

A MUSA POÉTICA: Uma análise dos poemas “A Minha Musa”, de Gonçalves Dias, e “Uma tentativa de retratá-la”, de Carlito Azevedo¹

Rhenata Cardoso de Freitas²

Resumo: Com este trabalho, buscamos analisar a presença pela passagem e permanência do conceito de Musa poética em dois poemas: “A Minha Musa”, de Gonçalves Dias (1846), e “Uma Tentativa de retratá-la”, de Carlito Azevedo (2009). Para este fim, vamos perpassar pelo conceito em suas evidências na antiguidade e sua recorrência pelo tempo, na maneira como era entendida e aplicada pelos poetas antes da contemporaneidade. Com o suporte dos estudos de Verdelho (2012), Silva (2015), Oliveira (2016), Moreira (2018) e Mello (2023), vamos discutir o conceito da Musa nas suas transformações e definições. Retomando suas origens na mitologia e crença popular para compreender suas mobilizações nos clássicos, possibilitando o resgate para a análise. Além de observá-la quando invocada em grandes obras anacrônicas como *Odisseia*, de Homero, e *Os Lusíadas*, de Camões. Por fim, este trabalho busca, por meio das análises da Musa presente em “A Minha Musa” e “Uma tentativa de retratá-la”, comparar, verificar e retomar o conceito da Musa poética nas produções artísticas por através dos séculos até, por fim, a encontrarmos na poesia contemporânea e moderna.

Palavras-Chave: Musa. Gonçalves Dias. Carlito Azevedo. Mitologia. Poesia Clássica.

Abstract: With the following academic work, we seek to analyze the presence by the passing through and the permanence of the concept of poetic Muse in two poems: “A Minha Musa”, by Gonçalves Dias (2009), and “Uma tentativa de retratá-la”, by Carlito Azevedo (2009). For that purpose, we are going to pass through the poetic concept in it's evidence in the antique and it's recurrence through time, by the manner how it was comprehended and applied by the poets before contemporary. With the support of the studies of Verdelho (2012), Silva (2015), Oliveira (2026), Moreira (2018) and Mello (2023), we are going to discuss the concept of the Muse in it's transformations and definitions. Retaking it's origins in mythology and popular faith to comprehend it's mobilizations in the classics, making it possible for the upcoming analysis. In addition to notice it when invoked in big anachronistic poetry works like *Odisseia*, by Homero, and *The Lusiads*, by Camões. Lastly, this academic work seeks, by the analyzing of the poetic Muse concept inside “A Minha Musa” and “Uma tentativa de retratá-la”, compare, verify and retake the concept of the poetic Muse in the artistic productions throughout the centuries until, at the end, we find it in the contemporary and modern poetry.

Keywords: Muse. Gonçalves Dias. Carlito Azevedo. Mythology. Classic Poetry.

Introdução

Este trabalho busca evidenciar a transformação e permanência da Musa poética no fazer lírico nacional por meio da análise comparativa de dois poemas de autores brasileiros. Um deles do início do romantismo, “A minha musa”, de Gonçalves Dias (1846), e o outro mais recente, “Uma Tentativa de retratá-la”, de Carlito Azevedo (2009). O foco comparativo se articulará em prol de observar a permanência e as mudanças do conceito de Musa inspiradora e de que modo

¹ Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso, sob orientação da Profa. Dra. Ana Érica Reis da Silva Kühn.

² Graduanda no Curso de Letras português e literaturas de língua portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. E-mail: rhenatacardoso@outlook.com

ela se mantém na contemporaneidade. Tem como objetivo investigar, por meio da análise e da comparação, a presença da Musa inspiradora dentre estas duas obras escolhidas, além de discutir a maneira como é abordada, observando como é retratada e utilizada por poetas modernos.

Carlos Eduardo Barbosa de Azevedo é um poeta contemporâneo carioca, e ficou conhecido como Carlito Azevedo. Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1961, ele é, também, atuante nas áreas de edição, tradução e crítica brasileiras. Ganhou prêmios importantíssimos na área da poesia e possui uma lista extensa de obras publicadas desde 1991, sendo a sua estreia com a obra *Collapsus Linguae*, qual o garantiu o Prêmio Jabuti de 1992 na categoria Poesia, e, então, o seu último lançamento: *Livro das postagens* (Azevedo, 2016).

O foco desta pesquisa está na obra *Monodrama*, de 2009, publicada pela Editora Viveiros de Castro, na qual encontra-se o poema “Uma tentativa de retratá-la”. Isso, pois, aborda um aspecto antigo, mesmo que de modo implícito, na arte do fazer lírico, mais especificamente poético: A Musa inspiradora. O contexto do poema, por mais que pareça uma retratação comum de uma jovem desconhecida e descolada aos olhos do Eu Lírico, retoma uma tradição com origens na poesia em suas primeiras evidências; desde os poetas latinos. A tentativa em questão, como o texto se refere, é a de retratação, da transposição dos aspectos, não apenas estéticos, mas subjetivos e sinestésicos da essência de uma paixão moderna, para o formato escrito, em palavras - em poesia.

No outro extremo dessa análise, está um clássico romântico: Antônio Gonçalves Dias; conhecido como Gonçalves Dias; um dos grandes nomes do romantismo indianista brasileiro, nascido em 1823 e falecido em 1864. O poeta, teatrólogo, etnógrafo, jornalista e advogado, é o grande nome por trás da “Canção do exílio”, obra aclamada por seu teor nacionalista e patriótico, movimentos estes que foram muito mobilizados por ele e o reforçaram a identidade de autoria. Considerando a demanda da época ser a busca por uma identidade nacional, evidencia-se a relevância do autor para a literatura brasileira contemporânea do seu tempo e para a construção histórica de uma identidade literária nacional que nos é importante até então. Outra grande obra de destaque por Gonçalves Dias é o poema épico indianista brasileiro “Juca Pirama”, reconhecido pelas representações indígenas nativas presentes no enredo com destaque e protagonismo, característica que nomeia o romantismo indianista, qual o autor foi pioneiro. Dias também foi um ávido pesquisador das línguas indígenas e do folclore brasileiro na época que esteve em vida.

