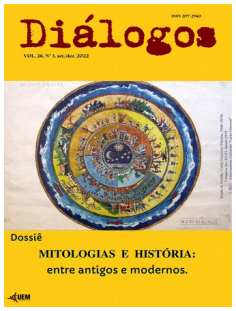

Diálogos

ISSN 2177-2940

CC BY

O mito das Sereias e as derivas do imaginário

https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i3.62870

Thiago de Sousa Brandão

https://orcid.org/0000-0003-4487-1396

Universidade Católica de Brasília (UCB). Taguatinga-DF, BR E-mail: tsbrandao1@gmail.com

Florence Dravet

https://orcid.org/0000-0002-3822-3627

Universidade Católica de Brasília (UCB). Taguatinga-DF, BR E-mail: flormd@gmail.com

The Sirens myth and the drifts of the imaginary

Abstract: This article proposes to describe and interpret works of plastic arts around the myth of the mermaids, starting from the Homeric narrative and observing their aesthetics. It is about understanding the effect of the reverberation of the original sonosphere (the song of the sirens in Homer) on the modern imagination of the 19th, 20th and 21th centuries. The research starts from the Jungian conception of myth in its constitutive aspects of the psyche, from the notion of "mermaid effect" proposed by Sloterdijk (2016) and Cavarero (2011) criticism of Sirens silence. It proposes a sonospheric understanding of the mermaid myth from which the various visual interpretations of modernity were derived. It concludes on the loss of mythical meaning in modern society and points to music as a possible reencounter of lost origins.

Key words: Myth; Voice; Siren; Narrative; Painting.

El mito de las Sirenas y las derivas de lo imaginario

Resumen: Este artículo se propone describir e interpretar obras de artes plásticas en torno al mito de las sirenas, partiendo de la narrativa homérica y observando su estética. Se trata de comprender el efecto de la reverberación de la sonosfera original (el canto de las sirenas en Homero) sobre el imaginario moderno de los siglos XIX, XX y XXI. La investigación parte de la concepción junguiana del mito en sus aspectos constitutivos de la psique, de la noción de "efecto sirena" propuesta por Sloterdijk (2016) y de la crítica de Cavarero (2011) al silenciamiento de las sirenas. Propone una comprensión sonosférica del mito de la sirena del que se derivaron las diversas interpretaciones visuales de la modernidad. Concluye sobre la pérdida de sentido mítico en la sociedad moderna y apunta a la música como posible reencuentro de los orígenes perdidos.

Palabras clave: Mito; Voz; Sirena; Narrativa; Pintura.

O mito das Sereias e as derivas do imaginário

Resumo: Este artigo se propõe a descrever e interpretar obras das artes plásticas em torno do mito das sereias, partindo da narrativa homérica e observando suas estéticas. Trata-se de perceber o efeito da reverberação da sonosfera original (o canto das sereias em Homero) no imaginário moderno dos séculos XIX, XX e XXI. A pesquisa parte da concepção junguiana de mito em seus aspectos constitutivos da psique, da noção de "efeito sereia" proposta por Sloterdijk (2016) e da crítica de Cavarero (2011) sobre o silenciamento das sereias. Propõe uma compreensão sonosférica do mito das sereias da qual as várias interpretações visuais da modernidade derivaram. Conclui-se sobre a perda de sentido mítico na sociedade moderna e aponta-se para a música como possível reencontro das origens perdidas.

Palavras-chave: Mito; Voz; Sereia; Narrativa; Pintura.

Recebido em: 13/03/2022
Aprovado em: 11/07/2022

O encontro de Ulisses com as sereias (ou sirenas[1]) em sua longa jornada de retorno a Ítaca, após a Guerra de Troia, constitui um ponto de virada na narrativa homérica. Em canto anterior, que trata de seu embate com o Ciclope, Ulisses permanece *anônimo*, dizendo a Polifemo, mediante um jogo de palavras: "*Ninguém* é meu nome". Ao pedir socorro contra o ataque de "*Ninguém*", Polifemo não recebe apoio de outros ciclopes, o que permite que Ulisses salve seus amigos e deixe a ilha em que se encontra. No plano narrativo, trata-se de uma astúcia do herói para escapar ao poder destruidor dos ciclopes. No plano simbólico, a afirmação indica que Ulisses até ali não descobrira sua identidade. "Essa experiência com o canto das Sereias surge então como um momento de báscula, subjetivamente determinante para Ulisses e que lhe abre o caminho de retorno a Ítaca." (BENTATA, 2009, p. 18). Pouco antes desse encontro, a feiticeira Circe advertira Ulisses sobre o poder de enfeitiçamento das sereias, e afirmara a respeito daquele que as escuta: "para ele mulher e crianças pequenas não mais irão aparecer ou rejubilar com seu retorno a casa" (HOMERO, 2018, p. 339).

As instruções dadas por Circe para que Ulisses pudesse transpor a ilha das sereias foram específicas: ele deveria vedar os ouvidos dos companheiros de nau com cera, para que não as ouvissem e, caso quisesse ele mesmo ter o deleite de escutar a voz desses seres, deveria ter mãos e pés atados ao mastro da embarcação. Seus companheiros deveriam ser instruídos para que o prendessem ainda mais ao mastro caso pedisse para ser solto.

O texto indica a quantidade de sereias: duas[2] — elas teriam assento no prado, rodeadas por "monte de putrefatos ossos de varões e suas peles ressequidas".

> Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos
> os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
> Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som
> das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais
> irão aparecer nem rejubilar com seu retorno a 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.
> Passa ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros

1 Note-se a etimologia grega comum (serein) entre as palavras sereia e sirene na língua portuguesa. Ambas proferem sons estridentes.

2 Peter Sloterdijk registra: "Em Homero, o emprego do dual permite concluir que existem duas sereias; versões mais tardias, como a de Argonautica de Apollonios Rhodos, falam de três ou quatro figuras e dão até mesmo seus nomes [...]. Em outros tercetos de sereias, surgem nomes adicionais [...]". (2016, p. 438)

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 deleites com a voz das duas Sirenas.
Se suplicares aos companheiros que te soltem,
que eles com ainda mais laços te prendam.
(HOMERO, 2018, p. 339)

A apresentação de Circe é sombria. O belo canto das sereias ocorre em cenário de cadáveres em decomposição e de possibilidade de morte. Antes do encontro, Ulisses compartilha com seu grupo o conhecimento recebido de Circe e transmite instruções.

