

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
SARA ARTIFON

**ONDINA E AS FORMAS EM METAMORFOSE, UMA POÉTICA
INQUIETANTE**

Brasília - 2016

SARA ARTIFON

Ondina e as formas em metamorfose, uma poética inquietante

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora professora Dr^a. Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

Brasília - 2016

Sara Artifon

Ondina e as formas em metamorfose, uma poética inquietante

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Arte do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.

Linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora professora Dra. Maria Eurydice de Barros
Ribeiro.

Prof^a. Dr^a. Maria Eurydice de Barros Ribeiro – UnB/IdA

Presidente

Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios – Unb/IdA

Suplente

Prof^a. Dr^a. Elisa de Souza Martinez – UnB/IdA

Examinadora

Prof. Dr. Sergio Rizo Dutra – UnB/FAU

Examinador

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora, professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por todas as contribuições e todo direcionamento, pela paciência e amável postura que me inspira e serve de exemplo como pesquisadora e pessoa.

Agradeço à professora Dra. Elisa de Sousa Martinez e ao professor Dr. Biagio D'Angello, pela generosidade, leituras, discussões, considerações feitas na banca de qualificação e no decorrer do trabalho. Tais contribuições foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço ao amigo Fábio Fonseca, que “acendeu a fagulha” e com quem sempre pude contar com a generosidade e o apoio, além das boas piadas. Também agradeço aos companheiros de empreitada, Samira Rabello, Daniel Fernandes, Matheus Furtado e Thiago Borges pelos “achados”, referências, conversas e momentos de descontração.

Agradeço ao meu marido, Cícero Artifon, pelo carinho, incentivo, apoio e paciência. Sem seu companheirismo, amor e tolerância, nada disso seria possível. Agradeço também a minha família pela compreensão e suporte. Ao meu irmão, Henrique Scholze, em especial, pelas instigações, que sempre me fazem pensar. E à minha tia, Lia Scholze, pela generosidade e por todas as trocas e produtivas conversas sobre o trabalho.

Agradeço também aos demais amigos pelos conselhos e conversas, sejam nos momentos de alegria ou nos momentos de completo desespero.

Agradeço também às instituições que apoiaram a realização do mestrado. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado que possibilitou o seu desenvolvimento. À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) pelo apoio concedido por meio de edital à apresentação de trabalho científico no ano de 2014.

Oguntê, Marabô, Caiala, e Sobá
Oloxum, Ynaê, Janaina e Iemanjá
Oguntê, Marabô, Caiala, e Sobá
Oloxum, Ynaê, Janaina e Iemanjá

São rainhas do mar

Mar...

Misterioso mar

Que vem do horizonte

É o berço das sereias

Lendário e fascinante

Olha o canto da sereia

lalaó, oquê, ialoá

Em noite de lua cheia

Ouçõ a sereia cantar

E o luar

E o luar, sorrindo

Então se encanta

Com as doces melodias

Os madrigais vão despertar

Ela mora no mar

Ela brinca na areia

No balanço das ondas

A paz ela semeia

Ela mora no mar

Ela brinca na areia

No balanço das ondas

A paz ela semeia

Ai quem é?

Lenda das Sereias - Vicente Mattos, Dinoel e Arlindo Velloso.

Resumo

O objetivo deste texto é realizar uma análise da obra *Ondina*, produzida pelo artista Walmor Corrêa, considerando as várias facetas interpretativas que técnica e tema suscitam. Para isso, o apoio metodológico proposto é a semiótica plástica desenvolvida por Algirdas Julien Greimas. O intuito da investigação é explorar os elementos constitutivos do quadro para desenvolver campos relacionais que contribuam para sua significação. Nesse sentido, buscamos entender a obra dentro do sistema de linguagem das artes plásticas, no qual o arranjo composicional, os formantes cromáticos e a técnica utilizada são relevantes para a interpretação do objeto. Além disso, verifica-se que sua temática se insere em um percurso de transmissão e confluências míticas no território brasileiro, o que contribuiu para a formação de uma identidade regional. Procura-se demonstrar o processo de incorporações e transformações das imagens e conteúdos já presentes na cultura europeia a partir do panorama de configuração sociopolítica no Brasil. Assim, percebe-se que a obra *Ondina* traz à tona um espectro de referências culturais e históricas as quais possibilitam um diálogo entre formas de tempos distintos. Portanto, propomos uma relação da obra com outras produções plásticas evidenciando o processo de incorporação e metamorfoses entre formas e mito dentro do imaginário no Ocidente. Percebemos *Ondina* como uma produção que evoca o mito, mas que possui sua própria poética devido à forma transformada que apresenta. Por esse motivo é necessário explorar a coexistência desses elementos e como eles contribuem para incorporar sentido à obra. Após a investigação de tais dimensões, também propomos uma reflexão sobre *Ondina* dentro da série em que foi concebida: *Unheimlich, imaginário popular brasileiro*. Verifica-se uma relação entre essa imagem e as demais e procura-se retirar mais elementos significativos para sua análise, considerando tal produção no período da pós-modernidade.

Palavras-chave: Ondina; Walmor Corrêa; Campos Relacionais; Metamorfoses; *Unheimlich*.

Abstract

This text aims to analyze *Ondina*, a work produced by the artist Walmor Corrêa. It's considered a range of interpretative facets that technique and theme evoke in this work. For that, the methodological basis proposed is the plastic semiotics, developed by Algirdas Julien Greimas. It's intended to explore the work's components to achieve relational fields that contribute to its signification. It's sought to comprehend this artistic work inside the plastic arts' field, in which, compositional arrangement, chromatic components and technique are relevant to the object's interpretation. Besides, it's verified that the work's theme can be inserted in a path that covers mythical transmissions and transformations in Brazilian territory. This contributes to a regional identity. In this sense, it's intended to demonstrate how incorporations of images and subjects, already existent in European culture, were possible in Brazil. Then, it can be noticed that *Ondina* brings a range of cultural and historic references that make possible a dialogue among forms in different times. Thus, it's intended to make a relation among this artwork and other plastic productions to show the process of incorporation and metamorphosis between form and myth in the occident imaginary. *Ondina* is a work that evokes the myth, but has its own poetic because of its own transformed form. In this sense, it's necessary to explore the coexistence of these elements and how they contribute to incorporate meaning to the work. After the investigation of these dimensions, it's also proposed an analysis about *Ondina* and the set of works in which it was conceived: *Unheimlich, imaginário popular brasileiro*. It's verified the relation among this image and the others and it's necessary to take more meaningful elements to the analysis considering these productions in the post-modern period.

Key-words: Ondina, Walmor Corrêa, Relational Fields, Metamorphosis, *Unheimlich*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Walmor Corrêa, Ondina, 2005, acrílica e grafite sobre tela – 195 X 130 cm.....	16
Figura 2: Detalhe divisão da tela.....	17
Figura 3: Detalhe vértebra cauda.....	19
Figura 4: Detalhe ossos quadril.....	20
Figura 5: Sobotta's Atlas and Text-book of Human Anatomy, 1909, fig. 691.....	22
Figura 6: Sobotta's Atlas and Text-book of Human Anatomy, 1909, fig. 714.....	23
Figura 7: Sobotta's Atlas and Text-book of Human Anatomy, Volume III, Vascular System, Lymphatic system, Nervous system and Sense Organs, 1909, fig. 570.....	23
Figura 8: Detalhe Ouvidos e Guelras.....	27
Figura 9: Detalhe Bexiga Natatória.....	28
Figura 10: Detalhe Região Pélvica.....	29
Figura 11: Detalhe Coração.....	30
Figura 12: Detalhe elementos de debreagem.....	32
Figura 13: Esquema imaginário.....	45
Figura 14: “Hipupiára” retratado em História da Província de Santa Cruz [...], Pero de Magalhães Gândavo.....	52
Figura 15: c. 575-55- a.C., Museu de Belas Artes de Boston.....	67
Figura 16: c. 480-470 a.C., Museu Britânico, detalhe episódio Odisseu e sereias..	68
Figura 17: c. V a.C., moeda cunhada em Ionia.....	68
Figura 18: Séc. III a.C., Atenas.....	69
Figura 19: detalhe figura 18, barco.....	69
Figura 20: detalhe figura 18, criaturas.....	70
Figura 21: Aprox. sécs. I-II a.C., Canterbury, Royal Museum, detalhe criatura.....	70
Figura 22: Sereia e Centauro, Bestiário, Théroutane ?, c.1270, JPM: Ms. Ludwig XV 3. Fol. 78r.....	85
Figura 23: Baixo-relevo galo-romano, Autun, Museu Rolin.....	87
Figura 24: Sacramentaire de Gellone, Diocese de Meaux, c. 790-795.....	88
Figura 25: Psautier Gallican dit de Charlemagne, Saint-Riquier, c. 800.....	89
Figura 26: Northumberland Bestiary, aprox. 1250-1260.....	90
Figura 27: Bestiário proveniente de Lincolnshire, aprox. 1200.....	91

Figura 28: Harley, Inglaterra, c. 1255-1265.....	91
Figura 29: Salisbury?, segunda metade do século XIII.....	92
Figura 30: The Queen Mary Psalter, Londres/ Westminster ou East Anglia?, c.1310-1320.....	93
Figura 31: The Queen Mary Psalter, Londres/ Westminster ou East Anglia?, c. 1310-1320.....	93
Figura 32: Capitel Sereia-peixe, Catedral de Notre-Dame de Puy, séc. XII.....	94
Figura 33: Capitel Sereias-peixe, Museu Ochier, Cluny, séc. XII.....	95
Figura 34: Capitel Sereia-peixe, Pavie, Lombardia, séc. XII, Museu cívico de Castello Visconteo.....	95
Figura 35: Capitel românico, Valdeomillos, província de Palência, Espanha.....	96
Figura 36: Capitel românico, abadia de Santa Sofia, Benevento, Campania, Itália, final do séc. XII.....	97
Figura 37: Rizoma.....	102
Figura 38: Walmor Corrêa, Curupira, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 X 130 cm.....	109
Figura 39: Walmor Corrêa, Ipujiara, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 X 130 cm.....	111
Figura 40: Walmor Corrêa, Capelobo, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 X 130 cm.....	112
Figura 41: Walmor Corrêa, Cachorra da Palmeira, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 X 130 cm.....	114
Figura 42: Walmor Corrêa, Ondina, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 X 130 cm.....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. DIRETRIZES.....	15
1.1. <i>Ondina.....</i>	16
1.2. <i>Identificação do discurso.....</i>	20
1.2.1. <i>Qualidades Representacionais.....</i>	22
1.2.2. <i>Isotopia.....</i>	25
1.2.3. <i>Debreagem.....</i>	31
1.3. <i>Percurso interpretativo.....</i>	33
1.3.1. <i>Competência.....</i>	35
1.3.2. <i>Segundo Contrato: leitura vertical, a intertextualidade.....</i>	37
1.3.3. <i>Categorias semânticas opostas.....</i>	40
2. IMAGINÁRIO: DEFININDO A INTERTEXTUALIDADE.....	41
2.1. <i>Algumas considerações sobre imaginário e mito.....</i>	42
2.2. <i>Mitos para o Brasil e os trânsitos da Idade Média.....</i>	45
2.2.1. <i>Mito Sirenídeo no Brasil.....</i>	49
2.3. <i>Ondina: outras intersecções entre Brasil e Europa.....</i>	54
3. AS SEREIAS NA LITERATURA E ICONOGRAFIA DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA.....	62
3.1. <i>Sereias na Antiguidade.....</i>	63
3.2. <i>O cristianismo e as culturas pagãs: a difusão das sereias na Idade Média.....</i>	72
3.2.1. <i>Alegorismo e Everemismo – a sobrevivência dos mitos gregos.....</i>	73
3.2.2. <i>Mudanças de poder, das imagens-signo à Igreja triunfante.....</i>	75
3.2.3. <i>O ano 1000, mudanças na arquitetura e a explosão de belezas deformadas.....</i>	79
3.2.4. <i>Sereias.....</i>	82
3.2.5. <i>Sereias em iluminuras e a transformação nas formas.....</i>	85
3.2.6. <i>Sereias em capitéis românicos.....</i>	93
3.3. <i>Reflexões sobre a intertextualidade e as metamorfoses: a fantasmata nas sobrevivências.....</i>	97
4. POÉTICA.....	103
4.1. <i>Ninfas, paixões em sobrevivência.....</i>	103
4.2. <i>A poética nas fricções.....</i>	105
4.3. <i>Das Unheimliche: o limiar entre o estranho e o familiar.....</i>	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
FONTES ICONOGRÁFICAS.....	119
FONTES ELETRÔNICAS.....	119
REFERÊNCIAS.....	120
ANEXO.....	124

INTRODUÇÃO

A presente investigação faz uma análise da pintura *Ondina*, parte da série *Unheimlich, imaginário popular brasileiro*, realizada pelo artista Walmor Corrêa. Os trabalhos de Corrêa atuam no limiar de fronteiras, ou, como coloca Rosângela Cherem¹, nas fricções, no sentido de tangenciar suas imagens entre arte e ciência, existências e impossibilidades, real e imaginário. No caso de *Unheimlich*, a série constitui-se por cinco pinturas de seres do folclore brasileiro: Curupira, Ipujiara, Cachorra da Palmeira, Capelobo e *Ondina*. Esses seres são apresentados em um discurso plástico científico, caracterizado pelo tratamento conferido às imagens. Essa coexistência entre imaginário e científico, portanto, suscita a poética da série, revelando-se uma relação imbricada entre forma e conteúdo.

O artista parte de uma carta do padre Anchieta (1560) que afirma a existência do Curupira no Brasil. Realiza pesquisas sobre o folclore e entrevista pessoas, conduzindo-se às tradições orais e à vivência destas, que veem, escutam, convivem e amedrontam-se com essas criaturas². Assim, compreendemos que, depreendendo-se de uma tradição popular, Corrêa elabora um discurso científico apoiado no imaginário coletivo presente no país. Nesse sentido é pertinente observar a relação de tais pinturas com os processos de transmissão desses mitos e suas implicações contemporâneas. Curupira, Ipujiara, Cachorra da Palmeira, Capelobo são mitos que se configuram no território brasileiro, sendo parte de crenças indígenas e sertanejas, propagadas de maneira oral e escrita.

Ao nos voltarmos à *Ondina*, entretanto, identificamos uma configuração ainda mais significativa. Trata-se de uma sereia, e o tema evocado nesta pintura nos permite explorá-la em várias facetas, considerando tanto os aspectos plásticos dessa representação em específico, quanto um diálogo entre percursos temporais e culturais e suas implicações contemporâneas. Esse percurso vai além dos processos locais de transmissão do mito e abarca um conjunto de produções artísticas que se relacionam com sua forma. Nesse sentido compreendemos a necessidade de sistematizar a abordagem para envolver questões e relações

¹ CHEREM, R. M. Walmor Corrêa, um artista de fricções. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS "ENTRE TERRITÓRIOS", 19., 2010, Cachoeira, BA. **Anais...** Cachoeira: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010. p. 899-913.

² CORRÊA, W. **TEDxPortoAlegre**. 13 nov. 2010. Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uiIaNgMSjus>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

identificadas na obra. Na busca de mapeá-las e explorá-las adotamos em um primeiro momento, uma perspectiva semiótica de análise, tendo como modelo os percursos gerativos de sentido propostos por Algirdas J. Greimas. Seu trabalho teórico tornou-se ponto de partida para as reflexões de vários pesquisadores em diferentes áreas de pesquisa, tendo como princípio o estudo da significação.

Nas artes plásticas, a semiótica se mostra um aparato metodológico bastante rico para análises, permitindo explorar o conteúdo, bem como as qualidades plásticas e poéticas presentes em cada objeto – seja ele escultura, fotografia, instalação, pintura, entre outros. O trabalho do semioticista é explorar as articulações de significação de determinada linguagem. Dessa maneira, a análise de *Ondina* estará apoiada na proposição de Greimas (1975)³, que define uma teoria do conhecimento para linguagens na articulação entre dois planos - o plano da expressão e o plano do conteúdo - contribuindo consideravelmente para que se possam abranger as facetas significativas deste objeto.

Não determinamos aqui postulações, mas o entendimento de que os objetos artísticos manifestam seus conteúdos por instâncias próprias do fazer. Dessa maneira, percebemos que expressão e conteúdo atuam juntos no processo de significação e compreendemos que os componentes em um objeto artístico podem ser definidos como unidades significantes. Buscar na semiótica um ponto de partida metodológico é, então, uma possibilidade de abrir horizontes de análise para além dos já conhecidos argumentos e olhares voltados para um objeto. Assim, propomos a compreensão de *Ondina* como um texto plástico. “Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte)”⁴. Determinamos os sinônimos: texto = obra de arte. Nessa perspectiva, a análise da obra *Ondina* levará em conta as diferentes qualidades que formam seu sistema significativo. Ou seja, quais são suas unidades significantes e como tais unidades se articulam conferindo sentido ao texto.

Dessa maneira, articulamos esta pesquisa em quatro capítulos. No primeiro capítulo, consideramos as características plásticas desse objeto. Tratamos de identificar os elementos que compõem o quadro, sua disposição e sintagmatização,

³ Proposição esta baseada nos trabalhos de Louis Hjelmslev e Sausurre (GREIMAS, 1975. p. 19 e 36).

⁴ BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 307.

observando como contribuem para a unidade do texto plástico, conferindo-lhe significado. Em seguida, buscamos desenvolver percursos interpretativos para a identificação do discurso apresentado. Observamos que o texto estrutura um discurso de maneira a estabelecer contratos com o observador (contratos estes identificados pelo enunciatário que vos fala). Assim, analisamos as relações entre observador e obra e o processo de reconhecimento e recorrência à bagagem cultural. O texto plástico é fruto de uma cultura, de um contexto, está inserido em um “quadro cultural”⁵, portanto, é necessário explorar a noção de intertextualidade proposta pela semiótica.

A partir disso, formulamos a análise da obra por meio de campos relacionais. Passaremos dos níveis de expressão e conteúdo próprios da obra para analisá-los a partir de referências que são externas, mas relacionadas à *Ondina*. No segundo capítulo, então, investigamos a obra por meio de marcas específicas que situam o mito representado. Utilizamos o conceito de intertextualidade, compreendendo a relação do texto com uma “mecânica dos discursos sociais”⁶. Tentamos abarcar a singularidade e unicidade do texto, partindo sempre do mesmo, porém, também considerando as dimensões do intertexto em uma cooperação interpretativa. O mito da sereia chega ao Brasil no período das Grandes Navegações e passa a ser incorporado ao folclore em várias regiões do país. Dessa forma, explorar as marcas presentes no texto nos faz ir ao encontro de possíveis ocorrências históricas, bem como possibilita questionamentos sobre a presença desses elementos na obra.

Esse estudo demonstra uma longa duração de mentalidades e permite verificarmos ainda mais uma faceta relacional para *Ondina*, que é o reconhecimento do processo de metamorfose das formas no contexto cultural do ocidente, assunto tratado no terceiro capítulo. Esse conceito está ancorado no trabalho de Aby Warburg e sua “ciência sem nome”, que teve como ponto fundamental a compreensão da dinamicidade das formas no Ocidente, a partir da *Nachleben der Antike*. Georges Didi-Huberman traduz tal expressão por “sobrevivência da Antiguidade” em seu trabalho⁷, que visa retomar e analisar as premissas de Warburg.

⁵ ECO, U. **Os limites da interpretação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. xvii.

⁶ CALABRESE, O. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 39.

⁷ DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Esse entendimento é importante para a presente análise, pois ao identificarmos contextos com os quais a obra se relaciona, verificamos ser necessário explorar o processo de atribuições culturais da forma em um imbricamento desta com o mito, sua origem e simbolismo. Entendemos, portanto, que a figura representada dialoga com um conjunto de imagens e instâncias sócio-históricas de diferentes tempos. O mito das sereias vem se configurando desde a Antiguidade, diversificando-se iconograficamente e simbolicamente na Idade Média. Esse imaginário acerca das sereias é legado à modernidade chegando ao Novo Mundo pelas Grandes Navegações. Assim, é relevante abordar o percurso simbólico e iconográfico dessas criaturas para, então, voltar-nos mais uma vez ao objeto desta pesquisa. Entendemos que este estudo não poderá abarcar a todas as hipóteses levantadas por autores que têm se debruçado especificamente sobre a iconologia das sereias no Ocidente, mas buscaremos algumas referências que contribuíram para a consolidação iconográfica e simbólica desse mito que são relevantes para a análise de *Ondina*.

Dessa maneira, consideramos *Ondina* como um ponto de convergência entre textos. Essa pintura é construída dentro de um sistema de linguagem, bem como, dentro de um sistema cultural. Esse processo possibilita desdobramentos de sentido na medida em que coexistem na imagem. O quarto capítulo, portanto, aborda o que definimos por campo relacional poético. Esse campo permite explorar como o “fazer pintura”, o arranjo discursivo e as relações intertextuais se mesclam e permitem um ou mais jogos entre oposições semânticas. O objeto artístico possui níveis significativos e, apenas a partir da análise dessas várias camadas significativas do texto é que será possível formular uma reflexão a qual abarque sua totalidade. Nesse ponto, compreendemos uma transição entre níveis isotópicos e níveis opostos, suscitando o que definimos por poética.

1. DIRETRIZES

Partir da imagem como objeto e parâmetro para a análise é o princípio deste trabalho. Isso significa apreender a obra por si mesma, por suas qualidades, e tentar livrar-se de todo e qualquer (pré) conceito formulado antes do contato entre espectador e objeto. Os aspectos definidores e evidentes do objeto artístico, que darão as dimensões possíveis de sua significação, estão colocados em sua própria estrutura. Sendo assim, é necessário entender que os desdobramentos interpretativos vislumbrados estão de acordo com os patamares identificados a cada olhar voltado ao objeto. Por essa razão, antes de adentrar na análise, é necessário postular as seguintes questões: “como a pintura se organiza como discurso? Como se estrutura como texto a ser lido pelos espectadores, tornando-se inteligível? Ou, ainda, como a pintura se apresenta como um sistema gerador de significados e de sentido? O que faz dela um texto, um todo significante, um sistema?”⁸. A que esse sistema se refere? Qual (is) o (s) contexto (s) convocado (s)?

Tendo esses questionamentos nas bases da investigação, propomos as primeiras considerações sobre nosso objeto de análise: Trata-se de uma pintura, nas dimensões de 195 x 130 cm, realizada em tinta acrílica e grafite sobre tela. Essas especificações já nos determinam alguns parâmetros, entendemos que nos voltaremos a um sistema semi-simbólico, ou seja, a uma linguagem que se caracteriza por um domínio específico das formas:

(...) Estamos no domínio da *qualitas* sensível das matérias, das formas e do cromatismo que transportam, nas suas articulações visuais em determinada topologia, os sentidos convocados para a pintura fazer-se vista e significada, não apenas pelo que dá a ver, mas também pelo que dá a sentir com os demais sentidos e até com o corpo todo, atuantes conjuntos com o olho⁹.

Por essa razão, começamos pela estruturação do quadro. Qual o sistema constituidor de *Ondina*? Como começar a investigação?

⁸ MARTINEZ, V. Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília**, DF, v. 6, p. 108, 2006.

⁹ OLIVEIRA, A.C. de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004. p. 117.

1.1. Ondina

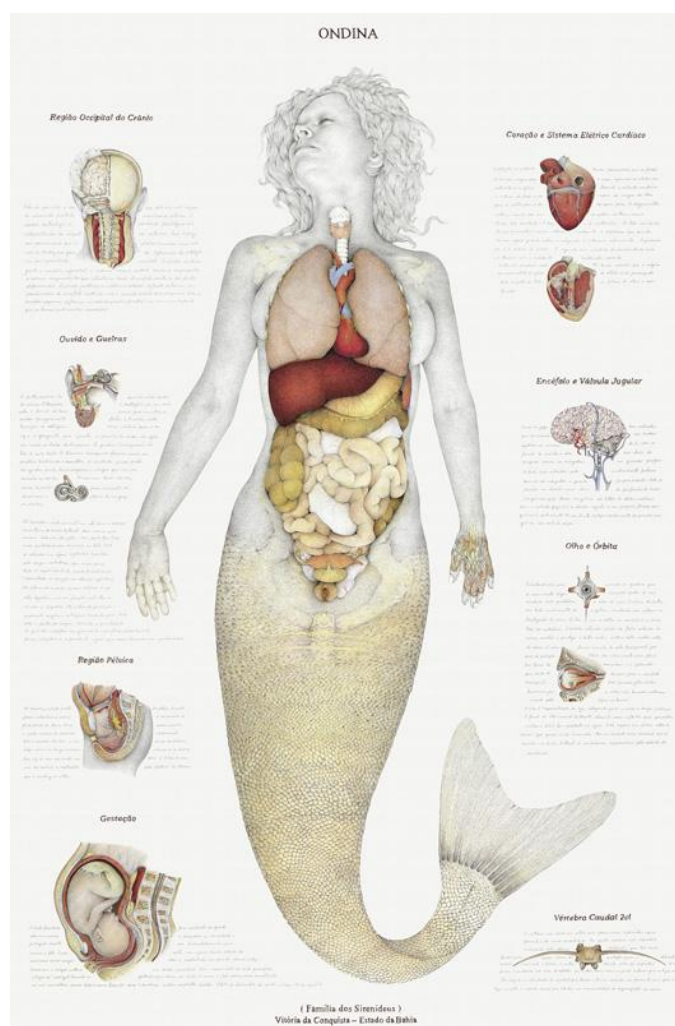


Figura 1: Walmor Corrêa, Ondina, 2005, acrílica e grafite sobre tela- 195 x 130 cm.
 Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

Notamos uma organização específica nesta pintura (Fig.1): ela se divide em três blocos verticais de informação que se estendem da parte superior do quadro à sua base: um à esquerda, um ao centro e outro à direita. Percebemos, também, que a tela é formada por elementos da linguagem plástica e elementos da linguagem escrita, dispostos de modo a proporcionar um equilíbrio formal na obra.

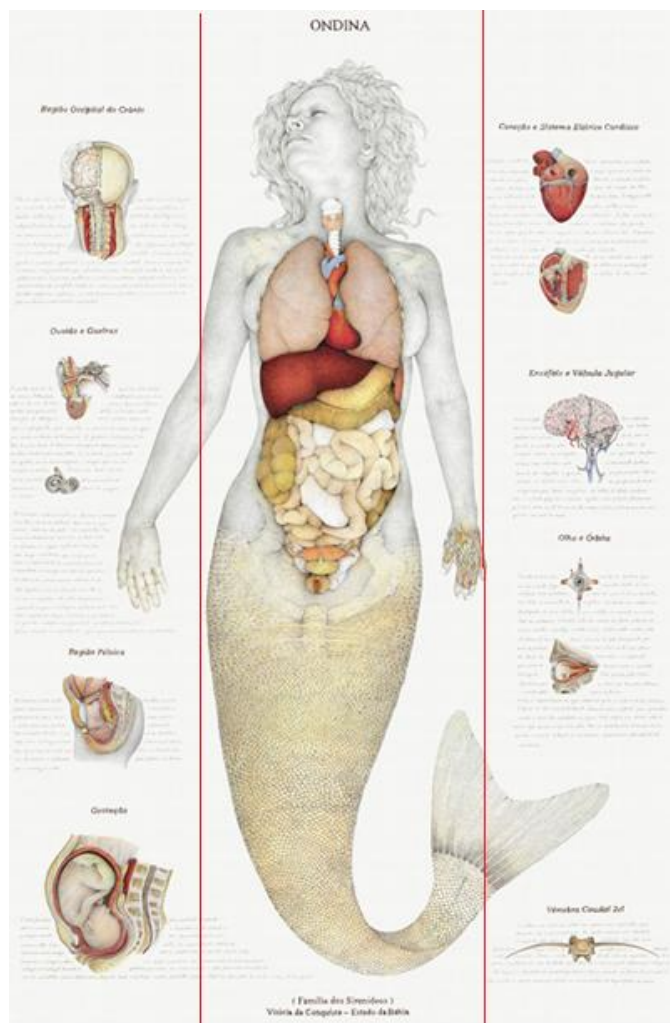


Figura 2: Detalhe divisão da tela

Partindo do bloco central (para o qual também podemos nos referir como o bloco principal), observamos que em seu topo superior, centralizada, está a palavra “*Ondina*”. Logo abaixo, ocupando praticamente todo o espaço central da tela, uma figura está disposta: ela é representada como uma criatura híbrida; sua metade superior possui características humanas, definidas pelo busto feminino, particularizado por um rosto e cabelos ondulados.

Em seus ombros, sugere-se uma estrutura óssea, sutilmente delimitada por linhas e em coloração predominantemente branca. Ela está com o torso aberto e seus órgãos à mostra, destacados pelo uso de cores mais saturadas se compararmos com a pele, em que predomina um tom acinzentado mais diluído. Em sua mão esquerda, vemos um conjunto de veias e artérias expostas como se um pedaço de sua pele tivesse sido retirado para exteriorizar esse detalhe; em todos

esses elementos, percebe-se um trabalho minucioso de gradação de cores para definirem-se volumes e uma tridimensionalidade das figuras.

Sua metade inferior tem formato de cauda de peixe, coberta por escamas, em que se identificam tons diluídos de ocre mesclados ao cinza, o mesmo de sua pele. Essa mistura dos tons permite a ilusão volumétrica, assim como acontece na metade superior do corpo. Na junção entre busto e cauda, notamos uma sugestão da estrutura óssea dos quadris ligados ao que parecem ser vértebras iniciais da cauda. Na extremidade da cauda, vemos delinear-se uma dobra, culminando no trabalho preciso em linhas brancas e gradações de cinza que garantem um fechamento da natatória. Em seguida, abaixo da cauda, observamos mais algumas palavras: “(Família dos Sirenídeos)”, “Vitória da Conquista – Estado da Bahia”.

Os blocos verticais das laterais esquerda e direita seguem um mesmo padrão de organização. Ambos os espaços se dividem em quatro trechos horizontais nos quais estão subtítulos seguidos por representações de detalhes anatômicos junto a pequenos textos escritos que os circundam. Esses pequenos trechos estão distribuídos de maneira a garantir um equilíbrio no quadro como um todo, respeitando um espaçamento entre si e entre a figura da faixa central. Observa-se que os primeiros subtítulos dos blocos laterais estão um pouco abaixo da altura na qual se iniciam as informações do bloco central. Isso nos indica haver uma hierarquia presente nessa distribuição do texto plástico. Os trechos laterais parecem ser apêndices explicativos que corroboram para situar a figura principal.

As estruturas anatômicas em destaque são coloridas em tons quase tão saturados quanto dos órgãos da figura central. Os textos se constroem em terceira pessoa, garantindo uma impessoalidade e uma objetividade quanto às explicações anatômicas apresentadas. Observemos, por exemplo, as notas sobre a vértebra 2CL, responsável pela estruturação da cauda, localizada na parte inferior da faixa vertical direita:

Vértebra Caudal 2CL - As vértebras nas *Ondinas* estão um pouco mais separadas, o que permite a ela mais mobilidade. Na parte superior seu esqueleto é composto pela coluna vertebral – que tem duas funções principais: serve de proteção para a delicada medula espinhal e forma o sustentáculo ósseo do esqueleto. A espinha é constituída por ossos de diferentes formatos. Com o sacro na parte inferior que se liga ao ílio ligado à articulação do quadril que forma o fêmur curvado em forma de arco que se

liga no centro à espinha caudal, que obedece ao mesmo padrão de organização dos peixes ¹⁰.

Junto a essa descrição, há um desenho da vértebra tratada (Fig.3) e percebemos que é essa a vértebra levemente sugerida no corpo da faixa central (Fig.4). Ela liga-se à estrutura óssea do quadril e ao fêmur curvado, conforme explicado no texto.