O poema escolhido de Gonçalves Dias é “A minha musa”, presente na obra *Primeiros Cantos* (1846); primeira obra publicada do autor. E retrata a fonte de inspiração do poeta em

relação às outras Musas que inspiram os outros poetas ao seu entorno. O poema em questão demarca muito fortemente um contraste entre a escola literária qual Gonçalves Dias adentra, junto aos outros primeiros românticos, com a principal escola literária anterior a esta – o arcadismo. O poema retrata a Musa de Gonçalves Dias como uma vagante que ruma o cemitério, tendo este como objetivo. No caminho, ela cruza direções com uma Musa nos moldes arcadistas; o que deixa em foco a contraposição de ambas as Musas. Enquanto uma busca o cemitério, a representação da vontade de se morrer na grandiosidade dos poetas falecidos; conhecidos por romantizarem suas dores antes dela; misturando o pessimismo característico com a aceitação dessa identidade de expressão artística, a outra Musa busca o inverso; fica subentendido sobre ser a vida e a representação do prazer de se vivê-la nos seus gozos sensoriais na humildade da simples vivência por si – visando a tradição árcade.

Ambos os poemas retomam o conceito da Musa, e por isso a escolha destes como *corpus* para a pesquisa. Entretanto, a técnica abordada não se sustentaria, em entendimento aos leitores, apenas com a observação da Musa poética no romantismo e na modernidade; afinal, ela há de muito antes disso. Por isso, é necessária uma revisão sucinta pelo conceito em obras de autores mais antigos como Homero e Camões. Vamos resgatar, inclusive, os estudos de Telmo Verdelho (2012) para observar como a Musa esteve presente pela poesia camoniana. E como complemento a este movimento de retorno ao passado do conceito que urgem as indagações: A Musa ainda se mantém sendo a abençoadora do dom artístico de maneira quase religiosa como era? Os poetas deste *corpus* a retratam com as mesmas intenções? Quais as suas novas funções e como podem ser observadas e interpretadas?

A análise perpassa por um apanhado de movimentos às musas na literatura épica através do tempo pelos clássicos de Camões (*Os Lusíadas*, 1572) e Homero (*A Odisseia*, traduzida por Carlos Alberto Nunes, 2015), buscando fontes teóricas de sustentação do conceito em Manuela Moreira (2018), Leonardo Davino de Oliveira (2016) e Jéssica Cardozo da Silva (2015), que estudam o movimento mitológico da Musa poética, analisando vários aspectos da sua utilização em diferentes obras e contextos.

Outro foco importante para a argumentação desse trabalho é na verificação desta transformação: de entidade abençoadora para mais como um brasão de poeta – representante do seu estilo e daquilo que aprecia. E para isso, é necessário o resgate sobre como surgiu o conceito de Musa por meio da mitologia greco-romana e em como se relaciona com o folclore popular contemporâneo. Isto, por meio de figuras como Zeus, Mnémossyne, a deusa da memória, e a sereia popular do folclore brasileiro. Discussão reforçada pelos estudos de Musas e sereias

de Oliveira (2016) e, também, para isso, traremos o estudo de Larissa Dantas Camargo Mello (2023) que explica sobre quem é a mãe das nove musas primordiais:

Assim, Mnemosyne é aquela que possibilita acesso ao verdadeiro conhecimento, à realidade das Verdades Eternas pois sem a sua presença, não se pode narrar, não se pode unir as realidades, não se pode assimilar as ideias. Mnemosyne é a detentora da literatura oral, essencial aos povos pré-letrados. As Musas, filhas de Mnemosyne, atualizam a memória estática e criativa que recebem da mãe sobreposta às qualidades paternas de Zeus, de modo que palavra e poder se unem e inauguram uma nova condição de possibilidade: a palavra como força divina (Mello, 2023, p. 174).

Por fim, o trabalho se constituirá em três momentos principais, todos eles articulados com os teóricos apontados anteriormente em relação à necessidade das suas ideias defendidas. O primeiro momento será o resgate do conceito na antiguidade e nas suas primeiras aparições; da era mitológica até a épica das navegações. Nesta parte, também se discutirá o conceito da Musa em sua confecção para uma compreensão mais clara da sua função na poesia das épocas. O que possibilita o entendimento sobre o que se trata o tema. A segunda parte, que será a análise do *corpus*, qual não pode ser constituída sem o perpasso anterior; sem a configuração do conceito que será analisado e comparado. Reforçamos que é aqui que serão analisadas as duas diferentes utilizações da ferramenta lírica – A Musa – em ambas as obras destacadas. E, para fim desta secção, será discutido a sua importância lírica nos poemas. Por fim, as considerações finais, como sendo a terceira parte deste trabalho. Momento em que se explicará o que é defendido sobre o tema, as motivações e os fins chegados, quais são os resultados obtidos e quais as suas contribuições para a pesquisa de poesia, além de finalizar as ideias que foram abertas durante toda a extensão da pesquisa.

1. O conceito de musa inspiradora

É preciso, primeiramente, integrar ao assunto o que é a Musa inspiradora, em conceito e significado. E para dar início a isto, vamos recorrer aos estudos de Silva (2015) quando esta discorre sobre o que se entende como o mais próximo da origem da Musa inspiradora e sua configuração, como se deu. Por meio de sua definição:

A palavra Musa ao longo da história povoa o imaginário de poetas e leitores. Com o vocábulo, a inspiração artística parece originar-se de um outro plano, de uma outra dimensão. Para os romanos, não bastava o talento (*ingenium*), mas eram necessários a dedicação e o estudo de técnicas de composição (*ars*). As Musas, habitantes desse outro plano (divino), inspiram, protegem; citá-las (invocá-las) é um dos princípios da composição épica (Silva, 2015, p. 5).

A partir deste primeiro levantamento, conseguimos entender o nascimento da ideia, de onde surge a Musa inspiradora. Em poucas palavras, Silva (2015) aponta que os gregos entendiam a Musa como uma ferramenta indispensável para o produzir artístico, tanto quanto o artista em si e suas técnicas. Para além das suas mãos, havia outro elemento composicional da obra a ser produzida: A inspiração – para eles, quase sendo uma bênção divina. Assim, entende-se que o fazer arte, já há tempos, mobilizava estes três elementos: a obra, o artista e a inspiração. Sem inspiração, não havia motivação que movesse o artista, e sem o artista, as divindades, lotadas de prazeres, não tinham quem desse concretude, ao plano mundano, à sua grandiosidade. A obra era um elo que unia o que era divino e o que era humano.