Amigos, não carece que um só ou dois conheçam
os ditos divinos que Circe me anunciou, deusa divina.
Assim eu falarei, para que, cientes, ou morramos
ou, evitando a perdição da morte, escapemos.
Das Sirenas prodigiosas, primeiro, mandou
que evitemos sua voz e o prado florido.
Mandou ainda que só eu a voz ouvisse; pois a mim,
com nó apertado prendei, para, imóvel, eu aí mesmo quedar,
reto no mastro, e nele fiquem amarrados os cabos.
Se eu vos suplicar e solicitar que me soltem,
que então vós com mais laços me amarreis.
Tudo isso relatei e expus aos companheiros;
nisso a nau engenhosa, célere, alcançou
a ilha das Sirenas; brisa favorável a impelia.
Logo depois o vento parou, calmaria
surgiu sem ventos, e divindade amainou as ondas.
De pé, companheiros enrolaram a vela da nau.
Puseram-na na cava nau e eles, junto aos remos
sentados, branquearam a água com os pinhos polidos.
(HOMERO, 2018, p. 344)

Entre as referências que permitem projeção visual dos acontecimentos estão a calmaria sem ventos que motiva o recolhimento da vela, as ondas amainadas e a atividade dos companheiros junto aos remos. Quando a embarcação alcança a ilha das sereias, Ulisses (Odisseu) logo ouve seu canto.

> '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 nos vem da 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; eles remavam.
> (HOMERO, 2018, p. 345)

A mensagem das sereias a Ulisses — de que podem transmitir saber a quem as escuta, de que conhecem o que viveram argivos e troianos e de que sabem tudo o que ocorre sobre a terra — é transmitida em "belíssima voz" e mobiliza o coração de Ulisses, que pede aos companheiros, com um movimento das celhas, para ser solto. Os companheiros, ao invés disso, o prendem ao mastro com mais laços. Em seguida, a nau transpõe a região da ilha, e assim se encerra o episódio das sereias. A narrativa segue com o relato do retorno de Ulisses a Ítaca.

Adriana Cavarero afirma que, embora breve, a aventura na ilha das sereias é a mais memorável da narrativa homérica: "Pronto para se sedimentar no imaginário coletivo dos séculos que virão, o episódio das sereias entrega o canto feminino à cartilha ocidental das grandes inquietações." (2011, p. 130).

Para compreensão dessa afirmação sobre o canto feminino é necessário determo-nos sobre os sentidos do mito na cultura. Para Jung (2000), os mitos advêm de materiais arquetípicos do inconsciente primitivo da humanidade que se perpetuam ao longo da história, pois não seria possível a humanidade se desenvolver sem eles:

> A mentalidade primitiva não *inventa* mitos, mas os *vivencia*. Os mitos são revelações originárias da alma pré-consciente, pronunciamentos involuntários acerca do acontecimento anímico inconsciente e nada menos do que alegorias de processos físicos. Tais alegorias seriam um jogo ocioso de um intelecto não científico. Os mitos, pelo contrário, têm um significado vital. Eles não só representam, mas também *são* a vida anímica da tribo primitiva, a qual degenera e desaparece imediatamente depois de perder sua herança mítica, tal como um homem que perdesse sua alma. (JUNG, 2000, p. 146, grifos do autor)

Segundo ele, a grande relevância dada à objetividade no mundo moderno em detrimento dos

mitos constitui um risco ao mundo psíquico. Sendo assim, a relação entre os mitos arcaicos e os símbolos do inconsciente permite interpretar o simbólico tanto em seu aspecto histórico como no sentido psicológico. Em colaborações com Jung, o filólogo romeno Karl Kerenyi (2011) chamou de "mitologema" o elemento mínimo reconhecível em um complexo material mítico, cujas figurações são constantemente revistas e reorganizadas pela História, mas em que permanece a mesma narrativa primordial.

Sobre o mitologema presente na figura mítica das sereias, Jung (2000) identificou um estágio instintivo do que ele chama de "anima"[3] e propôs questionamentos:

> A sereia é um estágio ainda mais instintivo de um ser mágico feminino, que designamos pelo nome de anima. Também podem ser ondinas, melusinas, ninfas do bosque, graças ou filhas do Rei dos Elfos, lâmias e súcubos que atordoam os jovens sugando-lhes a vida. Essas figuras seriam projeções de estágios emocionais nostálgicos e de fantasias condenáveis, dirá o crítico moralista. Mas será esta toda a verdade? Será a sereia apenas um produto de um afrouxamento moral? Não existiam tais seres em épocas remotas, em que a consciência humana nascente ainda se encontrava por inteiro ligada à natureza? (JUNG, 2000, p. 34)

Neste artigo, traçaremos um percurso analítico em quatro etapas. 1) A partir de Sloterdijk, pensaremos o mitologema do feminino aquático e as profundezas da cavidade uterina, da psicoacústica e do "efeito sereia" (2016, p. 452). 2) Abordaremos a qualidade variável do mito explorando o mitologema do feminino aquático e cantante na cultura brasileira, a fim de identificar seu percurso histórico-cultural (CHARTIER, 1990) e de problematizar a maneira como mito, geografia e história se contagiam mutuamente. 3) Analisaremos a derivação visual nas aparições pictóricas das sereias do século XIX e XX com as obras de Waterhouse, Drapper e Etty. A seleção dessas imagens se justifica por entendermos que elas representam a valorização de um racionalismo em detrimento da poeticidade mítica original. 4) Por fim, acompanharemos, mediante pinturas de Magritte e de Varejão, as reações do surrealismo e do feminismo ao silenciamento das sereias nos movimentos surrealista e da arte contemporânea — novas derivações que contribuíram para o afastamento do sentido original do mito, cujo efeito passa a pertencer tão-somente ao universo inconsciente das coisas não reveladas.

Vejamos inicialmente o modo como o filósofo Peter Sloterdijk entende o canto das sereias:

3 A noção de "anima" foi proposta por Jung para designar a imagem arquetípica feminina que se manifesta tanto nas qualidades femininas dos homens quanto nas experiências conscientes e inconscientes que estes têm com as mulheres (mães, esposas e outras). A anima encontra no "animus" seu correspondente masculino, presente na psicologia das mulheres. "Da mesma forma que a *anima* se transforma em um Eros da consciência, mediante a integração, assim também o *animus* se transforma em um Logos; da mesma forma que a *anima* imprime uma relação e uma polaridade na consciência do homem, assim também o *animus* confere um caráter meditativo, uma capacidade de reflexão e conhecimento à consciência feminina." (JUNG, 2016, p. 33)

um chamado ao encontro com a própria intimidade e com a origem intrauterina da vida. Um lugar de felicidade e de reconhecimento de si que se dá no campo acústico.

Ulisses, a sonosfera e o "efeito sereia"

O filósofo alemão dedica o capítulo "O estágio das sereias" de sua obra *Esferas 1 – Bolhas* (2016) ao que chama de "primeira aliança sonosférica" (p. 433), ideia já esboçada no livro *El imperativo estético* (2020). A inquietação essencial que o leva a essa reflexão é a consciência filosófica de que existir é "pairar em dupla" (2016, p. 434) e de que a questão que precisa ser formulada é a da conexão com o outro: "Em qual onda se propaga o discurso que ressoa incondicionalmente em nós e a cuja escuta o ouvido se abre e dilata como que envolvido de repente no canto comum de um hino no qual ressoam suas primeiras e últimas expectativas?" (2016, p. 435). O mundo sonoro, diz ele, é aquele no qual todos os mamíferos vivem imersos desde sua estada no útero materno. O que se estabelece, portanto, durante os primórdios vitais, não é uma relação entre um sujeito e uma fonte sonora, mas uma imersão do órgão sensível e de seu portador em um campo acústico.