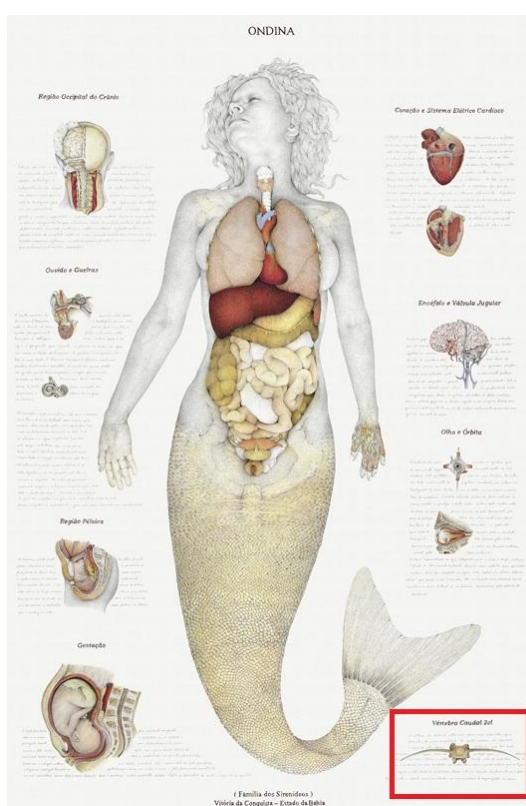


Figura 3: Detalhe vértebra cauda

¹⁰ Texto pertencente à imagem, cedido por Walmor Corrêa em 01 de novembro de 2014. Ver os textos na íntegra em anexo.

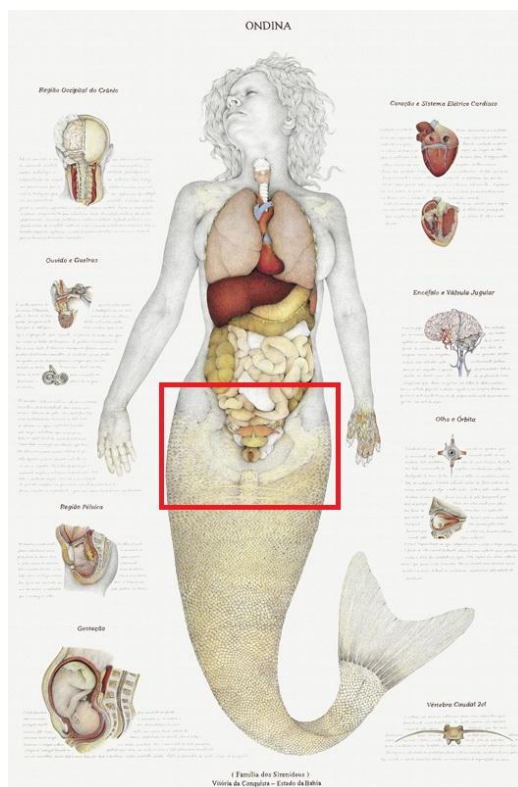


Figura 4: Detalhe ossos quadril

Dessa maneira, notamos uma correspondência entre o detalhe tratado na lateral e a figura principal. Assim, partimos da hipótese que esses textos verbais atuam junto às figuras para a configuração da obra. Percebemos que, por meio dessa composição, apresenta-se um todo significativo. Sendo assim, procuraremos tentar definir como, a partir do seu plano de expressão, a obra apresenta um discurso ao espectador.

1.2. Identificação do discurso

Entrar na esfera discursiva implica compreender como esses elementos identificados desencadeiam efeitos de sentido. Segundo Vicente Martinez:

A enunciação na teoria semiótica discursiva é a instância em que se posiciona o sujeito que estrutura o discurso, instância esta que enuncia o discurso que será interpretado pelo enunciatário, sendo a partir desta que se propõe uma determinada situação sobre a qual a percepção e o raciocínio serão convocados a agir¹¹.

¹¹ MARTINEZ, *op. cit.*, p. 107-121.

Tendo em vista essa afirmativa, buscaremos elucidar alguns princípios teóricos necessários para adentrar na análise discursiva. O discurso é, pois, o enunciado do texto, o que ele “diz” ao leitor/ espectador, e a interpretação que este faz do texto. Como explicita Martinez, a enunciação pertence à teoria semiótica discursiva, porém se mostra um conceito bastante produtivo para tratarmos de produções plásticas.

Dessa maneira, é necessário entender que o texto plástico, assim como um texto escrito, é constituído por dois planos de linguagem: o plano da expressão e o plano do conteúdo. Ambos são significantes e colaboram para a estrutura semântica do texto por possuírem pontos de conjunção, responsáveis pelo sentido. Para o texto plástico, podemos, inclusive, considerar o plano da expressão como o plano plástico (formal) que, segundo Algirdas J. Greimas é a “condição da existência do sentido”¹².

Nesta análise, ao afirmarmos a presença de um discurso, entendemos que:

A linguagem pictórica se constrói a partir de uma peculiar semiose, que se estabelece entre os dois planos constituintes de sua estruturação, a saber, o plano da expressão e o do conteúdo. Esses não mantêm entre si exclusivamente uma relação arbitrária, centrada num conjunto de normas e convenções que os regem e cuja única função seria a de “representar”. Entre os dois planos, as relações entretecidas se dão de outras maneiras, desde a retomada de traços de qualidades até a sua completa mimese. Essas relações dependem exclusivamente do tipo de contrato comunicativo que o “eu” que enuncia, o enunciador, instaura na sua obra, que, por sua vez, guarda em sua organização relacional, um outro, um “tu”, ou seja, o enunciatário, inscrito na comunicação proposta pela própria obra¹³.

Considerando essas proposições, buscaremos reconhecer como se estabelecem conjunções entre os dois planos em *Ondina*; como a obra faz sentido e como essa relação entre os planos determinam um contrato comunicativo com o espectador. Para tanto, propomos esse momento da análise por três conceitos que nos permitem formular arranjos organizacionais no texto, auxiliando, assim, a identificação da estruturação discursiva:

- Qualidades representacionais;
- Isotopia;
- Debreagem;

¹² GREIMAS, *op. cit.*, p. 36.

¹³ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 117.

1.2.1. Qualidades representacionais

Essas qualidades estão intimamente ligadas à técnica utilizada pelo artista Walmor Corrêa; podemos observar volumes e contornos que delimitam as figuras, conferindo um tratamento ilusionista e realista a elas. Estas são bem delineadas e coloridas, em contraste com o fundo neutro e branco em que estão inseridas. Ao mesmo tempo, os textos explicativos que circunscrevem as figuras das laterais nos permitem ter mais informações sobre os detalhes observados na pintura. Esses elementos, porém, não apenas corroboram com informações, mas também fazem parte do arranjo composicional e são componentes plásticos na pintura.

Portanto, a composição da tela demonstra uma busca pela clareza das informações. O texto plástico se apresenta para que identifiquemos cada órgão, membro e sistema orgânico figurado. Essa conjunção de elementos explicativos tanto visuais, quanto escritos remete a um tipo específico de produção representacional: a ilustração científica. Essa técnica permite a figuração ideal de espécimes e pode ter ou não notas explicativas e detalhes do funcionamento do organismo representado. É a técnica utilizada em atlas de história natural, pranchas anatômicas ou qualquer outra produção científica de caráter biológico ou da área da saúde. Observemos, por exemplo, as três imagens a seguir (figs. 5, 6 e 7):

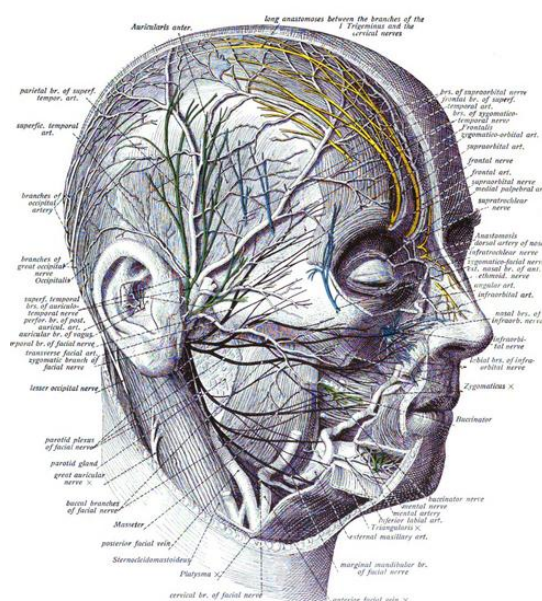


Fig. 691 and 692. Superficial nerves and arteries of the face, deeper layer. Most of the parotid gland is removed. The facial muscles have been cut away, divided, or drawn downwards. The colors of the nerves are the same as in Fig. 541.

Figura 5: Sobotta's Atlas and Text-book of Human Anatomy, 1909, fig. 691

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sobo_1909_691.png

Essas três representações foram feitas para o Atlas Sobotta, compêndio de pranchas e textos sobre o funcionamento do corpo humano. Em ambas, nota-se o aspecto explicativo para cada parte do corpo selecionada. Assim como em *Ondina*, apresentam-se detalhes dissecados e dá-se ênfase a cada um deles pelo uso de cores e notas explicativas ligadas às partes representadas. O trabalho de representação é bastante minucioso e demonstra a busca pela clareza das informações.

Assim, compreende-se que se trata de uma maneira representativa que intenta a persuasão veridictória. Por estarem relacionados a um fazer mimético, os traços visuais escolhidos buscam uma correspondência com o mundo natural. Porém, por ser uma técnica para fins explicativos, ressaltamos o aspecto ideal desse tipo de representação, pois parte-se da observação de vários espécimes para chegar-se a uma imagem que corresponda ao grupo geral. Ou seja, apreendem-se os traços gerais de uma espécie e representa-se um “ser modelo”. Neste, é possível enfatizar detalhes de acordo com a aplicabilidade da prancha científica, caso que observamos nas pranchas acima ao notarmos algumas estruturas destacadas em cada parte ilustrada.

Apesar do aspecto ideal, a mimese é uma característica essencial para a ilustração científica, pois é necessário o processo de identificação de um espécime do mundo natural. Essa característica pode ser relacionada com a iconicidade para semiótica, ou seja, a um tipo de representação motivada que faça o espectador reconhecer no signo um referente do mundo natural. Greimas¹⁴ refere-se à representação icônica como um processo redutivo que o “pintor-imitador” realiza. Por atuar nos limites impostos pela bidimensionalidade, o pintor não consegue abarcar a totalidade sensorial que os objetos do mundo nos oferecem. Porém, ao mesmo tempo, o relevante nesse processo é o fenômeno de reconhecimento por parte do espectador, pois caracteriza a “legibilidade do mundo dito natural”. Ou seja, “supondo que reconheçamos, a seguir, esta ou aquela planta, este ou aquele animal, as significações “reino vegetal” ou “reino animal” farão parte da leitura humana do mundo e não do próprio mundo”¹⁵.

¹⁴ GREIMAS, A. J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. In: OLIVEIRA, *op. cit.*, 2004.

¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

Isso caracteriza uma estrutura comunicacional, ou seja, um sistema de significações que é próprio do ser humano; um “crivo de leitura”, que nos faz compreender os discursos que se apresentam nas representações figurativas. Assim, ao voltar os olhos para uma prancha de ilustração científica, o espectador identifica ali que se trata da representação figurativa de um espécime que pertence ao mundo natural; ou seja, há um fenômeno semiótico nesse processo de reconhecimento do espectador.

Voltando à *Ondina*, podemos notar que, a partir do uso de uma técnica representativa normalmente relacionada ao universo científico, constrói-se um discurso *a priori* também científico, caracterizando um sistema significativo para o espectador. Assim, questionamos: esse arranjo pode induzi-lo a interpretar a figura principal como um ícone correspondente ao mundo natural?

Diante dessa pergunta, é necessário explorar como tais elementos se conectam e como a relação entre texto escrito e imagem problematiza o discurso presente no texto plástico. Por isso, é preciso abordar o conceito de *isotopia*, pensando em que medida se confere (m) um ou mais níveis isotópicos no discurso.

1.2.2. Isotopia

O discurso científico identificado não se limita apenas ao “reconhecimento icônico”. No texto plástico percebemos que a relação entre os elementos escritos (ver Anexo) e os elementos figurativos é bastante imbricada. Isso corrobora, a princípio, para legitimar um aspecto científico do discurso. Voltemos ao exemplo da vértebra caudal 2CL: a representação da vértebra está circunscrita pelo texto escrito de maneira que identificamos um bloco informativo. Neste, como visto anteriormente, imagem e escrita interagem entre si: a vértebra está destacada visualmente e o texto escrito descreve o seu funcionamento; vendo esse trecho e voltando o olhar para a figura principal, percebemos a sugestão da localização do osso e reitera-se a informação. Percebemos que, no trecho, tanto o elemento figurativo quanto os elementos escritos não se sobrepõem em importância funcional, mas atuam em uma reiteração recíproca para garantir unidade explicativa e significativa.

Esse processo pode aqui ser definido como isotópico. Isotopia, para a semiótica discursiva, é entendida como “um feixe de categorias semânticas redundantes, subjacentes ao discurso considerado”¹⁶. Identifica-se isotopia em sequências linguísticas onde se constata uma sintagmatização de mensagem, ou seja, uma concordância geral no texto. Essas categorias podem ser constituídas por unidades sintáticas, porém não necessariamente seguem suas regras de ordenação, visto que a isotopia não se limita numa instância específica do discurso, mas pode estar manifestada em qualquer nível de um texto¹⁷. Dessa maneira, percebemos que a isotopia pode abarcar relações entre níveis diferentes, desde o plano expressivo até o plano do conteúdo de um discurso, garantindo a unidade da mensagem. François Rastier aborda essa distinção em *Sistemática das Isotopias* (1975). Ele observa que no caso das isotopias de expressão, há também uma correlação com as estruturas profundas do conteúdo.

Apesar de o autor tratar apenas do exame das estruturas discursivas linguísticas, podemos identificar a possibilidade de ampliar o seu pensamento para o discurso no texto plástico. Sendo assim, nosso objetivo consiste em pontuar possíveis paralelismos entre a “mecânica das isotopias” apresentadas pelo autor e a identificação de processo semelhante no texto plástico. O autor destaca uma tipologia para abordar as diferentes isotopias do conteúdo e isotopias da expressão. Não será necessário adentrarmos em todas as categorias, pois o objeto desta pesquisa não requer uma associação direta com a análise do autor. Porém, o interessante em sua tipologia é que se explicita a possibilidade de identificar diferentes isotopias em um mesmo texto a partir de um “sistema de redundâncias instituindo num texto as coerências e as incoerências, regradas, que o constituem em discurso”¹⁸.

Nesse sentido, o conceito de isotopia é proposto nesta análise como uma possibilidade de explorar diferentes facetas do discurso do texto plástico. Até o momento, identificou-se uma estrutura comunicacional baseada nas qualidades

¹⁶ GREIMAS, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Esse raciocínio é verificado em *Sistemática das isotopias*, de François Rastier: [*Pode-se estabelecer uma isotopia numa sequência linguística de uma dimensão inferior, igual ou superior à da frase. Ela pode surgir indiferentemente em qualquer nível de um texto; poderemos encontrar exemplos muito simples no nível fonológico: assonância, aliteração, rima; no nível sintático: acordo por redundância de marcas; no nível semântico: equivalência definicional triplicação narrativa...*]. RASTIER, F. *Sistemática das isotopias*. In: GREIMAS, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ *Idem*, p. 124.

técnicas da pintura. É necessário, então, indagar se esse discurso possui outras instâncias significativas e pensar em como se constitui a coesão no texto plástico. Por isso, iremos adentrar nas relações entre as unidades significativas e o texto como um todo.

Assim, voltemo-nos novamente ao quadro: vemos uma correspondência direta entre outros trechos do quadro e a figura central nas unidades: “Ouvidos e guelras”; “Região pélvica” e “Coração e sistema elétrico cardíaco”. Em “Ouvidos e guelras”, o texto escrito descreve o funcionamento do tímpano e da trompa de eustáquio, indicados na figura da unidade. Porém, refere-se às guelras e à bexiga natatória que estão indicadas na figura principal:

1. Guelras: “As guelras (brânquias) são três de cada lado. As lâminas branquiais oferecem maior superfície facilitando a hematose. A carótida passa perto da guelra para hiperoxigenar o sangue que vai em direção ao cérebro”¹⁹.

Percebemos que as três guelras estão sugeridas atrás da orelha esquerda de *Ondina*, a qual é representada com a cabeça levemente inclinada para a direita (fig.8).

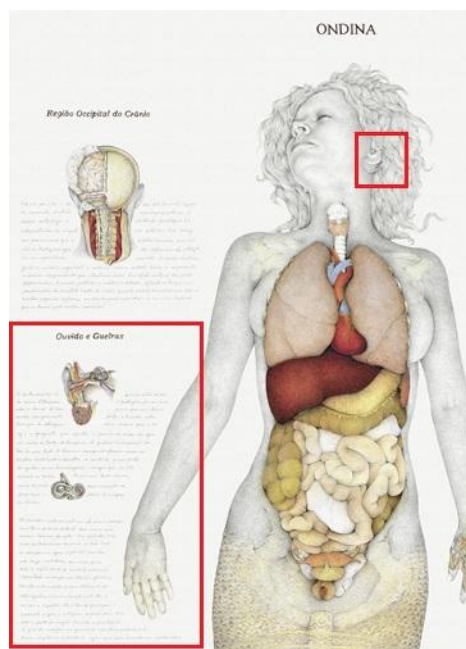


Figura 8: Detalhe de Ouvidos e Guelras

¹⁹ Texto pertencente à imagem, cedido a esta pesquisa por Walmor Corrêa em 1 de novembro de 2014. Ver os textos na íntegra em anexo.

2. Bexiga natatória:

(...) Percebe as vibrações na água captadas também pela bexiga natatória, que ocupa quase toda a região dorsal da cavidade abdominal (representada na imagem em coloração azul claro), ela é formada a partir de uma dilatação do aparelho digestivo, mas sua função nada tem a ver com a digestão ela é cheia de gases principalmente oxigênio e nitrogênio secretados para dentro dela a partir do sangue. Variando a quantidade de gás ela modifica a sua gravidade específica, podendo dessa forma adaptar-se à pressão da água que varia de acordo com a profundidade ²⁰.

Neste caso, temos a indicação direta no texto de como a bexiga natatória está representada na figura principal, em coloração azul claro (fig. 9).

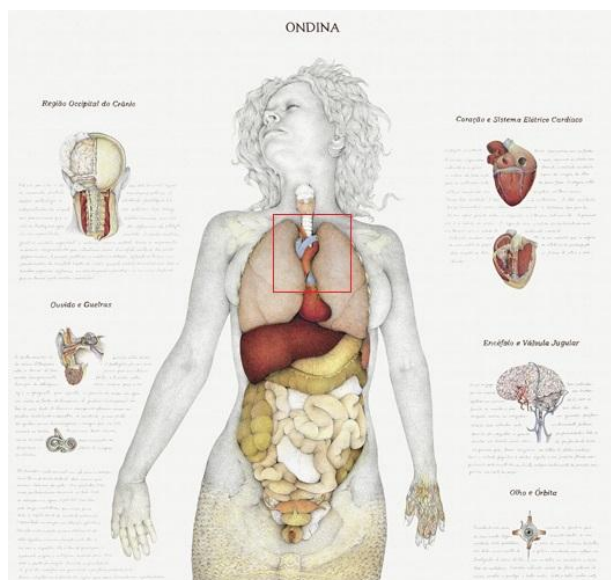


Figura 9: Detalhe Bexiga Natatória

3. Em “Região pélvica”:

No desenho, metade direita da pélvis de onde foram extraídas as vísceras e conservada a parte final da cloaca. Vê-se assim mesmo a parte inferior da cavidade abdominal. Pode-se perceber também a ausência de clitóris. Logo acima da bexiga urinária situam-se os ovários. Uma vez ao ano um óvulo maduro é liberado por um dos ovários e capturado pelas fímbrias da trompa que o conduz ao útero ²¹.

²⁰ *Idem*

²¹ *Idem.*

Verificamos que o texto apresenta uma referência direta à figura da unidade. Além disso, mesmo sem serem indicados diretamente no texto, três elementos aparecem na figura principal (fig.10):

- Ovários: em coloração laranja, ligados pelas trompas junto ao útero;
- Bexiga urinária: em coloração ocre, logo abaixo ao conjunto uterino; estando também indicada na figura da unidade em coloração rosada;
- Cloaca: também em coloração alaranjada, logo abaixo da bexiga urinária, e também é indicada na figura da unidade.

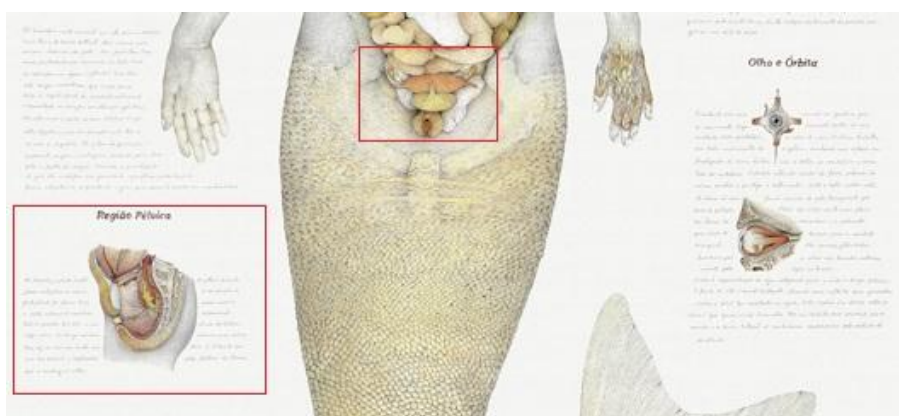


Figura 10: Detalhe Região Pélvica

4. Em “Coração e sistema elétrico cardíaco”, descreve-se a fisiologia e funcionamento do coração:

Localizado no centro do tórax, permanece com função de bombear sangue para o corpo suprindo as células com nutrientes e oxigênio. Quando o músculo cardíaco se contrai, ele força a passagem do sangue do átrio para os ventrículos e destes para fora. O sangue então volta ao coração por um complexo sistema venoso. Possui três cavidades: um átrio e dois ventrículos. As três cavidades têm praticamente o mesmo volume, mudando a espessura das paredes. Há um espaço grande entre o segundo e o terceiro batimento. O primeiro som ou bulha cardíaca é a batida do átrio, o segundo som a batida do ventrículo direito e o terceiro som a reverberação do sangue nas paredes do ventrículo esquerdo. A ativação cardíaca resulta de um impulso que se origina em uma célula ou grupo de células e da propagação deste impulso a todas as células do átrio e ventrículos²².

²² *Idem.*

Nas figuras da unidade, representa-se o coração conforme descrito, com as três cavidades. Na figura inferior, inclusive, realiza-se um corte transversal para melhor demonstrar a disposição interna dos ventrículos e átrio mencionados. O texto escrito também não faz menção direta ao desenho da figura principal, porém podemos encontrar o coração nesta, como indicado (fig. 11):

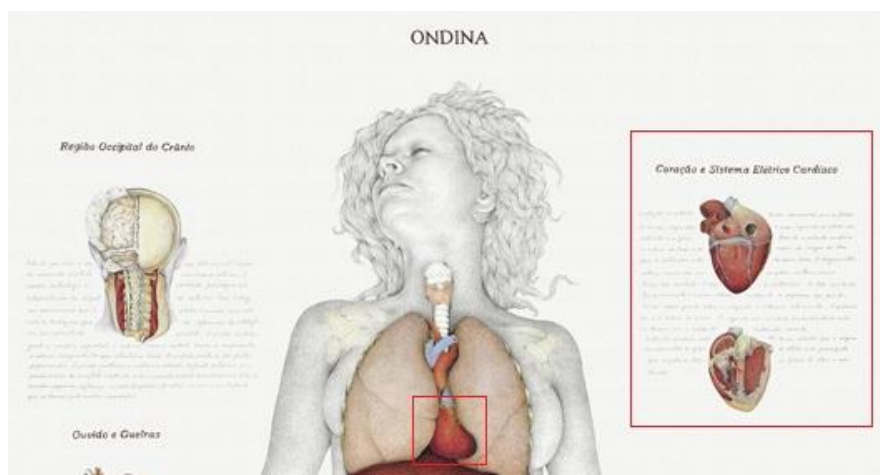


Figura 11: Detalhe Coração

Nesses casos, assim como na unidade referente à vértebra, encontramos exemplos de isotopia entre os textos escritos e as figuras, bem como isotopias nas figuras dos trechos laterais que podem ser identificadas na figura central. Para o restante das unidades, percebemos que não há uma relação direta entre os textos escritos e a figura principal. Todavia, isso não impede que eles também atuem como unidades significativas, pois percebemos que tratam de particularidades presentes no corpo. Dessa maneira, consideramos que em todos os trechos laterais, imagem e escrita são, também, postas em isotopia.

Em *Ondina*, portanto, a isotopia é causada por uma reiteração formal. Mesmo sem a leitura do texto é possível perceber uma relação entre os elementos laterais e centrais por uma correspondência de cores e na disposição topológica das unidades. Percebemos que as figuras laterais são colocadas em uma altura específica em comparação à figura principal (conforme abordado no item 1.1) e isso corrobora para a associação entre os elementos laterais e a figura central. Além disso, verificamos que todas as unidades significativas atuam em um patamar de equivalência no campo semântico. Em grande ou pequena medida, todos esses

trechos de informação trabalham em conjunto para a manifestação de um discurso *a priori* científico.

Esse recurso presente no texto plástico faz parte da estratégia de manipulação do discurso: cada trecho lateral se constitui como unidade significativa que se relaciona com as outras unidades significativas do texto e garantem uma coesão para a enunciação. Verificamos que na estrutura superficial do texto, a correlação entre imagem e escrita legitima a persuasão veridictória. Ao instituir um código lexical – científico -, o texto como um todo se define por “um tom, uma nuance”²³, nos quais se definem condições para a proposição de um contrato de veridicção.

Esses elementos produzem o efeito de “realidade natural”, pois é por meio da identificação do campo “científico” que o espectador procura reconhecer a figura principal como ícone que representa um “referente” do mundo natural. Ele passa, então, a buscar essa correspondência e isso nos possibilita explorar um primeiro percurso interpretativo.

1.2.3. Debreagem

Dentre os elementos escritos presentes no quadro, identificamos também notas que atuam como título e legendas da figura principal, são eles: “*Ondina*”, “(Família dos Sirenídeos)” e “Vitória da Conquista – Estado da Bahia”.

²³ Apropriamo-nos da terminologia de Rastier, por considerarmos suas considerações a respeito das isotopias léxicas bastante pertinentes para esta análise. Os termos “tom” e “nuance” não tem nenhuma correspondência a elementos da linguagem plástica, mas devem ser entendidos em uma dimensão mais ampla, como o resultado isotópico das articulações formais e semânticas.

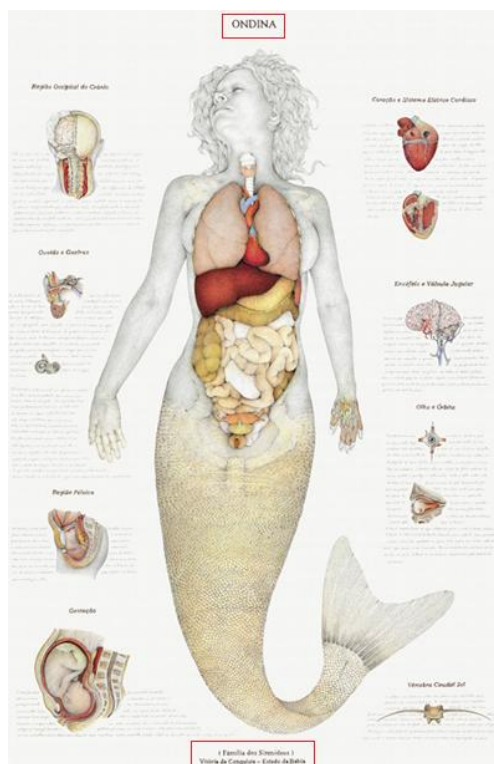


Figura 12: Detalhe elementos de debreagem

Percebemos que a palavra “*Ondina*” apresenta quem é a figura principal do quadro, e os elementos “(Família dos Sirenídeos)” e “Vitória da Conquista – Estado da Bahia” definem a classificação científica e sua proveniência geográfica. Somos apresentados a elementos que determinam sobre quem se trata no discurso.

Para a sintaxe discursiva, o mecanismo em que se projetam pessoas, tempo e espaço no enunciado é chamado *debreagem*²⁴. Esta pode se referir à própria enunciação (projeção do *eu-aqui-agora*), ou ao enunciado (projeção *ele-alhures-então*). No primeiro caso, trata-se da *debreagem enunciativa*, e no segundo caso, da *debreagem enunciva*. Assim, a *debreagem enunciativa* se caracteriza por uma maior subjetividade (pois projeta o *eu* que se coloca no interior do discurso), já a *enunciva* designa-se pela objetividade, buscando apresentar o conteúdo do discurso.

Voltando-nos ao texto plástico, percebemos que há dois fenômenos de *debreagem*, pois se define:

1. Uma pessoa *ela*: *Ondina* – a quem não se fala, e aquela que não fala, porém é de quem se fala;

²⁴ FIORIN, J. L. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989. p. 57-74.

2. Um espaço *alhures*: Vitória da Conquista, estado da Bahia – um espaço não situado ao *aqui* de um *eu* enunciador, mas um *onde* se produz o enunciado.

Reconhecemos esses elementos como as marcas no discurso que auxiliam as projeções de pessoa e espaço: o discurso se estabelece em terceira pessoa, o que garante sua objetividade, e, ao mesmo tempo, situa o espectador sobre quem se trata. A princípio, essas marcas parecem mais uma vez reforçar o aspecto instrutivo e científico do discurso, pois não instauram a subjetividade, mas caracterizam a impessoalidade.

Uma questão interessante se coloca com o elemento “(Família dos Sirenídeos)”: este não possui um papel direto na debragem, porém auxilia uma especificidade de pessoa. Não se refere apenas a uma *Ondina*, mas determina-se o pertencimento desta a um grupo – a família dos “sirenídeos”.

1.3. Percurso interpretativo

O percurso interpretativo pode ser entendido como uma estrutura narrativa se a considerarmos como um conceito operatório para análise da atuação do espectador. Dessa maneira, buscaremos definir o percurso interpretativo como uma dinâmica entre *papéis actanciais*. Estabelecemos um paralelo entre a relação de papéis actanciais uma vez identificados para textos narrativos escritos e a relação entre enunciador e espectador para o discurso do texto plástico aqui analisado ²⁵.

Identificar uma dinâmica de papéis actanciais no percurso interpretativo auxilia-nos a compreender como a obra se manifesta e sugere um contrato comunicativo. Dessa maneira, podemos estabelecer modelos actanciais para o pintor: como enunciador; e para o espectador: como enunciatário. Consideramos o pintor como um destinador-manipulador que presentifica o discurso ao apresentar ao espectador o objeto de valor “existência de *Ondina* no mundo natural”.

²⁵ Fazemos um paralelo às teorias de análise do discurso, explorando as instâncias de enunciador e enunciatário para o texto plástico. Semelhante abordagem semiótica para objetos artísticos pode ser conferida em: MARTINEZ, V. Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, Brasília, DF, v. 6, p. 108, 2006. p. 111.

Assim, o enunciatário/ espectador que está em disjunção com esse objeto de valor, pode entrar ou não em conjunção com ele, estabelecendo um contrato com o enunciador/ pintor ²⁶. Esse esquema narrativo pode ser transcrito na seguinte função:

$$F = (E \cap O_n) \text{ ou } (E \cup O_n)$$

Sendo,

E - enunciatário

\cap - conjunção

\cup - disjunção

O_n - objeto de valor “existência de *Ondina* no mundo natural”

Esse processo de manipulação por parte do pintor nos indica a dimensão cognitiva para o esquema narrativo que, segundo Denis Bertrand está relacionado à problemática da veridicção (*fazer-creer*):

A dimensão cognitiva: se estuda a narrativização dos saberes, baseada no fato de que basta que dois atores em um relato dado não disponham de um mesmo saber sobre os objetos para que esse saber se torne objeto de valor (secreto, ilusório, mentiroso, verdadeiro: a problemática da veridicção), e, portanto, uma aposta narrativa ²⁷.

Percebemos que as qualidades representativas do texto indicam que o pintor possui um *saber científico*. Esse saber pode ser confirmado, estabelecendo-se o contrato de veridicção, ou refutando-o, pelo espectador. Para isso, existe outro elemento a ser considerado (pressuposto pelo pintor), mas que não se revela no discurso: a competência do espectador.