Quando se diz que a Musa, como ferramenta poética, provém de divindades, antes, isso se dava de modo literal, pois as Musas eram, verdadeiramente, como acreditavam lá, as entidades filhas dos deuses mitológicos Zeus e Mnemosyne, a deusa da memória. Essas nove filhas não eram categorizadas como deusas propriamente, mas, sim, como ninfas, um conceito próximo. Entendamos melhor a função mitológica por trás da origem da Musa inspiradora com um trecho de Mello (2023):

Assim, o poeta é quem, pelo seu cantar, revigora aquilo que já é vivo, que traz à memória de geração em geração a própria origem – do universo e dos deuses – que é o invólucro de todas as eras. Se a poesia é por vezes o modo de ser do mito, o poeta é canal e ponte que costura e proclama o repertório do saber de um povo de era em era. O poeta, por sua vez, é um cantor, que usa ritmo e métrica para acessar à Memória e prosseguir com a mensagem (Mello, 2023, p. 16).

A deusa da memória possui um papel fulcral na constituição do que se entendia como a função da inspiração artística. É de extrema importância entender o que teria haver a deusa, mãe das nove Musas filhas de Zeus, ser a senhora da memória e tradição. As Musas carregam seu legado em suas funções como tais, todas elas possuindo o dom da oratória e da fala como feitiço, para além de suas especificidades, como a voz, a musicalidade, a adoração e suas afinidades inumanas com as artes diversas; como as literaturas líricas, épicas e dramáticas. Além de reforçar o papel do poeta – artista – em como manobrar essa inspiração para a produção poética e sua função dentro disto.

Neste momento da origem do conceito inspirador, os poetas da época entendiam as Musas como divindades herdeiras do aspecto de seu pai. Assim, eram divinas como Zeus e, logo, tinham o poder de conceber ao artista que as clamasse os seus respectivos dons específicos. Por isso, muito se consegue perceber desse primeiro movimento conceitual da Musa inspiradora pelo ato de “invocá-la” – clamar pela sua bênção e pedir a capacidade, entendida como de alto nível; inumana; para a representação dos prazeres que retira daquilo

que lhe inspira. Um importante exemplo que demonstra o ato de invocar as Musas e clamá-las pelos seus dons está presente nos primeiros versos da clássica *Odisseia* (2015, p. 18, Nunes) de Homero (Nunes, 2015):

Musa, reconta-me os feitos do herói astuciosa que muito / peregrinou, dê que esfaz as muralhas sagradas de Troia; / muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, / como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, / para que a vida salvasse a de seus companheiros a volta. [...] Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras. / Todos os que conseguiram fugir da precípita Morte / já se encontravam na pátria, da guerra e do mar, enfim, salvos, / menos um só, que, da esposa saudoso e do dia da volta, / a venerada Calipso detinha na côncava gruta (Nunes, 2015, p. 18).

Vemos que Homero introduz a obra clamando pelo dom da memória, pedindo para que receba conhecimento dos fatos através do tempo sobre os feitos e tragédias que são necessários para que a obra, qual está para escrever, seja escrita em divina qualidade. A herança de Mnemosyne se concreta e é notável que as Musas são lotadas do seu poder – sobre a lembrança histórica dos fatos, a memória. Não apenas isso, mas o dom artístico de compreender e conseguir reproduzir ao plano mundano os sentimentos de perda, ruína, arrependimento, determinação, fúria e grandeza que os nomes que cita trazem consigo.

E para reforço de percebermos o quão presente a figura da Musa está na configuração dos clássicos, ou seja, da literatura nas suas raízes, também conseguimos observar trechos de *Os Lusíadas* de Camões (2000) onde ele faz o mesmo movimento de invocação de Musa:

E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mi um novo engenho ardente, / Se sempre em verso humilde celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham inveja às de Hipocrene. Dai-me ùa fúria grande e sonoroza, / E não de agreste avena ou frauta ruda, / Mas de tube canora e belisiosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto muda; / Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / Que se espalhe e se cante no universo, / Se tão sublime preço cabe em verso (Camões, 2000, p. 1-2).

Assim, evidencia-se que a Musa se mantém presente desde os primeiros artistas na antiga Grécia. Inclusive, na época das grandes explorações marítimas portuguesas. As “Tágides”, que clama o eu lírico, são ninfas dos rios – conhecidas por inspirar artistas com suas bênçãos; em outras palavras, são as Musas por função. E é notável quando este as suplica por “um som alto e sublimado” e “um estilo grandíloco e corrente”. Está pedindo a capacidade divina, fora de si, para produzir sua obra, com o anseio de que seja grande como poesia.

Invocar a Musa sempre foi etapa indispensável para a confecção das grandes obras, entendidas pelos seus próprios autores como além do feitio humano – paradoxal, pois feitas pelas suas próprias mãos mundanas. A crença na necessidade de invocar uma divindade que os

guiasse, pela clarividência concedida, no fazer poético, nos tempos não-contemporâneos, era regra àqueles artistas. Senão, o artista estaria fadado ao fracasso, ou, ao menos, a um nível de qualidade não divino. E, considerando as convenções da época, isto sequer poderia ser cabível como artístico.

Por meio deste perpasso temporal, que explica parte da origem primordial das Musas na mitologia, conseguimos ter uma melhor percepção das transformações que a Musa inspiradora passou durante os séculos e um pouco do que se tratava quando idealizada primordialmente. Então, passando para a contemporaneidade, nós precisamos entender como, de Homero e Camões, se realizou a metamorfose geral no conceito, até à maneira de entendê-la para fazer arte.

Nos estudos de Verdelho (2012), nos deparamos com o que o autor define como o trinómio da arte camoniana:

O trinómio Musa, engenho e arte está inquestionavelmente implícito no discurso metapoético de Camões. Estes três significantes e um conjunto amplo de substitutos sinónimos e contextuais ocorrem com certa frequência n'Os Lusíadas e no conjunto da obra lírica, e de modo suficientemente esclarecedor (Verdelho, 2012, p. 350).

Sobre estes três pilares – Artista, Musa e Obra, respectivamente – do fazer artístico, notamos a presença e reconhecimento da Musa como constituinte do produzir artístico tanto quanto o próprio artista e a própria obra. Entretanto, podemos observar e investigar a maneira como o tempo colocou a fonte da inspiração - a Musa - em uma posição de necessidade opcional, afastando-a desse equilíbrio de valor entre os outros dois elementos deste trinómio artístico, conforme o passar das décadas. O artista se tornou dono completo das suas habilidades, sendo imã da inspiração que está em toda a sua volta – sem individualidade – e independente dos objetos que o deleitam com o prazer – matéria-prima para a Obra. A Musa foi colocada tão para fora do processo de criação artística que ela se tornou figura popular, de maneira como um personagem. Já não era mais elemento participante de toda e qualquer obra artística (como um conceito constituinte).