> É característico da forma primogênita de ser do ouvinte que, desde o início, esteja mergulhado em um *continuum* sonoro interno dominado por duas emanações do meio materno: por um lado, as batidas do coração, que lhe dão o repetitivo ritmo existencial, e por outro lado, a voz da mãe, cujas livres produções prosódicas impregnam o ouvido fetal de um dialeto melódico. (SLOTERDIJK, 2020, p. 9)

A primeira aliança que se dá na esfera sonora intrauterina é, portanto, a aliança com a mãe. As batidas do coração e a voz materna constituem o que o autor chama de "continente utópico de protomúsica ou endomúsica" (*Ibidem*, p. 9). Dessa forma, quando a criança vem ao mundo, depara-se com um universo aéreo no qual toda a protomúsica cessa e passa a vigorar um silêncio habitado por novos sons: falatório, trânsito, vento e todos os tipos de ruído, humanos e não humanos, produzidos no ambiente cotidiano. Acontece então o primeiro grande espólio da existência no mundo: a renúncia "ao *continuum* sonoro da primeira intimidade" (*Ibidem*, p. 11). Dali em diante, se a relação acústica com o mundo se torna musical, sempre é possível ativar o registro das regressões mais profundas, "a pré-história íntima" (*Ibidem*, p. 10).

Na história mítica, Ulisses logra voltar à casa e torna-se o poeta, o contador de histórias. Transformado em si mesmo após ouvir das sereias sua própria história, Ulisses está fadado à condição de narrador (BLANCHOT, 2011) — condição que não é dada ao homem comum, uma vez que Ulisses é um herói.

> [...] aquele que escreve é igualmente aquele que "ouviu" o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la. (BLANCHOT, 2011, p.29)

Cavarero (2000; 2015) avalia que o reconhecimento de si mesmo por Ulisses ocorre quando ele ouve suas histórias cantadas pelo bardo, na corte dos feácios — evento posterior ao do encontro com as sereias. Depreende-se da análise de Cavarero — que toma por referência análise prévia de Arendt (1978) sobre o episódio — que não bastou a Ulisses ouvir sua história da boca das sereias para tornar-se ele mesmo seu narrador. Foi preciso que ele a ouvisse uma segunda vez, agora na voz do bardo.

> Agora Ulisses passa a se reconhecer como o herói dessa história. Ao perceber plenamente o sentido de sua história narrada, ele também ganha uma noção de *quem* é seu protagonista. Portanto, antes de ouvir sua história, Ulisses ainda não sabia *quem* ele era: a história do rapsodo, a história contada por um 'outro', finalmente revelou sua própria identidade. E ele, vestido com sua magnífica túnica roxa, desaba e chora. Há aqui, obviamente, também um jogo irônico de Homero, já que Ninguém foi o nome escolhido por Ulisses para enganar Polifemo. (Será que o herói, ao descobrir como seu nome já tem fama imortal, agora chora de alívio por ter sido liberado da piada cruel de se chamar Ninguém?) Em todo caso, este não é o ponto final. (CAVARERO, 2000, p. 18, grifos da autora, tradução nossa)[4]

Embora não seja nosso foco discutir esse aspecto da interpretação da cena, consideramos para esta reflexão que, se foi preciso que Ulisses ouvisse sua história narrada uma segunda vez, pelo bardo, não é tanto para conhecer a si mesmo, mas para tornar-se narrador de si mesmo. De fato, o que vai ocorrer após a narrativa do bardo é que Ulisses, após profunda emoção (o enfrentamento de si perante todos), será convidado a contar ele mesmo seu encontro com as sereias e logrará fazê-lo. Há, portanto, uma diferença na capacidade de controle emocional entre o momento em que Ulisses ouve sua história pelas sereias e o momento em que a ouve pela segunda vez, narrada perante todos e por um outro. Não esqueçamos que na cena das sereias seus companheiros estavam todos de ouvidos tampados.

Como desdobramento desse acontecimento originário, em que um herói guiado por

4 "Now Ulysses comes to recognize himself as the hero of this story. By fully realizing the meaning of his narrated story, he also gains a notion of *who* is its protagonist. Therefore, before hearing his story, Ulysses did not yet know *who* he was: the story of the rhapsod, the story told by an 'other,' finally revealed his own identity. And he, dressed in his magnificent purple tunic, breaks down and cries. There is here, obviously, also an ironic game being played by Homer, since No One was the name chosen by Ulysses to mislead Polyphemus. (Is it perhaps the case that the hero, discovering how his name already has immortal fame, now weeps out of relief for being released from the cruel joke of calling himself No One?) In any case, this is not the final point." (CAVARERO, 2000, p. 18, grifos da autora)

divindades e seres sobrenaturais torna-se capaz de conhecer-se (como na máxima délfica) ouvindo o canto das sereias, Sloterdijk (2016, p. 452) chama de "efeito sereia" a capacidade de "tocar o centro de estimulação audiovocal do outro". Já que somente os heróis podem ouvi-lo, o que um ser humano comum pode fazer é imitar o canto primordial, a fim de obter, por meio da projeção, um efeito semelhante ao do canto da sereia que toca a sensibilidade alheia exatamente no lugar da identificação: a música teria então essa função.

> Quando se fala aqui de um efeito sereia, tem-se em mente a capacidade íntima dos indivíduos de serem alcançados pelas mensagens sonoras que transmitem um tipo hipnótico de felicidade, o sentimento de que chegou o instante de realização. [...] O ouvido carrega consigo uma seletividade que aguarda, com obstinação, o tom que será inconfundivelmente o seu. (SLOTERDIJK, 2016, p. 453)

O filósofo afirma que "a irresistibilidade das sereias tem seu misterioso fundamento na circunstância de que, com peculiar falta de escrúpulos, elas nunca apresentam seu próprio repertório, mas apenas a música dos passantes" (2016, p. 440). As sereias teriam, assim, a capacidade de fazer o ouvinte acessar "o núcleo de uma tonalidade que se dirige intimamente a nós e querer, daí em diante, permanecer junto à fonte de emoção desse som indispensável" (*Ibidem*, p. 442). Elas colocam na alma do indivíduo singular que as escuta a excitação por si mesmo, como pertencente ao mundo.