²⁶ Ressaltamos que o enunciador é uma instância pressuposta do discurso, ou seja, não o “pintor feito” da pintura, mas um pintor implícito. Nesse sentido, a ideia que se faz do pintor como enunciador (sujeito semiótico) é produzida na análise de sua enunciação, melhor dizendo: a partir da análise da própria pintura. O mesmo ocorre com o enunciatário, definido também como uma instância pressuposta e, portanto, um espectador na perspectiva semiótica e não em “carne e osso”.

²⁷ [La dimensión cognitiva: se estudia la narrativización de los saberes, basada en el hecho de que basta con que dos actores en un relato dado no dispongan de un mismo saber sobre los objetos para que ese saber se vuelva objeto de valor (secreto, ilusorio, mentiroso, verdadero: la problemática de la veridicción, y por ende una apuesta narrativa.] BERTRAND, D. **Elementos de narratividad**. Disponível em: <<http://www.magarios.com.ar/BERTRAND-CAST.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

No estudo das estruturas narrativas, a semiótica considera que a competência é “o que faz ser” e contribui para a ação do sujeito na sequência de um programa narrativo. Transpondo esse raciocínio para a análise do esquema narrativo que percorremos, podemos definir que a competência do espectador é a instância necessária para sua dedução cognitiva quanto ao contrato de veridicção. Ou seja, é necessário que o espectador consiga atingir uma “chave de identificação”²⁸ do quadro a partir de um saber compartilhado com o pintor.

1.3.1. Competência

O que analisamos até o momento se refere à construção do plano de expressão do discurso, ou seja, a como esse discurso se manifesta e induz a um processo de reconhecimento a partir da observação dos elementos plásticos. Porém, para tratar de competência, é preciso adentrar-se em outro âmbito, ainda não propriamente abordado na investigação. A competência, por si só, não totaliza esse campo, porém possibilita relações num domínio mais profundo do plano do conteúdo do texto plástico. Para falar da competência necessária nesse percurso interpretativo, estabelece-se um princípio de que todo e qualquer espectador possui uma bagagem cultural ²⁹ que contribui para sua experiência com um objeto artístico. Desse modo, quando afirmamos uma competência pressuposta pelo pintor, significa ativar essa bagagem para compreender o que está, de fato, colocado no discurso do texto plástico.

Existe uma marca bastante explícita e manifestada na figura principal que legitima um segundo nível no discurso, a partir do reconhecimento da sua significação: a cauda. Ora, o espectador sabe que não existem mulheres com cauda de peixe no mundo natural, porém, essa forma é bastante conhecida e definidora de um conjunto de seres pertencentes a tradições folclóricas ocidentais: as sereias. A competência exigida pelo enunciador, portanto, trata-se do saber da não existência de *Ondina* no mundo natural, mas no imaginário.

Assim, o discurso que se configuraria como *científico* torna-se apenas uma das dimensões do quadro. Tendo posse desse conhecimento, deduz-se que o

²⁸ CALABRESE, O. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 49

²⁹ PANOFISKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

primeiro objeto de valor “existência de *Ondina* no mundo natural” é ilusório. Ou seja, em uma primeira instância, ele se faz proeminente, mas o espectador identifica que o texto plástico, longe de estar figurando um referente do mundo natural, abarca outra realidade: a das tradições folclóricas.

Isso faz da figura um significante plástico que se refere à realidade imaginária, revelando outros feixes isotópicos possíveis para a obra. Essa realidade não pode ser reconhecida na natureza, mas em construções artificiais e humanas. “A expressão concretiza sensorialmente os temas do conteúdo e, além disso, instaura um *novo saber* sobre o mundo. Lê-se o mundo a partir de novos prismas; ele é repensado e refeito”³⁰.

Portanto, em *Ondina* nota-se um discurso poético, no qual a poética se conforma justamente nesse limiar ilusório entre o discurso *a priori* científico e o imaginário. As imagens presentes no texto plástico, bem como os textos escritos estão postos para constituir um jogo entre científico e imaginário, entre o natural e o cultural. O texto, então, configura outro esquema narrativo no qual o espectador passa a um estado de conjunção com outro objeto de valor: “existência imaginária de *Ondina*”. Identificamos um percurso narrativo no qual o espectador entra em disjunção com o objeto de valor “existência de *Ondina* no mundo natural” e passa ao estado de conjunção com o objeto de valor “existência imaginária de *Ondina*”. Esse percurso narrativo pode ser transcrito pela seguinte função:

$$F = (E_c \cup O_n) \rightarrow (E_c \cap O_i)$$

Sendo,

E_c – enunciatário competente

\rightarrow - transformação de estados

\cap - conjunção

\cup - disjunção

O_n - objeto de valor “existência de *Ondina* no mundo natural”

³⁰ *Idem*, p. 77.

O_i – objeto de valor “existência imaginária de *Ondina*”

Ao entrar em conjunção com o objeto de valor “existência imaginária de *Ondina*”, o espectador passa a reconhecer a figura num âmbito outro de referências.

1.3.2. Segundo contrato: leitura vertical, a intertextualidade

Quando se identifica a figura principal como uma criatura presente em tradições folclóricas, realiza-se uma leitura “vertical” do quadro. Assim, compreendemos que o texto plástico se constitui de maneira a evocar referências, bem como operá-las e fazê-las parte de sua própria configuração. Para que esses níveis possam ser abordados, é necessário acessar o conceito de *intertextualidade* que provém de diferentes perspectivas na semiótica literária.

Como aponta Ana Claudia de Oliveira, esse conceito foi tratado extensivamente por Mikhail Bakhtin por meio de um princípio dialógico. Para este autor, a intertextualidade abarca tanto um meio sócio-histórico em que se insere a produção textual, como marcas de subjetividade, ou seja, a expressão própria de um sujeito-criador. Nesse mesmo viés, também se destaca o trabalho de Julia Kristeva na França.

Gérard Genette, por sua vez, dilata a noção de relações entre textos, desenvolvendo um conjunto de tipologias o qual denomina transtextualidade. Para ele, essas relações se caracterizam por cinco tipos: intertextualidade; paratextualidade; metatextualidade; hipertextualidade; e arquitekstualidade. Dessa maneira, percebemos que a intertextualidade é apenas um tipo das cinco modalidades de relações entre textos.

Por intertextualidade, Genette coloca: “A defino, de maneira sem dúvida restritiva, por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, que significa, eideticamente e mais comumente, a presença efetiva de um texto em outro”³¹. Essa relação pode acontecer por forma de citação (direta ou indireta), plágio (o uso literal

³¹ [Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et lez ... plus solvante, par la présence effective d’un texte dans un autre.] GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Ed. Du Seuil, 1982. p. 8.

de um texto não mencionado) ou alusão (uso menos explícito e menos literal de outro texto).

A paratextualidade se caracteriza pelo uso de acessórios no texto como títulos, subtítulos, epígrafes, notas de rodapé e até mesmo ilustrações, ou seja, um *corpus* a mais do que apenas o texto propriamente dito. A metatextualidade está na relação de “comentário” que une um texto a outro, sem necessariamente o citar, ou seja, pode ocorrer a evocação numa relação crítica. A hipertextualidade é a relação de união entre um texto B (hipertexto) e um texto anterior A (hipotexto), por meio de enxerto. Um exemplo dado pelo autor é o uso da Odisseia como um hipotexto para Eneida e Ulisses, de Joyce (hipertextos).

Por último, a arquitectualidade é definida como “o conjunto de categorias gerais, ou transcendentais – tipos de discursos, modo de enunciação, gêneros literários, etc. – que conferem a cada texto sua singularidade”³². Como coloca Ana Claudia de Oliveira, é a determinação do “*status* genérico” de uma obra, ou seja, “o que faz nascer um questionamento da obra em relação ao gênero, às origens e aos procedimentos de sua manifestação”³³.

Omar Calabrese aponta “(...) a mais profunda tipologia de Genette nem sequer penetra na *mecânica semiótica* da chamada intertextual num texto literário”³⁴. O autor problematiza esse uso da intertextualidade, ou paratextualidade, e indica que essas relações entre textos não necessariamente se limitam ao campo literário, mas também é possível estabelecer um conjunto de relações intersistêmicas:

(...) O intertexto de um texto literário, por exemplo, é comumente definido como um conjunto de competências, mais ou menos genéricas, de outros textos evocados na obra. E admite-se que tais competências digam respeito a textos de qualquer tipo. Por exemplo, não se pode interpretar a descrição do Jardim de Ermenonville feita por Gérard de Nerval em *Silvia*, sem recorrer aos quadros de Watteau. (...) Mas ainda falta uma explicação mais refinada de “como” estabelecer no texto um emaranhado de relações intersistêmicas, ou melhor, em “como” estabelecer esta rede de relações. Aqui não é o lugar para nos aprofundarmos neste assunto de modo mais teórico, mas vale dizer que ao transferir os problemas da intertextualidade para a pintura, as questões anteriores postas ficam evidentes³⁵.

³² [(...) l'ensemble des catégories générales, ou transcendantales – types de discours, mode d'énonciation, genres littéraires, etc – dont releve chaque texte singulier.] *ibidem*, p. 7.

³³ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 132.

³⁴ CALABRESE, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ OLIVEIRA, *op. cit.*, 2004, p. 164.

As colocações do autor são relevantes nesta investigação, pois dilatam o conceito de intertextualidade para a pintura e evidenciam a necessidade de analisar o texto em relação a outros textos, ou mesmo, contextos. Portanto, ao trazermos esse conceito para esta análise, intentamos ampliar as possibilidades de abordagem para *Ondina*, pois acreditamos que a obra se enriquece em significado quando posta na relação com o (s) intertexto (s).

Identificamos também a possibilidade de mencionar alguns dos conceitos definidos por Genette. Já no plano de expressão, verificamos: a paratextualidade explorada nos mecanismos de debreagem e nas unidades significativas laterais; e a arquitectualidade no arranjo discursivo, manifestado pela técnica de representação. Porém, o intuito agora é aprofundar na análise das relações do texto plástico com outras chaves interpretativas. Assim, deixamos ainda a possibilidade de trabalhar esses conceitos posteriormente, se necessário.

Por esta razão, também optamos por adotar o entendimento de Calabrese para o conceito de intertextualidade, que, em geral, o autor define como:

(...) o conjunto de repertórios presumidos do leitor referidos quase sempre de modo explícito no texto com maior ou menor intensidade. Esses repertórios dizem respeito a algumas histórias condensadas e produzidas anteriormente por uma determinada cultura e por parte de algum autor, ou melhor, de algum “texto”. O intertexto de uma obra vem a ser aquele emaranhado de referências a textos, ou a grupos de textos anteriores construídos para expor o duplo escopo: da inteligência da obra em destaque e a produção de efeitos de sentido estéticos locais ou globais³⁶.

Dessa maneira, uma vez identificado o objeto de valor “existência imaginária de *Ondina*” como chave interpretativa, abordaremos quais são e como se estabelecem redes de relações entre o texto plástico e seu “emaranhado de referências”, ou seja, seu sistema interdiscursivo. Considerando essas prerrogativas, assim como para melhor sistematizar este trabalho investigativo, nos voltaremos para o estudo das coerências semânticas do texto plástico, acreditando ser possível extrair dele oposições que servirão de base para abordarmos as relações de intertextualidade.

³⁶ CALABRESE In: OLIVEIRA, *op. cit.*, 2004, p.162.

1.3.3. Categorias semânticas opostas

A partir dos percursos interpretativos propostos anteriormente, notamos que é possível colocar em evidência a existência de paridades contrapostas no texto em seu nível fundamental. A partir do momento em que se identifica a chave interpretativa do quadro, é possível compreender categorias semânticas fundamentais. São elas: *natureza vs. cultura*, *ciência vs. mito* e *tangível vs. intangível*. Esse conjunto de oposições mostra-se bastante produtivo para tratar a intertextualidade.

Observamos que os pares de opostos não se manifestam necessariamente de forma independente. Assim, os termos */natureza/ /ciência/ e /tangível/* podem ser agrupados em uma categoria maior: */científico/*; ao mesmo tempo em que os termos */cultura/ /mito/ e /intangível/* também podem ser agrupados na categoria */imaginário/*. Por estarem juntos no mesmo texto, esses termos garantem uma complexidade, tencionando esferas significativas no discurso.

O conjunto de categorias pertencentes ao campo */científico/* está explícito no arranjo topológico do texto plástico, no conteúdo dos textos escritos e nas qualidades representacionais. Essas categorias, no entanto, são contrapostas pelo conjunto pertencente ao */imaginário/* que, além de estar expresso na figura central, se encontra em referências intertextuais suscitadas por ela. Isso direciona um todo de sentido do texto, na medida em que as categorias semânticas opostas coexistem, ampliando as possibilidades interpretativas.

Percebemos, portanto, que os campos de relações os quais permeiam a pintura possibilitam ir para além do percurso de leitura intradiscursiva, estruturando a rede de relações interdiscursivas e é por isso que convocamos a intertextualidade. Podemos ter por pressuposto que a pintura se insere em meio a um contexto cultural já possuidor de sistemas significantes.

É necessário definir as perspectivas que tornam possíveis a abordagem da relação entre texto e intertexto. Nesse sentido, buscaremos um enfoque historiográfico mais amplo para, então, explorar as referências interdiscursivas próprias do conjunto semântico */imaginário/*. Abordaremos, em especial, a metatextualidade, considerando que os elementos de debragem definem uma primeira instância sócio-histórica ao situar *Ondina* em um território específico.

2. IMAGINÁRIO: DEFININDO A INTERTEXTUALIDADE

Ao buscar referências no texto plástico para estabelecer a investigação do campo relacional */imaginário/*, identificamos que existem quatro elementos que funcionam como marcas da enunciação e podem nos auxiliar a buscar intertextos. Analisamos duas dessas marcas quando tratamos de debreagem. Essas marcas são: “*Ondina*”, “Vitória da Conquista – Estado da Bahia”, “(Família dos Sirenídeos)” e a presença da cauda na figura principal.

Começamos pelos dados “*Ondina*” e “Vitória da Conquista – Estado da Bahia”. Estes apresentam o sujeito de quem se fala e sua proveniência. Ou seja, atribui-se *Ondina* a um ponto geográfico específico do Brasil. Além dessas, outras duas marcas contribuem para a determinação do sujeito: em “(Família dos Sirenídeos)”, coloca-se uma suposta classificação biológica, que indica, na verdade, uma referência mítica, reiterada pela presença da cauda na figura principal.

Ao situar *Ondina* na cidade de Vitória da Conquista, o enunciador instiga as perguntas: Como esse mito se deu no Brasil? Por que *Ondina* é atribuída à cidade de Vitória da Conquista? São postos os primeiros pontos de intertexto. A presença desse elemento nos indica que o enunciador possui o conhecimento da atual consciência desse mito por um grupo de pessoas. Dessa maneira, coloca-se a seguinte hipótese: seria *Ondina* um mito presente no imaginário da sociedade conquistense?

Antes de nos adentrarmos nessa questão, entretanto, faz-se necessário situar o conceito de *imaginário*. Propomos uma perspectiva que levam em conta processos sócio-históricos e, portanto, orientamo-nos por um apoio conceitual pertencente ao domínio da História³⁷. Acreditamos que esse primeiro amparo para o conceito de imaginário será proveitoso para a análise da pintura, mesmo que isto extrapole os seus limites. É justamente esse diálogo entre o objeto artístico e a investigação histórica que necessitamos para tratar de intertextualidade em *Ondina*.

³⁷ Consideramos que esse aporte é necessário para seguir na análise em uma perspectiva cooperativa entre as duas áreas do conhecimento, História e História da Arte.

2.1. Algumas considerações sobre imaginário e mito

Tendo em vista a concepção desta análise no campo relacional denominado */imaginário/*, intentamos desenvolver o conceito de imaginário junto aos termos definidos para este campo. Assim, trabalharemos o conceito agregando-o ao agrupamento de unidades semânticas identificadas para o texto plástico, */cultura/* */mito/* e */intangível/*.

Talvez o termo mais abrangente nesse conjunto seja */cultura/*. Esta transcende o imaginário, sendo condição para a sua produção, ou mesmo estabelecendo instrumentos e preceitos que o determinam como fruto da cultura. A relação entre imaginário e cultura é imbricada e situa-se por dimensões contextuais. Isso permite compreendermos o imaginário à luz de uma perspectiva histórica, tendo por referência as considerações de Jacques Le Goff ³⁸. Ou seja, assentando-o dentro de uma História cultural, que irá considerar não apenas os tradicionais documentos escritos, tratados como fontes para a História, mas também as produções artísticas, bem como outros patrimônios que revelam convenções imateriais para uma determinada sociedade. Trazer o conceito de imaginário sob a perspectiva histórica dada por este autor significa entender sua constituição dentro de uma cultura.

Portanto, o conceito de cultura neste estudo é essencialmente semiótico, como coloca Clifford Geertz, pois acreditamos que “(...) o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” ³⁹. Assumimos a cultura como essas teias. Esta também é ligada a processos históricos que, por sua vez, demonstram as transmissões de códigos, ritos, tradições, imagens e imaginações, fenômenos que contribuem para a configuração do imaginário. Nesse ponto, é interessante explorar as colocações de Le Goff ao relacionar imaginário com “termos vizinhos, cujos âmbitos se interpenetram parcialmente, mas *<sic>* que devem, todavia, ser cuidadosamente distinguidos” ⁴⁰. Dentre esses termos, destacamos a *representação* e o *simbólico*.

Quanto à representação, não se trata, para ele, de uma representação plástica ou figurativa somente, mas do alargamento de seu entendimento como a

³⁸ LE GOFF, J. **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994. p. 11-33.

³⁹ GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. p.15.

⁴⁰ LE GOFF, *op. cit.*, p. 11.

capacidade humana de traduzir mentalmente o mundo exterior percebido. “A representação está ligada ao processo de abstração. A representação de uma catedral é a ideia de catedral (...)” ⁴¹. Ou seja, representação revela a capacidade humana de tecer a imaginação, produzir códigos, que nem sempre são tangíveis. O imaginário tem parte neste campo, processando-se em instâncias cognitivas e intelectuais, porém, também vai além da representação, abarcando a fantasia. “A fantasia – no sentido forte da palavra – arrasta o imaginário para lá da representação, que é apenas intelectual” ⁴².

A capacidade humana de dar significado aos objetos, tratando-os dentro do “sistema de valores subjacente – histórico ou ideal” (a cultura) é definida por Le Goff pelo termo simbólico. O imaginário promove-o, podendo-se notar o simbólico como o resultado do imaginário de uma sociedade. Nesse sentido, podem-se verificar em objetos concretos, construções imaginárias de certa sociedade de modo a instituir o simbólico:

Os reis de França representados nos portais das catedrais francesas são a atualização dos antigos reis de Judá (ou inversamente). A mulher de olhos vendados da escultura gótica é o emblema da Sinagoga. Essas estátuas são simbólicas, exprimem uma correspondência entre o Antigo e o Novo Testamento, entre o mundo realengo da Idade Média e o mundo bíblico, entre as figuras da arte e as ideias da religião ⁴³.

Percebemos que os termos erigidos demonstram relação com o */intangível/*, na medida em que representação e simbólico são frutos das construções abstratas de uma cultura. Esses termos se perpassam e se complementam, como Le Goff demonstra, e possuem o traço comum da intangibilidade, do caráter intelectual e propriamente humano que os caracterizam.

Dentro desse conjunto, é pertinente tratar também de outra unidade semântica que situamos em */imaginário/*, o */mito/*. Sendo outro bom exemplo de manifestação intangível do imaginário, o mito é fruto de uma mentalidade coletiva e se caracteriza por ancorar, manter e reelaborar essas mentalidades na medida em que se relacionam com o passado a partir de tradições, transmissões e convergências, pertencentes a um meio cultural. Ele pode aludir ao sagrado e ao

⁴¹ *Idem.*

⁴² LE GOFF, *op.cit.*, p.12.

⁴³ *Ibidem*, p. 12.

transcendental, como Mircea Eliade os compreende, na medida em que se relacionam com crenças em um “passado glorioso” capaz de ser recuperado, afirmando que “(...) o rito força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles” ⁴⁴. Entretanto, não precisam ser obrigatoriamente relacionados ao divino, mas, como Pierre Brunel ⁴⁵ identifica, podem estar presentes em tradições literárias que os contam.

De uma maneira ou de outra, as construções míticas podem estar, em princípio, em uma dimensão cognitiva e intelectual. Porém, como frutos do imaginário que são, se configuram na fantasia – resultando em crenças ou em tradições folclóricas - como uma figurativização simbólica da sensibilidade humana. Os mitos, portanto, além de intangíveis, presentificam os conceitos referidos por Le Goff (representação e simbólico) em sua aproximação com o imaginário. Dessa maneira são elementos intangíveis produzidos pelas mentalidades humanas que se adaptam ao presente, às novas necessidades que surgem, ou mesmo estabelecendo pontes entre o passado, o presente e, até mesmo, o futuro.

Aqui se coloca uma questão interessante, no caso de *Ondina*, percebemos a alusão mítica por meio da imagem. Sendo assim, percebemos que uma construção plástica figurativiza o mito. Vemos, portanto, que apesar dos mitos estarem em instâncias intangíveis, eles também se difundem a partir de produções concretas resultantes dessas propriedades intelectuais. Isso nos leva a mais dois tipos de referência que Le Goff estabelece com o imaginário: documental e imagética.

O autor afirma que os documentos são parte do imaginário de uma cultura. O uso de selos, fórmulas de protocolo inicial, das cláusulas finais, datação, entre outros, são situações que refletem o imaginário de uma sociedade: o que esta compreende por poder, tempo e justiça, por exemplo. Todavia, existem produções mais privilegiadas que são as obras artísticas: literárias e imagéticas. Le Goff, inclusive, as define como testemunhos para a História, importantes fontes que revelam o imaginário de uma sociedade.

As produções concretas imagéticas decorrem diretamente do imaginário e se diferenciam das representações pelas suas qualidades tangíveis. Entretanto, tendo

⁴⁴ ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 128.

⁴⁵ BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

por premissa que a presente análise se funda no campo da História da Arte, temos como princípio que as imagens são produções da linguagem plástica. Ou seja, podem abarcar o literário, os mitos e qualquer outro âmbito da sensibilidade humana passível de ser traduzido por seus elementos próprios. Essas produções, portanto, são uma disciplina complexa e autônoma e um vasto campo de significação, como bem lembra Greimas ⁴⁶.

É nessa perspectiva que tentaremos situar o texto plástico. Sabemos que ele se define como um objeto artístico, concreto. Porém, ao mesmo tempo, percebemos que a sua “possibilidade de significar” reside também nas relações com a História, na medida em que evoca um imaginário, por figurar uma criatura mítica. Este pertence a uma cultura específica, ou mesmo à confluência de várias culturas, nos possibilitando a investigação. Assim, será necessário tentar situá-lo e, para isso, utilizaremos os dados manifestados na pintura. Para melhor visualização, resumimos os conceitos até então explorados no esquema abaixo:

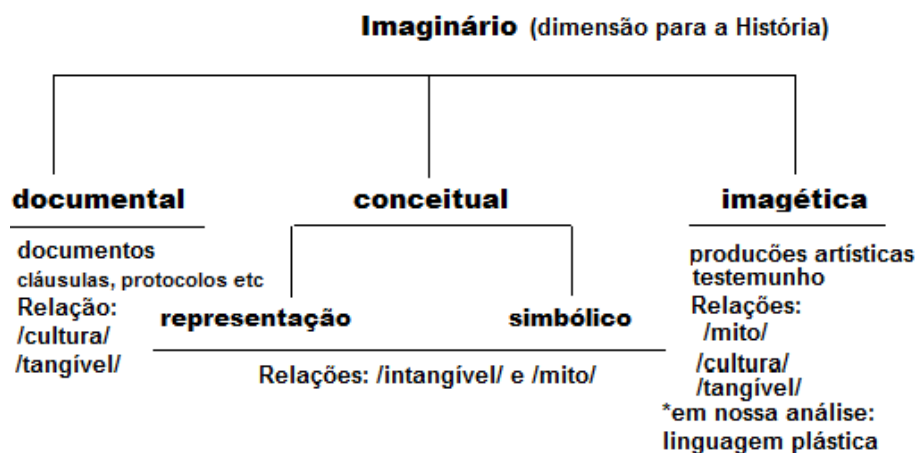


Figura 13: Esquema imaginário

2.2. Mitos para o Brasil e os trânsitos da Idade Média

O território brasileiro se configurou por uma série de ocorrências históricas. Então, para falar de mito no país, é necessário ter em mente um processo de construção híbrido, fruto do contato entre colonizadores (entendo-os por cidadãos

⁴⁶ Referimo-nos ao texto: GREIMAS, A. J. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. In: OLIVEIRA, *op. cit.*, 2004.

livres e escravos) e nativos. Contato que ocasionou processos de confluências míticas e que para estas não há “fórmula inicial”, como afirma Luis da Câmara Cascudo ⁴⁷, não sendo possível uma “genealogia” exata, mas a consciência de uma miscigenação.

Esses processos, portanto, ocasionaram a formulação do imaginário no Brasil que se permeia por instâncias representacionais e simbólicas as quais colaboram para trânsitos e transmissões de valores e tradições. Ou seja, possibilitam a constituição da cultura. Portanto, buscar possíveis referências de um mito, implica considerar encadeamentos históricos e “como se processam desenvolvimento, convergência, diluição e fim de certos mitos” ⁴⁸. Cascudo nos orienta em certo sentido, afirmando a preponderância europeia para a transformação dos mitos no Brasil:

O elemento branco, colonial, foi o responsável pela maioria dos mitos. Senão em volume, mas em força modificadora, em ação contínua. Nenhum mito se imunizou do prodigioso contato e todos trazem vestígios, decisivos ou acidentais, sempre vivos, do “efeito” português. Portugal era geográfica, histórica e etnologicamente, um resumo da Europa. Suas conquistas na Ásia e África trouxeram-lhe mais lendas que especiarias. Mas tudo era entregue a uma constante elaboração popular que desfigurava o material longínquo. Quando o reexportava já levava o invisível *made in Portugal*. Com o colono branco vieram mitos de quase toda Europa, diversificados e correntes no fabulário lusitano ⁴⁹.

Pensar a tradição lusitana como um forte fator de propagação e confluência para os mitos brasileiros é uma hipótese bastante produtiva. Nesse sentido, é pertinente trazer a perspectiva de autores como Jérôme Baschet ⁵⁰ e Jacques Le Goff ⁵¹ a respeito de uma continuidade medieval nas mentalidades europeias modernas, em especial nos séculos XV, XVI e XVII. Períodos, também de reconhecimento entre nativos e colonizadores.

Esse conceito de longa Idade Média permite a compreensão de que o período das Grandes Navegações estava ainda atrelado a mentalidades em que o fabuloso era muito presente. A presença de monstros e criaturas fantásticas em relatos de viagens é um exemplo de inventário do fabuloso explorado desde o século XI. Neste

⁴⁷ CASCUDO, L. da C. **Geografia dos mitos brasileiros**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1983.

⁴⁸ CASCUDO, *op. cit.*, 1983, p. 9.

⁴⁹ CASCUDO, *op. cit.*, 1983, p. 32.

⁵⁰ BASCHET, J. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

⁵¹ LE GOFF, J. **Pour un autre Moyen Age – temps, travail et culture em Occident**: 18 essais. Paris: Gallimard, 1977.

período, o conhecimento geográfico era bastante limitado, sendo as viagens exclusivamente continentais. O Extremo Oriente era uma “terra de lendas à qual o homem ocidental não teve mais acesso depois de Alexandre, o Grande. Por isso, ele é imaginado, segundo as *Histórias de Alexandre*, repletas de fabulações, ou segundo os escritos dos antigos (...)”⁵².

Assim, apoiava-se numa tradição clássica, bem como nos relatos dos mais variados viajantes: soldados, missionários, diplomatas, mercadores, exploradores etc. Claude Kappler⁵³ demonstra como condições históricas desde as Cruzadas proporcionaram o contato entre Ocidente e o Oriente Próximo. Nesse primeiro momento, marca-se o clima de hostilidade, em que o outro é visto como a incorporação do mal a ser combatido. Porém, a partir do século XIII, ocorrem outros tipos de viagens, em condições bem diferentes. Clérigos como João de Montecorvino (1289), Jourdain de Séverac (por volta de 1320) e João de Marignoli (1342) chegam à China, com o objetivo de estabelecer missões. Mercadores, como Marco Polo e Francesco Balducci Pergolotti, também para lá se voltam⁵⁴.

A partir daí, outras empreitadas ocorrem para o leste, deixando relatos em que o *mirabilia*, o maravilhoso, é encontrado, ou mesmo descrito por moradores daquelas regiões. Um dos trabalhos mais famosos é a narrativa de Jean de Mandeville, *Viagem de ultramar* (1356). Suas histórias tiveram bastante repercussão, constituindo um *corpus* do fabuloso de sua suposta viagem da Terra Santa ao Egito. O sucesso da obra deste “viajante de gabinete” se comprova pela propagação em mais de trezentos manuscritos realizados em dez línguas e noventa incunábulo até 1600⁵⁵.

Dessa maneira, percebemos que as ações voltadas ao oeste – as quais culminaram na chegada dos europeus ao Novo Mundo – estavam inseridas em uma tradição de explorações. A busca por uma nova rota às Índias era o objetivo de viajantes como Cristóvão Colombo (1492-1503), Américo Vespúcio (1497-1504), Vasco da Gama (1498-1503) e Fernão de Magalhães (1519-1520), que legaram seus relatos⁵⁶. Assim, podem-se identificar tradições europeias que contribuíram

⁵² KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 54.

⁵³ KAPPLER, *op. cit.*, 1993.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 57-58.

⁵⁵ KAPPLER, *op. cit.*, 1993, p. 59.

⁵⁶ *Idem*.

para a propagação desse fabuloso também nas Américas, considerando que o imaginário era uma construção de alteridade. Todavia, era, também, uma questão de identidade, considerando uma “cultura de navegação” intercontinental que se formava nos primeiros séculos de colonização, na qual novos sistemas imaginários se reconfiguravam:

Considerar os descobrimentos como um corte importante para uma abrupta entrada na modernidade ou entendê-los como sendo um resultado de mudanças pontuais na Europa não corresponde mais à análise que tem sido realizada pelos historiadores. Por outro lado, as imagens medievais do mundo, longe de se constituírem em um conjunto fechado de informações, eram múltiplas e variadas e estavam muito presentes na Europa dos séculos XV e XVI.

Fundação de santuários à beira-mar, descendência lendária de certas famílias que se pretendiam herdeiras de casamentos entre cavaleiros e mulheres-sereias, canções de trovadores galegos atribuindo sentidos simbólicos ao oceano, cultura de navegação transmitida e intercambiada entre moçárabes e catalães, todo esse contexto se imbricava num mundo para o qual o movimento e o fazer-se ao mar eram uma realidade⁵⁷.

Assim, compreendemos que a chegada dos portugueses ao Brasil, bem como as posteriores e frequentes visitas de marinheiros e piratas de outras proveniências europeias, contribuíram para um processo de confluências imaginárias. Estas causadas pelo contato entre europeus e nativos que, por sua vez, também possuíam um próprio sistema imaginário, repleto de outros mitos. Dessa maneira, tentaremos explorar em específico o (s) mito (s) “sirenídeo (s)” e pensar suas relações com *Ondina*.

Estamos cientes, entretanto, que no caso dos mitos nativos, já o conhecemos por meio dos relatos europeus realizados à época. Portanto, já uma leitura conduzida por um sistema representativo e simbólico completamente diferente do nativo. Entretanto, acreditamos que esse exercício seja válido por estar em busca de uma formulação do mito no Brasil, a qual se fez nesse relacionamento entre europeus e nativos. Um processo dinâmico de trocas, carregado de significados e presente nas teias culturais às quais confluíram. Como bem observa Kappler:

(...) não se deve esquecer que viajar não é apenas ver, observar e contar, mas também ouvir e memorizar as histórias de algum hábil contador encontrado por acaso durante a viagem. E como nas *Mil e uma noites*, em que as narrativas muitas vezes se encaixam umas nas outras, o relato de

⁵⁷ PALAZZO, C. L. **Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 48.

viagem é adornado com diversos contos ou narrativas de substrato mítico que o tornam atraente. Essas “licenças” do texto contribuem para conferir-lhe caráter estético, e os autores, em muitos casos, sabem utilizar bem esse recurso⁵⁸.