A Musa recebeu imagem, corpo e vestimenta. Servindo apenas como adereço “folclórico” – Oliveira (2016) - ou personagem de conhecimento comum, resumindo-se a isto. Nessa metamorfose do conceito, a Musa passou a ser reconhecida como a imagem da bela mulher que satisfazia os deuses no olimpo, vestindo uma fina túnica e, vezes, deitada em um belo divã. Exemplo disto são as Musas que cantam a aventura de Hércules (1997) no filme de animação que leva o mesmo nome, da *Walt Disney Feature Animation* e produzido por John Musker. No filme, há cinco Musas que acompanham a história com visão privilegiada dos

eventos, e elas servem como anunciadoras dos acontecimentos entre as secções de cenários e tempo, de modo a cantarem; sem referência alguma ao conceito da Musa poética, senão se considerarmos que elas podem estar, ao cantarem, inspirando o herói, porém isto não é evidenciado na obra. Percebemos, então, que há uma ideia personificada popular da Musa grega, distanciada da sua função no produzir artístico. Aqui, elas, as Musas, são mulheres que vestem túnicas e tencionam os desejos masculinos por meio da beleza, e apenas isto.

E, para além, e como explicação ao termo acima, “folclórico”, recorremos aos estudos de Oliveira (2016, p.349) quando este explica a relação da Musa com a figura popular e contemporânea da sereia:

O canto das sereias fala dele mesmo, narra que alguém está cantando e sendo cantado. A sereia nos fornece verbo, melodia e voz, restituindo a memória do útero materno. O canto corresponde àquilo que queremos e precisamos ouvir. Por esse situar de um indivíduo no mundo, o canto revela a eficácia da arte do poeta. [...] Sendo a musa a fonte da mensagem poética (por guardar o relato absoluto da história a ser transmitido apenas ao poeta) e a sereia a portadora do canto audível aos ouvidos humanos comuns, caberia perguntar qual o destino das sereias na poesia brasileira e como os poetas vêm se relacionando com a musa [...]? (Oliveira, 2016, p. 349).

Existe uma proximidade de coincidências envolvendo os comportamentos e impressões entendidos como comuns entorno da criatura popular da sereia para sobre o conceito inspirador da Musa, e Oliveira (2016) deixa isso evidente em seus estudos. O grande ponto com o recorte desse pensamento é perceber que as mobilizações e maneira de se entender o conceito inspirador mudaram, inclusive, nos sentidos em que essa mudança se deu. O quão ainda importante é reconhecer a exterioridade da inspiração para fora do artista? E para onde foi a necessidade de reconhecer a influência de um terceiro elemento inspirador no fazer artístico?

Interessante, aliás, perceber que, no trecho selecionado, Oliveira (2016) faz uma pergunta em comunhão com uma das indagações fundamentais deste trabalho: “Como os poetas vêm se relacionando com a Musa?”.

Para responder essa pergunta, encaminhamos a escolha das obras a serem analisadas na próxima etapa deste trabalho, focalizadas na temática da Musa e, antecipamos: Com indícios do seu reconhecimento e investigando a possível presença de uma manutenção do conceito, ainda na contemporaneidade, por seus autores – estes do *corpus*. Respectivamente, passaremos por análises da presença do conceito de Musa poética nos poemas “A Minha Musa” (1969) de Gonçalves Dias e “Uma tentativa de retratá-la” (2009) de Carlito Azevedo. Assim, tendo notado a maneira como exigia-se a Musa para a arte clássica, então, investigaremos em que aspectos ela ainda se mantém presente na poesia mais atual.

2. Análise: a musa por novos olhos

Compreender o processo de transformação inicial da Musa poética nos seus primeiros aparecimentos possibilita a continuação da análise e nos capacita de poder observar de maneira crítica a mobilização do conceito nos poemas escolhidos para esta etapa do trabalho. A escolha dos poemas de Gonçalves Dias (1969) e Carlito Azevedo (2009), foi definida, exatamente, pela presença da Musa poética e por seu protagonismo comum nos poemas selecionados. Respectivamente, os poemas que serão perpassados em análise e observação são: “A Minha Musa” e “Uma Tentativa de Retrata-la”.

Seguiremos a ordem temporal dos poemas selecionados para o *corpus*. Assim, começamos a análise passando por “A minha musa”, poema de Gonçalves Dias, presente em seus *Primeiros Cantos* (Dias, 1969). O poema se organiza por uma mescla de estilos e variações de metrificação e versificação de estrofes. Vezes há redondilhas maiores compondo estrofes de quatro versos e rimas incertas e, vezes, há estrofes de seis versos com versos heroicos e hexassílabos:

Minha Musa não é como ninfa
Que se eleva das águas gentil
Co’um sorriso nos lábios mimosos
Com requebros, com ar senhoril

Nem lhe pousa nas faces redondas
Dos fagueiros anelos a cor;
Nesta terra não tem uma esp’rança,
Nesta terra não tem um amor

Como fada de meigos encantos,
Não habita um palácio encantado,
Quer em meio de matas sombrias,
Quer à beira do mar levantado.

Não tem ela uma senda florida,
De perfumes, de flores bem cheia,
Onde vague com passos incertos,
Quando o céu de luzeiros se arreia.

Não é como a de Horácio a minha Musa;
Nos soberbos alpendres dos Senhores
Não é que ela reside;
Ao banquete do grande em lauta mesa,
Onde gira o falerno em taças d’ouro,
Não é que ela preside.

Ela ama a solidão, ama o silêncio,
Ama o prado florido, a selva umbrosa
E da rola o carpir.

Ela ama a viração da tarde amena,
O sussurro das águas, os acentos
De profundo sentir.

D'Anacreonte o gênio prazenteiro,
Que de flores cingia a fronte calva
Em brilhante festim,
Tomando inspirações à doce amada,
Que leda lh'enflorava a ebúrnea lira;
De que me serve, a mim?

Canções que a turba nutre, inspira, exalta
Nas cordas magoadas me não pousam
Da lira de marfim.
Correm meus dias, lacrimosos, tristes
Como a noite que estende as negras asas
Por céu negro e sem fim.

É triste minha Musa, como é triste
O sincero verter d'amargo pranto
D'órfã singela;
E triste como o som que a brisa espalha,
Que ciciza nas folhas do arvoredor
Por noite bela.