Na avaliação de Sloterdijk, Homero busca delimitar o campo de poder das sereias: "onde as sereias cantam, os ventos cessam de soprar, os navios deslizam silenciosamente através do mar, movidos apenas pela força dos remos" (*Ibidem*, p. 439). Assim, diz ele, as vozes das sereias não competem com sons da natureza: "O mar se transforma em uma distante sala de concerto, os ouvintes remam sem ruído para o interior da divina redoma sonora, e as cantoras aladas derramam o leite de suas vozes nos ouvidos abertos e ávidos de prazer dos homens" (*Ibidem*, p. 439).

Para entender a seletividade do ouvido – que se expressa metaforicamente pelo silêncio e pela calmaria do mar quando da chegada de Ulisses e de sua tripulação ao campo de poder das sereias –, é preciso lembrar dos estudos psicoacústicos de Alfred Tomatis (1999) sobre a vida intrauterina. Segundo ele, o feto, longe de se entregar passivamente à vida sonora interior da mãe, às vozes e aos ruídos do ambiente externo filtrado pela água, desenvolve a capacidade de orientar-se de forma ativa em função dos estímulos mais ou menos suaves ou agressivos que, a partir da segunda metade de sua vida uterina, ouve com autonomia. Trata-se, portanto, de uma atividade seletiva do ouvido fetal, que pode ou não bloquear certos domínios sonoros. Sem isso, Tomatis afirma que a vida do feto seria insuportável e atormentadora. Tudo indica que o poder das sereias reside em sua capacidade de provocar, nos navegadores, esse direcionamento e essa orientação do

ouvido para a exclusividade de seu canto.

Se é provável que o ouvido seja seletivo e que exista um direcionamento e uma orientação para o encantamento em meio ao ruidoso ambiente sonoro original, é também sabido que o mito, enquanto manifestação simbólica de um mitologema, evolui em uma confusão polissêmica própria à narrativa e à cacofonia linguística e cultural em que vive a humanidade. Nesse sentido, há também uma necessidade de orientação coletiva na interpretação dos mitos e de suas variantes narrativas. É essa orientação que experimentaremos acompanhar no percurso analítico proposto a seguir.

Incorporação brasileira do mitologema da sereia e suas variações

Antes de tratarmos da evolução nas interpretações modernas do mito homérico das sereias e nas suas figurações pictóricas, cabe tratar das variações do mitologema da sereia na cultura brasileira. Esse percurso nos permitirá entender como as figurações do imaginário se cruzam em encontros interculturais e são contaminadas por determinações históricas, geográficas, sociais e religiosas, nunca desconectadas de uma dimensão política.

Apesar das importantes contribuições das pesquisadoras Marlyse Meyer (2001) e Laura de Mello e Souza (2009) às relações entre história e imaginário no Brasil, não houve, depois de Luís da Câmara Cascudo (1983; 1993), trabalhos sistemáticos que permitissem conhecer e compreender a diversidade mitológica da cultura brasileira em seu conjunto e recensear seus mitos. Por isso, recorreremos aos trabalhos do historiador natalense. Em ensaio sobre imagens e mitos da sereia na literatura moderna, Gabriel (2018, p. 120) conclui:

> Dos primeiros relatos sobre o Brasil aos autores contemporâneos, a imagem da sereia foi associada a dois modelos elementares: o mito da mulher marinha, desde Homero direcionado à promessa de prazer e conhecimento; e o mito indígena da mãe-d'água ou Iara, conectada pelo colonizador ao Ipupiara.

Ela se fundamenta em Cascudo (1983), para quem o único elemento que aproxima o mito indígena de Ipupiara (ou Ibupiara) da sereia não é o canto e sim o impulso destrutivo surgido do fundo das águas. Tratava-se entre os índios do Brasil de um fantasma marinho, um demônio da água, afogador de homens e curumins. O dicionário de Teodoro Sampaio (1928), *O Tupi na geografia nacional*, traz a seguinte tradução para Ipupiara: "Ipupiara, corr. *ypú-piara*, o que reside ou jaz na fonte, o que habita no fundo das águas. É o gênio das fontes, animal misterioso que os índios davam como homem marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores, lavadeiras" (SAMPAIO, 1928 *apud* CASCUDO, 1983, p. 126).

A explicação do historiador a respeito da passagem da figura masculina do Ipupiara para as

figuras femininas da Mãe d'Água e de Iara — ambas hoje associadas à sereia — estaria relacionada à mítica religiosa indígena que atribuía a tudo neste mundo uma "mãe" (*ci* em Tupi). O sol, por exemplo, era a mãe dos viventes e não o pai. A noção de Mãe não tinha a ver com a reprodução sexuada e sim com a ideia de geração mítica — algo incompreensível para o europeu imbuído da perspectiva cristã centrada na trindade masculina Pai, Filho e Espírito Santo. Essa Mãe relacionada às águas tomava a figura da Cobra Grande:

> A Cobra Grande é um anel de um mito religioso. Ela casa a filha e, para que esta possa dormir, manda-lhe a noite dentro de um caroço de tucumã. Vence quase todos os animais. Filha de um demônio, voou para o céu onde se transformou em estrela. [...] Cada igarapé, rio, lago, tem sua Mãe e esta só aparece como uma imensa serpente. Não tem piedade nem aplaca a fome. Mata e devora quem encontra. (CASCUDO, 1983, p. 128-129)

Percebe-se na figura mítica indígena da Cobra Grande o motivo da noite e da escuridão dentro de um caroço, um pequeno útero-semente, associado à agressividade e à devoração. A Cobra Grande, assim como as sereias originais da narrativa homérica, torna-se habitante do céu, um pássaro voador e não um monstro marinho. Tal transformação implica uma relação de continuidade entre o céu e o mar, o ar e a água, o aspecto instintivo da profundeza do inconsciente e o aspecto mental do universo celeste, inspirador de ideias. Céu e mar convergem em seus sentidos de imensidão e profundidade, sendo um aberto e o outro fechado, o primeiro exterior e o segundo interior. Não surpreende, por isso, a transformação das mulheres-pássaros em mulheres-peixes.

Ainda de acordo com Cascudo, foram os portugueses e outros navegadores europeus que trouxeram ao Brasil a associação entre o monstro mortífero do fundo das águas e a sereia. A lenda europeia de Melusina e o mito ibérico das Mouras encantadas parecem ter se misturado às narrativas indígenas para formar o imaginário brasileiro moderno em torno da sereia.

Melusina é associada ao mito das ninfas cantantes que habitam as fontes de águas claras. Sentada à beira d'água, penteia seus longos cabelos enquanto entoa cantos suaves. A história de Melusina, enquanto fundadora de uma linhagem, se assemelha mais a uma lenda cuja narrativa vai ao encontro da história local na região de Nouvelle Aquitaine, na França (Pavlesvski, 2014).