2.2.1. Mito sirenídeo no Brasil

Os relatos produzidos sobre o Brasil se inserem na tradição de relatos de viagem europeus. Nestes percebemos o fenômeno descrito por Kappler, em que a realidade narrada consiste no encontro com maravilhas. Carmen Lícia Palazzo⁵⁹ mostra a presença do fabuloso nos relatos de viajantes ao Brasil dentre os séculos XVI e XVII. Nos relatos de André de Thevet e Jean de Léry, por exemplo, são comuns as descrições fabulosas de animais e plantas, associadas à fartura dos novos territórios, muitas vezes interpretados como o país de Cocanha, mito popular na Europa ocidental desde os tempos medievais, sobre um lugar paradisíaco, abundante em natureza e alimentos. Ao mesmo tempo, também se identificou a presença do mal nesses territórios ainda não cristianizados e um inferno terrestre, o que possibilitou um traslado de criaturas presentes no bestiário medieval⁶⁰.

Assim, percebemos que mais do que “uma discriminação vertical entre níveis de realidade, assiste-se a uma defrontação horizontal (espacial, poder-se-ia dizer) entre o aqui e o alhures, o familiar e o estranho, o ordinário e o *unheimlich*”⁶¹. Por meio dos relatos, portanto, notamos uma vívida propagação do imaginário europeu no território brasileiro: serpentes aladas e dragões, centauros e sereias passam a ser incorporados ao Novo Mundo. Esses mitos, entretanto, não permaneceram apenas como as tradições europeias os contavam: eles se adaptaram às lendas indígenas e vice-versa.

Conforme afirma Câmara Cascudo: “Bastava que um detalhe coincidisse ou o aspecto geral lembrasse as estórias ouvidas na pátria. O episódio ficava assimilado com as nuances locais e se tornava um só”⁶². Cascudo lembra, ainda, que as

⁵⁸ Kappler, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁹ *Os bestiários nos relatos de viajantes sobre o Brasil: permanências medievais nas imagens da modernidade*. Esse texto foi apresentado à *VII Semana de Estudos Medievais* em novembro de 2009, na Universidade de Brasília e publicado em 2010 pelo Programa de Estudos Medievais – PEM/ Universidade de Brasília. Ver também: Palazzo (2009).

⁶⁰ Sobre a transposição do inferno terrestre medieval, ver o artigo: RIBEIRO, M. E. de B. O inferno terrestre: o tempo das imagens e o tempo da história. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, v. 5, n. 1, p. 100-112, 2006.

⁶¹ Kappler, *op. cit.*, p. 108.

⁶² CASCUDO, *op. cit.*, p. 122.

tradições míticas no Brasil são infixas e irregulares, pois estão imbricados aos percursos colonizadores e a necessidade de manter o controle sobre suas conquistas ⁶³.

Com a chegada dos africanos ao Brasil, posteriormente, trazem-se ainda mais aportes míticos para o país. Porém, sobre este ponto, o autor explica:

O negro escravo veio com sua humilhação e seu amor infinito. A força dos seus mitos era religiosa, pedindo cerimonial, ritos, danças, comidas protocolares, indumentária. (...) Os mitos, na acepção folclórica do vocábulo, independentemente do ritual, de religiosidade inata, são raros. (...) não é possível isolar do clima religioso negro um mito como os vemos saídos de europeus e indígenas ⁶⁴.

Dessa maneira, o aspecto religioso chegado com os escravos se estabelece de outra forma, sincrética, sem estar desvinculada de rituais. Por sua vez, os mitos folclóricos no Brasil se estabeleceram pelas confluências híbridas anteriores entre europeus e indígenas, sendo muitos deles documentados. Alguns desses mitos, posteriormente, com o movimento das missões no território brasileiro, acabam por se relacionar com o cristianismo e ganhar certa vinculação religiosa. Porém, sua característica de conto - ou seja, narrativa de substrato fabuloso - parece ainda prevalecer ⁶⁵.

Os “sirenídeos” se configuraram a partir do segundo caso. Os indígenas conheciam os Ipujaras, assim como o ciclo de *Mboi-assu*: a Cobra Grande, Cobra Negra (*mboiuna*) ou Minhocão, mito que teve várias adaptações em diferentes regiões do país. Em linhas gerais, consistia em uma grande serpente que habitaria os rios, virando barcos e submergindo suas vítimas, ou mesmo devorando-as:

(...) 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. Vira as barcas, arrasta os nadantes, estrangula os banhistas, apavora a todos. À noite veem seus dois olhos de fogo, alumando a escuridão. Quando os índios viram os primeiros navios de vela diziam que eram metamorfoses da Cobra Grande. Agora a Cobra Grande passeia transformada em transatlântico ⁶⁶.

⁶³ “(...) Os nossos são mitos de movimento, de ambulância, porque recordam os velhos períodos dos caminhos, dos rios, das bandeiras, de todos os processos humanos de penetração e vitória sobre a distância. Quase sempre são mitos cuja atividade é apavorar “quando passam” ou “correm” (...)” CASCUDO, *op. cit.*, 1983, p. 37.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁵ Para conto, conferimos o entendimento de Kappler ao articular esse conceito com mito e viagem (KAPPLER, 1983, p. 91-194).

⁶⁶ *Ibidem*, p.129.

Esses mitos eram contados por diferentes grupos indígenas. Destacamos ainda os relatos sobre serpentes, em fins do século XVII do aldeamento de S. Miguel de Guagiru, às margens da lagoa de Estremoz. Durante o período de missões, parece que a *Mboi-assu*, ou melhor, duas *Mboi-assu(s)* ganharam roupagens cristianizadas:

Outra lenda, também de fundo religioso, é a das cobras devoradoras dos índios mansos, que ainda madrugada se banhavam nas águas do lago profundo.

Duas eram elas. Chamadas ambas logo após a missa matinal, pela palavra persuasiva de certo frade milagroso, não tardou muito que a maior, emergindo lentamente das águas, se arrastasse submissa até à porta principal do templo, onde a esperava o taumaturgo em atitude contrita. Aí chegando, a cabeça disforme, quase rente às sandálias do franciscano, parou um instante, e logo prosseguiu movendo o corpo viscoso e negro em coleios que raspavam o chão no atrito do ventre escamoso, monstro pesado e tão longo que envolveu o convento no abraço das extremidades repelentes. A esta, porque assim veio obediente e arrependida, mandou que voltasse em paz para o fundo da lagoa, condenando a insubmissa ao exílio das águas para morrer, como morreu sobre a areia escaldante do tabuleiro

⁶⁷.

A narrativa demonstra uma convergência entre o mito nativo e sua propagação à luz do contato europeu. Contudo demonstra, principalmente, um aspecto bastante definidor do imaginário indígena, que é o não antropomorfismo dessas criaturas hídras.

Já o Iupuiara, bastante presente nos relatos coloniais, é descrito por Gaspar van Baerle, padre Fernão Cardim, frei Vicente de Salvador e Carl Friedrich P. von Martius, entre outros. Este se caracteriza por ser monstruoso, um fantasma, sem se definir certamente sua aparência. Ora parece um “homem de olhos encovados”, ora um monstro disforme, apavorante e esfomeado. José de Anchieta o apresenta em sua carta de 1560:

Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam Igpuiara, isto é, que moram nágua <sic>, que matam do mesmo modo aos índios. Não longe de nós há um rio habitado por Cristãos, e que os Índios atravessavam outrora em pequenas canoas, que eles fazem de um só tronco ou de cortiça, onde eram muitas vezes afogados por eles, antes que os Cristãos para lá fossem

⁶⁸.

⁶⁷ SOUZA (1930, p. 32-33) *apud* CASCUDO, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁸ ANCHIETA, J. de. **X. Carta de S. Vicente** *apud* CASCUDO, *ibidem*, p. 125.

No *Tratado da terra e gente do Brasil*, Fernão Cardim conta que esses “homens do mar” abraçam fortemente suas vítimas, deixando-as em pedaços e, largando-as em seguida ou alimentando-se de seus olhos e narizes, pontas dos dedos e genitálias, o que caracterizaria os ataques brutais desse ser. No relato de Pero de Magalhães Gândavo, *História da província de Santa Cruz [...]* (CÂNDAVO, 1576), há uma ilustração do "Hipupiára" sendo golpeado por Baltazar Ferreira, filho do donatário da capitania de São Vicente (fig.14). É interessante observar a forma conferida à criatura. Ela é retratada com feições monstruosas, busto humanoide, cauda de peixe, garras e dentes afiados. Parece ser uma adaptação dos modelos iconográficos europeus para o mito marinho nativo:



Figura 14: “Hipupiára” retratado em *História da Província de Santa Cruz [...]*, Pero de Magalhães Gândavo.

Fonte: Gândavo (2014).

Excluindo-se o aspecto monstruoso, tão específico de um Ipupiara, de modo geral, essa forma é muito semelhante a das sereias. Portanto, é pertinente notar o

processo de confluências míticas na imagem. O Ipupiara, pertencente ao imaginário indígena, aparenta-se às sereias, até então, “patrimônio comum dos povos navegadores”⁶⁹.

As sereias - “sirenídeas” europeias - parecem ter encontrado fértil território para se propagar. Em especial na região Norte, difunde-se a lenda de Iara, uma sereia que atrai homens pelo canto, prometendo-os tesouros escondidos em seu palácio no fundo das águas. Essa atitude se aproxima do conto português das Mouras Encantadas⁷⁰, que seriam as filhas de reis mouros, reféns de cristãos soberanos, que guardam seus tesouros em fontes, rios ou regatos. Para a região do Alentejo e Minho, elas tomam forma de seres apavorantes, em outras versões, animais monstruosos guardam as ruínas onde se encontram. Ambas as versões possuem um atributo comum à Iara: cantando, as mouras pediam que um homem as libertasse, garantindo os belos tesouros como recompensa. Entretanto, Iara possui algo mais, a maldade, a necessidade de submergir um indivíduo e findar-lhe a vida. Essa atitude parece um ponto comum entre as sereias europeias e os monstros marinhos nativos. Assim, identificamos a possibilidade de associação do mito europeu com os receios nativos. Conforme afirma João Barbosa Rodrigues em seu estudo *Lendas, Crenças e Superstições*:

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

A crença neste mito é tão grande que, pelos lugares em que a tradição diz que ela mora, os naturais a certa hora da tarde nunca passam⁷¹.

Percebemos que se assimila a existência de sereias nos rios brasileiros considerando que, para a mística nativa, não se conhecia uma figura feminina que pertencesse às águas. A essa sereia atribui-se a sedução pela “beleza adaptada aos trópicos”, bem como o canto encantador, e, ao mesmo tempo, o ataque feroz que dá

⁶⁹ Palazzo, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁰ Cascudo, *op. cit.*, 1983, p. 124-125.

⁷¹ RODRIGUES, J. B. Lendas, crenças e superstições. In: CASCUDO, L. da C. **Antologia do Folclore Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 225-226.

a ela afinidade e oportunidade a se confundir e confluir com os monstros indígenas anteriores.

2.3. Ondina: outras intersecções entre Brasil e Europa

Após essa breve incursão pelos relatos e mitos difundidos à época das Grandes Navegações, buscamos explorar tais intertextos com o objeto desta análise. O texto plástico, por sua vez, se intitula *Ondina* e não, lara. Assim como esta, aquela parece caracterizar a presença de “sirenídeos” no Brasil, porém a não correspondência nominativa entre as duas nos faz compreender a necessidade de irmos adiante. Questionamos o porquê dessa obra se denominar *Ondina* e quais as outras relações que podem emergir desta referência.

Considerando o processo de convergência e assimilação com mitos europeus no imaginário brasileiro, é pertinente evocar as *ondinas* provenientes das tradições folclóricas nórdicas e germânicas bastante difundidas para o restante dos territórios na Europa. Sua propagação está relacionada aos primeiros séculos de Idade Média, em especial ao século VII, no qual se verifica um sincretismo entre tradições clássicas e insulares que ocasionam confluências imagéticas e textuais de personagens míticas relacionadas às águas. Esse processo será abordado mais especificamente no terceiro capítulo, porém, já é possível afirmar que a incorporação dessas entidades no contexto cultural europeu se consolidou em uma memória coletiva⁷² que perdurou para a modernidade.

Um famoso exemplo da popularidade dessas personagens na cultura europeia é o conto do barão de La Motte Fouqué (1777-1843) que narra a história de uma *Ondina*, a qual se casa com o cavaleiro Huldebrand von Rinstetten. Esta personagem é uma entidade proveniente das águas, capaz de amar e proliferar. Ela, porém, não possui extremidade caudal e se aparenta a uma mulher, mas vive em um promontório e está fortemente ligada às águas dos regatos a sua volta, sendo protetora dos seres que ali vivem. Assim, no caso do texto plástico, perguntamos:

⁷² Esse conceito é definido por Maurice Halbwachs. Para ele, as lembranças dos indivíduos legitimam-se na medida em que se asseguram em uma memória dos grupos. O autor considera que os diversos grupos dos quais cada indivíduo participa ou participou, suas convenções, seus costumes e suas tradições fazem parte de um conjunto de lembranças que constituem memórias coletivas. HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

seria *Ondina* apenas referência a um mito longínquo? Quais seriam as supostas relações entre as *Ondinas* europeias e a *Ondina* do texto plástico?

De início para essas reflexões, é pertinente trazer um evento interessante transcrito por Câmara Cascudo. Vê-se a ocorrência de um conto baiano de estória similar à *Ondina* de La Motte Fouqué:

Numa estória da Mãe-d'água que o Sr. J. da Silva Campos publicou, com erudita introdução do prof. Basílio de Magalhães, vemos a perfeita influência africana.

A Mãe-d'água, apanhada pelo homem quando lhe furtava favas, cede ao seu desejo e se torna sua esposa com a condição do marido nunca renegar dos seres que vivem debaixo do rio. De princípio, tudo correu bem. Riqueza, abastança, filhos, escravaria, gados. Depois, desleixo, indiferença na ordem doméstica, filhos deseducados, escravos em abandono, casa mal arranjada. O marido, sem se poder conter, renegou. A Mãe-d'água cantando sempre voltou para o rio acompanhada dos móveis, filhos, gado, escravos, dinheiros, casas. O homem voltou a ser o que fora antes. A cantiga da Mãe-d'água é cheia de africanismos. O estribilho é *calunga*. Em idioma quioco *calunga* quer dizer mar. É fácil articular essa lenda com as tradições nórdicas das *Ondinas*. Os rios alemães, de toda a Europa do norte, estão habitados de *Ondinas* de estupefaciente encanto. São mulheres sem a extremidade ictiforme como as velhas Sereias ibéricas. Amam, casam e proliferam. O essencial é o marido não insultar algum dos seres fabulosos que vivem no seio dos grandes <sic> rios.

No ponto de vista episodial a *Undine* (1811) do barão de La Motte Fouqué (1777 – 1843) é igual ao conto baiano do Sr. Silva Campos (...). A Mãe d'Água baiana e a *Ondina* alemã tinham almas idênticas⁷³.

Essa similitude permite explorarmos a possibilidade de um fenômeno de propagação e incorporação desse tema europeu para o território baiano. Um aspecto interessante desse episódio é a roupagem afro-brasileira dada ao conto, que, pelo que Câmara Cascudo afirma, era transmitido oralmente por cantiga em ritmo africano. Isso demonstra uma adaptação da estória para a realidade na qual é difundida. Entretanto, sobre esse ponto é necessário fazer um adendo: como tratado anteriormente, o imaginário formulado sob influência africana normalmente possui um aspecto mais sincrético. De fato, há a presença da forma “sirenídea” em esculturas e imagens de religiões afro-brasileiras, contudo no caso do conto transcrito acima e da construção do mito de sereia no Brasil, concordamos com a perspectiva de Cascudo em afirmar que prepondera o substrato mítico europeu, com modificações locais.

⁷³ CASCUDO, *op. cit.*, 1983, p.133-134.

Também outras considerações devem ser explicitadas, pois revelam certa atualidade dessa personagem na Bahia. A palavra “*Ondina*” é presente neste estado, por exemplo, se considerarmos o bairro e o *campus* universitário da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em Salvador; bem como na antiga empresa de transporte coletivo conquistense denominado *Ondina*. Tal palavra ganhou novas conotações nessas ocorrências, mas não é possível ignorar tais coincidências e podemos perceber ainda a presença do elemento europeu no arcabouço cultural baiano.

Nessa perspectiva, nos voltamos novamente ao texto plástico: *Ondina* é atribuída à cidade de Vitória da Conquista no estado da Bahia. O conto descrito por Câmara Cascudo revela uma familiaridade nessa região com o substrato lendário germânico que de alguma maneira se propagou por essa região. Até que ponto esse conto está associado diretamente com o conto de La Motte Fouqué não é possível precisar. Entretanto, esse evento é pertinente para pensarmos e reafirmarmos o processo de incorporação, transformação e propagação desse mito. Dessa maneira, podemos explorar mais a relação de *Ondina* e Vitória da Conquista considerando tal ponto geográfico, seu processo histórico e as possíveis intersecções entre a cultura europeia e a configuração de uma cultura própria nesse local.

Interessante aspecto é que essa cidade não tem ligação com o mar, é interiorana e conformada por vales por onde cortam pequenos rios. Está localizada mais ao sul do estado baiano em uma região de transição entre o sertão e o litoral. Próxima ao estado de Minas Gerais, essa extensão é mais popularmente conhecida como Sertão da Ressaca, que vai das margens do Rio Pardo até o Rio das Contas. Percebemos, portanto, que ao denominar a figura principal *Ondina*, o enunciador revela mais uma similaridade com o conto germânico, configurando-a também como uma entidade ligada às águas doces.

O território atualmente conhecido por Vitória da Conquista se configurou a partir do século XVIII, como parte do movimento desbravador em busca de metais preciosos. Segundo Almeida e Mendes⁷⁴, essa cidade é considerada o principal centro de referência de Sertão da Ressaca. Marcada por batalhas entre os “desbravadores” sertanistas, liderados por José Gonçalves da Costa, e os indígenas

⁷⁴ ALMEIDA, M. G.; MENDES, G. F. Memória Símbolos e Representações na configuração socioespacial do Sertão da Ressaca – Bahia. *Mercator – Revista de Geografia da UFC*, ano 7, n. 13, p. 29-37, 2008.

que antes ali viviam. O nome Vitória da Conquista ⁷⁵, inclusive, remonta aos embates promovidos em Batalha (a oito quilômetros da cidade) contra os índios Mongoyó e, posteriormente, ao massacre promovido no banquete da morte. Evento este considerado o marco para a dominação definitiva do Planalto da Conquista que, segundo a tradição oral, foi possível graças a Nossa Senhora das Vitórias ⁷⁶.

Essas atividades de tomada visaram o controle sobre as terras retiradas dos nativos, visando à implementação de fazendas latifundiárias de gado. Segundo Oliveira: “É notório na documentação dos fins do século XVIII e início do XIX, que se referem ao sertanista (João Gonçalves) que seus feitos considerados heroicos lhe renderam admiração por parte das autoridades governamentais (...)” ⁷⁷. Essa imagem positiva é ainda hoje resgatada pela imprensa e revela uma busca por legitimidade no passado para a política presente que se faz “por meio do controle do poder local exercido pelas famílias que reivindicam a ascendência em João Gonçalves” ⁷⁸.

Esses fatores revelam a relação entre Vitória da Conquista e ocorrências similares à época da colonização com outras áreas do país, conhecidas por capitânicas hereditárias. A região atualmente conhecida como Nordeste foi a primeira a ser explorada pelos portugueses, caracterizando um prolongamento das estruturas sociais e políticas ibéricas ⁷⁹. Após o período de extração do pau-brasil, essa atividade se torna secundária devido à escassez da matéria e à posição contrária dos indígenas de se subjugar aos portugueses. Assim, o sistema econômico que passa a vigorar é a agricultura, configurada pelas propriedades latifundiárias de exploração canavieira. Em 1534, é instituído o sistema administrativo de capitânicas

⁷⁵ Entretanto, esse nome é atual, pois anteriormente o território era conhecido como Arraial da Conquista e, mais a frente, ao ser reconhecido como vila, foi denominado por Villa Victória.

⁷⁶ Há bastante bibliografia sobre a história oficial de Vitória da Conquista. Entretanto, um interessante estudo foi realizado sobre as tradições historiográficas e a tradição oral atual na região é o de Renata Ferreira de Oliveira. Ver: OLIVEIRA, R. F. Nas trilhas da memória: Identidade e História Indígena no Planalto da Conquista (Século XX). In: Encontro Estadual de História, 6., 2013. **Anais eletrônicos...** ANPUH/BA, 2013.

⁷⁷ OLIVEIRA, Renata Ferreira de, *op. cit.*, 2013.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ É necessário aqui fazer-se um adendo. A atribuição do estado da Bahia à região Nordeste só se deu a partir da década de 70. Anteriormente, Bahia fazia parte de região específica junto a Sergipe, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro, denominada região Leste. Entretanto, considerando o processo de configuração política e social do município de Vitória da Conquista, é pertinente trazermos para a análise uma relação com o restante dos estados que hoje configuram o Nordeste, pois, em ambos, as configurações territoriais se deram pelo sistema de capitânicas hereditárias que se manteve até o século XIX. Não excluimos aqui particularidades culturais de cada uma dessas regiões, porém reconhecemos também certa semelhança na relação entre a cultura regional e a cultura europeia.

hereditárias pelo rei D. João III com o objetivo de colonizar o país e evitar as, ainda frequentes, invasões estrangeiras.

Os territórios distribuídos se estendiam por boa parte do centro ao litoral nordestino até a capitania de São Vicente, mais ao sul (no atual estado de São Paulo). Cada faixa territorial era conferida a um donatário responsável pela administração e jurisdição sobre os colonos. “A capitania era inalienável e indivisível, sujeita à sucessão de “fêmeas, bastardos, transversais e ascendentes”, em desvio da lei mental”⁸⁰. Esses homens eram submetidos e ligados à Coroa que a eles conferia prazo de produção, assim como os tributos devidos⁸¹.

Dessa maneira, Portugal se constituía por um Estado absoluto e centralizador que possuía o controle nos negócios e o Brasil era uma continuidade desse sistema. Maria Isaura Pereira de Queiroz, em análise às singularidades socioculturais no país, pontua esse processo, evidenciando que a base para a configuração da sociedade brasileira foi uma adaptação de traços culturais e das instituições portuguesas:

Em Portugal, as famílias extensas eram as células fundamentais da estrutura socioeconômica – famílias extensas formando grupos estratificados, compostos de famílias nucleares de diversos níveis, ligadas entre si por laços de parentesco, de alianças, de compadrio, de afeição, de solidariedade, de proteção; as famílias extensas estabeleciam também laços de colaboração e de aliança, compondo assim grandes blocos de parentelas ou de linhagens. O Brasil conservou essa estrutura socioeconômica, foi dividido pelo rei de Portugal em capitanias, distribuídas entre nobres de alta estirpe, chefes de numerosa parentela, encarregados de explorá-las⁸².

Esse modelo caracterizou um “feudalismo tardio”⁸³ no Brasil, estrutura esta que se instituiu pela conjugação desses fatores: os senhores, bem como suas famílias, se tornaram as autoridades máximas de suas terras, o que consolidou um sistema de transmissão hereditário para o latifúndio e conformou uma organização socioeconômica muito próxima dos modelos medievais europeus. Porém, falar de

⁸⁰ FAORO, Raymundo, **Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro**, Globo, Rio de Janeiro, 1989, p. 118.

⁸¹ Prática ligada ainda à *Lei das sesmarias* de D. Fernando, estabelecida em Portugal em 1375.

⁸² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, **Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil**, Livros Técnicos e científicos/Ed. USP, Rio de Janeiro/ São Paulo, 1978, p.72.

⁸³ Fazemos aqui adendos quanto ao uso desse termo. Temos conhecimento dos debates na área da História a respeito da concepção de um feudalismo em colônias europeias do século XVI em diante. Porém, nos amparamos em Baschet quando define o sistema instituído no Novo Mundo colonial como um segmento dependente do modo de produção feudal tardio. O feudalismo relacionado ao “(...) laço com a metrópole e a reprodução tendencial das características essenciais da longa Idade Média europeia”. E tardio, pois “indica que o sistema que se implanta no Novo Mundo corresponde à última fase desta (...)” (BASCHET, *op. cit.*, 2009, p.293).

feudalismo revela uma expressão anacrônica, pois atrelamos o termo para outra realidade ⁸⁴:

(...) A propriedade rural brasileira tomou fôlego e se expandiu para a exploração de artigos exportáveis, ligados ao mercado mundial, pela via de Lisboa. Não encontrou, ela, ao se constituir, uma camada social a que se pudesse superpor formando a estratificação de dois graus, entre senhores e vassalos. O feudalismo brasileiro se reduz, em consequência, na palavra de um historiador, a uma “figura de retórica”. Não havia, no sistema brasileiro, nem o feudo, nem o vínculo de vassalagem, triturados ambos pela economia mercantil, derretidos pelo açúcar ⁸⁵.

Nesse sentido, podemos pensar na herança dessa estrutura socioeconômica como um patrimonialismo, formado a partir da organização das capitânicas. O patrimonialismo é definido por Lúcia Vassallo como “uma tendência social de cunho medievalizante, com caracteres peculiares brotados da organização política e territorial das capitânicas” ⁸⁶. Ou seja, a estrutura socioeconômica que se instituiu no país estava ligada a um sistema vigente em Portugal e caracterizou a construção dessas estruturas no país. Essa conformação manteve-se por um longo período no país mesmo a partir de meados do século XVII, época das empreitadas em Sertão da Ressaca, quando o açúcar não era mais o principal produto buscado pelos exploradores e a Coroa passou a estimular a descoberta e exploração de metais preciosos, sistema que perdurou até a primeira metade do século XIX.

A autora compartilha da perspectiva de Palazzo quanto a uma longa duração da Idade Média na Europa moderna e, afirma uma medievalização nesses territórios, marcados pelo arcaísmo da sociedade portuguesa: “No Brasil o arcaísmo reforçou-se com a manutenção de um *status quo* já ultrapassado na Europa: o próprio patrimonialismo, a propriedade senhorial com milícia própria, a prevalência da religião marcada pela rigidez da Contrarreforma” ⁸⁷. Assim, compreendemos que a região de Sertão da Ressaca, por ter estado inserida no sistema de capitânicas, herdou essa estrutura e um sistema marcado pelo arcaísmo, em que prevaleceu o patriarcalismo e, também, a religiosidade. Com esta, inclusive, manifestaram-se as superstições e os mitos, junto à construção cultural que se configurou.

⁸⁴ FAORO, R., *op. cit.*, p.127-133.

⁸⁵ FAORO, R., *op. cit.*, p. 131.

⁸⁶ VASSALLO, Lúcia, **O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1993, p. 59.

⁸⁷ VASSALLO, Lúcia, *op. cit.*, p. 58.

A Igreja não possuía um papel tão proeminente de poder, porém também chegou ao território brasileiro. Uma das exigências para a aquisição de capitâneas no país era que o colono professasse a fé católica. Além disso, movimentos missionários, como o jesuíta e o capuchinho, chegados ao século XVI, promoveram as bases para um catolicismo rural presente desde o interior nordestino até as áreas em que se desenvolveu o ciclo de mineração, já no século XVIII. Por catolicismo rural, compreendemos a partir das colocações de Vassallo e Pereira de Queiroz ⁸⁸, que afirmam um fenômeno de religiosidade popular com importante papel para a própria ordenação e “coesão grupal” nesses territórios:

A religião proporcionava aos caboclos um meio de reunião, precioso para quem vive distanciada de seus vizinhos, - reunião que renova e reforça a coesão grupal, permitindo que se exerça o controle social. Era ela também um instrumento eficaz para vencer as dificuldades e sofrimentos da vida terrena, das moléstias humanas às pragas agrícolas, da desorganização social aos cataclismos cósmicos. E, por fim, constituindo principalmente em procissões, novenas, romarias a santuários, promessas propiciatórias aos santos, apresentava um caráter de festa já salientado também por outros estudos efetuados no meio rural brasileiro ⁸⁹.

Percebemos que a religião possuiu um caráter agregador nesses meios, fato que permitiu as manifestações populares, o que Queiroz define como o “caráter de festa” proporcionado pela religiosidade. O caboclo, portanto, herdou o catolicismo e o transformou de acordo com a realidade que vivia e as necessidades enfrentadas. Dentro deste contexto confluíram crenças e histórias, configurando um acervo cultural. É importante lembrar que o principal meio propagador desse acervo foi a oralidade. Vassallo comenta que a literatura oral tinha uma presença bastante arraigada e difundida em Portugal e esta chega ao território brasileiro colaborando para manifestações culturais locais nas quais ressurgiram as novelas tradicionais, o cordel, as dramatizações e os folguedos:

Estes esquemas e modelos tradicionais, reflexo de uma imaginação coletiva, atravessam expressões diversas, porém com estrutura fixa, tal como é imóvel no tempo, a sociedade de que são expressões. Seus temas subentendem dois tipos: os tradicionais, herdados do passado, filtrados através da transmissão oral, e os folhetos, inspirados na crônica do Sertão, sobre fatos do ambiente ou acontecimentos de repercussão pública mundial.

⁸⁸ QUEIROZ, M. I. P. de, *Tambaú, cidade dos milagres*. In: **Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil**, op. cit., pp. 135-208.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 135.

Dentre os primeiros pode ser apontado um vasto leque: gestas medievais de conteúdo histórico, vitalizadas pelas correlações entre paladinos e cangaceiros; textos de procedência vária e múltiplos países, conforme aponta Cascudo em *Cinco livros do povo*; temas de inspiração bíblico-religiosas, dos santos e beatos; anti-heróis (Malazartes, Cancão de Fogo, João Grilo, João Leso) em contraste com os heróis; histórias tradicionais de fantasia e maravilhoso, reunidas sob o envólucro de histórias do Trancoso, da Carochinha e do Arco-da-Velha, oriundas de materiais europeus, orientais e africanos, com animais fantásticos e eventos sobrenaturais⁹⁰.

Esse conjunto de fatores permite-nos conciliar os aspectos trazidos até então nesta análise. Percebemos que, com o processo colonizador, há a confluência entre construções míticas nativas e europeias e esse processo foi se consolidando e se difundindo. A partir desse breve panorama, compreende-se como foi possível a ocorrência do conto baiano tão similar ao de La Motte Fouqué. Também se compreende como o tema “sirenídeo”, tão particular da cultura europeia, acaba sendo assimilado em diferentes regiões do país e a ele é conferida uma roupagem própria de acordo com as peculiaridades de cada região. Pensar, portanto, em uma *Ondina* na cidade de Vitória da Conquista nos remete a todo esse contexto de traços medievalizantes que sobreviveram e ainda estão presentes de alguma maneira.

Ondina nos permite evocar esse contexto e operar a metatextualidade na medida em que se apresenta um tema recorrente da cultura popular no Brasil, ocasionado por essas conjunturas histórico-culturais. Voltando-nos novamente à imagem, ressaltamos que as próprias características físicas conferidas à *Ondina* reafirmam esse aspecto: ela possui cabelos cacheados e estrutura corporal com proporções avantajadas nos quadris e seios; características que parecem uma tentativa de diferenciação das tradicionais sereias europeias. Ao observar esses elementos na representação e associá-los aos intertextos trazidos na análise, podemos tentar compreender outra estrutura isotópica na imagem. É possível ver na relação entre características físicas e atribuição geográfica que há uma reiteração que busca conferir identidade regional à personagem. Desse modo, notamos uma complexidade de relações que o campo/ *imaginário*/ confere ao texto plástico, incluindo história, alteridade, identidade, (re) memórias e vivências. A figura representada na obra não apenas é uma sereia trazida ao território brasileiro, mas pertence a ele.

⁹⁰ VASSALLO, Lígia, *op. cit.*, p. 76.

Compreendemos tal figura no aparecimento de uma identidade cultural regional que dialoga com uma tradição anterior, aparentemente distante. Essa tradição consiste no arcabouço mítico europeu do qual confluíram novas tradições. A partir do reconhecimento de traços e temas medievais no território brasileiro, é preciso, então, alargar o espectro de referências e considerarmos o desenvolvimento que a forma “sirenídea” obteve no Ocidente europeu. Nesse sentido, iremos nos voltar a esse conjunto, especialmente para explorar intertextos imagéticos, pois admitimos ser possível relacionar *Ondina* e a tradição iconográfica europeia.