É triste como o som que o sino ao longe
Vai perder na extensão d'amenor prado
Da tarde no cair,
Quando nasce o silêncio involto em trevas,
Quando os astros derramam sobre a terra
Merencório luzir.

Ela então, sem destino, erra por vales,
Erra por altos montes, onde a enxada
Fundo e fundo cavou;
E para; perto, jovial pastora
Cantando passa – e ela cisma ainda
Depois que esta passou

Além – da choça humilde s'ergue o fumo
Que em risonha espiral se eleva às nuvens
Da noite entre os vapores;
Muge solto o rebanho; e lento o passo,
Cantando em voz sonora, porém baixa,
Vêm andando os pastores

Outras vezes também, no cemitério,
Incerta volve o passo, soletrando
Recordações da vida;
Roça o negro cipreste, calca o musgo,
Que o tempo fez brotar por entre as fendas
Da pedra carcomida.

Então corre o meu pranto muito e muito
Sobre as úmidas cordas da minha Harpa,
Que não ressoam;
Não choro os mortos, não; choro os meus dias
Tão sentidos tão longos, tão amargos,
Que em vão se escoam.

Nesse pobre cemitério
 Quem já me dera um lugar!
 Esta vida mal vivida
 Quem já me dera acabar!

Tenho inveja ao pegureiro,
 Da pastora, invejo a vida,
 Invejo o sono dos mortos
 Sob a laje carcomida.

Se qual pegão tormentoso,
 O sopro da desventura
 Vai bater potente à porta
 De sumida sepultura:

Uma voz não lhe responde,
 Não lhe responde um gemido,
 Não lhe responde urna prece,
 Um ai – do peito sentido.

Já não tem voz com que falem,
 Já não têm que padecer;
 No passar da vida à morte
 Foi seu extremo sofrer.

Que lh'importa a desventura?
 Ela passou, qual gemido
 Da brisa em meio da mata
 De verde alecrim florido.

Quem me dera ser como eles!
 Quem me dera descansar!
 Nesse pobre cemitério
 Quem me dera o meu lugar,
 E co'os sons das Harpas d'anjos
 Da minha Harpa os sons casar! (Dias, 1969, p. 19).

O poema se inicia com o Eu Lírico descrevendo sua Musa, mas não da maneira como é, a própria. Esta construção da imagem e dos jeitos constituintes de sua Musa se configura por meio da comparação que faz com como são as Musas em sua volta, reforçando que a Musa em questão, qual é sua, não se constitui por estes aspectos. Esta introdução de descrição da própria Musa vai se estender pelas próximas sete estrofes de modo a descrevê-la em seus aspectos que diferem do senso comum. Nesta primeira estrofe, antecipamos, ainda não chegamos ao pessimismo presente na própria concepção que constrói o eu lírico acerca de sua Musa – pessimismo este indispensável ao romantismo, como um todo, qual pertence o poema e característico do poeta.

Na segunda estrofe do poema, é apresentado o primeiro aspecto mórbido da personagem descrita (Dias, 1969, p.19): “Nem lhe pouso nas faces redondas / Dos fagueiros anelos a cor; / Nesta terra não tem uma esp'rança / Nesta terra não tem um amor”. É dito que a cor dos fagueiros anelos não lhe pouso sobre o rosto redondo, o que levanta a imagem de uma face

pálida, referente a cadavérica. Não apenas, seguem mais versos que reforçam o pessimismo presente no discurso do Eu Lírico ao descrevê-la quando diz que “Nestas terras” não há esperança nem amor. E atenuamos o termo que ele usa: “Nestas terras”. Exatamente, pois, fica à interpretação de essas terras serem o local onde reside essa Musa ou se estas terras são a própria Musa, já que ela pode representar um campo artístico - a afinidade lírica e inspiracional do artista que a compreende e a descreve, como se fosse uma metáfora o seu mundo platônico; isso será melhor refletido conforme o perpasso pelo poema.

Pelas seis primeiras estrofes, o artista que narra mantém estas descrições direcionadas à aparência e ambiente de sua Musa. Sempre a distanciando do que é comum de se entender como sendo uma Musa artística pelo viés popular, como quando exemplificamos, anteriormente, com o exemplo da animação *Hércules* (1997). Ele se baseia para estas comparações, exatamente, o molde de Musa grega como personagem popular que é evidenciada no filme e reforçada pelos estudos de Oliveira (2016) quando, este, aproxima o conceito com a figura recorrente da sereia. Até pois, a ideia de “A Minha Musa” é, exatamente, de personificá-la, de maneira a facilitá-la a descrição por metáforas. Assim, há duas personificações de Musa que ficam em evidência conforme acompanhamos o poema: A Musa idealizada popular, brilhante e sorridente, e a Musa do artista Eu Lírico em questão, arruinada e melancólica (Dias, 1969, p.20): “Minha Musa não é como ninfa / Que se eleva das águas – gentil - / Co’um sorriso nos lábios mimosos, / Com requebros, com ar senhoril. [...] Não habita um palácio encantado [...] Não tem ela uma senda florida,”.

Durante os mesmos versos, o artista levanta mais e mais aspectos interessantes para construir ao leitor a imagem e referência de sua Musa. Destacamos quando ele reconhece que ela ainda é Musa, mantendo sua forma de “fada” e reconhecendo seus meigos encantos, por mais que desolada e em ambiente vil (Dias, 1969, p. 19): “Como fada de meigos encantos, / Não habita um palácio encantado, / Quer em meio de matas sombrias, / Quer à beira do mar levantado.”. O artista, em momento algum, se questiona sobre a veracidade de sua Musa inspiradora na sua função devido às suas diferenças. O que deixa explícito que o pessimismo presente na obra chega a ser paradoxal. Afinal, é pessimista, mas se contenta com isto; e faz obra com isto; e não se renega a isto. Porém, pelas últimas estrofes, e logo será percebido e trabalhado, entende-se onde está, afinal, o descontentamento do Eu Lírico. Antecipamos, por este apontamento, que não é na sua Musa por como se configura ela. O que quebra com o paradoxo do pessimismo deste início de poema.

