

METAMORFOSES AQUÁTICAS. A SEREIA COMO IMAGEM HÍBRIDA NO ATLÂNTICO GLOBAL.

Francisco Dias de Andrade¹
Gabriela Paiva de Toledo²

INTRODUÇÃO

A circulação da imagem da sereia no mundo atlântico nos permite analisar de que forma imagens cruzaram fronteiras culturais, adquirindo novos sentidos, desde o início do processo de globalização, que em seus primórdios assumiu a forma do mercantilismo ibérico. A sereia é uma imagem híbrida em sua essência: sua forma, metade peixe e metade mulher, permite-lhe habitar dois universos opostos; enquanto signo, ela se constitui como um espaço cognitivo de convergência cultural, no qual é possível tatear disputas, negociação e sobreposição de sentidos.³ Não é de se estranhar que a sereia possa ser encontrada com maior incidência em contextos de contato, que pressupõem relações de dominação e resistência, entre europeus e africanos, europeus, africanos e nativos da América, africanos, europeus e índios. Por motivo de síntese, essa comunicação abordará sua incidência nos fluxos entre África, Europa e Brasil.

A primeira questão a ser pontuada é da ordem da metodologia. A História da Arte vem alargando seus horizontes ao focar na questão da circulação de imagens através de fronteiras culturais, não somente somando à análise diacrônica movimentos sincrônicos da Antropologia, como também conceitos empregados pelos estudos literários e pós-coloniais como *hibridização cultural*. Este conceito tem aquecido debates na Antropologia, Estudos Culturais, Estudos Literários e História da Arte. Carolyn Dean e Dana Leibshon (2013) denunciaram estudos pós-coloniais que empregam este conceito, já que ele "*cria o que pertence e o*

¹ Doutor em História da Arte (IFCH-Unicamp).

² Mestre em História da Arte (IFCH - Unicamp).

³ Este conceito, do inglês "*space of correlation*", foi empregado por Cécile Fromont em *The Art of Conversion* (2014).

que não pertence, geralmente com a implícita desvalorização deste último". Ao utilizarmos o conceito de hibridização, afirmamos que notar e pontuar as diferenças neste caso é um posicionamento político, uma decisão do pesquisador de destacar outros horizontes culturais para além das tradições europeias, percebendo de que maneira esses influxos agiram em um jogo de forças tensionado.

Elementos culturais diversos se fazem presentes em objetos no mundo globalizado; nada se cria, nada se perde, tudo se transforma; as fronteiras são porosas e permitem penetração, gerando mutações simbólicas. Deste modo, ao afirmarmos que as sereias na África e no Brasil analisadas a seguir são formas culturalmente híbridas, propomos um olhar para as imagens em fluxo e a atenção à potência das culturas que as adaptaram, e não a afirmação de uma espécie de inautenticidade ou aculturação nessas formas.

A IMAGEM DA SEREIA NA EUROPA MEDIEVAL E SUA DIFUSÃO PELO ATLÂNTICO

A imagem da sereia é introduzida na arte europeia no início da Baixa Idade Média, quando o florescimento da escultura nos edifícios religiosos passou a ser defendido como forma de difusão da doutrina católica. Nesse processo, ganha impulso a elaboração de um léxico iconográfico que recupera parte do imaginário da Antiguidade, mas revestindo as velhas formas com novos sentidos, mais adequados à tarefa doutrinária. Dentre as fontes as quais monges e artistas recorreram estiveram, além dos próprios textos bíblicos, obras de cunho mais literário como a *Psychomachia* e os livros de bestiário⁴.

A imagem da sereia foi, assim, reintroduzida no vocabulário artístico europeu, juntamente com outros seres híbridos ou monstruosos, como o grifo e a harpia. Contudo, a sereia passou a ser uma poderosa alegoria para aspecto dos mais caros à doutrina católica: a luta entre corpo e espírito, vício e virtude, que dominaria por inteiro a vida terrena dos homens. Sua própria natureza dupla, zooantropomórfica, remetia à dupla natureza humana cingida entre uma parte bestial e outra mais próxima do divino, a qual é possível a sobrevivência à morte desde que os pecados associados ao corpo sejam derrotados.

Nesse novo imaginário, o corpo feminino da sereia desempenhava um papel central, incorporando todo o peso milenar da misoginia judaico-cristã para reforçar sua associação com os pecados da luxúria e da vaidade — não por acaso, entre os atributos mais comuns das sereias cristianizadas estavam o espelho e o pente de cabelos⁵ (figura 01). Mesmo a cauda bipartite herdada da Antiguidade adquiriu um claro sentido erótico, gesto da mulher promíscua ou da prostituta que exhibe seu sexo, ao invés de envergonhar-se

⁴ Costa, 2015, 5-6.

⁵ Gaignebet, 1985

dele⁶ (figura 02). Como alegoria da luxúria, o motivo da sereia apresentou desenvolvimento mais variado, como a adição de uma figura masculina à composição como vítima de seus maus intentos.

A partir da Idade Moderna, a iconografia da sereia sofreu importantes transformações, indicando não só uma maior parcimônia na sua representação como certa inflexão no seu uso doutrinário associado aos vícios e virtudes. Entretanto, se as sereias minguavam no Velho Continente, a cristianização nas Américas, Ásia e África conferiu novo fôlego ao seu emprego como meio de ensino da doutrina católica às novas massas de fiéis.