3. AS SEREIAS NA LITERATURA E ICONOGRAFIA DA ANTIGUIDADE À IDADE MÉDIA

“Quem é a ninfa, de onde vem?” (...) “segundo sua verdadeira essência é um espírito elemental (*Elementargeist*), uma deusa pagã em exílio...”⁹¹.

A proposta para este capítulo é desenvolver um breve percurso sobre as transformações ocorridas na configuração do mito da sereia e as metamorfoses das formas que o representam. Admite-se como uma curta abordagem, pois é parte da análise mais ampla voltada à *Ondina*, porém, entendemos a relação que tal obra suscita no universo das formas, fato que lhe confere ainda mais significado. As diferentes referências escritas que baseiam esta pesquisa demonstram uma variedade de formas e abundância de produções artísticas que representavam tal mito.

As sereias estão presentes no Ocidente desde a Antiguidade e sobrevivem no desenrolar dos tempos. Na Idade Média, em especial na arquitetura românica, verificamos uma transformação tanto em suas formas, quanto no seu significado, o que contribuiu para a propagação das sereias no imaginário do Ocidente europeu. Esse ponto é relevante, pois, como constata Leclercq-Marx (1997), houve um sincretismo nesse imaginário em que tanto cultura erudita quanto cultura popular tiveram importante ação. O mito das sereias se estabeleceu por um longo processo

⁹¹ [“¿Quién es la ninfa, de donde viene?”(...) es un espíritu elemental (*Elementargeist*), una diosa pagana en el exilio...] In.: AGAMBEN, G. **Ninfas**. Valencia: Pré-textos, 2010. p. 39. Tradução nossa.

de confluências culturais entre povos distintos da Europa. Assim, buscaremos algumas referências que contribuíram para a configuração – ou melhor, as configurações como veremos adiante – iconográfica (s) e simbólica (s) dessas criaturas míticas.

3.1. Sereias na Antiguidade

Considera-se que a alusão escrita mais remota às sereias está na *Odisseia*, de Homero. A primeira prova enfrentada pelo herói Odisseu em regresso à Ítaca após a guerra de Tróia foi passar pelo pequeno arquipélago das sereias e resistir às suas sedutoras melodias. No Canto XII, descreve-se a volta de Odisseu à ilha de Circe, após incursão do herói a Hades. A feiticeira Circe, impressionada pela capacidade de Odisseu e de seus companheiros em conseguir adentrar e sair do reino dos mortos abastece-os de alimentos e se compromete em orientar o herói sobre o trajeto ainda a ser percorrido. Nos versos 39-54, ela adverte-o sobre as sereias:

Uma outra voz divina te gravará na mente o que vais ouvir.
Sereias serão tua primeira prova.
Elas encantam todos os que porventura passam por elas.
Quem inadvertidamente se entregar ao canto delas nunca mais retornará ao lar, nunca mais cairá nos braços da mulher, não verá os pequerruchos nunca mais.
Elas enfeitiçam os que passam, acomodadas num prado. Em torno, montes de cadáveres em decomposição, peles presas a ossos.
Evita as rochas.
Tampa com cera os ouvidos dos teus companheiros para não caírem na armadilha sonora. Se, entretanto, quiseres o mel do concerto delas, ordena que te amarrem de pés e mãos ereto no mastro. Que o nó seja duplo. Entrega-te, então, ao prazer de ouvi-las.
Se, por acaso, pedires que afrouxem as cordas, ordena-lhes que as apertem ainda mais⁹².

Em seguida, nos versos 166-200, Odisseu descreve a experiência: seguindo aos conselhos pede para ser amarrado ao mastro enquanto seus companheiros preenchem os ouvidos com cera. Ao passar pelos territórios dessas criaturas, o herói escuta seus cantos, porém, estando atado, não sucumbe aos seus encantos. Ele e seus marinheiros conseguem passar ilesos por tais territórios:

⁹² HOMERO, 2010, p.217, versos 39-54.

Sem tardar nossa bem talhada nau atingiu a ilha das Sereias, impelida por propícia brisa. Súbito serenou o vento. Serena imperou a calmaria. Sono divino baixou sobre ondas exaustas. Meus homens atentos recolhem ao porão as inválidas velas. Retornam ordeiros ao renque de remos. Salta a espuma aos golpes do liso abeto. A bronze talho em porções um disco de cera. Meus braços possantes amassam pedaços. Ao calor escaldante de Hélio imperial amolecem as partes partidas da cera. Tapo em tempo os tímpanos de todos no barco. De pé me atam os membros no mastro. Reforçam os nós nas pontas de possantes calabres. Retornados aos remos, remeiros ferem o cinza das ondas. Distantes da praia não mais que o embate do berro, não ignoram as Sereias a nau que decidida singra tão perto. Entoam, então, doce canção:

‘Pra perto, preclaro Odisseu, pra perto brilhante aqueu, nosso hino delície de perto o teu coração. Todos nos ouvem. É a regra. Sem nos ouvir ninguém passou aqui em nau negra. Com nosso saber prossegue mais pleno. Do que se passou nos campos de Tróia sabemos tudo por divino favor, os padecimentos de troianos e argivos, mais o ocorrido na prolífera terra.’

Versos tais nadavam no ar. Meu coração insaciável pedia mais. Quero que os companheiros afrouxem as cordas. Com o cenho aceno. Porém mais rápidos movem-se os remos. Surgem Perimedes e Euríloco. Arrocham e dobram os nós. Os braços aderem mais firmes ao mastro. Os remos batem firmes e levam a nave para longe. Os tons mortíferos tombaram, silenciaram remotos. Meus caros remeiros removem a cera dos ouvidos e me soltam⁹³.

Conforme assinala Junito Brandão, as epopeias homéricas (*Ilíada* e *Odisséia*), apesar de implícitas por uma realidade histórica, não refletem exatamente uma tradição mítica específica, mas “vários séculos de tradição puramente oral”⁹⁴. Estes precederam sua composição definitiva (séculos IX - VIII a.C.) e a fixação, de fato, por escrito de seus poemas (século VI a.C.). Desse modo, é preciso considerar que a narrativa da *Odisséia* se constitui por um conjunto de referências míticas e religiosas de tempos e espaços distintos e anteriores. O autor demonstra que segundo as características sociais apresentadas nas narrativas, pode-se atribuir seu pano de fundo político-social como pertencente ao período histórico da Grécia micênica (séculos XVI - XI a.C.), quando ocorrido o cerco de Tróia (c.1200 a.C.). Ao mesmo tempo, é possível reconhecer outras características que confirmam a “colcha de retalhos” temporais que configuram as narrativas:

A dificuldade maior no estudo da epopéia <sic> homérica está em isolar o que realmente é micênico do que pertence a épocas posteriores, como à Idade do Ferro, à Idade do Caos dório e ao ambiente histórico em que viveu

⁹³ HOMERO, 2010, p. 225, versos 166-200.

⁹⁴ BRANDÃO, J. de S., **Mitologia Grega**, Vol. I., 9ª ed., Editora Vozes, Petrópolis, 1994, p. 116.

o próprio poeta. Sem dúvida, também sob o ângulo político, social e religioso, os poemas homéricos são uma colcha de retalhos com rótulos de civilizações diferentes no tempo e no espaço ⁹⁵.

Assim, podemos inferir que as sereias já faziam parte do repertório cultural grego, mesmo antes da narrativa. Sua forma não é descrita por Homero, porém há representações dessas criaturas desde o século VII a.C. ⁹⁶, que as figuram com um corpo de ave e cabeça humana. Nestas representações abarcam-se também criaturas do sexo masculino.

Os testemunhos textuais acerca das sereias na Antiguidade apresentam diversidade. As *σειρηνες* (sereias) são mencionadas também nas obras de Sófocles, Platão, Apolodoro, Pausânias, Higino, Plutarco, Ovídio, Apolônio de Rodes, Libânio, Eustácio de Tessalônica, João Tzetzes, dentre outros ⁹⁷. Epopeia, tragédia, filosofia, coletâneas de lendas, sofística, história, etc. A figura mítica da sereia é evocada em documentos de naturezas diversas, o que colabora com a hipótese de que sua presença na Antiguidade não se limitou apenas à poesia, mas também ocorreu em outros gêneros da literatura erudita, bem como nas mais diversas manifestações culturais e religiosas.

As sereias retratadas por Homero são criaturas mágicas, oniscientes e sedutoras e o canto é seu principal atributo. Em um poema mitológico do século VI a.C., atribuído a Hesíodo, o *Catálogo das Mulheres*, uma genealogia é definida a elas. Seriam três filhas do deus do rio, Aqueloo com a heroína Estérope: Leucósia, Ligeia e Partênope. Por escolherem permanecer virgens, Afrodite as amaldiçoa e as condena a terem asas e irem morar em uma ilha do Mediterrâneo (chamada *Anthemoessa*), de onde não poderão sair. Em *Metamorfoses*, Ovídio modifica a causa de seu hibridismo. As sereias seriam companheiras de Proserpina, e após esta ter sido raptada por Plutão, elas suplicam aos deuses que lhes deem asas para irem em busca da companheira ⁹⁸. Em outras tradições, o nome das três sereias varia para Pisínoe, Agléope e Telxiepia ou podem ser descritas em número de

⁹⁵ BRANDÃO, J. de S. , *idem*.

⁹⁶ Na obra de Jacqueline Leclercq-Marx citada neste trabalho, há uma figura de um vaso proveniente de Rodes, do início do século VII a.C..

⁹⁷ Seguimos aqui as referências fornecidas por Pierre Grimal. Ver: GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*, trad. Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 2008, pp.483-484.

⁹⁸ GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*, trad. Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 2008, pp.483-484.

quatro, denominadas Teles, Redne, Molpe e Telxíope ⁹⁹. Essas características contribuíram para diversas interpretações simbólicas na Antiguidade e ditaram certo padrão iconográfico para a representação das sereias.

Em relação à simbologia, de modo geral, ora as sereias podiam ser associadas a uma dimensão positiva ora a uma dimensão negativa. Leclercq-Marx afirma que para o estudo das mentalidades construídas pela literatura acerca das sereias é necessário compreendê-las numa interpenetração de experiências religiosas, místicas e de reflexões intelectuais. A dificuldade para entender as dimensões simbólicas que essas criaturas possuíam está em definir os limites entre as crenças e as reflexões racionais que ora parecem complementares, ora parecem ter sido dispostas independentemente ¹⁰⁰.

Entretanto, conforme Junito Brandão afirma, a mitologia grega chegou a nós por meio de documentos de cunho profano, ou seja, não é possível determinar com certeza qual era o papel das sereias em meio à religião. Temos algumas pistas ao reconhecermos que arte figurativa e literatura erudita tiveram o mito como suporte, porém, “os poetas e artistas gregos não obedeciam tão somente a critérios religiosos, mas também, e isso é fácil de perceber, a ditames estéticos” ¹⁰¹. Tanto Leclercq-Marx ¹⁰², como Holford-Strevens ¹⁰³, definem algumas instâncias significativas para as sereias que em grande ou pequena medida tiveram influência para mentalidades posteriores e participaram nas metamorfoses iconográficas dessas criaturas.

Por dimensão positiva, aludia-se a docilidade de suas vozes à capacidade de boa retórica por parte de oradores. Houve uma referência à harmonização, como a encontrada no Mito de Er, no décimo livro da República de Platão ¹⁰⁴. Neste, elas estavam associadas às oito esferas do universo, como entidades que, cantando em uníssono, garantiam a sua harmonia. Também estavam presentes em elementos

⁹⁹ GRIMAL, Pierre, *Idem*.

¹⁰⁰ “Paradoxalement, cette règle générale ne vaut pas ici : on ne peut approcher la réalité des Sirènes antiques qu'en admettant l'interpénétration étroite et synchronique d'expériences religieuses – mystiques, parfois même – et de spéculations intellectuelles rationalisantes. La difficulté majeure consiste précisément à débrouiller l'écheveau où se mêlent croyances vécues – mythe en perpétuelle genèse – et pensées abstraites – réflexions sur une matière morte – pour en suivre l'évolution parfois concomitante, parfois indépendante, au gré capricieux des influences et des interactions.” In: Leclercq-Marx, Jacqueline, *Op. cit.*, 1997, tradução nossa.

¹⁰¹ BRANDÃO, J. de S., **Mitologia Grega**, Vol. I., *op. cit.*, 1994, p. 26.

¹⁰² LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *Op. cit.*, 1997.

¹⁰³ HOLFORD-STREVENNS, Leofranc, *Sirens in Antiquity and the Middle Ages*. In: AUSTERN, Linda P. & NARODITSKAYA, Inna, **Music of the Sirens**, Indiana University Press, 2006, Bloomington, USA.

¹⁰⁴ Platão, *A república*, 10.617.

funerários, o que indica uma atribuição religiosa relacionada com a passagem ao mundo dos mortos, em especial entre os gregos helenísticos. Por dimensão negativa, as sereias estavam ligadas às tentações e às trivialidades que tiravam os homens da busca pela razão e verdade ¹⁰⁵, como no caso da epopeia de Homero. Essa concepção também foi partilhada pelos primeiros cristãos, como Clemente de Alexandria (150 a.C. – 210 d.C.), que viam em Odisseu a pré-figuração de Cristo.

Tratando-se mais especificamente da iconografia, em especial a partir do século VI a.C., é possível encontrar representações do episódio de Homero. Uma das representações consideradas mais antigas desse episódio está em um vaso (fig. 15), atualmente encontrado no Museu de Belas Artes de Boston. Nesta representação, observam-se no navio os marujos com seus elmos a remar, Odisseu está amarrado no mastro, como nos conta a epopeia, e as sereias possuem corpo de ave e cabeça humana. Enquanto uma criatura - que se parece mais precisamente como uma ave - sobrevoa a embarcação, duas sereias se posicionam em terra, como se observassem o acontecimento.

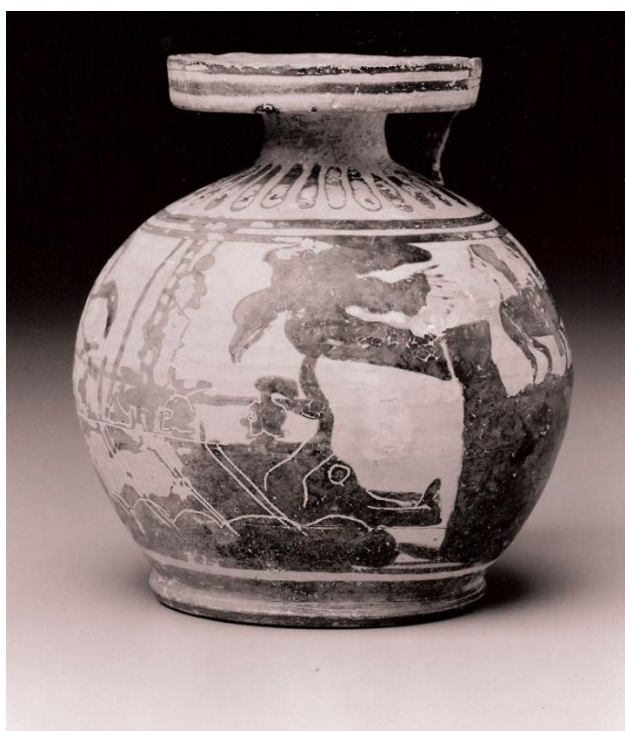


Figura 15: c. 575-550 a.C., Museu de Belas Artes de Boston.

Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, il. 2.

¹⁰⁵ Ambos os autores citam Plutarco, Pitágoras e Boécio como fontes para esse pensamento.

Representações desse tipo repetem-se em outros vasos e ânforas gregos (fig. 16) dentre períodos que se estendem do final da Grécia arcaica (século VI a.C.) à Grécia helenística (séculos III – I a.C.). Segundo Odette Touchefeu-Meynier, encontramos setenta e três ocorrências de sereias nesse formato para a representação do episódio, sendo apenas quatro em iconografia diversa. Além das peças que retratam a epopeia, há também a presença de sereias em ampla gama de suportes, como: relevos, esculturas, cerâmica ornamentada, pintura e metalurgia (fig.17). Esses últimos exemplos nos permitem vislumbrar o uso de tal tema também como elemento decorativo, destituído da narrativa homérica.



Figura 16: c. 480-470 a.C., Museu Britânico, detalhe episódio Odisseu e sereias.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Odysseus_Sirens_BM_E440_n2.jpg#file



Figura 17: c. V a.C., moeda cunhada em Ionia.

Fonte: <http://archaicwonder.tumblr.com/post/101201929573/extremely-rare-mint-condition-coin-from-ionia>

Considerando os registros levantados por Touchefeu-Meynier de representações diferenciadas para a epopeia homérica, é pertinente trazer dois casos. O primeiro está no relevo de uma tigela (fig. 18). Vemos um barco com duas pessoas, uma em pé no centro e a outra remando, à esquerda (fig. 19). Ao redor, notamos outras personagens híbridas, que possuem na parte inferior o que parecem ser caudas de peixe, bem como há a presença do próprio animal ao redor do barco (fig.20).



Figura 18: Séc. III a.C., Atenas

Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, il. 7.



Figura 19: detalhe figura 18, barco.



Figura 20: detalhe figura 18, criaturas.

O segundo caso, trata-se de uma lâmpada (fig. 21). Na representação podemos ver um barco e dentro dele estão três personagens, uma que rema à esquerda, outra no centro, em frente ao mastro, e uma à direita que tampa os ouvidos com as mãos. Em frente a esta, uma criatura flutua nas águas e é possível reconhecer sua cauda.



Figura 21: Aprox. sécs. I-II a.C., Canterbury, Royal Museum, detalhe criatura.

Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, il. 29. Extraída de O. Touchefeu-Meynier, *De quand date la Sirène-poisson?*, pl. II.

Essas imagens parecem, de fato, fazer referência ao episódio de Homero, portanto, é possível inferir que as criaturas híbridas representadas são sereias,

apresentadas em outra forma. Essa iconografia era atribuída mais especificamente aos tritões, seres também conhecidos pela mitologia grega. Maria Isabel Rodríguez López ¹⁰⁶ afirma a presença desse tipo formal no Oriente de onde é transmitido ao repertório clássico por meio de rotas comerciais do Mediterrâneo. Os tritões, entretanto, eram mais frequentemente representados como seres masculinos, sendo as representações de “tritonesas” mais difundidas tardiamente e em uso unicamente decorativo. Segundo a autora, a eclosão desse tema se dá no período helenístico, ela cita como exemplos as pinturas de murais em residências de Pompéia e Herculano ¹⁰⁷.

Também há na mitologia grega o monstro Cila. A essa criatura dá-se a forma com um busto feminino e, da cintura para baixo, uma cauda escamosa de onde saem cães ferozes. Atribuía-se a ela a região do Estreito de Mesina, local em que frequentemente navegantes naufragavam. Rodríguez López e Holford-Strevens constataam uma possível confusão e assimilação das Cilas com as sereias, em especial pela condição feminina e aspecto híbrido ¹⁰⁸. Essa criatura também é combatida por Odisseu no canto XII, o mesmo em que se narra seu encontro com as sereias, o que, para López, contribui mais ainda para essa hipótese. Se considerarmos a frequente circulação oral para tal poema e reconhecermos que desta resultaram variantes para o mito, não é de se admirar que tenha havido diferenças também nas produções plásticas.

Essa possibilidade de adaptação do conteúdo mitológico para a arte figurativa, assinalada por Brandão ¹⁰⁹, nos permite aceitar a confusão entre os tipos de tritão e sereia descrita pelos autores. Entretanto, não é possível chegar a uma conclusão definitiva para essas ocorrências iconográficas diferenciadas na Antiguidade, sendo muito mais frequente a forma com corpo de ave. Ao considerarmos, no entanto, a produção artística da Idade Média, verificamos uma variedade ainda maior de tipos, o que indica um lento e gradual processo de confluências de formas e novas atribuições simbólicas.

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. *Las Sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval*, 1998, *op.cit.*, pp. 44-45.

¹⁰⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, *op.cit.*, 1998, p. 45.

¹⁰⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, *idem*, 1998; Holford-Strevens, *op.cit.*, 2006, p. 29.

¹⁰⁹ BRANDÃO, J. de S., *Mitologia Grega*, Vol. I., *op. cit.*, 1994, pp.25-34.

3.2. O cristianismo e as culturas pagãs: a difusão das sereias na Idade Média

É na Idade Média que podemos identificar a maior variedade de formas para as sereias e, junto a esse processo de metamorfoses, confere-se também uma modificação de significado. É interessante ressaltar que durante o processo de legitimação da Igreja no Ocidente europeu e a instauração da cristandade, foi necessário penetrar nas realidades e culturas dos povos que habitavam tais territórios. Jacques Le Goff ¹¹⁰ analisa as relações entre cultura clerical e pagã nesse período, explorando a atitude da cultura eclesiástica em face à cultura popular. O autor admite duas formas de ocorrência: uma relacionada a certo acolhimento do folclore, outra, à recusa deste.

Na primeira circunstância, tal “acolhimento” se fez por certas estruturas de mentalidade comuns às duas culturas, em especial na indissociável presença entre o terrestre e o sobrenatural, o material e o espiritual (por exemplo, o uso de talismãs, culto às relíquias e aos milagres). Além disso, tal atitude era necessária como tática para as práticas evangelísticas, pois para estas foi preciso que os clérigos se adaptassem às culturas, utilizando de recursos orais como sermões e cantos, a certos tipos de cerimônias litúrgicas como as Rogações e as procissões instituídas por Gregório, o Grande. Desse modo, a cultura eclesiástica se inseriu no âmbito da cultura pagã, transferindo funções pagãs aos santos, construindo-se igrejas e oratórios, entre outros.

Porém, Le Goff destaca que o essencial para a própria sobrevivência do paganismo foi, paradoxalmente, a recusa da cultura pagã pela cultura eclesiástica. A superposição de práticas, monumentos e personagens pagãos por temas cristãos era tomada como uma abolição e eliminação do folclore de outras tradições. Essa *dénaturation* dos elementos pagãos lhes conferiu novas camadas de leitura dentro do cristianismo, transformando radicalmente sua significação, mas ao mesmo tempo contribuiu para uma forte presença do paganismo (mesmo que em outra roupagem) no Ocidente medieval.

Considerando as sereias, em especial, é necessário compreender a convergência e a relação entre a cultura popular insular e o racionalismo e o

¹¹⁰ LE GOFF, J., **Pour un autre Moyen Age – Temps, travail et culture en Occident: 18 essais par Jacques Le Goff**, Gallimard, França, 1979, pp.229-233.

evemerismo herdados da aristocracia greco-romana pela cultura eclesiástica. Tal confluência de elementos permitiu a transformação de forma e significado para essas criaturas, demonstrando que estas se constituíram no Ocidente por diversas camadas cronológicas e de significações remanescentes e sucessivas.

3.2.1. Alegorismo e Evemerismo – a sobrevivência dos mitos gregos

Ainda na Grécia antiga se manifestou um “(...) longo processo de erosão que acabou por despojar os mitos e os deuses homéricos de suas significações originais”¹¹¹. Esse processo teve início pelas críticas dos filósofos racionalistas que visava em especial o comportamento dos deuses concebidos por Homero e Hesíodo. As atitudes dos deuses foram bastante censuradas, consideradas como imorais e vergonhosas por esses filósofos. Dentre as críticas, também se desaprovava o antropomorfismo dos deuses, ou a fragilidade divina em solucionar problemas recorrentes da existência do mal nas narrativas.

O mito passa a ser considerado como uma ficção. Para Tucídides (460-395 a.C.), por exemplo, em sua *História da Guerra do Peloponeso*, “o adjetivo *mythôdes* significava “fabuloso e sem prova”, em oposição a qualquer verdade ou realidade”¹¹². Assim, a partir do século V a.C., percebe-se uma tentativa de enfraquecer os mitos por parte de alguns pensadores que buscaram abrir caminho ao ceticismo. Porém, a mitologia de Homero e Hesíodo ainda continuou a interessar elites do mundo helenístico e já no século IV a.C., surgem duas novas correntes de pensamento que procuraram resgatar algo do mito.

Essas novas modalidades interpretativas, “a seu modo, vão contribuir para “salvar certa mitologia” e, como se há de ver mais adiante, para perpetuá-la no “cristianíssimo” mundo ocidental”¹¹³. Os estoicos tiveram crucial importância nesse processo, desenvolvendo suas interpretações a partir do *alegorismo*. Os mitos não mais eram lidos em uma compreensão literal, mas sim na busca pelas *hypónoiai*, isto é, nas significações ocultas e subentendidas:

¹¹¹ ELIADE, Mircea, **Mito e Realidade**, Tradução de Pola Civelli, ed. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 130.

¹¹² ELIADE, Mircea, **Mito e Realidade**, *op.cit.*, 1972, p. 131.

¹¹³ BRANDÃO, J. de S., *op. cit.*, p.31.

(...) Foi isto que, a partir do século I p.C., se denominou *alegoria*, que significa, etimologicamente, “dizer outra coisa”, ou seja, o desvio do sentido próprio para uma acepção translata, ou mais claramente: *alegoria* é “uma espécie de máscara aplicada pelo autor à ideia <sic> que se propõe explicar. Teágenes de Régio, já no século VI a.C., tentara fazer uma exegese da poesia homérica com base na ὑπόνοια (*hypónoia*), mas somente no século IV a.C. é que a alegoria descobriu que os nomes dos deuses representavam sobretudo *fenômenos naturais*”¹¹⁴.

Mircea Eliade pondera que a alegoria não foi muito popular na Grécia, mas teve êxito em Alexandria e em Roma. Porém, é fato que essas interpretações conservaram um “alto valor cultural” às obras de Homero e Hesíodo dentre as elites gregas. No entanto, o *alegorismo* não foi o único a “salvar” a mitologia. Em início do século III a.C., um filósofo alexandrino, Evêmero, publicou a *História Sacra*, um romance que tratava da origem dos deuses. “Estes eram antigos reis e heróis divinizados e seu mitos não passavam de reminiscências, por vezes confusas, de suas façanhas na terra”¹¹⁵. Assim, procurava-se preservar um histórico no núcleo das narrativas míticas, retirando-lhes seus elementos sobrenaturais. Os deuses foram considerados como transposições de reis e heróis anteriores e essa humanização permitiu legitimidade histórica aos personagens.

Como destaca Seznec, foram os “deuses gregos evemerizados” que sobreviveram na Idade Média, mesmo que disfarçados e destituídos das suas formas clássicas. Mesmo com iniciais contestações ao alegorismo pagão, os pais da Igreja aos poucos adotaram tal lógica de raciocínio e, assim, as personificações de virtudes em heróis e deuses, bem como de vícios para as provas enfrentadas, passam a ser incorporadas pela tradição cristã. Inicialmente, isto é visto nas obras de exegetas gregos, mas o “(...) espírito alegórico também invade a igreja ocidental. O mesmo tipo de exegese é encontrado em São Ambrósio e em Prudêncio, conhecido como o autor de *Psychomachia*, na qual os vícios e as virtudes são personificados”¹¹⁶.

A própria mitologia e as obras dos filósofos clássicos passam a ser estudadas e, com o tempo, busca-se a reconciliação entre a teologia cristã e os episódios míticos. Os apologistas medievais, por meio da alegoria, passam a veicular a

¹¹⁴ BRANDÃO, J. de S., *op.cit.*, p.31

¹¹⁵ SEZNEC, Jean, **The Survival of the Pagan Gods – The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art**, Translation by Barbara F. Sessions, Princeton University Press, Nova York, 1995, pp.84-121.

¹¹⁶ [“(...) But from Alexandria the allegorical spirit invaded the Western Church as well. The same type of exegesis is found in St. Ambrose, and in Prudentius, famed as the author of the *Psychomachia*, in which the vices and virtues are personified.”] In: SEZNEC, J., *op.cit.*, p. 88, tradução nossa.

mitologia numa perspectiva de pré-figurações da verdade cristã, tornando-a uma *philosophia moralis*. Assim, graças ao alegorismo e ao evemerismo, bem como à literatura secular e às artes plásticas desenvolvidas em torno dos mitos divinos e heroicos, a cultura grega não foi esquecida pelo processo de desmitificação e após o triunfo do cristianismo ¹¹⁷.

Essa tradição foi bastante explorada com o Renascimento carolíngio (século IX). No início do século XII a alegoria havia se tornado um veículo universal nos textos de cunho religioso e o uso de mitologia nesses textos ganha amplas proporções. Foi um recurso bastante utilizado que se estendeu até o *Quattrocento*. Ou seja, a produção documental eclesiástica assimilou a mitologia grega, dando a ela uma nova roupagem e significação, concebida dentro da moral cristã.

3.2.2. Mudanças de poder, das imagens-signo à Igreja triunfante

É possível explorar mais profundamente o processo de integração da mitologia grega por via da cultura erudita, porém, reconhecemos que seu desenvolvimento não se fez sem influência da cristianização no meio popular. A busca do cristianismo em expandir seu alcance a outros povos pagãos suscitou um encadeamento de ações que visaram à apropriação, ressignificação e intercâmbio de imagens. Como aponta Eliade, o “setor vivente” pagão, que ainda via na mitologia um aporte religioso, de modo geral, nos escapa. Porém, percebemos que para a esfera popular, a Igreja teve de munir-se de artifícios para alcançar os fiéis. Conforme tratamos anteriormente, a cultura eclesiástica não conseguiu eliminar as tradições pagãs populares que continuavam manifestadas mesmo após a destruição de seus elementos materiais:

E se o Cristianismo lutou tanto para impor-se e teve primeiro que “fertilizar” tantas arenas com o sangue de seus mártires, a oposição à nova e autêntica experiência religiosa não teve origem na religião e mitologias clássicas, de resto já agonizantes, alegorizadas e evemerizadas, mas na oposição tenaz das religiões de Mistérios, das soteriologias e dos diversos tipos de mitologias e religiões populares que nem mesmo os decretos do Imperador Teodósio (346-395 p.C.), fechando e destruindo templos, conseguiram eliminar ¹¹⁸.

¹¹⁷ ELIADE, M., *op. cit.*, p.136.

¹¹⁸ BRANDÃO, J. de S., *op.cit.*, p.33.

Dessa maneira, é possível compreender a força das religiões pré-cristãs da Europa e a necessidade de a elas conferir novos significados por parte da Igreja. Esse esforço em “ressacralizar” conteúdos pagãos com temas cristãos foi necessário e suscitou a incorporação de símbolos, rituais e costumes pagãos no cristianismo. Dessa maneira, também a “mitologia grega vivente” teve de ser ressignificada para que, junto à doutrina oficial, propagasse a mensagem cristã pelos territórios da Igreja. Observamos esse processo de ressignificação do paganismo nas produções artísticas que ainda conservaram modelos greco-romanos, sendo necessário retornar ao início do cristianismo para compreendermos as constantes transformações nas formas ocorridas na Idade Média.

Como aborda André Grabar, desde o ano 200, quando os cristãos passam a fazer uso de imagens, estes se valem dos modelos presentes no mundo clássico pagão para suas representações. O autor destaca que essas primeiras imagens cristãs, por estarem localizadas em catacumbas e mausoléus, só se tornam compreensíveis se levarmos em consideração os ciclos funerários greco-romanos. Enquanto a arte pagã admitia a morte e demonstrava a libertação humana nas ações de heróis mitológicos, como Hércules, a arte paleocristã buscava enfatizar a vitória de Cristo sobre a morte, valendo-se desses tipos mitológicos já existentes:

(...) A relação é aparente apenas se o profundo significado religioso dos dois ciclos de imagens, pagão e Cristão, é considerado. Em ambos os ciclos, o verdadeiro sentido das imagens é uma evocação do poder divino em prol do homem. No lado cristão, isso será lembrado, os episódios representados são os que Deus salva o crente da morte; no lado pagão, são os trabalhos de Hércules que, de acordo com as crenças daquele tempo, era o “salvador”, um herói que devotou sua vida a trabalhar pela libertação do homem. Em outras palavras, as imagens cristãs de salvação e libertação e as imagens pagãs dos trabalhos de Hércules são ambas demonstrações do poder divino trabalhando pelo homem; e é por essa razão que elas foram usadas na arte funerária ¹¹⁹.