Melusina é uma fada, filha da fada Presina com o Rei que, ao casar-se com ela, prometera nunca ver seus partos. Tendo o Rei quebrado a promessa e testemunhado o nascimento da terceira filha, Melusina, a mãe, furiosa, foge com suas três filhas. Mas as três são fadadas a castigos. O de Melusina é de que, todo sábado, suas pernas são transformadas em rabo de cobra. A mulher-serpente se apaixona por Raimondin, sobrinho do conde de Poitiers, que acaba de matar o tio. Ela lhe promete esconder seu crime em troca do casamento, com a condição de que, aos sábados, este aceite deixá-la tranquila à beira da fonte sem nunca vê-la. Eles casam-se e têm dez filhos, mas, um

dia, tomado de ciúme e repetindo o erro do Rei, Raimondin quebra sua promessa. Melusina, em desespero, lança um grito estridente de horror e se afoga. Dizem que sempre que um de seus dez filhos morria, ouvia-se novamente seu grito estridente. De acordo com Pavlevski (2014), originada da história oral, a narrativa ficou conhecida e ganhou detalhamentos através dos romancistas medievais Jean d'Arras — que por volta de 1393 escreveu *Mélusine ou la noble histoire des Lusignan* — e Coudrette — com *Le roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, datado aproximadamente de 1401.

No caso dos portugueses, não se pode tratar de sereia sem aludir ao mito ibérico das Mouras encantadas.

> Se o elemento europeu adaptou às lendas brasileiras o mito, já deformado pelo populário, das Sereias, o fez emprestando um traço das Mouras encantadas da península ibérica, a oferta para a atração do homem. [...] A Iara que mora num palácio no fundo dos rios é uma tradição dos brancos e que vicejou rapidamente no cenário bárbaro do Brasil colonial. (CASCUDO, 1983, p. 131)

As lendas de Mouras encantadas estão presentes sobretudo nas regiões do sul da Espanha e de Portugal. Foram trazidas ao Brasil pelos navegadores e aqui adaptadas e recontadas. Trata-se de moças cuja beleza causa ciúmes às mães ou aos pais, que contra elas lançam feitiços, transformando-as em mulheres-peixes ou mulheres-cobras condenadas à solidão da monstruosidade. Essas moças passam tempos à beira d'água, escondendo sua monstruosidade e tentando seduzir os homens na esperança de que seus beijos as desenfeiticem. Muitas vezes, adquirem aparência de mulheres muito velhas, de modo que não conseguem ser libertadas do encantamento. Tornam-se então agressivas e temidas. (CONTREIRAS, 2004; OLIVEIRA, 1996).

Ainda fortalece a associação da sereia com a Mãe d'Água e com a Iara a presença no Brasil de tradições culturais e mitologias africanas. Iemanjá e Osun, duas divindades das águas, apresentam atributos de sedução e canto semelhantes aos das sereias gregas, embora não sejam especialmente mortíferas. Em verdade, a assimilação de Iemanjá e Osun à figura da sereia é tardia e se deve a uma lenta convergência entre imaginários religiosos brasileiros — os do candomblé e do catolicismo, por um lado — e o imaginário popular em torno da Mãe d'Água. Iemanjá, deusa do mar, esposa mítica do deus solar Oxalá e mãe de muitos filhos, foi popularmente associada à imagem católica da Virgem Maria, e acabou adquirindo muitos dos seus atributos. Embora seu culto seja preservado nos terreiros de candomblé, são frequentes as estátuas de sereias pintadas de branco e azul, dedicadas à deusa Iemanjá nas praias das cidades litorâneas do Brasil. A segunda é menos popular. A deusa Osun das águas doces é filha da primeira e conhecida por sua beleza sedutora e por sua qualidade de mãe geradora e cuidadora de muitos filhos. Ela foi aproximada à Mãe d'Água

e à Iara, que também habitam os rios. Todas elas carregam espelhos e pentes para seus longos cabelos ondulados, e proferem doces cantos (VALLADO, 2011).

Lembremos aqui da afirmação de Jung sobre o caráter arquetípico da sereia enquanto manifestação da instintividade da anima, ou seja, do aspecto feminino da alma. Trata-se de um feminino instintivo, selvagem, situado na tensão entre as pulsões erótica e mortífera (entre *Eros* e *Thanatos*). De um lado, o mitologema remete ao poder criativo de *Eros*; de outro, ao poder da vida que, transbordando de vitalidade, tende para sua própria aniquilação. Para que a morte não aconteça, é preciso despertar a consciência sobre si mesmo: saber quem se é. Esta é a explicação dada por vários intérpretes da modernidade para a narrativa homérica do retorno (ADORNO e HORKHEIMER, 1986; BLANCHOT, 2011).

Em todas as versões e variações aqui apresentadas, o motivo instintivo da anima, nos termos de Jung, é recorrente, e é nessa perspectiva que o mitologema da sereia é aqui entendido. A anima, aspecto feminino complementar da alma masculina, necessário ao equilíbrio psíquico dos homens e principal atributo da psique das mulheres, necessita ser reconhecida enquanto parte da identidade e da subjetividade humanas. Não raro, o espelho é manuseado pelas sereias simbolizando o imperativo do conhecimento da anima.

Embora o poder de sedução das sereias resida originalmente em seu canto, embora a felicidade original da vida intrauterina na díade mãe-filho (SLOTERDIJK, 2016) seja profundamente relacionada a um bem-estar acústico e aquático, as versões modernas do mito atribuem às sereias uma beleza além da voz. Suas figurações estão presentes na literatura —agora já não mais oral, sonora e poética como a que primeiro veiculou os mitos, mas traçada linearmente na superfície do papel — e na pintura, que representou ao fio dos séculos numerosas cenas das narrativas míticas.

Em pesquisas literárias, Meneses (2020; 2021) abordou versões de Kafka (2002), em *O silêncio das sereias*, e de Lispector (1993), em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, mostrando a atualidade das discussões suscitadas. Na obra de Kafka, Ulisses não sabe se as sereias cantaram, uma vez que, além de amarrar-se ao mastro de sua nau, o navegante também tapou seus ouvidos com cera. Meneses (2021), em suas conclusões, considera que Kafka anteviu com esse conto traços da realidade contemporânea, como a incerteza sobre a realidade dos fatos narrados. Já em sua análise do romance de Clarice Lispector, a pesquisadora aponta reapropriações e inversões do mito homérico da sereia, uma vez que, no romance, "a viagem é interior e efetivada pela personagem feminina, enquanto Ulisses é quem espera." (MENESES, 2020, p. 80). Seguiremos a partir de agora os rastros de algumas representações pictóricas que nos parecem deixar clara a maneira como, do ouvido ao olho, a sensibilidade clássica deslocou o órgão principal de sua

percepção e, consequentemente, de sua relação com o mundo (INGOLD, 2022).