Também destacamos as referências aos grandes poetas citados, Horácio e Anacreonte nos versos (Dias, 1969):

Não é como a de Horácio a minha Musa; / Nos soberbos alpendres dos Senhores / Não é que ela reside; / Ao banquete do grande em lauta mesa, / Onde gira o falerno em taças d'oiro, / Não é que ela preside. [...] D'Anacreonte o gênio prazenteiro, / Que de flores cingia a fronte calva / Em brilhante festim, / Tomando inspirações à doce amada, / Que leda lh'enflorava a ebúrnea lira; / De que me serve, a mim? (Dias, 1969, p. 20-21):

E é por meio da presença destas figuras como objeto de comparação do Eu Lírico com a própria Musa, que percebemos para que aspecto, talvez, esteja direcionada a lamúria do artista: Para si mesmo como artista. Afinal, ele reconhece os grandes nomes da poesia e afirma que sua Musa, sua fonte de inspiração, não está para os mesmos processos da maneira como estão as grandes referências que ele tem de valor artístico. Então, podemos chegar à uma partícula de conclusão, já com estas primeiras estrofes, que o artista está descontente, não com a sua Musa da maneira como é, mas com sua mediocridade de não conseguir alavancá-la como artista – inconsistente, afinal, estamos falando de Gonçalves Dias – reconhecendo a grandiosidade da beleza que tem, sua Musa carpideira.

Carpideira, afinal, o próprio artista, ao narrar seus sentimentos – os da Musa – diz (Dias, 1969, p. 20): “É triste a minha Musa, como é triste [...] É triste como o som que a brisa espalha, / Que ciciza nas folhas do arvoredor / Por noite bela.” É interessante observar e reforçar como ela sempre está misturada aos aspectos do ambiente que está. O que mais ainda faz-nos possibilitar a interpretação de que o ambiente todo pode ser, também, uma configuração sua secundária – não apenas cenário.

Para além disto, pela 11ª estrofe, sua Musa começa uma jornada (Dias, 1846, p.20): “Ela então, sem destino, erra por vales, / Erra por altos montes, onde a enxada / Fundo e fundo cavou;” Por enquanto, ainda não se revela para onde está errando esta Musa. Entretanto, antecipamos que de tudo tem a ver com seu carpir. E, durante o caminho, o artista evidencia que sua Musa, inclusive, segue caminho diferente ao movimento literário comum da época, anterior ao romantismo que pertence, o arcadismo. É narrada sua Musa a cruzar caminho com uma pastora arcadista – entende-se Musa dos artistas árcades – e pastores que tocam rebanho (Dias, 1969, p. 21): “E pára; perto, jovial pastora / Cantando passa – e ela cisma ainda / Depois que esta passou [...] Muge solto o rebanho; e lento o passo, / Cantando em voz sonora, porém baixa, / Vêm andando os pastores.” Estes versos atenuam a oposição temática e estilística da Musa do Eu Lírico com as temáticas e estilísticas comuns de seu momento.

Gonçalves Dias é um dos precursores do romantismo no Brasil. É interessante perceber como, neste poema, a transição do arcadismo para o romantismo brasileiro fica evidente, principalmente, por sabermos que são os seus *Primeiros Cantos* (1846). O melancólico passa a

tornar-se estético; e a morbidez, a raiva, o desejo - sentimentos ruins - passam a ser retratados com mais frequência e ganham valor poético e atenção do público, além dos artistas emergentes que o abraçam. Ao, a Musa do artista, caminhar para direções opostas aos símbolos do arcadismo, personificações como ela – a pastora e os pastores – também evidencia essa mudança de estética literária.

Enfim, sua Musa, na 13ª estrofe, é colocada em um cemitério (Dias, 1969, p.21): “Outras vezes, também no cemitério, / Incerta volve o passo, soletrando / Recordações da vida;” A partir disto, não há mais descrição de movimento. Compreendemos, afinal, qual era o seu destino. O que também agrega ao movimento dos personagens árcades. A Musa do artista – o Eu Lírico – rumo o brasão mais referente à morte e pessimismo: O cemitério; enquanto os personagens representantes do arcadismo brasileiro, vão contrários a isto – “cultive a vida”!

No fim do poema, em suas últimas oito estrofes, há um clamor – explicação do sofrimento do artista e de sua Musa, agora entendidos por compartilharem da mesma angústia.

Enfim, o encerramento nos revela, afinal, de que se sustenta sua inspiração poética - personificada Musa como mórbida e triste mulher. O artista representado anseia a morte, pela sua apreciação à grandiosidade de artistas anteriores, qual sepultados no cemitério. Sua Musa termina sua jornada onde rumava desde o início, a busca pela sua validação ao seu artista. E apenas, para ele, tão grande seria, se morta, como os artistas que, para ele, tão grandiosos são. A inspiração do Eu Lírico, enfim, se consolida por ser referente à sua vontade e afinidade com os elementos mórbidos e tristes da própria incompletude entendida por pertencente – sobre ser almejado grandioso artista e sua Harpa, com as destes quais são, harmonizar.

A Musa representada na obra de Gonçalves Dias, evidentemente, já não é a mesma como vimos em Homero e Camões. Não tem a mesma função e sequer é utilizada de maneira aproximada. Fica evidente a personificação popular da Musa na contemporaneidade, e o autor se apropria disso para estilizar sua Musa à aparência da maneira como entende-se a arte do artista que narra. Para além disto, notamos, pela significação metafórica do que representa essa Musa dentro do poema e para este artista, que o autor, diferentemente do coletivo popular, compreende o conceito e o mistura com a figura do coletivo. Gonçalves Dias consegue, neste poema, se apropriar do conceito de Musa - pilar camoniano representante da inspiração do engenho para moldar a arte – e mobilizá-lo, ao mesmo tempo, com a estratégia de dá-la corpo e imagem para a construção de uma metáfora que seja compreensível – ao mesmo tempo, ganhando valor lírico.

Não há como extrair do poema toda a sua significação sem compreender ambos os conceitos da Musa poética: O tradicional, conceitual, e o moderno imagético popular. Se não

entendemos que a Musa personificada é uma representação metafórica do que inspira o artista que narra, não compreendemos sua melancolia ao clamar para os céus pela própria morte, e sua maneira de prezar pela sua arte da maneira como é – autodestrutiva, pessimista e tendenciosa. Ainda que, também, precisamos perceber que todos os movimentos de personificação dos personagens que aparecem durante o poema, como a própria Musa e os pastores, são representações imagéticas de roupa, jeito e aparência que representam seus aspectos de maneira aproximada à compreensão e entendimento popular, pela maneira errônea como se dá. São mimetizados os mesmos aspectos que observamos sendo levantados por Oliveira (2016) quando ele faz a aproximação da Musa com a sereia do folclore popular. O movimento de se simplificar aquilo que é abstrato e não há forma no imaginário coletivo - até mesmo por ser específico da área da poesia - de maneira a atribuir-lhe corpo e voz para que, assim, entenda-se melhor a maneira como se atinge o seu cálice – o artista. Por mais que a função da Musa poética, aos leigos, seja deformada neste processo.