¹¹⁹ [“(…)The relationship is apparent only if the deeper religious meaning of the two cycles of images, pagan and Christian, is considered. For in both cycles the true sense of the images is an evocations of a divine power which works for the good of man. On the Christian side, it will be remembered, the episodes represented are those where God saves a believer from death; on the pagan side, they are the exploits of Hercules who, according to the beliefs of the time, was a “savior, a hero devoted his life to working for the deliverance of men. In other words, the Christian images of salvation of deliverance and the pagan images of the labors of Hercules were both meant as demonstrations of a divine power working for men; and it was for this reason that they were used in funerary art.”]GRABAR, André, *The First Steps In: Christian Iconography: A Study of it's Origins*. The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts. Bollingen Series XXXV: 10. Princeton: Princeton University Press, 1968, p. 15. Tradução Nossa.

Assim, percebemos que, apesar de devedor do judaísmo, o cristianismo aos poucos adota o uso de imagens. De início, a inspiração da arte cristã é litúrgica e diz respeito a ofícios de salvação do indivíduo, como batismo e sepultamento, bem como à ressurreição de Jesus Cristo. Em tempos de perseguição, essas imagens eram signos particulares, apenas reconhecíveis por aqueles que tivessem conhecimento da mensagem ali transmitida. Porém, após a “conciliação constantiniana” em 313, são dadas as condições para o cristianismo tornar-se religião oficial do Império Romano.

Georges Duby ¹²⁰ coloca que, com a decisão do imperador Constantino, a Igreja passa a se instalar em posição dominante dentro das estruturas do Império, criando sua hierarquia baseada na hierarquia da administração imperial. Tal insurgência, junto ao enfraquecimento da cultura do Sul face à dos bárbaros contribuíram para que a Igreja triunfasse. Com a peste que se alastrou na segunda metade do século VI e prosseguiu com epidemias esporádicas até meados do século VIII, as cidades, “onde estavam os alicerces das tradições antigas” ¹²¹, foram afetadas, enquanto o Norte da Gália e a Germânia eram poupados. Além disso, as conquistas árabes que se estenderam por quase toda a Península Ibérica favorecem novo traçado para a Europa. Esses dois elementos contribuíram para que houvesse deslocamento dos núcleos do poder político do Sul para o Norte.

A cultura romana, entretanto, conservou seu prestígio e, apesar da crescente ascendência do modo de pensar germânico, tais líderes buscaram a integração à latinidade. Para isso, os outrora chefes dos bandos bárbaros aproximam-se das grandes famílias senatoriais e consumam sua integração convertendo-se ao cristianismo. A Igreja, por sua vez, possuía toda a herança cultural romana, convertendo tal legado em erudição, organizou-se e ampliou-se:

Prosseguindo a obra de magnificência inaugurada nos tempos de Constantino, quando o imperador ordenou que se erguesse um cenário suntuoso e monumental para as cerimônias de um culto do qual se tornara adepto e que ele apoiava em seu próprio interesse político, os bispos construíram. Ampliaram os edifícios já existentes, erigiram novos, às vezes no próprio fórum, onde outrora se erguiam os templos dos falsos deuses, reutilizaram elementos de estruturas, em absoluta fidelidade às tradições clássicas. Seguindo o modelo das salas onde os magistrados faziam justiça

¹²⁰ DUBY, Georges (org.), *Arte e Sociedade e Séculos V-X* In: **História Artística da Europa: A Idade Média – Tomo I**, trad. Mario Dias Correia e Adaptação do texto e notas por Rosa Freire D’Aguiar, Editora Paz e Terra, 2002, pp.15-17; pp. 18-39.

¹²¹ DUBY, Georges, *op. cit.*, p.21.

em nome do soberano, construíram basílicas, longas naves com corredores laterais que iam confluir na abside onde se erguia a cadeira episcopal. Seguindo o modelo dos monumentos funerários, como o que Constantino mandou fazer em Jerusalém para abrigar o Santo Sepulcro, construíram batistérios na planta central, em volta do octógono da piscina de purificação, símbolo de uma transição do terrestre para o celeste, do material para o espiritual. Os prelados adornavam com especial cuidado esses locais de conversão, de reprodução periódica de uma sociedade nova, esses lugares de integração. O batistério era de fato o símbolo esplendoroso da vitória do cristianismo ¹²².

Das catacumbas, lugares de refúgio aos primeiros cristãos perseguidos, à Igreja triunfante na alta Idade Média, a instituição eclesiástica expandiu-se e buscou fazer-se de abrigo aos devotos iletrados. No princípio do século VII, o papa Gregório, o Grande, incentivou o uso das imagens com o cunho pedagógico. Elas deveriam ser acolhidas e colocadas dentro das igrejas, como forma de ensino às massas. Com as crescentes missões nos territórios da Grã-Bretanha, os modelos clássicos são intercambiados em livros, copiados e recopiados pelos mosteiros beneditinos. Não apenas o latim é ensinado aos monges, como também as figuras do repertório clássico pagão são copiadas e adaptadas às referências plásticas locais e cristãs. Esses centros de concentração erudita foram essenciais para que a arte europeia ocidental se desenvolvesse e junto a ela, o poder eclesiástico:

Os mais ativos artesãos da gênese de uma Europa – e de uma arte europeia <sic> - saíram nessa época das abadias anglo-saxônicas, onde a regra de São Bento sofrera alguns retoques, atenuando a estrita obrigação de estabilidade. Com efeito, esses monges pretendiam prosseguir a obra de evangelização e, como outrora os irlandeses, muitos partiram para o continente, para os pântanos da foz do Reno e para as florestas da Germânia, a fim de converter os povos ainda pagãos. Essas etnias guerreiras e saqueadoras ameaçavam o povo franco, cujos senhores sabiam que teriam muito menos dificuldade em subjugar-las depois que elas fossem cristianizadas. Por isso apoiaram os missionários. Os monges, por sua vez, os convenceram de que a Igreja franca, corrompida, devia ser reformada. Trataram de arrancá-la da barbárie, concentrando-se em primeiro lugar nas abadias onde, com esse objetivo, restauraram o aprendizado das artes liberais, julgando-o indispensável para quem quisesse aprender o latim dos textos sagrados. Assim, embalsamada nas ilhas por décadas, a herança do classicismo romano regressou à Gália. E nessa região, o que dela ainda sobrevivia foi extremamente revigorado ¹²³.

Assim, a produção de imagens adquiriu nova função, de cunho mais evangelizador e pragmático. Com a aproximação aos francos e a confluência das tradições galo-romanas com a dos povos germânicos, que a cultura da Europa

¹²² DUBY, G., *op.cit.*, pp. 24 e 25.

¹²³ DUBY, G., *op.cit.*, 2002, pp. 30-31.

ocidental se constitui por intermédio da Igreja. O cristianismo fundamentou suas representações no repertório imagético clássico e, já no século IX, com a sacração de Carlos Magno, temos a primeira das renascenças em que se buscam em Roma as bases para a Capela palatina em Aachen. Entretanto, também a arte germânica teve seu papel, trazendo para as igrejas os tesouros, os relicários trabalhados em ouro e metais nobres, que condensavam a habilidade do artesão germânico e a riqueza da instituição eclesiástica. Dentre esse objetos encontravam-se os livros, ricamente ornados por iluminuras e adornados pelas capas em relevo, com pedras e um fausto essencial a esses objetos que guardavam a mensagem de Deus. Os livros estavam distantes do povo, eram localizados próximos aos altares e lá conservavam as formas provenientes da Antiguidade clássica pagã.

3.2.3. O ano 1000, mudanças na arquitetura e a explosão de belezas deformadas

Após a virada do ano 1000 é possível falar de transformações arquitetônicas nos monumentos religiosos. Conforme Xavier Barral I Altet demonstra, introduzem-se as criptas e as torres, sendo a primeira uma das maiores novidades da arquitetura da época no Ocidente. As propriedades eclesiásticas prosperavam e um dos edifícios principais que testemunham esse momento são as catedrais:

(...) Nas cidades, a catedral resplandecia; sua monumentalidade, sua antiguidade tornavam-na o centro de atração urbano. Bairros inteiros foram remodelados. De fato, era frequente que a catedral existisse desde a Antiguidade tardia, tendo sido reformada em diferentes épocas. Raoul Glaber dá testemunho dessa nova riqueza da cidade: “as basílicas dedicadas à memória dos diferentes santos foram reconstruídas ainda mais belas do que as antigas” (...) ¹²⁴.

A decoração desses edifícios era, sobretudo, arquitetônica, seus modelos retomavam as tradições antigas e bizantinas, utilizando-se de frisos, pequenos nichos abertos sob cornijas, e os capitéis. Estes, em princípio, ainda eram decorados conforme modelos já existentes, I Altet destaca a decoração esquematizada à maneira das tradições escandinavas ao Norte, enquanto em Loire e na Borgonha começam a desenvolverem-se representações de cenas e

¹²⁴ I ALTET, Xavier B., **A virada arquitetônica do ano 1000**. In.: DUBY, G., *op. cit.*, 2002, p.170.

personagens religiosos. Já em Saint-Philibert de Tournus, observam-se o uso de acantos ou palmeiras estilizados que, segundo o autor são “(...) a arrancada da primitiva arte românica, ainda abstrata (...)”¹²⁵. A partir da segunda metade do século XI, entretanto, percebemos que a escultura passa a integrar o edifício da igreja românica.

Os capitéis, em especial, tornaram-se suporte para as mais diferentes criações artísticas que não necessariamente demonstram estarem submetidas ao simbolismo religioso. Esse fenômeno de independência e atitude estética por parte dos artesãos é tratado por Meyer Schapiro¹²⁶. O autor demonstra que, entre os séculos XI e XII, no interior desses espaços sagrados, identificamos certa liberdade dos artistas em que formas são deformadas e adaptadas aos capitéis e revelam a espontaneidade e fantasia individual. Tanto Schapiro quanto Jean Wirth¹²⁷ afirmam a raridade de capitéis historiados e imbuídos de conteúdo religioso, sendo mais frequentes os motivos figurativos sem valor iconográfico e que parecem terem sido postos para embelezar tais locais.

Tais formas revelam a capacidade do Ocidente medieval de incluir motivos estrangeiros e variados para decoração e instrução. Wirth coloca que os capitéis parecem ter interessado bastante os escultores por lhes oferecerem um suporte não habitual e complexo. A coabitação do plano côncavo com o plano reto e as regiões de transição entre eles fazem do capitel um suporte rico para o desenvolvimento de formas não naturais. Esses espaços, portanto, passaram a ser explorados com imagens dos mais variados arcabouços, revelando o que Schapiro define como uma “imensa receptividade” da arte ocidental do século VII ao XIII: “(...). As formas cristãs primitivas, bizantinas, sassânidas, persas, coptas, sírias, romanas, muçulmanas, célticas e germânicas pagãs eram, então emprestadas, quase sempre sem referência ao seu contexto e significado”¹²⁸.

Tais formas revelam a imaginação profana e uma atitude não religiosa que não estiveram ilesas de críticas. O célebre texto de São Bernardo de Claraval, em

¹²⁵ I ALTET, Xavier B., *op. cit.*, 2002, pp.177-178.

¹²⁶ SCHAPIRO, M. Sobre a atitude estética na arte românica. In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana**: 1. Da antiguidade a Duccio. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 404-422.

¹²⁷ WIRTH, J. **L'image à l'époque romane**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1999. Ver, em especial, a segunda parte *L'éclipse de l'iconographie*, p. 109-186.

¹²⁸ SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 415.

carta ao abade Guilherme de Saint-Thierry, é ao mesmo tempo testemunho das “extravagâncias fantasiosas” e protesto contra a arte de Cluny em seu tempo:

(...) sob os olhos dos confrades que leem a quem agrada aqueles ridículos monstros, aquela maravilhosa e deformada beleza, aquela bela deformidade? Com que finalidade estão ali aqueles macacos imundos, aqueles leões ferozes, aqueles centauros monstruosos, aqueles meio homens, aqueles tigres cobertos de listras, aqueles cavaleiros que se batem, aqueles caçadores que esganiçam seus cornos? Veem-se lá muitos corpos sob uma única cabeça ou ainda muitas cabeças sobre um só corpo. Aqui há um animal quadrúpede com um rabo de serpente, lá, um peixe com a cabeça de outro animal. Aqui ainda, a frente de um cavalo que se lança atrás de meia cabra, ou um animal de cornos traz a parte posterior de um cavalo. Em suma, tantas e tão maravilhosas são as variedades de figuras de todos os lados, que somos mais tentados a ler no mármore do que em nossos livros e há passar o dia inteiro a espantar-nos com essas coisas do que meditar sobre a lei divina. (...) ¹²⁹.

Schapiro analisa que tal carta condena a arte românica precisamente por ser irreligiosa e demonstrar uma atitude pagã para a vida, por meio da curiosidade para com o mundo que se expressa nessas formas. Os monstros dos capitéis românicos, portanto, parecem mais simbolizar a invasão de temas do repertório pagão no espaço sagrado cristão do que auxiliar nas meditações espirituais. Essas criaturas revelam a importância de uma memória coletiva e popular que fundamentaram tais belas deformidades. Percebemos que no Ocidente, apesar dos esforços da Igreja em expelir o paganismo, houve um “contra efeito”, e o paganismo parece cada vez mais atrelado ao arcabouço imagético ocidental.

Nesse sentido, voltamos a tratar das sereias, especificamente. Essas criaturas, pertencentes à antiga mitologia clássica, por estarem presentes na obra de Homero, tiveram uma interpretação alegórica. Porém, por também pertencerem aos “setores viventes”, são transmitidas e transformadas. O aspecto mítico ecoa, mas suas formas se apresentam independentes, participando do inventário monstruoso dos capitéis românicos. Dessa maneira, é necessário explorar as sereias tanto no âmbito erudito das produções escritas eclesiásticas, quanto no âmbito figurativo e profano que invadia as produções de iluminuras e espaços cristãos.

¹²⁹ CLARAVAL apud SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 407.

3.2.4. Sereias

Para tratar especificamente da simbologia medieval atribuída às sereias, é preciso considerar também uma convergência entre o alegorismo e a literatura judaica que ocorre ainda na Antiguidade tardia. Um evento importante para a disseminação das sereias na Idade Média foram as traduções bíblicas feitas por judeus em Alexandria. Livros em hebraico do Antigo Testamento, bem como livros apócrifos, foram transcritos para o idioma grego, e atribuiu-se aos termos *Yà ãnâh* - mais comumente traduzido por “avestruz” - e *thannim* - mais comumente traduzido por “chacal” - a tradução para *sereia*.

Ao todo, verificam-se sete versos dessa ocorrência, nos livros de Isaías, Jeremias e Jó e em dois apócrifos, Macabeus e Miquéias. Tratam-se das seguintes passagens: Isaías 13, 21-22; Isaías 34, 13-14; Isaías 43:20; Jeremias 27:39; Jó 30:29; Miquéias 1:8 e Macabeus 15:21. Seis deles referem-se a profecias que tratam de contextos de desolação no deserto. As profecias de Isaías, mais comumente citadas nos textos, afirmavam que sereias, ao lado de sátiros (ou centauros) e outros animais selvagens, habitariam a Babilônia como sinal da destruição.

Leclercq-Marx demonstra que, apesar de existirem termos gregos específicos para designar “avestruz” e “chacal”, a escolha em traduzi-los como sereias não parece ter sido ao acaso. Ao contrário, dentro do contexto da evocação, é possível caber à noção simbólica conferida às sereias dentro da cultura grega. Um aspecto pernicioso é enfatizado e as sereias são atribuídas à nova localização, o deserto. A autora faz interessante análise sobre essa associação às sereias para a sua assimilação na demonologia judaica, em especial aproximando-as à Lilith, demônio tanto localizado no deserto, quanto no mar. Ambas são criaturas com uma forte conotação sexual.

Essa tradução nem sempre foi utilizada para as versões bíblicas latinas, porém também constituiu alguma tradição, em especial na tradução da Septuaginta por São Jerônimo, conhecida por Vulgata. Ele e outros pais da Igreja, como Eusébio e Ambrósio (aproximadamente séc. IV d.C.) também a utilizaram em algumas de suas exegeses latinas. São Jerônimo era conhecedor das sereias de Homero e em seu comentário a Isaías 13:22, faz referência a elas ao tratar dos “palácios de prazer” colocados na passagem: “(...) o seu canto doce e mortal precipita as almas

para um abismo em um naufrágio cruel, elas são devoradas pelos lobos e cachorros (...)" ¹³⁰.

Para Leclercq-Marx, esse entendimento de São Jerônimo foi o que prevaleceu integralmente nos textos de Euquério de Lyon, Pseudo-Walafrius Strabo, Isidoro de Sevilha e outros. É relevante observar, inclusive, que tal tradição parece ter influenciado as interpretações alegóricas do *Physiologus* ou *Naturalista*. Em uma primeira versão, realizada no século II da era cristã, existe uma descrição para as sereias, baseada numa das passagens de Isaías. Percebemos que, apesar do texto enxuto, o autor já confere várias características às sereias unindo o mito homérico às passagens bíblicas. Esse discurso será explorado posteriormente nos mais variados tipos de manuscritos (cristãos ou não) que as trataram:

Isaías, o profeta, disse que “demônios e sereias e ouriços dançarão na Babilônia”. O Naturalista falou das sereias e hipocentauros: “Há bestas no mar chamadas sereias, como as Musas, elas cantam melodiosamente com suas vozes, e passando os marinheiros, se eles escutam seu canto, se atiram ao mar e se perdem. Da metade de seus corpos até seu umbigo elas tem forma humana, mas da outra metade em diante, forma de ganso; semelhantemente os centauros possuem uma metade de ser humano e a outra, do peito para baixo, de cavalo” ¹³¹.

H.- Stevens cita outra passagem de um Naturalista latino (versão B), de cerca de 600 d.C., em que vemos as mesmas características dadas às sereias, porém com muito maior riqueza de detalhes e atribuindo-se uma interpretação alegórica ao final, na qual se busca um ensino moral para o encontro com os navegantes:

O profeta Isaías diz: “Demônios e sereias dançarão na Babilônia, e ouriços e centauros habitarão suas casas”. O Naturalista definiu a seguir a natureza de cada um: Sereias (ele diz) são animais mortais que da cabeça até os quadris possuem forma humana, mas sua parte de baixo, até os pés tem o formato de criatura voadora (*volatilis*); e elas cantam certa musical e muito doce melodia; assim, com a docilidade de suas vozes, elas deleitam os ouvidos dos navegantes para longe de si mesmos, e pela excessiva docilidade de suas longas melodias (*nímia suavitate modulationis proluxae*) elas acalmam seus ouvidos e sentidos e os fazem dormir. Então, quando os veem embalados no mais profundo torpor, elas os atacam e arrancam sua

¹³⁰ ADRIAEN, M.(ed.),1963, p.236 *apud* LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *Op. cit.*, 1997.

¹³¹ [“Isaiah the prophet said that “demons and sirens and hedgehogs shall dance in Babylon.” The Physiologus spoke of the sirens and hippocentaurs: “There are beasts in the sea called sirens; like the Muses they sing melodiously with their voices, and passing sailors, if they hear theis singing, throw themselves into the sea and are lost. For half their bodies, down to the navel they have human form, but for the other half there-after that of a goose; similarly hippocentaurs have one half of a human being, the other, from the breast downwards, of a hourse.”] In.: OFFERMANN, Dieter (ed.), *Der Physiologus nach den Handschriften G und M* *apud* HOLFORD-STREVEN, L., *op.cit.*, 2006, p. 26. Tradução Nossa.

carne fora, e assim pela voz persuasiva enganam os homens ignorantes e imprudentes e os fazem mortos.

Assim também são os que se deixam enganar pelos prazeres e delícias deste mundo e suas pompas e espetáculos (*pompis et theatralibus voluptatibus*), e desfeitos e como que arrastados pelas tragédias e diversas melodias musicais são adormecidos e feitos de caça para seus inimigos¹³².

O Naturalista teve muita popularidade junto aos meios eclesiásticos; foi revisado, expandido e traduzido para várias línguas. De suas traduções latinas, como no caso acima, a versão B é a mais famosa e é bastante fiel ao texto bíblico. A similaridade com o ganso se torna uma característica mais geral, de sereia alada, e hipocentauro se traduz por centauro, o que lhes confere um híbrido com asno. Nos bestiários (séc. XII), cujos textos são muito devedores ao Naturalista e a Isidoro de Sevilha, que irão inserir uma alegoria para as sereias mais relacionada à moral cristã. É bastante comum, em ambos os casos, os híbridos serem tratados conjuntamente. Nesses casos, eles são simbolizados como exteriormente piedosos, mas perigosos hereges, capazes de desorientar os inocentes e despreparados fiéis. Também podem relacionar-se mais diretamente aos prazeres mundanos, em especial a luxúria e a vaidade, que levam os homens à condenação. Em tal situação, conferem-se como atributos às sereias um espelho, um pente ou mesmo um peixe em suas mãos, que representa um “cristão arrebatado”. (fig.22)

¹³² [“Isaiah the prophet says: “Demons and sirens shall dance in Babylon, and hedgehogs and onocentaurs shall dwell in their houses.” *The Physiologus* has set forth the nature of each as follows: Sirens (he says) are deadly animals that from head to navel have human form, but their end-part down to the feet has the shape of a flying creature (*volatilis*); and they sing a certain musical and very sweet song of melody; so that through the sweetness of their voice they delight the ears of sailors from afar and draw them to themselves, and by the excessive sweetness of their long-drawn-out melody (*nimia suavitate modulationis proluxae*) they soothe their ears and senses and send them to sleep. Then, when they see them lulled into the deepest slumber, they attack them and tear their flesh apart, and thus by the persuasion of the voice deceive the ignorant and unwise men and make them dead to themselves.

Thus then are they too deceived who take pleasure in the delights of this world and its pompas and shows (*pompis et theatralibus voluptatibus*), and undone and as it were weighed down by tragedies and diverse musical melodies, are lulled with sleep and made the prey of their enemies.”] In.: CARMODY, Francis J., *Physiologus Latinus* apud HOLFORD-STREVVENS, L., *op.cit.*, 2006, p. 27. Tradução Nossa.



Figura 22: Sereia e Centauro, Bestiário, Théroutane?, c.1270, JPGM: Ms. Ludwig XV 3, fol. 78r
 Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/4802/unknown-maker-a-siren-and-a-centaur-franco-flemish-about-1270/>

Como visto, o prestígio da obra de Homero continuou, porém lido a partir do pensamento cristão. Apesar da evocação às sereias se dar também pela exegese bíblica, percebe-se que há uma adaptação do seu sentido no meio pagão para o cristianismo. A mentalidade construída acerca das sereias nos meios eclesiásticos foi iniciada pela literatura patrística em que normalmente explorava-se a dimensão negativa, mencionando-as como símbolos da perversão e heresia. Contudo, essa visão não fecha questão para uma visão totalmente demoníaca, mas também colabora didaticamente com um pensamento de reabilitação que, em menor medida também teve espaço para caracterizar a busca pela redenção, conferindo uma ambivalência às sereias.

3.2.5. Sereias em iluminuras e a transformação nas formas

Para os primeiros cristãos, o ensinamento moral era mais importante do que a descrição formal das sereias. Como observa Leclercq-Marx, nenhum pai da Igreja parece se concentrar em uma reflexão original sobre sua aparência para extrair o

simbolismo. Foi tarefa do Naturalista expandir tais relações, que como percebemos parte do seu aspecto híbrido para o ensino moral.

A forma concebida para as sereias até então ainda estava de acordo com a tradição clássica. Porém, a partir do século VIII, notam-se algumas mudanças. O tema das sereias foi muito explorado no período do Renascimento Carolíngio, mas apesar do apoio nos textos clássicos, a forma parece ter sofrido outras influências. É por meio da circularidade de modelos e textos clássicos, junto ao repertório plástico insular que se constata transformações na iconografia das sereias.

Rodríguez López afirma que deste momento em diante podem-se verificar importantes modificações nessas formas que acabam por culminar nas produções românicas em diante ¹³³. Assim, notamos que as sereias passaram por metamorfoses em suas formas, nas quais surgem novos tipos iconográficos: além das sereias-pássaro, concebem-se sereias com cauda de peixe, ou mesmo sereias em que coexistem pés de pássaro e cauda de peixe, e ainda, sereias com cauda de peixe e sereias-pássaro coexistindo no mesmo local.

Leclercq-Marx defende a possibilidade de uma confluência entre os tritões greco-romanos e entidades da cultura insular para a concepção dos tipos com cauda de peixe em manuscritos carolíngios. Esses tipos iconográficos já estavam presentes em territórios da Grã-Bretanha e Irlanda desde antes dos processos de cristianização (século II d.C., pelo menos). Verificam-se várias produções plásticas que contemplavam tal forma, proveniente da cultura pagã nórdica. Tais representações eram identificadas como entidades elementais relacionadas às águas, denominadas *ondinas* (fig. 23).

Também é possível citar obras literárias que contemplavam tais entidades na cultura insular. Registrada por escrito apenas no século XVI, mas presente no fabulário oral é a estória de Liban, mulher que ganha uma cauda de salmão após a inundação do lago Neagh. Esta é cristianizada e batizada pelo nome Murgan, que significa “nascida do mar”. No poema de *Beowulf*, a mãe do monstro Grendel enfrentado pelo herói possui características de mulher peixe.

¹³³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, *op.cit.*, 1998, p. 47-49.



Figura 23: Baixo-relevo galo-romano, Autun, Museu Rolin.

Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, il. 35.

Não é possível situar uma correspondência direta entre as ondinas insulares e as sereias greco-romanas, mas a produção de miniaturas em alguns manuscritos contém elementos que permitem identificar convergências entre tais criaturas. Em alguns manuscritos da Alta Idade Média percebem-se mesmo confusões entre texto e imagem, sendo que se escreve sobre sereias com pernas de aves e as iluminuras as representam com cauda de peixe (caso do *Physiologus* de Berne ¹³⁴, por exemplo). Essas ocorrências se dariam justamente pela influência insular nos motivos artísticos (considerando o período de invasões bárbaras no Império Romano do Ocidente, a partir do século V), enquanto os textos permaneceriam de referência clássica.

Entretanto, em um manuscrito intitulado *Liber monstrorum* (ou *De monstis*) de cerca de finais do século VII e início do século VIII, realizado no círculo de *Aldhelm*, verifica-se uma nova formulação textual, mais compatível com as imagens. Descrevem-se as sereias como monstros marinhos com cauda de peixe e escamas:

¹³⁴ Berne, Burgerbibliothek, Cod. 318, fol. 13v.

As sereias são donzelas marinhas, que seduzem aos navegantes com sua esplêndida figura e doçura de seus cantos. Desde a cabeça até o umbigo têm corpo feminino e são idênticas ao gênero humano, mas tem as caudas escamosas dos peixes, com as quais sempre se movem pelas profundidades ¹³⁵.

Em outros três manuscritos de origem insular que datam entre 790-800 d.C. vê-se a ocorrência de textos compatíveis com as representações das sereias com cauda de peixe, são eles: *Sacramentaire gelasien dit de Gellone* ¹³⁶; o famoso Livro de *Kells* ¹³⁷ e o Saltério Gaulês de *Charlemagne* ¹³⁸ (fig. 25). Percebe-se, inclusive, que suas caudas são bipartidas, característica bastante presente nas representações das ondinas.



Figura 24: Sacramentaire de Gellone, Diocese de Meaux, c. 790-795.
Biblioteca Nacional da França: lat 12048R, fol. 1v.
Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f10.item>

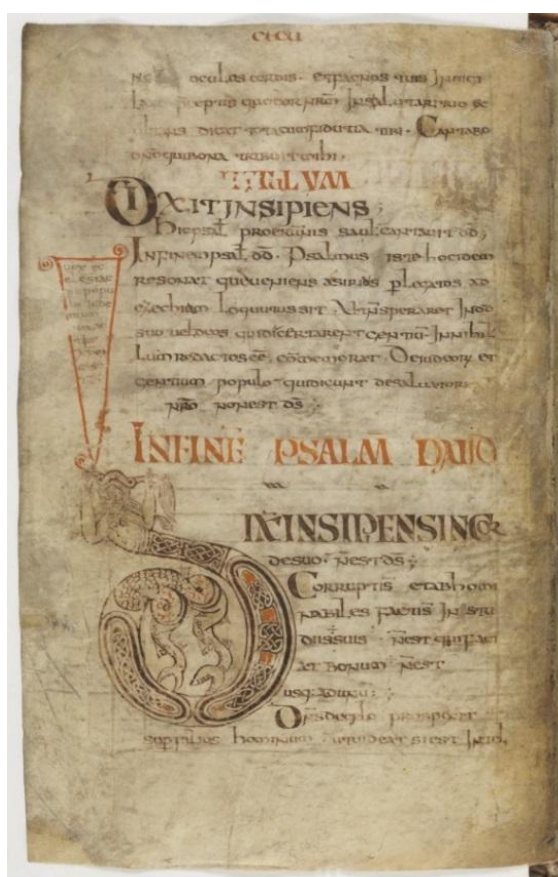
¹³⁵ *Liber monstrorum diversis generibus*, versos 42-43, apud Rodríguez P., Laura, *Las Sirenas*, **Revista Digital de Iconografia Medieval**, vol. 1, 2009, p. 53.

¹³⁶ Paris, B.N. lat 12048R. Os textos estão nos fólhos: fol. 1r e fol. 51v.

¹³⁷ Trinity College Libr., ms. 58 (A. 1, 6). Textos e imagens: fol. 201r e fol. 213r.

¹³⁸ Paris, B.N. lat. 13159, fol. 13 v.

No fólio do sacramentário de Gellone (fig. 24), a figura da Virgem, em maiores dimensões à esquerda, está representada portando objetos ritualísticos, em sua mão direita um incensário e na esquerda, uma cruz. As letras são ricamente ornamentadas com figuras animais e alguns padrões decorativos que remetem à iluminura insular. Além da ornamentação das letras, duas aves na parte superior da imagem e a pequena sereia no espaçamento entre duas linhas ornamentam as páginas. No saltério de Charlemagne (fig.25), a sereia aparece como parte do texto, configurando a letra “d” uncial. Sua parte superior revela um busto feminino, ela possui os braços elevados segurando mechas de cabelo, uma para cada lado. Sua cauda é bastante alongada e estilizada, com três padrões lineares entrelaçados. Ao final, a padronagem que a cobre parece representar escamas e a cauda se divide em duas partes.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 25: Psautier gallican dit de Charlemagne, Saint-Riquier, c. 800
Biblioteca Nacional da França lat. 13159, fol. 13 v.

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84267835/f30.item>

Até o momento, esses tipos não haviam ainda sido atribuídos à denominação de sereia. Porém, não muito distante no tempo, no *Corpus Glosses*, proveniente de *Cambridge* e escrito em *Mercian*, um dialeto do inglês arcaico, utiliza-se a expressão “*sirina meremenin*” para uma criatura com cauda de peixe. Até o século XIII, integra-se ao inglês a palavra *mermaid*, equivalente ao latim *sirena*, ou *siren* e à *seraine*, no francês arcaico - em português: sereia - para denotar o mesmo tipo representativo. Essa ocorrência, entretanto, não exclui o uso da palavra latina para esse tipo, provocando mais convergências escritas e mesmo iconográficas.

Entretanto, talvez os melhores exemplos dessas ocorrências, sejam os bestiários, pois neles tratam-se especificamente das sereias, em referência aos textos clássicos, como vimos anteriormente, mas apresentam iluminuras diversificadas. Em um bestiário britânico, conhecido como *Northumberland bestiary*¹³⁹, realizado entre 1250 e 1260, nota-se que existe uma confluência. Nesse bestiário, a iluminura para os versos referentes à sereia apresenta-nos três criaturas (fig. 26), dispostas lado a lado. A figura central se diferencia das outras, pois possui um busto masculino e sua cauda é de coloração azul. Em todas as personagens, há a concomitância de asas, cauda de peixe e patas que se aparentam às de pássaros aquáticos. A personagem à esquerda passa um pente em seus cabelos, enquanto segura sua cauda com o braço direito. As outras duas possuem um peixe na mão direita, enquanto seguram suas caudas com o braço esquerdo.



Figura 26: *Northumberland Bestiary*, aprox.1250-1260
Paul Getty Museum, MS 100, fol. 14r
Fonte: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/>

¹³⁹ Paul Getty Museum, MS 100.

Esse mesmo tipo também é verificado no bestiário provavelmente proveniente de *Lincolnshire*¹⁴⁰ em cerca de 1200 (fig. 27). A semelhança dos modelos é bastante evidente, diferenciando-se nos pés. Encontramos também essa confluência de características na representação da sereia em um bestiário *Harley*¹⁴¹ (fig.28), de cerca de 1255-1265. O modelo para o desenho não se assemelha tanto como no caso anterior, porém asas e cauda de peixe confluem na mesma criatura.