Usurpação moral: as sereias de Waterhouse, Draper e Etty

Originalmente, o canto das sereias não se reduz à emissão de belos sons sem palavras. Como registra Adriana Cavarero (2011), elas "cantam palavras, vocalizam histórias, narram cantando" (p. 129). A tradição, porém, se encarregou de dar relevo, no canto da sereia, ao som desprovido de lastro semântico: "Graças a uma traição reservada às sereias homéricas, tem início uma história menor — confiada à fábula e à lenda — em que a pura voz prevalece sobre a palavra e a contrasta." (p. 131). Na iconografia dessa história menor, diz Cavarero, a maioria das sereias ainda canta, mas não narra:

> Sinuosas, despenteadas e pisciformes — como os monstros homéricos nunca foram —, elas seduzem os homens por seu canto e por sua beleza. O fascínio da voz, tornado ainda mais inquietante pela ausência de palavras, e o apelo aos homens para o gozo letal, não raro abertamente erótico, orientam ainda a cena marinha da sedução, de tal forma que o resultado das metamorfoses históricas das sereias homéricas acaba por coincidir com aquele que o discurso de Circe[5] parecia preanunciar. Há uma voz feminina que seduz até a morte e que não tem palavras. (CAVARERO, 2011, p. 131)

Cavarero acrescenta que a recepção do mito conduziu as sereias do ar para o mar, e que essa transformação de pássaros em peixes "é acompanhada por sua transformação em mulheres belíssimas." (p. 132). Em Homero, as sereias suscitavam fascínio pelo caráter monstruoso do hibridismo mulher-animal, não pela beleza — eram monstros mortíferos rodeados de cadáveres. "Seu aspecto repelente tem inclusive uma função precisa na poética homérica. Ele certifica que o fascínio vem somente do canto, ou seja, da competência épica. A obra sedutora não tem nada a ver com a beleza das divinas cantoras, e o poeta faz questão de enfatizá-lo." (p. 133).

A leitura que Cavarero faz dessa transformação, em síntese, é de que as sereias, criaturas femininas monstruosas, de bela voz e de grande saber e capacidade narrativa, foram embelezadas e, em paralelo, tiveram seu poder discursivo esvaziado, uma usurpação também da visualidade por sobre a psicoacústica.

As sereias presentes nas telas *Ulisses e as sereias* (1891), de John William Waterhouse (1849 –1917) (Figura 1), *Ulisses e as sereias* (1909), de Herbert James Draper (1864 – 1920) (Figura 2), e *As sereias e Ulisses* (1837), de William Etty (1787 – 1849) (Figura 3) apresentam

5 Ao falar a Ulisses sobre as sereias, Circe destaca os aspectos vocálicos de seu canto. As sereias, no entanto, "sabem tudo que ocorre sobre a terra", ou seja: a beleza de seu canto não está restrita ao som de suas vozes. A beleza alcança e integra os aspectos narrativos associados a essa sabedoria de tudo.

características bastante distintas e operam em cenários diversos. As três obras, no entanto, tratam da mesma passagem da Odisseia.

Figura 1

WATERHOUSE, John William. **Ulisses e as sereias**. 1891. Óleo sobre tela. 100,6 cm x 202 cm.[6]

Figura 2

DRAPER, Herbert James. **Ulisses e as sereias**. 1909. Óleo sobre tela. 177 cm x 213,5 cm.[7]

6 Imagem: NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, Melbourne. 19th Century European Paintings Gallery. Ulysses and the Sirens. Disponível em: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4457/. Acesso em: 10 mar. 2022.
7 Imagem: FERENS ART GALLERY, Hull. Gallery 12 – Maritime Highlights. Ulysses and the Sirens. Disponível em: http://museumcollections.hullcc.gov.uk/collections/storydetail.php?irn=145. Acesso em: 10 mar. 2022.

Figura 3

ETTY, William. **As sereias e Ulisses**. 1837. Óleo sobre tela. 442,5 cm x 297 cm.[8]

Na recriação visual dada ao episódio por John William Waterhouse, veem-se as sereias em sua configuração grega original de seres com asas[9]. São pássaros com cabeça de mulher. Diferentemente do que se lê no texto de Homero, na tela há sete sereias, não duas. A nau é bastante próxima do observador e a maior parte das sereias a sobrevoam — uma delas está pousada sobre a embarcação e, de cabeça reclinada, dedica atenção a um dos remadores; outra, parcialmente oculta pelo mastro, tem as asas um tanto recolhidas, possivelmente em movimento de pouso, e observa Ulisses de perto. O mar não sugere calmaria: percebe-se a ondulação da água escura. O vento, por sua vez, é intenso, como indica a vela cheia — no texto, ela havia sido enrolada — e as cordas tensas que a prendem ao barco.

No trabalho de Herbert James Draper, a face transtornada de Ulisses ocupa posição de destaque. A nau aparece parcialmente na tela. Há três sereias: duas têm corpo de mulher e encontram-se fora da água, apoiadas na embarcação; a terceira apoia a parte superior do corpo na nau e tem a parte inferior na água — essa parte inferior é uma cauda de peixe. A pintura sugere que ao sair da água as sereias perdem a cauda e assumem a configuração física integral de mulheres. São jovens e belas e estão nuas. O mar é agitado e o vento é forte: a vela está cheia; os cabelos de

8 Imagem: MANCHESTER ART GALLERY, Manchester. Fine Art Collection. The Sirens and Ulysses. Disponível em: https://manchesterartgallery.org/collections/title/?mag-object-20. Acesso em: 10 mar. 2022.

9 Adriana Cavarero observa: "Como se sabe pelas pinturas vasculares, os gregos imaginavam as sereias como mulheres em corpos de pássaros. De tronco esférico e com patas dotadas de garras, bonitas certamente não eram. Ficavam sobre os escolhos ou sobre a margem herbosa, mas, embora próximas ao mar, não compartilhavam nenhum parentesco com os peixes." (2011, p. 131).

uma das sereias estão em movimento.

Na tela de William Etty, veem-se três sereias na costa da ilha, rodeadas de cadáveres e ossos humanos. Assim como na obra de Draper, elas são jovens e belas e estão nuas — não há em seus corpos qualquer característica de peixe ou de pássaro. Diante delas, próxima da terra, está a nau de Ulisses, onde seus companheiros esforçam-se para conter seu ímpeto de soltar-se. O movimento da vela indica que há vento; no mar, há ondas; no céu, mais ao fundo, há uma grande nuvem escura.

Em cada uma das três telas, as sereias ocupam um espaço diferente da natureza, com corpos compatíveis com esses espaços: em Waterhouse, o ar, com corpos que voam e que em grande medida são de pássaro; em Draper, a água, com corpos que possuem cauda de peixe, mas que adquirem pernas ao subirem à nau; em Etty, a terra, com corpos sem traços de animais, rodeados de cadáveres como na descrição de Homero.