Já no poema “Uma tentativa de retratá-la”, de Carlito Azevedo, presente em sua obra *Monodrama*. O poema se apresenta, já de primeiro vislumbre, sendo em formato verso livre e de estrofe única, sem ter mobilização evidente de rimas ou assonâncias e aliterações – o que evidencia sua contemporaneidade. E, já pelo próprio título, conseguimos aproximar sentidos com o conceito de Musa poética. Afinal, todo produzir artístico não deixa de ser, independentemente da proximidade, uma tentativa (sempre falha) de retratá-la. Segue-se o poema (Azevedo, 2009):

Num *dancing* é mais difícil
pela chuva de ouro nos cabelos,
e a viagem circular absoluta pela
pista. Mas o século 21 preservou
ainda as bibliotecas, sistema de
sistemas que nos permite pressupor
que em sua bolsa convivam,
como dois faunos se encarando,
Lancôme e *La Celestina*.
Mas bibliotecas são também
esforços infinitos, fluxos imparáveis,
luminescentes, olhos em
zig-zague, vibração de mãos
pousando em páginas antigas,
com mandíbulas de bolor, e
todos os relâmpagos que há nisso.
Um derradeiro “motivo” seria o da
Jovem Em Um Carro Veloz
Falando Ao Celular; clausura
móvel onde soletrar palavras de
amor e perder tudo, manipular
as intermitências do desejo (e
perder tudo), imolar violetas

retardatárias. O planeta também
 imola seus retardatários. Entre
 operários na calçada, no frio,
 aguardando a sirene da mudança
 de turno? Talvez, talvez. De
 certo modo ela se parece cada
 vez mais com o que escreveu
 o poeta favorito:
 “Piccolo, sempre piú piccolo.
 Pigmeo, sempre piú pigmeo”.
 Por isso nem *dancings*, nem
 Bibliotecas nos bastam. Nem
 A balada do automóvel insone.
 Isso, e nem a cama alta onde
 Agora, contudo, sorri
 Esse shakespeariano animal
 Que logo existe (Azevedo, 2009, p. 51).

Observamos, logo, que há elementos contemporâneos no poema, considerando a presença de palavras estrangeiras como “*dancing*”. E, não só por isso, também temos referência de tempo, confirmando que o século vinte e um já se alcançara. Mas para além disto, percebemos que há um Eu Lírico que pondera sobre alguém. Afinal, já temos a informação de que se trata de uma tentativa de retratá-la.

“*Dancing*” pode ser compreendido como uma casa de dança – talvez, uma boate - o que explica a chuva de ouro nos cabelos, que podem ser menção às luzes que brilham sobre a cabeça da personagem por conta ambientação do lugar. Vemos o uso da mesma palavra, por exemplo, em uma música chamada A História de Lily Braun, de Chico Buarque (2007), qual brinca com vários outros estrangeirismos, entre eles o “*dancing*”: “Como num romance / O homem dos meus sonhos / Me apareceu no *dancing* [...] Eu disse *cheese* / e de *close* em *close* / Fui perdendo a pose”. Assim, notamos que se trata da tentativa de retratação de alguém que foi percebido pelo Eu Lírico e que, supostamente, estava em uma pista de dança. À partir disto, ele pondera sobre, também, o que pode haver dentro da bolsa da fulana. E seus palpites são um frasco de Lancôme, um perfume, e um livro de *La Celestina*, uma comédia espanhola. Nestas construções, percebemos um apelo de quem narra por encaixá-la em estereótipos – numa tentativa descabida de retratá-la.

O poema se segue criando combinações e metáforas para a sua relação com a situação de refletir sobre a questão de como irá retratá-la. E, em si, não há partícula do poema que faça menção direta ao conceito de Musa poética tradicional, mas entende-se que é por meio da Musa que surge a obra – a arte. Assim, ao não nomeá-la, a pessoa que o inspira, ou ao não descrevê-la, propriamente; afinal, está tentando retratá-la indiretamente; o Eu Lírico acaba por tornar elemento completo e central do poema, a Musa - no seu mais primitivo conceito. Isso, pois, o movimento e a reflexão representadas nos versos pelo artista que tenta encontrar maneiras de

colocá-la em palavras, ou em arte - seja qual for – está mobilizando o conceito de Musa na apropriação que faz da imagem desta desconhecida como fonte irrestrita da sua motivação. Vemos nos versos (Azevedo, 2009, p.51): “Jovem Em Um Carro Veloz / Falando Ao Celular; clausura [...] imola seus retardatários. Entre / operários na calçada, no frio, / aguardando a sirene da mudança / de turno? Talvez, talvez. De” que ele constrói um cenário de um carro veloz com uma jovem dentro que fala pelo celular, o que é um cenário que causa agitação, remete a adrenalina e nos faz imaginar que há alguns barulhos altos envolvidos. O autor brinca com a sinestesia envolvida. Em contrapartida, essa personagem está passando pela rua entre operários que estão no frio esperando suas trocas de turno. A metáfora que tiramos desta construção é a de que esta desconhecida mulher (e consideramos uma mulher, pois tenta-se retratá-la) repentinamente, com intensidade e em um piscar de olhos, surgiu aos olhos deste reflexivo, quem narra, quebrando sua atmosfera pacata e tediosa. E é por meio deste tipo de cenário que entendemos que a tentativa de retratá-la vai além da aparência da sujeito. O eu lírico busca perpassar em arte todos os sentimentos envolvidos no seu encontro e no que sobrou deste momento, que é referência a esta pessoa. E isto não poderia ser mais fiel ao utensílio da Musa poética.