Figura 27: Bestiário proveniente de Lincolnshire, aprox. 1200.
Cambridge University Library, MS li. 4.26, fol 39r
Fonte: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3523965>



Figura 28: Harley, Inglaterra, c. 1255-1265
British Library, MS Harley 3244, fol. 55r
Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts>

¹⁴⁰ Universidade de Cambridge, MS li.4.26.

¹⁴¹ Biblioteca Britânica, MS Harley 3244.

Outro bestiário, atribuído à região de *Salisbury*¹⁴², possui a representação de uma criatura apenas com cauda de peixe (fig.29). Nesta imagem, ela encontra-se em destaque na parte superior da composição, segurando um peixe com a mão direita e, com a esquerda, a barca onde se encontram marinheiros. Um deles tampando os ouvidos, o que nos remete ao canto sedutor das sereias de Homero. Entretanto, no bestiário presente no *Queen Mary Psalter*, realizado entre 1310 e 1320, vemos as duas formas concomitantes nas iluminuras, aludindo ao episódio de Homero (fig.30). Esta ilustra os versos referentes à sereia e nos apresenta uma criatura com corpo de ave e uma com cauda de peixe, a qual segura um espelho. Seus objetivos parecem bem-sucedidos, pois no barco próximo a elas encontram-se navegantes adormecidos. Em seguida, elas partem para o ataque, cercando o local onde os navegantes se encontram (fig.31).



**Figura 29: Salisbury?, segunda metade do século XIII
British Library, Harley MS 4751, fol. 47v**

Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts>

¹⁴² Biblioteca Britânica, MS Harley 4751.



Figura 30: The Queen Mary Psalter, Londres/ Westminster ou East Anglia?, c. 1310-1320
British Library, MS Royal 2B VII, fol. 96v



Figura 31: The Queen Mary Psalter, Londres/Westminster ou East Anglia?, c. 1310-1320
British Library, MS Royal 2B VII, 97r

Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts>

3.2.6. Sereias em capitéis românicos

As sereias foram muito representadas pelas igrejas românicas da Europa ocidental e, nos capitéis, tais criaturas apareceram de maneira mais diversificada: serviram como motivo ornamental, ou participaram de capitéis historiados. Leclercq-Marx afirma que os locais de maior aparição das sereias na arquitetura de igrejas foram França, Espanha e norte da Itália. Em especial na Espanha é onde prevalece maior número de sereias-ave (cerca de 70%), o que se deu devido à influência cultural árabe que conservou tal forma também presente na arte bizantina.

Apesar da riqueza folclórica acerca das entidades aquáticas nas regiões da atual Grã-Bretanha, não há um número muito considerável de representações de sereias em igrejas, a maioria destas se fez em manuscritos, notadamente em exemplares do Naturalista e em bestiários. Porém, fato é que a partir do século XII,

há uma eclosão dos motivos de sereia em capitéis, o que demonstra uma crescente popularidade dessas criaturas na cultura europeia. Dentre esses motivos, é importante ressaltar que a iconografia insular foi bastante popularizada, pois há a presença de sereias com cauda bipartida, bem como o gesto de segurar a cauda ou mechas dos cabelos foram bastante explorados em capitéis de diversos locais.

Um exemplo é a sereia encontrada na Catedral de Notre-Dame de *Puy*, na França (fig.32). Ela está disposta frontalmente e possui a cauda bipartida. No topo de sua cabeça, há uma coroa e duas mechas de cabelo que caem lateralmente, uma de cada lado. Apesar de seu braço direito estar danificado, é possível perceber que ela eleva os braços para segurar as pontas da cauda. Tal representação, bastante simétrica, ocupa todo um lado do capitel.



Figura 32: Capitel Sereia-peixe, Catedral de Notre-Dame de Puy, séc. XII.

Fonte: http://france-romane.com/le-puy_cathedrale.html#top

O mesmo tipo aparece em vários outros capitéis, porém trazemos outro exemplo, proveniente de Cluny, também na França (fig.33). Nesse caso, mais de uma sereia circula o capitel, elas estão distribuídas nos quatro cantos deste e seguram as pontas de cada parte das caudas bipartidas. Estas se encontram nas laterais, e preenchem os espaços do capitel de maneira simétrica.



Figura 303: Capitel Sereias-peixe, Museu Ochier, Cluny, séc. XII.
 Fonte: <http://www.bourqogneromane.com/edifices/clunymaisons.htm>



Figura 314: Capitel Sereia-peixe, Pavia, Lombardia, séc. XII, Museu cívico de Castello Visconteo
 Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, il. 81.

Um caso bastante curioso é o de um capitel na Itália (fig.34). A composição, assim como nos outros casos, também a dispõe frontalmente enquanto segura os lados da cauda lateralmente. Contudo, percebemos mais elementos, pois há uma cobertura, similar a uma folha de palmeira, que desce de seus quadris para baixo e, além da presença da própria sereia, serpentes se entrelaçam a ela e mordem as pontas de seus seios. Seria aqui uma alusão aos vícios e à perversidade das sereias? Este, inclusive, não é um caso isolado, representações de sereias e serpentes também ocorrem em outros locais, como a igreja de Notre-Dame em Melleran, em Cluny, entre outros.

Há também ocorrências de ambos os tipos iconográficos, sereia-peixe e sereia-ave em um mesmo capitel. Em um capitel na igreja de *Vadeolmillos*, Espanha, percebe-se esse evento (fig.35). Uma sereia-peixe foi colocada ao centro, enquanto duas sereias-pássaro foram colocadas em cada lado do capitel. O gesto da sereia-peixe demonstra também uma relação com a iconografia galo-romana, ao segurar das tranças. Em outro capitel, em Benevento, Itália, vemos que à esquerda encontra-se uma sereia na qual converge cauda de peixe e asas de pássaro (fig.36), demonstrando uma mistura entre os tipos.



Figura 325: Capitel românico, Valdeolmillos, província de Palência, Espanha.

Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, fig. 2.



Figura 36: Capitel românico, abadia de Santa Sofia, Benevento, Campania, Itália, final do séc. XII.
 Fonte: J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, fig. 4.

Não pretendemos um estudo exaustivo, mas demonstrarmos a diversidade de locais e tipos utilizados na arquitetura românica para essas criaturas. As sereias também estão presentes em outros suportes e, apesar da repetição de tipos, não há um cânon iconográfico muito preciso. Isso indica certa liberdade dos artesãos para compor os capitéis e a crescente presença das sereias na cultura popular europeia ocidental, em especial a partir do século XII.

As referências literárias não são suficientes para explicar o porquê de tal frequência, contudo, por meio das imagens constatamos metamorfoses nessas formas e o interesse dos artistas em fazê-las presentes no cotidiano. A partir desse breve *corpus* de imagens, podemos perceber que a concepção medieval das sereias aponta para um processo amplo de confluência de realidades culturais com testemunhos literários e iconográficos distintos, assim como soma também as acepções eruditas e populares. Essas criaturas míticas se desenvolvem em princípio como um suporte simbólico da Antiguidade, porém também passam a adquirir outros significados, correlatos às culturas que veiculam suas formas e as atualizam.

3.3. Reflexões sobre a intertextualidade e as metamorfoses: a fantasmata nas sobrevivências

A variedade de formas representativas demonstra uma dinamicidade na cultura do Ocidente. Tal hipótese foi levantada por Aby Warburg em seu estudo

sobre o Renascimento italiano. O autor trata, dentre outras relações, das “formas acidentais <sic> dinamizadoras”¹⁴³, ou seja, os detalhes observados como sendo metamorfoses e sobrevivências da arte clássica nas obras de artistas da Renascença italiana, em especial a representação do movimento das vestes e dos cabelos. A esse fenômeno, Warburg atribuiu o conceito de “fórmula de *pathos*”, em alemão *Pathosformel*.

Pathosformel não seria uma evolução linear nas formas, mas os traços significantes que permitem identificar sobrevivências. Agamben (2010) interpreta *Pathosformel* como algo muito próximo à “(...) “fantasmata” que condensa em uma brusca parada a energia do movimento e a da memória (...)”¹⁴⁴. *Fantasmata*, como definida por Domenico de Piacenza, no século XV, em seu tratado *De la arte di ballare et danzare* (Da arte de bailar e dançar): capacidade de suspensão de movimento, numa presteza corporal essencial para a dança. A brusca parada, carregada de tensão “como se tivesse visto a cabeça de Medusa”, a pausa exata na medida da memória, para então retomar o curso no tempo.

Agamben (2010) faz a relação entre *fantasmata* e *Pathosformel*, da pausa gestual dançada à linguagem gestual patética, e explica essa concomitância entre repetição e originalidade que Warburg identificou. Por esse motivo, caracteriza-se por fórmula, pois não concerne a cópias ou arquétipos, mas híbridos entre “criação e *performance*”, “primeiridade e repetição”. É nesse sentido que, ampliando tal concepção, propomos ao *corpus* de imagens desta análise uma reflexão sobre sua dinâmica, considerando as metamorfoses nas formas do mito da sereia.

Percebemos, entretanto, que é necessário problematizar tal relação, pois reconhecemos tal *corpus* como *fantasmas*. São pausas dentro de um curso maior que revelam certo acúmulo. Esse acúmulo proporciona um estado dinâmico das formas, ocasionado pelo repertório imagético de alguns grupos e a circulação desses modelos pela Europa ocidental. Com o contato entre as diferentes culturas, mais elementos parecem ser incorporados à memória. As imagens demonstram uma

¹⁴³ Aqui fazemos um adendo para um possível erro de tradução na obra citada. Compreendemos como “ocidentais” o que se escreveu “acidentais” na edição brasileira para a obra de Warburg. WARBURG, Aby, *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli – Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano (1893)* In.: **A Renovação da Antiguidade Pagã**, Contraponto, Rio de Janeiro, 2013, p. 55.

variedade de tipos, ora condensam-se, ora se distanciam. Cada imagem se constitui de um acúmulo entre memória coletiva e originalidade, “primeiridade e repetição”.

Percebe-se, inclusive, que a própria significação desses tipos é modificada. No caso dos capitéis românicos, por exemplo, nem sempre está presente a referência simbólica atribuída nos manuscritos para as sereias. Como visto, nesses casos, o profano invade os espaços sagrados, e elas parecem mais fazer parte da composição ornamental do que investir algum significado alegórico. Esses casos fantasmáticos, como diria Didi-Huberman ¹⁴⁵, demonstram um fenômeno complexo: o aspecto mítico está distante, porém tais objetos ainda carregam seu vestígio.

Cada imagem possui singularidades e as diferentes escolhas em atribuírem-se cauda de peixe, corpo de ave, ou a convergência de ambos, indicam diferentes processos de metamorfose nessas formas. Esses diferentes elementos contribuem para demonstrar que não há apenas permanências e heranças (em um sentido linear) na cultura, mas uma complexidade maior na medida em que há transformação dessas formas. Vale recordar uma das quatro teses de Warburg em sua obra *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli (...)*: “A imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante” ¹⁴⁶.

Essa “imagem recordada de estados dinâmicos gerais”, a própria *Pathosformel*, parece se projetar como vestígio sobre novas formas. Entretanto, tal ocorrência só é possível de compreender se entendermos que o processo de metamorfose nas formas é heterocrônico. Tal concepção abordada por Didi-Huberman demonstra que o conceito de *Nachleben* warburguiano traduzido pelo autor como *sobrevivência*, torna o tempo histórico mais complexo, unindo temporalidades.

Ao observarmos as figuras 32, 33 e 35 desta análise, podemos evidenciar com maior precisão o que seria o heterocronismo. Nas iluminuras e no capitel, há a convivência dos dois tipos iconográficos, demonstrando o uso de elementos que

¹⁴⁵ As reflexões apresentadas aqui tem como aporte conceitual o trabalho de Georges Didi-Huberman a respeito da obra de Aby Warburg. Trabalharemos os conceitos de caráter fantasmal e sintoma a partir de tal leitura. DIDI-HUBERMAN, Georges, *I. A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo*. In: DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* Em especial, os subcapítulos: *Warburg, nosso fantasma; As formas sobrevivem: a história se abre; Nachleben, ou a antropologia do tempo: Warburg com Tylor* (p. 25-49).

¹⁴⁶ WARBURG, Aby, *op. cit.*, 2013, p.55.

aparentemente pertenceriam a temporalidades distintas. As sereias aladas, porém, não perdem seu estatuto e coabitam com a “nova” configuração – ou melhor, uma representação também fantasmal – de sereia-peixe. Percebemos que a sereia-peixe se constitui em um nó de referências. Não há concorrência, mas confluência, o que atesta seu pertencimento à cultura, num tempo difuso e impuro:

(...) A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”¹⁴⁷.

Nesse sentido, entendemos que as metamorfoses na iconografia medieval das sereias demonstra o fenômeno complexo que é a história dos objetos artísticos vista pelo viés cultural. Tais imagens estiveram presentes tanto nas produções que veiculavam o pensamento cristão, servindo como ensinamento moral, assim como contribuíram para as “belas deformidades” que indicam um forte aporte na memória coletiva popular. Ambos os tipos, sereia-ave e sereia-peixe, parecem passíveis de vincularem-se às sobrevivências. Porém, concentremo-nos na cauda de peixe, elemento estranho, que, como um fantasma, paira sobre o mito e confere à forma outro “contorno idealizante”. Tal elemento, aos poucos se amalgamou ao mito, o que demonstra a força da memória na cultura.

Diante de tal panorama, a análise de *Ondina* se abre. Percebemos que a obra proporciona uma reflexão entre os tempos e entre formas. A pintura parece configurar-se num “(...) nó de anacronismos, essa mistura de coisas passadas e coisas presentes”¹⁴⁸ pelo fato de aí se apresentar uma forma repleta de camadas significativas, seus fantasmas. Poderíamos dizer que *Ondina* se constitui a partir da *fantasmata*. Ou seja, não no movimento, mas por sua expressão, que tem apoio na tradição em representar sereias-peixe.

A partir desse longo e constante processo de transmissão, identificamos que tais produções plásticas se conectam por indicarem, nas mutações e nas permanências, a sobrevivência de tal tema em meio à cultura Ocidental. Acreditamos que *Ondina* permite verificarmos o processo de transmissão desse

¹⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, G., *op. cit.*, 2013, p. 55.

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, *Ibidem*, p. 45.

repertório para o Brasil, assim como coloca em questão a atual presença do mito “sirenídeo”. Esse é um ponto de intertextos entre *Ondina* e as metamorfoses das formas das sereias, pois relacioná-la a tal conjunto é também admitir que a obra faça parte deste emaranhado de teias de significado. Portanto, questionamos: o que significa trazer um tema mítico para a arte contemporânea?

A forma de mulher com cauda de peixe está apresentada no texto plástico, mas não possui a mesma função de qualquer uma das tradições míticas do passado. Entretanto, ela as ecoa ao reconhecermos que pertence a esse grupo. Isso permite a vermos como um elemento em *fantasmata*, pois sua energia reside nas sobrevivências e metamorfoses das formas. Esse caráter inacabado para a história da cultura reflete a constante efervescência das formas que permitem a latência do mito, também presente em *Ondina*.

Figura 37: Rizoma

4. POÉTICA

4.1. Ninfas, paixões em sobrevivência

A *Pathosformel* foi elaborada para tratar da intensidade dos “estados dinâmicos gerais” identificados nas obras da Renascença. A ela, portanto, foi possível atribuir uma “espécie de personificação transversal e mítica” ¹⁴⁹, conforme Didi-Huberman define: a *Ninfa*. A arte renascentista está repleta de coreografias em pausa e gestos intensificados e por esse motivo, para o trabalho de Warburg foi necessário identificar as sobrevivências nas fórmulas dançantes e femininas. É na identificação do erotismo presente nas imagens femininas que se vê a personificação da *Ninfa*. Warburg, então, identifica a vida a partir do sopro, no “movimento efêmero”:

(...) a Ninfa é a heroína dos “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa” (...) que a pintura renascentista quis apaixonadamente “fixar” [*festzuhalten*] como indicador deslocado do *páthos* das imagens. Trata-se da heroína *aurática* por *aurae*, como também dá a entender que a representação clássica da beleza feminina (Vênus, ninfas) realmente ganha “vida” sob a ação, o sopro (a aura) de uma “causa externa” (...): uma estranheza de atmosfera ou de textura ¹⁵⁰.

A *Ninfa*, portanto, carrega em si o erotismo e a sedução. Entretanto, também evoca outro aspecto: a sobrevivência do paganismo. Em seu texto *Dürer e a Antiguidade italiana* ¹⁵¹, Warburg pontua como a linguagem gestual patética foi buscada na Antiguidade e intercambiada na cultura artística entre o Norte e o Sul do século XV. Didi-Huberman, por sua vez, enfatiza tal questão na própria personificação da *Ninfa* analisada pelo primeiro autor: “(...) A *Ninfa* se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino (...)” ¹⁵².

A sobrevivência do repertório pagão foi importante nas investigações warburgianas e o é também para esta pesquisa. Sabemos que se tratando de sereias ou *Ondinas*, é preciso recorrer a esse ponto. Como visto, é possível

¹⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ WARBURG, A., *op. cit.*, 2013, pp. 435-445.

¹⁵² DIDI-HUBERMAN, *ibidem*, 2013, p. 220.

identificá-las no alegorismo cristão, porém seus principais traços sobreviveram como fantasmas peculiares do paganismo.

Como bem coloca Agamben (2010), a doutrina presente em *Ondina* de La Motte Fouqué possui os traços do esoterismo. O autor cita o tratado de Paracelso, *De nymphis, silphis, pygmeis et salamndris et caeteris spiritibus* (Livro das ninfas, silfos, pigmeus e salamandras e outros espíritos), realizado no século XV. Neste, é feita uma espécie de genealogia dos elementais, cada qual ligado a um dos quatro elementos: a ninfa, ou *Ondina*, à água; os silfos, ao ar; os pigmeus (ou gnomos), à terra e as salamandras, ao fogo.

Paracelso escreve exatamente o que Fouqué, muito mais tarde, transforma em romance: tais criaturas possuem corpo, mas não alma. Porém, as ninfas podem receber alma se unidas sexualmente a um homem e tiverem filhos. Neste ponto, como afirma Agamben (2010), Paracelso as vincula a outra tradição que as atribui ao reino de Vênus, da paixão amorosa:

Paracelso põe toda a vida das ninfas debaixo do signo de Vênus e do amor. Chamada “Monte de Vênus” a sociedade das ninfas (...) é porque Vênus mesma não é, na verdade, mais que uma ninfa e uma *Ondina*, embora no mais alto patamar, e durante um tempo, antes de morrer (aqui Paracelso se confronta a sua maneira com o problema da sobrevivência dos deuses pagãos) seu reino ¹⁵³.

De elementais a filhas de Vênus, as ninfas carregam uma variedade de relações. Percebemos que é possível identificá-las tanto na imagem, quanto no aspecto mítico. De toda maneira, trata-se de criaturas que personificam paixões: estão entre o desejo, o amor e a luxúria. Nesse sentido, também as sereias foram assimiladas dentre as ninfas por seus atributos. Elas se confundem e se mesclam, unindo-se pelo imaginário. Assim, quando Warburg encarna sua *Pathosformel* em *Ninfas*, ele se refere à expressividade figurativa de paixões transformadas no corpo vivo das imagens.

Há, entretanto, como pensar em *Ondina* nessa encruzilhada. Ao contrário das *Ninfas* de Warburg, porém, ela não ganha vida. Não há sopro, nem movimentos efêmeros. *Ondina* é apresentada em outro estado, não dinâmico, inerte. Os seus

¹⁵³ [“Paracelso pone toda la vida de las ninfas bajo el signo de Venus y del amor. Si llama “Monte de Venus” a la sociedad de las ninfas (...) é porque Venus misma no es, em verdade, más que una ninfa y una ondina, si bien la de más alto rango, y durante um tempo, antes de morir (...) su reina”] In.: AGAMBEN, *op.cit.*, p. 43.

cabelos – apesar do aspecto ondulado, por si só vívido – estão imóveis e colocados para os lados. Assim postos, cuidadosamente, delimitando o rosto marmóreo. Seu corpo – ao contrário das *Ninfas* – não está envolto em drapeados, mas despido. Porém, *Ondina* possui o estatuto de ninfa por pertencer ao “tempo fantasmático das sobrevivências”. Esse é o jogo desta pintura, pois ela se encontra em uma inquietante dualidade: a ninfa está despida de paixões.

Ela possui o atributo elemental, o aspecto “aurático”, porém sua força está na *fantasmata* e não no gesto. Essa força se manifesta pela estranheza, identificável por certa violência mórbida na imagem que, apesar da aparência limpa, se fez pela abertura do torso. A autopsia causa o estranhamento, pois a ninfa-sereia não está em seu tradicional *habitat*, mas na frieza de um fundo branco. Esse contraponto entre ninfa e discurso científico é o que lhe confere a poética, pois esse aparente repouso está carregado de tensões.

4.2. A poética nas fricções

Explorar o campo */imaginário/*, junto ao estado de autopsia em que a ninfa se encontra desvela um novo nível isotópico. Podemos defini-lo como um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que o mito – como um espírito elemental e incorpóreo-sobrevive, pressupõe-se sua existência carnal no estado de morte corpórea. Parece-nos uma contradição materializar o mito e destituí-lo de vitalidade. Porém, esse desacerto é fundamental em *Ondina* e é suscitado pela coabitação forçada dos dois campos.

Esses campos não se harmonizam. Eles pertencem a esferas de existência díspares e inflexíveis. Portanto, podemos dizer que */científico/* e */imaginário/* estão postos em *fricção*:

Conforme uma sinonímia bastante usual, *fricção* significa o ato de produzir atrito através de superfícies distintas. Porém, pode-se recorrer a esta palavra como uma noção operatória para pensar certos trabalhos no campo das artes plásticas, ou seja, dotando-a de sentidos relativos ao jogo de rebatimentos obtido através de múltiplos meios e formatos, conteúdos e proposições, registros históricos e contemporâneos, capaz de tangenciar as imagens entre o que se vê e o que se diz, lançando-as numa zona de combinações e interstícios. Assim, a fricção na obra de arte tem a ver com

tipo de contato que faz cintilar o imaginado e o vivido, o lembrado e o esquecido, o ficcional e o fingido, o singular e o assombroso ¹⁵⁴.

A poética da pintura reside no “jogo de rebatimentos” entre *ciência vs. mito*, *natureza vs. cultura* e *tangível vs. intangível*. Condensam-se os opostos em um mesmo espaço por uma “armadilha visual” em que */científico/* e */imaginário/* parecem pertencer à mesma realidade. Essas duas esferas contrapostas, postas em fricção, desencadeiam os efeitos de sentido.

Somente um objeto artístico possibilitaria esse paradoxo, valendo-se, pois, de duas tradições – de um lado, da representação científica, de outro, a mítica. A pintura, então, formula um universo ausente da lógica do mundo natural, afirmando as qualidades que lhe são particulares. Essa “outra lógica” só é possibilitada pelo pertencimento de *Ondina* ao mundo das formas. Isso parece confirmar a definição de Henri Focillon para obra de arte, interpretando-a como um sistema particular e complexo de relações que estabelece uma ordem própria:

(...) A obra de arte é uma tentativa de aproximação ao único, afirma-se como um todo, como um absoluto, e, ao mesmo tempo, faz parte de um sistema de relações complexas. (...) Ela mergulha na mobilidade do tempo e pertence à eternidade. É particular, local, individual, e é uma testemunha universal. Mas domina as suas variadas acepções e, ao servir para ilustrar a história, o homem e mesmo o mundo, é criadora do homem, criadora do mundo, estabelecendo na história uma ordem que não se submete a nada ¹⁵⁵.

Essa “ordem própria” é fruto de criação humana e está intrincada às suas teias de significado. Compreendemos, assim, que o texto plástico se encontra no limite das fricções entre o individual e o universal. Individual, por ser tratar de um objeto plástico. Universal, por estar em relação com outras obras, seus fantasmas, configurando-se também como um objeto cultural. Nessa fricção entre objeto plástico e objeto cultural, é possível trazer a oposição */tangível/ vs. /intangível/*. Esta permitirá que abordemos uma dimensão ainda não propriamente explorada na análise: trata-se da materialidade.

Entendemos, portanto, que a completude poética de *Ondina* se faz tanto pelo plano de expressão e pelo plano do conteúdo quanto pelo seu aspecto material,

¹⁵⁴ CHEREM, R. M. Walmor Corrêa, um artista de fricções. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 19., 2010, Cachoeira, BA. **Anais...** Cachoeira: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010. p. 899-913.

¹⁵⁵ FOCILLON, H. **A vida das formas seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 1943. p. 11-12.

fazendo-a um objeto plástico. Para isso, compreendemos o texto a partir do quadro físico, formado por chassi e tela. O quadro determina um espaço no mundo natural e não se limita a ser um suporte, mas participa ativamente da poética da obra. É na concretude da pintura, na sua materialidade enquanto quadro que se situa uma dimensão palpável para o tema figurado.

Essa dimensão, que podemos definir como */tangível/*, é essencial para delimitar um espaço de coabitação entre */ciência/* e */mito/*. Uma coabitação plástica é verdade – que também pertence ao âmbito sensorial, */intangível/* - mas que permite substancializar a mensagem. A tela ocupa um espaço físico e possibilita que o espectador se aproxime e se distancie da imagem. É nessa relação entre proximidade – para observar os detalhes e textos escritos na tela – e distanciamento – para visualizar-se o todo da imagem – que torna possível explorar a totalidade de referências na tela. O deslocamento é um elemento importante para sua análise, pois revela outra faceta friccional. É na apreensão das minúcias junto à figura principal que podemos explorar seus níveis isotópicos. Como que mediados pela fricção de escala, captamos como a pintura se estrutura e retiramos nossas primeiras impressões.

Assim, notamos que, após o percurso por sua materialidade, é possível passarmos novamente ao discurso e adentramos sua configuração como objeto cultural. As fricções entre */ciência/* e */mito/* se revelam pela oposição */natureza/* vs. */cultura/*, pois percebemos que o campo */científico/* se alicerça pelo estado de autópsia em que o corpo se encontra. Esse corpo parece presentificar a concretude dos fatos, pelo experimento e comprovação tanto almejados pela ciência. A condição morta e inerte de *Ondina* parece conferir a ela uma presença natural, bem como seu contraponto com as *Ninfas*. Além disso, as qualidades representacionais da pintura, incluindo o cromatismo e o jogo ilusório nas formas, positivam a iconicidade, o aspecto crível para o discurso, completado pelo seu aspecto físico.

Entretanto, por também se situar em extrema essência – nas marcas que possibilitam a *Nachleben* das alusões míticas e elementais – *Ondina* parece estar mais próxima dos escritos de Richard Carrington, reafirmando sua asserção: “A história natural das sereias não pode ser entendida apenas pelos métodos da

ciência natural (...)”¹⁵⁶. Assim como os próprios mitos, a imagem se configura por confluências culturais, friccionando seus intertextos. É também na fricção entre tempos que o aspecto fantasmal da sobrevivência das formas se coloca para desestruturar ainda mais as possíveis certezas. A “sirenídea” não canta, não está apresentada com nenhum dos atributos tradicionais de uma sereia. Mas, faz parte desse amplo universo e é uma nova possibilidade de apresentação do mito. Portanto, apesar do cientificismo aparente, *Ondina* “evita o risco de conferir ao presente a última palavra”¹⁵⁷.

É nesse sentimento *inquietante* em que escapam as certezas que identificamos como *poética*. Ao mesmo tempo em que esse corpo parece presentificar a concretude dos fatos – pelo experimento e comprovação, tanto almejados pela ciência – ele possui um quê de incerto e ambíguo por figurar um ser “aurático”. Percebemos que o texto plástico, portanto, para além de um “jogo de rebatimentos” entre */ciência/* vs. */mito/*, abre uma fissura temporal, fantasmal e instável, possibilitada pelo sistema próprio da linguagem plástica.

4.3. Das Unheimliche: o limiar entre o estranho e o familiar

Analisar *Ondina* a partir do conceito de *fricções* nos permite entrar em outro âmbito ainda não abordado, mas que contribui para os sentidos propostos neste trabalho. Buscaremos aqui considerar uma perspectiva menos histórica e mais sinuosa para explorar as *qualidades do sentir* diante de tal imagem e considerá-la em meio a outro conjunto. Identificamos um estranhamento na pintura pela maneira em que apresenta o mito figurado e definimos esse efeito por *inquietante*. Isso se deve por ser um conceito fundamental da série na qual *Ondina* pertence: *Unheimlich, imaginário popular brasileiro*. Tal série apresenta também outros personagens míticos brasileiros em estado de autopsia.

¹⁵⁶ CARRINGTON *apud* AUSTERN, L. P. “Teach Me to Hear Mermaids Singing” *Embodiments of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West*. In: Austern e Naroditskaya, *op.cit.*, p. 66.

¹⁵⁷ CHEREM, *op. cit.*, p. 903.

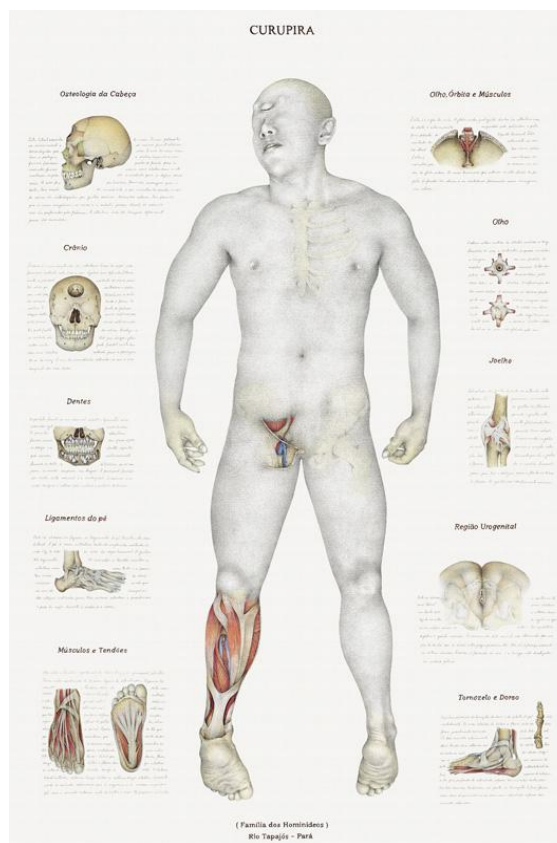


Figura 38: Walmor Corrêa, Curupira, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

A palavra *unheimlich*, de origem alemã – traduzida para o português por *inquietante* – pode possuir diferentes significações, como investigado por Sigmund Freud em seu ensaio intitulado *Das Unheimliche*¹⁵⁸. Freud, então, propõe dois caminhos para tratar tal termo e relacioná-lo às emoções dentro dos domínios da psicanálise. Em primeiro lugar, é preciso explorar seu uso como palavra na linguagem, em seguida, reunir o que nas vivências e impressões de pessoas despertam o sentimento de inquietante. Seguiremos uma ordem similar de abordagem, porém com o enfoque para as imagens.

De maneira geral, para o alemão, *unheimlich* se configura como o oposto de *heimlich* – tido por familiar, íntimo, doméstico e aconchegante. Assim, *unheimlich* é compreendido pelo que é estranho, selvagem e assustador. Entretanto, no novo-alemão, *heimlich* também é entendido por oculto, secreto, dissimulado, mantido às escondidas ou fechado e impenetrável. A princípio, não haveria o uso do antônimo para tal significado, porém Freud destaca uma passagem do *Dicionário da*

¹⁵⁸ FREUD, Sigmund, *O inquietante* (1919) In.: **Obras completas** vol. 14: “O homem dos lobos” e outros textos (1917-1920), trad. Paulo César de Souza, Companhia das Letras, São Paulo, 2010, pp. 247-283.

língua alemã, de Daniel Sanders (1860): “Unh. *chama-se a tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu*. Schelling, 2,2,649 etc. (...)”¹⁵⁹.

Já em outra passagem utilizada do *Dicionário alemão*, de Jacob e Wilhelm Grimm (1877), vemos as seguintes ocorrências:

Heimlich; adj. e adv. *vernaculus, occultus*; meio-alto-alemão *heimelîch, heimlîch*.