A sensualidade das sereias nas obras de Draper e Etty é um traço marcante, e nelas Ulisses parece mais inclinado a desprender-se das amarras; em Waterhouse, essa característica é ausente, embora haja uma sugestão de intimidade sussurrante na extrema proximidade do rosto de uma das sereias ao de um dos remadores. Nas três obras, a força do mar e do vento está presente, ao contrário do que ocorre no texto de Homero, no qual o ambiente natural é de calma e silêncio, próprio ao protagonismo do canto. Os traços de morte e degradação são evidentes apenas no trabalho de Etty; eles não impedem que Ulisses esteja a contorcer-se na nau com mais vigor do que nas outras telas em busca de desprender-se das amarras e juntar-se às sereias.

Em se considerando que as sereias da tela de Draper passaram pelo processo histórico-cultural de embelezamento e emudecimento semântico apresentado por Cavarero, tem-se na tela, potencialmente, um Ulisses aturdido por "vocalizações assemânticas" de mulheres-peixe de extrema beleza, que vivem no mar já talvez destituídas da capacidade de amainar suas ondas e pausar o vento, e que lhe propõem um encontro final.

Ainda mais reduzidas a objeto do desejo masculino, as sereias da tela de Etty nem sequer carregam o mistério das criaturas híbridas. São de fato e simplesmente mulheres que acenam da margem, rodeadas por cadáveres de homens que atenderam ao chamado e cuja capacidade musical talvez esteja agora limitada ao uso de instrumentos, como a harpa vista em cena — nenhuma delas tem a boca aberta para o canto.

Na tela de Waterhouse, repleta de sereias monstruosas com configuração de pássaros pretos, vê-se um Ulisses cercado de seres que, com seus corpos, fazem barreira ao redor do herói e assim atenuam o ruído do mar e do vento. As sereias aladas cantam sons e palavras, narrativas sonoras que motivam Ulisses a querer soltar-se e a ir sem pressa ao prado, repousar no ninho do seu próprio canto. Embora as ondas do mar pareçam agitadas, os rochedos sejam sombrios e a vela esteja

inflada pelo vento, a atitude de Ulisses não é de tormento. Seu corpo está apenas levemente inclinado para frente e sua túnica branca o mostra envolto em serenidade e sabedoria — a sabedoria da razão, simbolizada pela retidão do mastro, eixo em torno do qual o herói centra suas emoções, mesmo que tenha que proteger-se com amarras, para com elas conviver em relativa harmonia. Waterhouse, em sua interpretação visual, parece ter se mantido mais próximo da perspectiva homérica, enquanto Draper e Etty se orientaram para as concepções moralistas vigentes desde as interpretações cristãs do mito grego: mostram a lascívia das mulheres aquáticas como projeções das "fantasias condenáveis" que assolariam os homens, conforme questionou Jung.

Sobre o silenciamento das sereias: Magritte e Varejão

Para seguir adiante neste passeio pela história cultural do mito da sereia, é necessário ainda agregar à voz feminina de Cavarero duas obras emblemáticas das transformações na interpretação do mito da modernidade tardia (surrealismo e arte contemporânea). A pintura do surrealista belga René Magritte, intitulada *Invenção coletiva* (1934) (Figura 4), é uma provocação ao olhar pela inversão; a da artista brasileira Adriana Varejão, *Sereias bêbadas* (2009) (Figura 5), apresenta uma versão exacerbada da relação entre a sereia e seus encantos corporais, estabelecida pelas interpretações morais e retratada pelos pintores românticos do século XIX e do início do século XX. Nos dois casos, o que interessa aqui é trazer a reflexão sobre a potência do mitologema que não depende da modalidade da linguagem (visual ou acústica) para se expressar, e sim da capacidade do artista de enfrentá-lo enquanto elemento estruturante da vida psíquica: a anima.

Na obra de Magritte, vemos um corpo feminino híbrido, uma mulher-peixe, deitada na areia à beira do mar. O que poderia ser uma sereia deixa de sê-lo a partir do momento em que é a parte superior do corpo que tem forma animal. Tal inversão anula qualquer possibilidade de ativação do potencial anímico do ser, que, desta forma, torna-se não apenas inofensivo, mas vulnerável e potencialmente agonizante. Nas figurações convencionais da sereia, a parte superior do corpo, em especial a cabeça, está diretamente ligada à ideia de mente e de espírito humano feminino, à qual ela se vincula enquanto ser híbrido, e à capacidade de canto e fala propriamente humana. Já sua parte inferior, em forma de cauda de peixe, remete ao aspecto animal e instintivo do ser híbrido monstruoso. Como vimos, a sereia carrega o mitologema da anima em seu estado mais instintivo. Na pintura de Magritte, porém, o ser peixe-mulher já não tem cabeça nem tronco humanos, não apenas é privado da capacidade de cantar e falar, mas também de pensar, uma vez que está desprovido daquilo que, no humano, representa a morada do espírito: a cabeça. O que há de corporalmente humano e feminino na sereia de Magritte é sua parte inferior: suas pernas fechadas,

seu quadril, seus órgãos genitais e sexuais escondidos, inutilizados. O que resta do desejo, do prazer e da sensualidade feminina nessa mulher-peixe agonizante e silenciada?

Fora do mar, a sereia invertida não mais respira nem canta. Sem sua cauda pisciforme, perdeu seu poder agressivo. Está moribunda. Uma "invenção coletiva" da humanidade que subverte a relação original da sereia com suas qualidades encantadoras de natureza sonora e vocal — o canto que narra e hipnotiza — e não visuais — a beleza exterior que desperta o desejo sexual. O inconsciente coletivo tornado "invenção coletiva", no quadro de Magritte, agoniza na praia. Silenciada e despotencializada, a sereia morre, diante de um imenso mar azul, triste e esvaziado.

Figura 4

MAGRITTE, René. **Invention collective**. 1934. Óleo sobre tela. 73 cm x 97 cm. (Coleção privada)[10]

A proposta de Adriana Varejão, *Sereias bêbadas*, orienta-se em outra direção, mas também faz uma crítica à obsessão do motivo moralista em torno da figura feminina como objeto de desejo e do perigo que o ser feminino supostamente representa para a integridade moral do homem. A pintura é feita em um prato, remetendo as sereias a algo que se oferece para ser degustado, não mais ao monstro devorador. O foco está na imagem de consumação do prazer[11].

Duas sereias de longos cabelos estão deitadas em meio a conchas, figos e algas. Fica a dúvida sobre a presença de uma terceira sereia que se faria presente na forma de nádegas e coxas vistas de trás, mas que também se aproxima do formato das conchas. Uma mulher concha encerrada em si mesma? Uma sereia afundada e reduzida à exibição de suas nádegas e coxas? Em todo caso, e

10 Disponível em: https://www.renemagritte.org/the-collective-invention.jsp Acesso em: 1 de março de 2022.
11 Vale lembrar a proximidade etimológica entre os termos saber, sabor e sabedoria, todos derivados do mesmo radical *Sapio* (ter gosto, ter a inteligência de, conhecer, saber).

em meio à dúvida que paira, a terceira sereia, se existe, implica mais desaparecimento do que suposta beleza.

