo”. Num jogo de inversão, a rede (a trama, o novelo) da personagem aquática captura o pescador.

Vale destacar que Clarice Lispector, enquanto escritora celebrada na década de 1970 num terreno predominantemente masculino, torna-se disparadora definitiva do movimento que dá voz às mulheres nas letras. Segundo Zolin (2009b, p. 332) é o início de uma fase “feminista”, após a fase “feminina”:

A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase *feminina* [...]. Trata-se do marco inicial da fase *feminista*. Chamá-la feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendem uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo.

O desfecho da narrativa é simbólico nesse sentido. No regresso do índio ao rio para o encontro fatal, “a lara veio vindo devagar / abriu os lábios úmidos / e cantou suave a sua vitória”. A prosa poética, vertida em versos na composição de Bethânia, tem aqui seu ponto alto. Os “lábios úmidos de lara”, ao passo que guardam a voz do triunfo, também metaforizam a genitália, símbolo essencial do feminino.

Consumada a sedução fatal do tapuia, lara empreende novas conquistas, numa lenda que eternamente se repete, “porque um só noivo não lhe bastava”. A poligamia feminina implícita na conclusão da lenda subverte o padrão patriarcal da fidelidade irresoluta da mulher ante o homem, a quem sempre foi concedido o direito velado à traição e à troca de mulheres (LEITE, 2008, p. 36).

Percebe-se, no trabalho lítero-musical empreendido por estas três autoras legendárias, cada uma em seu campo de atuação estética, a afirmação do mito das sereias em um aspecto primordial, a saber, a força de encantamento de uma presença feminina íntegra - da beleza visual do corpo à substância comunicativa da voz. Há sabedoria na mulher-peixe que, sem esforços, atrai os moços e proclama sobre eles a sua vontade. Há independência neste ser feminino que tem, sob sua égide, quantos homens lhe aprouver.

A lara entoada por Maria Bethânia, arcaica e pós-moderna, grega e brasileira, materializa a alteridade ou o perfeito oposto do modelo de mulher reprimida, submissa e subserviente. É uma negação da antiga condição feminina e a



afirmação de uma nova ordem de igualdade de gêneros na vida social, política e artística. Ao passo em que canta a sereia, a intérprete transmuta-se no mito. Ela representa, pois, a categoria de mulheres que, brasileiras, conquistaram a reverência do mundo não só pelo que delas se ouve, mas, principalmente, pelo que, por meio delas, se compreende e se sente.

### Referências:

- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB mulher*. Rio de Janeiro: Imprinta Express, 2006.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 316-326.
- ARAP, Fauzi et al. Uma Iara / Uma perigosa Yara. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Meus quintais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014. 1 CD.
- CALCANHOTTO, Adriana. Mea culpa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jul. 2014.
- CANDIDO, Felipe. O refúgio de Maria Bethânia em seu quintal. *Saraiva conteúdo*, Rio de Janeiro, 10 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/57607>>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CRUZ, Maria Áurea Santa. *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- EISENBERG, José. A caixa de Pandora. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 114-123. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.
- FAOUR, Rodrigo. *Pássaro proibido (1976) - encarte*. Intérprete: Maria Bethânia. In: MARIA BETHÂNIA. *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006. 1 CD.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

LEITE, Suely. *Mulheres em contos: travessias no século XX*. 2008. 196 p. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Canção popular: notas sobre a revocalização do logos. *Crítica cultural*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 13-28, 2014.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

WEISCHEDEL, Wilhelm. *A escada dos fundos da filosofia*. São Paulo: Angra, 2001.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009a. p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009b. p. 327-336.

Recebido em: 8 de setembro de 2016.  
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.