P. 874: em sentido algo diferente: “Sinto-me *heimlich*, bem, sem medo” [...].

b) *heimlich* é também o local livre de fantasmas [...].

(...)

P. 878: em seguida *heimlich* é outra coisa, é algo subtraído ao conhecimento, inconsciente [...].

Mas *heimlich* também é fechado, impenetrável à exploração:

“Você não vê? Eles não confiam em mim;
Temem o semblante *heimlich* de Friedlander.”
Schiller, *Wallensteins Lager*, cena 2.

O sentido de *oculto, perigoso, que surge no número anterior, desenvolve-se ainda mais, de modo que heimlich recebe o significado normalmente em unheimlich (formado a partir de heimlich, 3b, col. 874): “Sinto-me às vezes como um homem que vagueia na noite e acredita em fantasmas, cada canto, para ele é heimlich e horripilante”. Klinger, Teatro, 3,298*¹⁶⁰.

O que reconhecemos em tais extratos destacados são dois sentidos que podem nos auxiliar na relação de *Ondina* e a série. Percebemos que *unheimlich* seria normalmente utilizado como o antônimo ao familiar e íntimo. Contudo, na passagem de Schelling, outra possibilidade se abre ao que “(...) deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” Notamos um primeiro ponto de junção à *Ondina* e à série: tais representações apresentam os corpos abertos, revelando-se as vísceras e analisando-se tudo aquilo que, à primeira vista, permaneceria oculto abaixo da pele. Os elementos esmiuçados nas faixas laterais nem sequer seriam mencionados em um relato folclórico (figs. 38 a 42).

¹⁵⁹ FREUD, S., *O inquietante* (1919). In.: **Obras completas vol. 14: “O homem dos lobos” e outros textos (1917-1920)**, trad. Paulo César de Souza, Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p.254.

¹⁶⁰ FREUD, S., *Ibidem*, p.255.

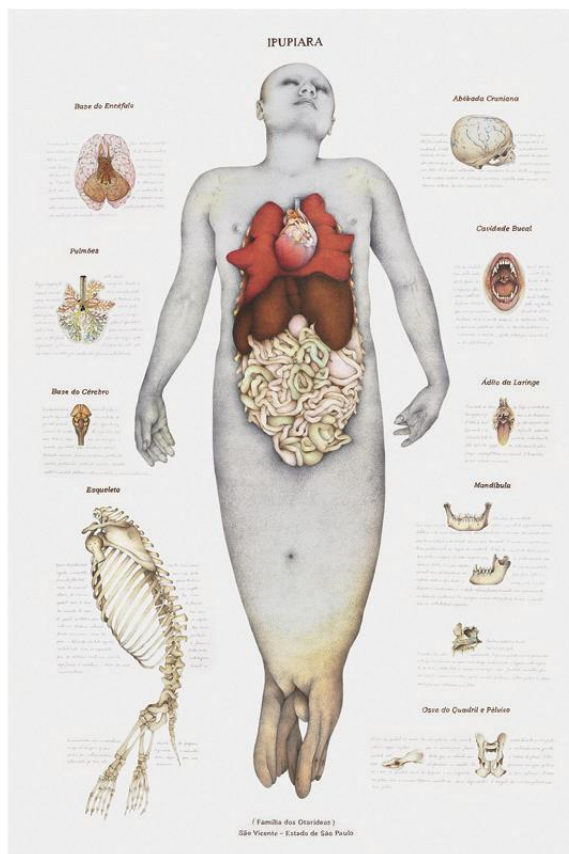


Figura 339: Walmor Corrêa, Ipupiara, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

Na passagem de Jacob e Wilhelm Grimm, a significação em *heimlich* de impenetrante e fechado adquire uma ambiguidade e chega a coincidir com o seu oposto *unheimlich*: “(...) para ele, é *heimlich* e horripilante (...)”. Essa ocorrência possibilita explorarmos *unheimlich* também numa relação de concomitância com o seu oposto. Nesse sentido, Freud define *unheimlich* por “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”¹⁶¹. Assim, o que seria esse inquietante familiar presente na série? Como podemos definir tal sensação diante deste conjunto?

Percebemos que a sensação de inquietante está apoiada na relação entre familiaridade e estranhamento. O título *Unheimlich, imaginário popular brasileiro* parece contribuir para tal efeito, pois já indica o pertencimento dessas criaturas ao imaginário brasileiro. Tal atribuição pode suscitar familiaridade àqueles que identificam tais seres e reconhecem seu pertencimento a tal território. Assim como pode causar estranhamento àqueles que não as reconhecem – tanto por não terem

¹⁶¹ FREUD, S., *Ibidem*, p.249.

consciência de seus relatos, quanto por não participarem do contexto evocado. Dessa maneira, o jogo de palavras entre *heimlich* e *unheimlich* parece contribuir nesse sentido.

Outro aspecto também pode ser levantado, tais seres parecem corresponder à expressão de “espécie de coisa assustadora”. Assim como *Ondina*, cada ser apresentado na série possui um conjunto de estórias e um espectro de relações possíveis dentro do imaginário. Porém, mesmo sem nos aprofundarmos em cada caso em particular, identificamos algo em comum, que poderíamos também definir como “coisa assustadora”. Trata-se de monstros, de criaturas híbridas que, apesar de possuírem algumas características humanoides, nada tem a ver com seres humanos.

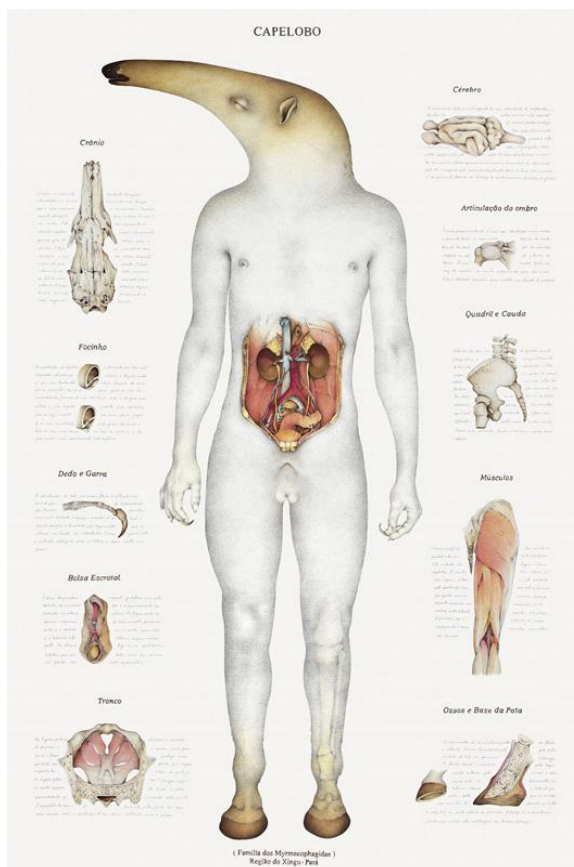


Figura 40: Walmor Corrêa, Capelobo, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

Essas formas estranhas, meio assustadoras, e inusitadas são um tanto intrigantes. Nesse caso, como escreveu Ernst Jentsch em seu *Psychologie des Unheimlichen* (1906), a sensação de inquietante se dá pela “incerteza intelectual” na qual é difícil definir o que se vê. A “sensação do inquietante” vista por essa ótica,

abre outro nível isotópico à *Ondina*, na medida em que ampliamos o olhar para todo o conjunto de animais monstruosos colocados em estado de autópsia. Sua disposição lado a lado pode nos remeter às Câmaras de Maravilhas e outras coleções modernas que permitiram a continuidade do interesse ao fabuloso ¹⁶². Esse enfoque, inclusive, nos permite aproximar o inquietante da curiosidade, pois a autópsia indica a tentativa de desvendar os segredos desses corpos prodigiosos.

Em *Unheimlich, imaginário popular brasileiro*, cria-se uma espécie de catálogo que une tais criaturas e revela o que nelas permaneceria oculto. As imagens contribuem para reinventar um fabulário e como em um bestiário une-se a fantasia à natureza. Assim, dentro do tempo pós-moderno, coloca-se a dúvida sobre em qual realidade adequar-se para lidar com esses registros. Tal efeito é por si só *unheimlich*, conforme Freud define: “(...) o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado e assim por diante” ¹⁶³.

A presença da morte também parece contribuir para a sensação inquietante. Essas criaturas, a princípio mágicas e distantes da morte, se encontram próximas à condição humana de mortalidade. Como nas Câmaras de Maravilhas, a mensagem *memento mori* paira sobre essas imagens e as aproxima desse elemento um tanto indesejado aos seres humanos. Assim, a fronteira entre realidade concreta e realidade fantástica é transposta. Ficamos, portanto, com uma pseudo-mitologia na medida em que se destitui um pouco da magia desses seres, e também com uma pseudociência, pois se destituem as certezas do conhecimento. Entretanto, admitir tal entremeio é vislumbrar o encanto dessas imagens. A série nos inquieta pelo jogo de fricções em sua amplitude. As imagens são unidas e expostas como achados arqueológicos de um tempo difícil de determinar.

¹⁶³ FREUD, S., *O inquietante*, *op.cit.*, p. 271.

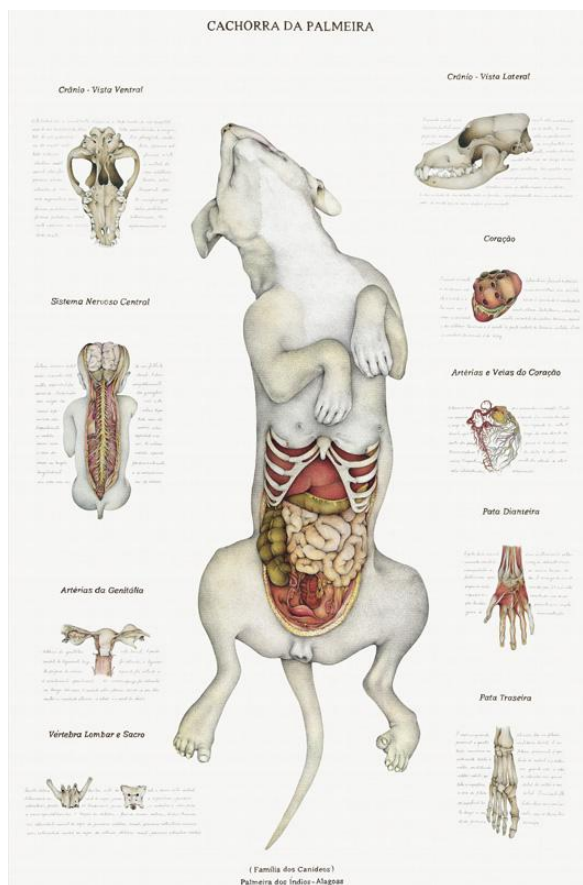


Figura 41: Walmor Corrêa, Cachorra da Palmeira, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

É, portanto, diante desses percursos que admitimos: *Ondina* reveste-se por várias camadas significativas. Ao mesmo tempo em que encontra seu espaço na atualidade, ela também se configura por reminiscências, ainda vivas na memória. Como um fóssil, “(...) pressupõe uma persistência temporal das formas, só que perpassada pela continuidade de fraturas, dos sismos, das tectônicas das placas”¹⁶⁴. Sua força reside na *Nachleben* das formas, fenômeno dançante e mutável, composto por descontinuações e flutuações.

Ondina encanta como sereia, como ninfa e como criatura *unheimlich*. Pensá-la como um fóssil permite visualizá-la em meio a essas camadas que hora enrijecem-se como lava, hora rompem-se como cordas. A cada nova camada que se move, novos pontos de vista são desdobrados. Dessa maneira, desestabilizam-se tempos, ou o que poderíamos querer definir por origem, pois entrar nesse corpo é também revirar um turbilhão de fósseis. Como no conto de Kafka, não é possível se

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, 2010, p.293.

livrar do silêncio desta sereia, porém ela cativa o olhar apenas pela sua inquietante existência na qual sobrevivem mito e forma.

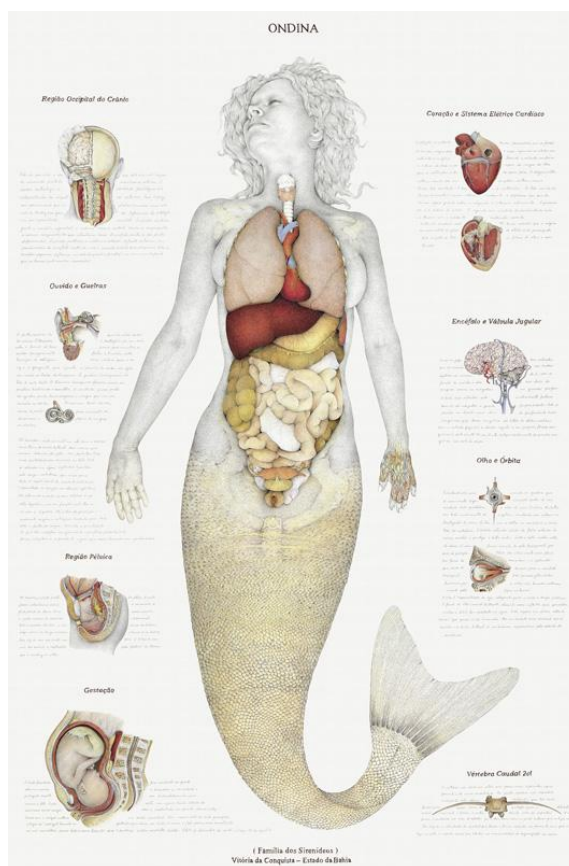


Figura 42: Walmor Corrêa, Ondina, 2005, acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm.

Fonte: <http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, buscamos investigar a pintura *Ondina* e extrair dela o que identificamos colaborar com a sua significação, percebendo que esta é construída dentro de um sistema de linguagem, bem como dentro de um sistema cultural. Esse processo possibilitou desdobramentos de sentido que abarcamos nos dois campos relacionais propostos no estudo.

O campo */científico/* está presente pela técnica utilizada, no linguajar dos textos escritos e no estado de autópsia em que a figura principal se encontra. Percebemos que a pintura é estruturada de maneira a propor ao espectador uma explicação sobre como o corpo representado se estrutura, demonstrando quais são os artifícios anatômicos que contribuiriam para a vida dessa criatura no mundo natural.

Para tanto, utiliza-se uma paleta de cores específica na qual se destacam os órgãos internos do corpo, bem como se apresentam os detalhes anatômicos junto aos textos escritos que o reiteram. Assim, analisamos esse sistema por meio de conceitos semióticos que julgamos produtivos para explorar a mecânica interna da pintura. Todo esse conjunto de elementos contribui como estratégia de manipulação ao espectador para despertá-lo à transformação conferida nessa forma, tão conhecida dentro do universo imaginário ocidental.

Em seguida, foi necessário investigar o campo */imaginário/*. Este, por sua vez, se explicita pelas marcas deixadas no texto plástico. As características físicas da figura principal, o título e os subtítulos na tela nos permitem reconhecer os caminhos que trilhamos para tecer a pintura de significado. Percebemos que, ainda dentro da própria pintura, podemos retirar elementos para tratar o campo imaginário. O elemento principal para nós foi a atribuição de *Ondina* a uma cidade brasileira.

Isso nos fez explorar dois pontos. O primeiro diz respeito à configuração do imaginário mítico no país e os processos de confluência neste, devido ao contato entre nativos e exploradores europeus. Entendemos que *Ondina* proporciona uma reflexão sobre o processo de convergência cultural e suas implicações históricas. O segundo ponto concerne à localização específica apontada na pintura que é a cidade de Vitória da Conquista no estado da Bahia. Percebemos que tal estado possui uma configuração cultural bastante peculiar e que tratar da cidade de Vitória

da Conquista é percorrer seu passado para traçar como se estruturou o sistema cultural que possibilitou a presença de consolidação do imaginário mítico.

Diante deste percurso, foi importante abordar que *Ondina* também possui traços que permitem uma relação entre esta imagem e um conjunto anterior de produções plásticas e literárias. Esse conjunto permitiu a sobrevivência do mito das sereias no Brasil e no Ocidente e demonstra um processo dinâmico nas formas, em especial nas produções plásticas do período medieval. Tal período contribuiu para a sobrevivência tanto do mito quanto das formas atribuídas a ele. A partir daí, vemos uma consolidação desse arcabouço no Ocidente.

Isso nos permitiu analisar *Ondina* diante de um conjunto maior o qual, é preciso admitir, não se esgota por pertencer ao imaginário, campo amplo e movente em essência. Ao explorarmos um percurso neste campo, assumimos o risco de nos perder em um labirinto de possibilidades. Porém, é por esse caminho que podemos afirmar a sobrevivência do tema, admitindo que tal processo não seja simples de formular e muito menos feito de continuidades. Tratar, portanto, da sobrevivência desse tema também exige explorarmos outro dado, essencial nessa pintura, que é a relação de *Ondina* e as ninfas.

Entretanto, esse ponto exigiu um contraponto. Aby Warburg formulou em seu trabalho a encarnação de *Ninfa* à sobrevivência dos gestos patéticos femininos nas produções da Renascença do século XV. A ninfa que investigamos, porém, não se vincula diretamente às paixões traduzidas em gestos, mas evoca outro assunto essencial para as investigações do autor: a sobrevivência dos temas pagãos. Assim, exploramos o contraponto entre *Ondina* e as *Ninfas*, admitindo sua forma transformada como uma sobrevivência, carregada de tensões.

Até então, compreendemos que a sereia brasileira apresenta-se como um “espécime” vinculado à cultura europeia, mas modificado pelos trópicos. A ela é conferida uma individualidade e uma identidade, ao mesmo tempo em que podemos relacioná-la a um conjunto maior. Percebemos descompassos no movimento de suas camadas que fazem de *Ondina* um interessante objeto dentro dos universos artístico e cultural. Esse último aspecto, inclusive, é o que consideramos ser a poética em *Ondina*. Ou seja, a maneira como tal se manifesta e gera novas possibilidades de reflexão acerca das formas e do mito.

Por esse motivo, exploramos o conceito de *fricção*, abordado por Rosângela Cherem, ao tratar da relação entre os dois campos na pintura. Entendemos ser

nessa coexistência tensiva entre científico e imaginário que se manifesta a transformação de *Ondina*. Ela não se configura mais como uma sereia com atribuições simbólicas, nem mesmo de uma representação para a narrativa mítica de Homero, mas, de uma nova configuração que evoca esse passado e provoca novas significações.

Ela se apresenta como conteúdo instigador ao tempo pós-moderno nesse jogo entre estranhamento e familiaridade. Dentro da série *Unheimlich, imaginário popular brasileiro*, a pintura é cercada de companhia e faz parte de um bestiário contemporâneo. Esse bestiário carrega-se de tensões e propõe um novo olhar para esses seres imaginários. Ficamos num limiar entre realidades e nos encantamos por esse conjunto inquietante que parece permitir sonharmos com um folclore tangível. Assim, o intuito desta pesquisa foi abrir possibilidades interpretativas à *Ondina* e contribuir para despertar mais encanto a esse objeto. Descobrimos essa pintura como um espectro que cada vez mais fascina e inquieta como mito e como forma.

FONTES ICONOGRÁFICAS

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, *La Sirene dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, 1997. Disponível em: <http://www.koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx_la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age.> . Acesso em 20 out. 2014.

FONTES ELETRÔNICAS:

<<http://archaicwonder.tumblr.com/post/101201929573/extremely-rare-mint-condition-coin-from-ionia>>

<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01968900#page/1/mode/1up>>

<<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts>>

<<http://www.bourgogneromane.com/edifices/clunymaisons.htm>>

<<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3523965>>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sobo_1909_691.png>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sobo_1909_714.png>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sobo_1909_570.png>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Odysseus_Sirens_BM_E440_n2.jpg#file>

<http://france-romane.com/le-puy_cathedrale.html#top>

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f10.item>>

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84267835/f30.item>>

<<http://www.getty.edu/art/gettyguide/>>

<<http://www.getty.edu/art/collection/objects/4802/unknown-maker-a-siren-and-a-centaur-franco-flemish-about-1270/>>

<<http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>>

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Ninfas**. Valencia: Pré-textos, 2010.
- ALMEIDA, M. G.; MENDES, G. F. Memória Símbolos e Representações na configuração socioespacial do Sertão da Ressaca – Bahia. **Mercator – Revista de Geografia da UFC**, ano 7, n. 13, 2008.
- AMBRIZZI, M. L.; NORONHA, M. P. **Imaginário artístico e da arte entre os traços e resíduos das relações arte-natureza na obra de Walmor Corrêa**. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/texto/imaginario-artistico-e-da-arte-em-walmor-correa/>>. Acesso em: 27 maio 2014.
- AMORIM, A. C.; GONÇALVES, M. L. C. M. R. Naturezas artificiais e a diferença paradoxal entre ciências e culturas. **Interacções**, n. 31, p. 71-94, 2014.
- ARGAN, G. C. **História da arte italiana: 1. Da antiguidade a Duccio**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUSTERN, L. P.; NARODITSKAYA, I. **Music of the Sirens**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERTRAND, D. **Elementos de narratividade**. Disponível em: <<http://www.magarinos.com.ar/BERTRAND-CAST.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2015.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.
- BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CALABRESE, O. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- CARNEIRO, F. M. T.; MAKOWIECKY, S. Walmor Corrêa e Fritz Muller: cintilações entre o artista e o cientista. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 19., 2010, Cachoeria, BA. **Anais...** Cachoeira: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010.
- CASCUDO, L. da C. **Antologia do folclore brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 2002. v. 2.
- _____. **Antologia do folclore brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Geografia dos mitos brasileiros**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1983.
- CHEREM, R. M. O trompe l’oeil, questões para pensar o anacronismo na contemporaneidade. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3., 2007, Campinas. **Anais...** Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007. p. 150-158.

_____. Walmor Corrêa, um artista de fricções. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 19., 2010, Cachoeira, BA. **Anais...** Cachoeira: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010. p. 899-913.

CORRÊA, W. **TEDxPortoAlegre**. 13 nov. 2010. Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uilaNgMSjus>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBY, G. (Org.). **História artística da Europa: a Idade Média**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. Tomo I.

_____. **História artística da Europa: a Idade Média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. Tomo II.

ECO, U. **A história da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Os limites da interpretação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **O sagrado e o profano**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAORO, R. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FIORIN, J. L. **A noção de texto na semiótica**. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370/18060>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

_____. **Elementos da análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.

FOCILLON, H. **A vida das formas seguido de elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 1943.

FREUD, S. **Obras completas vol. 14: “O homem dos lobos” e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GÂNDAVO, P. de M. **História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. 1576. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01968900#page/1/mode/1up>>. Acesso em : 21 jul. 2014.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Ed. Du Seuil, 1982.

GONÇALVES, M. L. C. M. R. Perambulações entre arte e ciência através de Memento mori de Walmor Corrêa. **Alegiar**, n. 8, dez. 2011.

_____.; AMORIM, A. C. **Gabinetes de curiosidades**: paradoxos das maravilhas. Disponível em: <<http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/viiienpec/resumos/R1276-1.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2015.

GRABAR, A. **Christian iconography**: a study of it's origins. Princeton: Princeton University, 1968. (The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, Bollingen Series XXXV: 10).

GREIMAS, A. J. (Org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975.

_____. **Sobre sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GRIMAL, P. **Diccionario de mitologia Griega y Romana**. Barcelona: Paidós, 2008.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

KAFKA, F. **Bestiario**. Barcelona: Anagrama, 1990.

KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LA MOTTE-FOUQUÉ, F. de. **Ondina**: uma história de fadas da mitologia germânica. São Paulo: Landy Editora, 2005.

LE GOFF, J. **Pour un autre Moyen Age – temps, travail et culture em Occident**: 18 essais. Paris: Gallimard, 1977.

_____. **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

LECLERCQ-MARX, J. **La Sirene dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge**: du muthe paien au symbole chrétien. 1997. Disponível em: <http://www.koregos.org/fr/jacqueline-leclercq-marx_la-sirene-dans-la-pensee-et-dans-l-art-de-l-antiquite-et-du-moyen-age>. Acesso em: 20 out. 2014.

LÓPEZ M. V. R.; SUESCUN, F. P. Las sirenas medievales: aproximación literária e iconográfica. **Anales de Historia del Arte**, Madrid, n. 7, 1997.

MARTINEZ, E. de S. O escultor, a deusa e as histórias de canibalismos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001. p. 1-22.

MARTINEZ, V. Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, Brasília, DF, v. 6, p. 108, 2006.

OLIVEIRA, A.C. de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

_____; LANDOWSKI, E. (Ed.). **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995.

OLIVEIRA, R. F. Nas trilhas da memória: Identidade e História Indígena no Planalto da Conquista (Século XX). In: Encontro Estadual de História, 6., 2013. **Anais eletrônicos...** ANPUH/BA, 2013.

PALAZZO, C. L. **Entre mitos, utopias e razão**: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII). 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

QUEIROZ, M. I. P. de. **Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1978.

RAMOS, P. **O estranho assimilado**: processos cartográficos na Poética de Walmor Corrêa. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/texto/o-estranho-assimilado-processos-cartograficos-na-poetica-de-walmor-correa/>>. Acesso em: 17 maio 2014.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. Las Sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval. **Revista de Arqueología**, n. 211, 1998.

RODRÍGUEZ PEINADO, L. Las sirenas. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, v. 1, 2009.

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. São Paulo: Unicamp, 2012.

SEZNEC, J. **The survival of the pagan gods**: the mythological tradition and its place in renaissance humanism and art. Nova York: Princeton University Press, 1995.

VASSALLO, L. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VITÓRIA DA CONQUISTA (Prefeitura). **Portal da prefeitura municipal de vitória da Conquista**. Disponível em: <<http://www.pmvc.ba.gov.br/v2/historia/>> Acesso em: 12 abr. 2015.

WALMOR CORRÊA. **Walmor Corrêa [home page]**. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/>> Acesso em: 23 maio 2014.

WARBURG, A. **A renovação da antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WIRTH, J. **L'image à l'époque romane**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1999.

ANEXO

Textos presentes na tela:

REGIÃO OCCIPITAL DO CRÂNIO | Pode-se perceber o cérebro deste “animal” depois de removida parte da membrana exterior. O cérebro centraliza a atividade fisiológica e a interpretação dos impulsos externos. Pesa 1,020 gramas – um pouco menos que o cérebro humano, mas isso não se traduz em grandes diferenças de inteligência ou capacidade mental. O cérebro constitui juntamente com a medula espinhal o sistema nervoso central. Ambos os componentes se acham resguardados por estruturas ósseas. O encéfalo consta de três partes diferenciadas: a porção posterior, a média e a anterior. Diferente do homem, a porção média do encéfalo – centro da visão apresenta excelente desenvolvimento. Nota-se também pequena diferença no lobo temporal e frontal no caso, mais atrofiado no homem “parte emotiva – recordações”.

OUVIDO E GUELRAS | As partes sensíveis do ouvido estão dentro do crânio. O tímpano é protegido por um músculo, o tensor do tímpano que amortece os ouvidos, os ruídos perigosamente fortes também pela trompa de eustáquio – uma abertura para o nariz e a garganta que iguala a pressão do ar ou da água em ambos os lados do tímpano. As guelras (brânquias) são três de cada lado. As lâminas branquiais oferecem maior superfície facilitando a hematose. A carótida passa perto da guelra para hiperoxigenar o sangue que vai em direção ao cérebro. Possui um baro- sensor – sensor de pressão para aumentar ou diminuir o fluxo de sangue no cérebro. Há também neste animal um elo para a audição no sistema de linha lateral – dois nervos que correm debaixo da pele. Um ponto tem quatro ou mais protuberâncias sensíveis ao tato. Percebem as vibrações na água captadas também pela bexiga natatória, que ocupa quase toda a região dorsal da cavidade abdominal (representada na imagem em coloração azul claro) ela é formada a partir de uma dilatação do aparelho digestivo, mas sua função nada tem a ver com a digestão ela é cheia de gases principalmente oxigênio e nitrogênio secretados para dentro dela a partir do sangue. Variando a quantidade de gás ela modifica a sua gravidade específica, podendo dessa forma adaptar-se à pressão da água que varia de acordo com a profundidade.

REGIÃO PÉLVICA | No desenho, metade direita da pélvis de onde foram extraídas as vísceras e conservada a parte final da cloaca. Vê-se assim mesmo a parte inferior da cavidade abdominal. Pode-se perceber também a ausência de clitóris. Logo acima da bexiga urinária situam-se os ovários. Uma vez ao ano um óvulo maduro é liberado por um dos ovários e capturado pelas fímbrias da trompa que o conduz ao útero.

GESTAÇÃO | O óvulo fecundado faz a nidação na parede uterina e começa a desenvolver-se, ser nutrido e protegido durante seu desenvolvimento como embrião e feto. A placenta um extenso tecido trofoblástico dotado de inúmeros vasos sanguíneos está implantada na parede uterina, realiza trocas com o sangue materno via cordão umbilical. Com o crescimento ele perde qualquer vestígio do “umbigo” durante a gestação que dura em média seis meses, o feto permanece encolhido no saco amniótico uma bolsa com líquido que o protege contra impactos súbitos. O feto se desenvolve em situação longitudinal e apresentação cefálica até ser expelido.

CORAÇÃO E SISTEMA ELÉTRICO CARDÍACO | Localizado no centro do tórax, permanece com função de bombear sangue para o corpo suprindo as células com nutrientes e oxigênio. Quando o músculo cardíaco se contrai, ele força a passagem do sangue do átrio para os ventrículos e destes para fora. O sangue então volta ao coração por um complexo sistema venoso. Possui três cavidades: um átrio e dois ventrículos. As três cavidades têm praticamente o mesmo volume, mudando a espessura das paredes. Há um espaço grande entre o segundo e o terceiro batimento. O primeiro som ou bulha cardíaca é a batida do átrio, o segundo som a batida do ventrículo direito e o terceiro som a reverberação do sangue nas paredes do ventrículo esquerdo. A ativação cardíaca resulta de um impulso que se origina em uma célula ou grupo de células e da propagação deste impulso a todas as células do átrio e ventrículos.

ENCÉFALO E VÁLVULA JUGULAR | Possuem na jugular, válvulas que são acionadas por baro-receptores em número de dois, com a função de manter o cérebro cheio de sangue. Assim ao mergulharem em grandes profundidades essas válvulas automaticamente fecham. Pode-se perceber no desenho uma ideia da profusão de vasos sanguíneos que levam oxigênio aos bilhões de células cerebrais. Com a válvula jugular o cérebro regula o seu próprio fluxo sanguíneo e, pode mantê-lo constante, independentemente da pressão sanguínea no resto do corpo.

OLHO E ÓRBITA | Amortecido por uma camada de gordura que se movimenta ligeiramente dentro de sua cavidade óssea protetora, o olho de uma *Ondina* trabalha em todo movimento de vigília, mudando sem esforço sua focalização de uma distância a outra ao modificar a curvatura do cristalino. A órbita situada abaixo da fossa anterior do crânio envolve e protege o bulbo ocular. Sobre o bulbo ocular, antes da córnea, há uma firme camada de mucosa transparente que serve de proteção. Atrás dos olhos existe uma placa em forma de meia-lua – o opérculo, que serve de tampa para a cavidade branquial. Não possuem glândulas lacrimais, pois os olhos são lavados continuamente pela água exterior. O olho é hipermetrope, ou seja, adequado para uma visão à longa distância. O fundo do olho é muito brilhante, atuando com refletor para aproveitar melhor a débil luz existente na água. Esta espécie é a única entre os “peixes” que possui visão binocular. Mas na verdade, nesse animal, são os ouvidos e a linha lateral os verdadeiros responsáveis pelo sentido de orientação.

VÉRTEBRA CAUDAL 2CL | As vértebras nas *Ondinas* estão um pouco mais separadas, o que permite a elas mais mobilidade. Na parte superior seu esqueleto é composto pela coluna vertebral – que tem duas funções principais: serve de proteção para a delicada medula espinhal e forma o sustentáculo ósseo do esqueleto. A espinha é constituída por ossos de diferentes formatos. Com o sacro na parte inferior que se liga ao ílio ligado à articulação do quadril que forma o fêmur curvado em forma de arco que se liga no centro à espinha caudal que obedece ao mesmo padrão de organização dos peixes.