O título indica mulheres-peixes agora entregues às benesses do sono e do relaxamento após a festa: "sereias bêbadas", de volta ao fundo do mar após a consumação do prazer. Os figos abertos denotam a condição geradora e reprodutora da mulher fertilizada por muitas sementes — presença de uma força fecundante aberta, cuja intensidade encarnada remete a sangue, vida e multiplicidade. As muitas conchas são como úteros contendo o mistério da vida em formação, motivos femininos da geração.

Figura 5

VAREJÃO, Adriana. **Sereias bêbadas**. 2009. Óleo sobre fibra de vidro e resina.[12]

Com Adriana Varejão estamos longe das interpretações junguianas do mitologema arquetípico da anima, longe também do canto primordial e da psicoacústica de Sloterdijk. A deriva cultural conduziu as sereias ao silêncio e ao sono. Não são mais elas as causadoras do efeito hipnótico com seu canto e seu saber narrativo. Agora exaustas, bêbadas e caladas, elas dormem. Estão imersas no mundo onírico das profundezas marinhas (o inconsciente?) cujos sentidos ocultos já não têm força para articular.

A pintura de Adriana Varejão vai além da crítica de Cavarero sobre o silenciamento das sereias cujo poder de sedução foi deslocado da sabedoria sobre a verdade interior e íntima dos homens para encantos corporais e canto assemântico — esvaziado de sentido e desprovido de sabedoria. Despossuídas de seu próprio poder, desta vez, as sereias foram vencidas.

Conclusão

12 Imagens: DIEGUES, I. (org.) **Adriana Varejão**: entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. Disponível em: https://static.btgpactual.com/media/Livro13-Baixa.pdf. Acesso em: 1 mar. 2022.

Ao percorrer esta breve história cultural do mito das sereias, da narrativa homérica às representações pictóricas, passando pelas lendas e mitos europeus trazidos ao Brasil e suas reconfigurações locais, foi possível identificar duas grandes mudanças de orientação que parecem determinantes do papel do mito em nossa sociedade e da forma como a sereia foi, diversas vezes, ressignificada. A primeira grande mudança se dá quando a narrativa oral cede lugar à escrita e à pictórica, dando premência à visualidade em relação ao acústico. Já não se ouve o canto das sereias. A capacidade de escuta torna-se uma raridade em uma sociedade do falatório, na qual a imagem deixa de ser poética, fundamentada na sonoridade da linguagem e em suas ressonâncias psíquicas e imaginativas, para tornar-se representação visual de significados objetivados e estereotipados.

A segunda mudança, que lhe é relativa, acontece quando o mito deixa de ser compreendido em sua uma função psíquica subjetiva e se torna objeto de conhecimento. Conhecedor da geografia e da biologia oceânica, o homem moderno não tem nada a aprender com os estranhos seres marinhos das profundezas de sua imaginação. O poético passa a ser apenas um adorno, uma brincadeira infantil, um devaneio inútil.

Como Jung advertiu, a grande relevância dada à objetividade no mundo moderno em detrimento dos mitos constitui um risco ao mundo psíquico. As derivas pictóricas analisadas aqui mostram que pouco resta, no imaginário corrente — como evidenciado pela comercialização consumista do mito da sereia — do tipo de sedução e perigo que as sereias representavam no mito homérico. O mitologema da anima, aquele aspecto feminino da psique que o indivíduo de alma masculina necessita aprender a conhecer e reconhecer em si, desapareceu das representações e interpretações correntes, a ponto de direcionar a potência da imagem mítica para uma outra forma de sedução. A sedução espiritual, do conhecimento e da sabedoria, que exerce fascínio sobre o homem grego, tornou-se sedução da carne que leva o homem da era cristã a querer consumar o desejo desperto por supostas e condenáveis fantasias. Quanto ao homem da era moderna, esse cedeu a todos os seus desejos e aniquilou o poder das sereias que, quando não morrem na praia, jazem bêbadas no fundo do mar. Em busca do poder psicoacústico das sereias que parece ter sido perdido, restam-nos as experiências musicais – aquelas capazes de provocar o "efeito sereia", que consiste em sentir-se retornado ao tempo mítico da origem.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ARENDT, H. *The Life of the Mind: The Groundbreaking Investigation on How We Think*. New York: Harcourt, 1978.

BENTATA, H. "O canto de sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna". *Reverso*, n. 57, Belo Horizonte, 2009. p. 13-20.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. DOI: https://doi.org/10.2307/335622

CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

CAVARERO, A. *Relating Narratives: Storytelling and selfhood*. London / New York: Routledge, 2000.

CAVARERO, A. *Vozes Plurais*: Filosofia da Expressão Vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CAVARERO, A. Narrative Against Destruction. *New Literary History*, v. 46, n. 1, p. 1-16, 2015. DOI: http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2015.0002.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CONTREIRAS, M. R. *As Lendas de Mouras Encantadas*. Dissertação de mestrado. Letras portuguesas. Universidade do Algarve, 2004.

DIEGUES, I. (org.) *Adriana Varejão: entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. Disponível em: https://static.btgpactual.com/media/Livro13-Baixa.pdf. Acesso em: 1 mar. 2022.

GABRIEL, M. A. R. "De sirenis: imagem e mito na literatura moderna". *Navegações*, 12, 1. jan-jun, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2019.1.27331.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. *E-book.*

INGOLD, T. *Imagining for real: Essays on Creation, Attention and Correspondence*. New York: Routledge, 2022.

JUNG, C. G. e KERENYI, K. *A criança divina: Uma introdução à essência da mitologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. *Aion*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

KAFKA, F. "O silêncio das sereias". *In*: *Narrativas do espólio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco

Alves, 1993.

MENESES, A. B. "As Sereias que silenciam (ou não)". *Estudos Avançados*, 35 (103), 2021. p. 93-111

MENESES, A. B. "De Sereias, sedução e saber". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 75, abril de 2020.

MEYER, M. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

OLIVEIRA, A. de. *As Mouras Encantadas e os Encantamentos do Algarve*. Loulé: Notícias de Loulé,1996.

PAVLEVSKI, J. "Naissances féeriques et fondation de lignée dans *La Noble Histoire des Lusignan* de Jean d'Arras et *Le roman de Parthenay* de Coudrette". *Questes*, 27, 2014. DOI: https://doi.org/10.4000/questes.790.

SLOTERDIJK, P. *El imperativo estético*. Akal, 2020.

SLOTERDIJK, P. *Esferas I: Bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SOUZA, L. M. *O diabo e a terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TOMATIS, A. *L'oreille et la vie. Itinéraire d'une recherche sur l'audition, la langue et la communication*. Paris: Laffont, 1999.

VALLADO, A. *Iemanjá. A grande mãe africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.