No fim do poema, o encerramento é (Azevedo, 2009, p. 52): “Por isso, nem *dancings*, nem / bibliotecas nos bastam. Nem / a balada do automóvel insone. / Isso, e nem a cama alta onde / agora, contudo, sorri / esse shakespeariano animal / que logo existe.”. As referências às bibliotecas são de muita importância para entender que, provavelmente, a arte envolvida na vida deste Eu Lírico é a escrita. Isso, pois, ele busca nos livros, palavras, personagens, cenários, e reforça que são muitos livros e muitas as bibliotecas. E muito significado há nesta relação dele com as bibliotecas, pois sua conclusão é a de que nunca houve antes descrição que fosse retratação desta mulher, naquele *dancing*, em livro algum em estante alguma no mundo inteiro. O que reforça a presença da Musa poética como elemento de tanta completude neste poema. Afinal, nunca houve, nem haverá, em lugar algum, pelas palavras de outro artista ou pensador, uma fonte de inspiração e coleção de sentimentos em movimentos específicos como a Musa é para cada um. É a característica da individualidade inspiracional. Por isto, já observamos que “A Minha Musa” está relacionada, pois retrata os mesmos aspectos da Musa inspiradora: Ser única e irretratável.

Não só isto, no fim do poema, notamos que o poeta se encontra em estado de reflexão intenso sobre uma “cama alta” - o que nos remete a um horário noturno, talvez um episódio de insônia. A ponto de chamar-se de “shakespeariano animal”, pois reflete tão intensamente, e com

tanta minúcia, na irracionalidade de se perder da própria realidade, do próprio cotidiano, numa tentativa constante e impossível de retratar alguém que lhe serviu como Musa poética.

Considerações finais

Ainda que sua presença seja perceptível na contemporaneidade, a Musa poética, evidentemente, se tornou incomum. Há dificuldade em encontrar poemas em que sua função e característica como ferramenta artística fundamental seja reconhecida e atribuída/utilizada. E quando encontrada, as mobilizações, evidentemente, se divergem do seu conceito clássico. Entendemos, pela conjuntura dos clássicos analisados, que muitas das razões pela qual o conceito surgiu e se manteve tão presente na antiguidade têm fundamentações para a religião, crença e egrégora daqueles povos que já não são mais mantidas nos tempos atuais, pelo povo moderno.

A ciência e a técnica artística prevaleceram, no fim, sobre as crenças que mobilizavam a arte dos antigos – a mitologia e o teocentrismo. Entretanto, a Musa se mantém, e muito ainda há de se investigar se ela é o único elemento que foi enfraquecido pela racionalidade e técnica artística sobre o crer no divino e seu utensílio. Porém, sua permanência evidencia que, por mais que houvessem raízes mitológicas e de crença divina na sua mobilização, a Musa poética se mantém pelo seu aspecto mais cativante e anacrônico: A estética. Hoje, a Musa é mulher. Tão bonita, chega a ser hipnotizante - como sereia ou cantora.

Gonçalves Dias a retoma em persona em uma tentativa de dar a ela formato e imagem para que sua configuração faça sentido em tempos céticos. Não há mais a necessidade da súplica, pois, o artista se entende como sendo o elemento central e independente para a confecção de sua obra. Na maneira como ele traz a Musa para o consciente, é para representar o seu conjunto de afinidades com o mundo e o que lh'inspira. Conceito que remete a alguns dos aspectos da Musa na antiguidade em partes de sua função, porém se distancia do que era a sua função essencial: Abençoar com qualidade.

Em contrapartida, Carlito Azevedo em “Uma tentativa de retratá-la”, retoma o conceito de maneira mais fiel e aproximada ao que observamos nos clássicos, ainda que na contemporaneidade. Quando ele reconhece a incapacidade de retratá-la na sua humanidade, e reconhece que não há objeto ou anotação concreta e mundana que possibilite a confecção da obra que seja transcrição perfeita dos prazeres sensoriais que sentiu ao vê-la, sua Musa, num *dancing*, ele se aproxima do fator excelso divino e reconhece que a Musa está para além do

plano mortal. Ainda que não a suplique, como divindade, pelo dom da escrita divina. Ele a reconhece em sua configuração, qual inalcançável ao poeta, por si só.

No fim, a Musa se torna personagem, vezes para que caiba no fazer artístico contemporâneo. E, vezes, ela reaparece como além da nossa compreensão, como metáfora a objeto platônico. E esses movimentos são manutenções para que o conceito não caia em desuso, pois as pessoas se tornaram céticas. A poesia canta pela voz do poeta, não mais pela de Euterpe, filha de Zeus com Mnemosyne, portadora do aspecto da musicalidade poética. Suas aparições contemporâneas são como pessoa, de carne e osso; seja em personagem, ou sendo em sujeito que inspirou o artista. Vez, vestindo túnica no olimpo e cantando o feito dos heróis; vez, no fundo lagos atraindo homens pela voz. A Musa – da maneira como foi, em partes - se mantém sendo, e se sustenta por ser, a mulher que encanta.

Referências

AZEVEDO, Carlito. **Monodrama**. “Uma tentativa de retratá-la”. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro; 7 Letras; 2009. p. 51-52.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edú. **A história de Lily Braun**. São Paulo: Ática, 2005.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Lisboa: Instituto Camões. 2000.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros Cantos**. São Paulo: Agir, 1969. (Coleção “Nossos Clássicos”).

HÉRCULES. Direção de Ron Clements e John Musker. **Walt Disney Feature Animation**. Estados Unidos. 1997. DVD.

HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Trad.: Carlos Alberto Nunes. 25 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015, 2015.

MELLO, Larrisa Dantas Camargo. A invocação das musas e o encantamento do mundo. **Sacrilegens – Rev Disc Prog Pós-Grad Ciênc Relig UFJF**, Juiz de Fora, v. 20. n. 1., p. 167-181, 2023. DOI: <https://doi.org/10.34019/2237-6151.2023.v20.41385>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/41385>. Acesso em: 27 out. 2024.

MOREIRA, Manuela. **Fim da Musa/ fim de um mundo, ou: De como a Musa surge, desaparece e reaparece**. Porto, Portugal: Editora Libretos; Universidade do Porto, 2018.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. **De musas e sereias: A presença dos seres que cantam a poesia**. **Anais [...]**, v. 1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2016. p. 348-54.

SILVA, Jéssica Cardozo da. **As musas na poesia latina: Um primeiro olhar**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Faculdade de Letras, 2015.

VERDELHO, Telmo. **Musa, engenho e arte, elementos para uma poética camonianiana**. Actas da VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, Imprensa da Universidade

de Coimbra, 2012, p. 349-354. Disponível em:

https://apl.sib.uc.pt/explore?bitstream_id=11302184&handle=10316.2/30802&provider=iiif-image#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1737%2C-158%2C5480%2C3149. Acesso em: 27 out. 2024.