Desse modo, é interessante notar que a imagem da sereia é presença constante nos templos de missões religiosas por toda a América Latina, principalmente entre jesuítas e franciscanos, as duas ordens que mais se destacaram no esforço de “traduzir” as doutrinas católicas às populações indígenas. Assim, ainda no séc. XVII, elas poderiam ser encontradas na fachada da igreja da Companhia de Jesus de Arequipa, como na fonte do aldeamento de São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul como na balaustrada da capela de mesmo nome em São Paulo. Mesmo nos espaços coloniais americanos aonde o elemento indígena não era preponderante, como nas Minas Gerais setecentistas, o motivo continuou a ser empregado como pode ser visto nas cariátides em forma de sereia da igreja matriz de Itabirito (figura 03) e no púlpito da matriz de Sabará.

Contudo, a inserção da figura da sereia europeia nos novos contextos coloniais não se fez sem profundas transformações nos sentidos a ela atribuídos. Sua imagem logo se tornou um espaço de convergência no qual uma complexa rede de significados oriundos de diferentes culturas podia tentar negociar, mesmo que de forma desigual, zonas culturais para uma existência compartilhada, ainda que sobre bases precárias. Esse processo de transformação da imagem da sereia em uma imagem global não se faria possível sem o “deslocamento” do significado doutrinário que lhe era conferido na Europa. Por outro lado, o alargamento semântico que sofreu certamente contribuiu para que tenha sido ela a única figura oriunda dos bestiários medievais que alcançou o presente sem nunca ter perdido sua potência comunicante.

Reconstituir o percurso dessa transformação não é, entretanto, tarefa simples e mesmo historiadores da arte partidários dessa hipótese costumavam encontrar enormes dificuldades na hora de construir seus argumentos. Não se tratava somente de conseguir obter um corpus documental e iconográfico que permitisse rastrear as mudanças de significado do léxico iconográfico europeu em contextos coloniais, mas apontava também para uma dificuldade muito particular ao campo da história da arte: o excessivo apego nas análises formalistas.

Desse modo, a possibilidade de que as sereias coloniais, assim como outros motivos comuns à iconografia católica, velassem significados religiosos próprios às culturas indígenas ou africanas já foi

⁶ Cf. Costa, 2015, 13 e ss.

avetada por diversos estudiosos latino-americanos, como a mexicana Anita Brenner e o argentino Angel Guido.⁷ No caso das sereias coloniais, a boliviana Teresa Gisbert destacou-se entre os estudiosos que defenderam a possibilidade de convergência de animismos indígenas e africanos na alegoria católica.⁸

Tais análises, contudo, ressentem-se de uma excessiva confiança na análise formalista dos motivos da sereia e não se dão conta de que sua presença na arte colonial americana tinha um propósito muito claro de combate às “idolatrias” indígenas e africanas que tinham no corpo um dos seus principais veículos (como danças, banquetes e beberagens, grafismos e adereços). Por fim, além dos exemplos em que motivos locais surgem entre os atributos das sereias, como “charangas” andinas no lugar do alaúde europeu, não há no agenciamento formal das sereias coloniais nada que autorize sua vinculação às crenças e mitos religiosos das populações de indígenas e africanos.

Com esse argumento, contudo, não se pretende negar que sereia atuou como uma zona de convergência cultural em contextos coloniais, mas sim afirmar que para demonstrar como esse processo se deu os historiadores da arte devem ir além das análises formalistas e procurar reconstituir os distintos e complexos contextos culturais em que tais imagens passaram a operar como mediadoras. Assim, é o caminho que deve ser adotado: ao invés de rastrear as transformações pelas quais a iconografia católica passou pelas mãos de artistas e audiências coloniais, se procura compreender como certos grupos africanos assimilaram a sereia europeia ao seu próprio léxico artístico (em processo que se inicia antes mesmo de a primeira sereia aparecer em um templo católico americano), criando condições para que formas novas, sincréticas, surgissem na América.

A SEREIA EM ÁFRICA E NO BRASIL

Desde sua chegada ao continente africano, ainda no final do século XV, a figura da sereia europeia passa a adquirir novos significados a partir de sua incorporação aos sistemas simbólicos locais (o que é facilitado pelas possibilidades conceituais pré-existentes), sendo alterada por meio da sobreposição de sentidos e tornando-se um signo de novas realidades. A incorporação da imagem europeia da sereia ao léxico local se dá pela sua aproximação à miríade de espíritos aquáticos que já faziam parte do sistema de crenças de diversas culturas africanas antes do contato com os europeus. Cumpre lembrar que, de maneira bastante reveladora da dinâmica desse processo, muitas mitologias africanas então prescindiam de ícones com formas humanas ou híbridas autônomas, sendo as divindades aquáticas representadas nos rituais pela própria

⁷ Ver Brenner, 2012 e Guido, 1944.

⁸ Ver Gisbert, 1980.

água de rios e lagos ou por algum elemento a ela associada como animais que ali viviam e mesmos seixos de fundo de rio.⁹

Desse modo, em África do início do período moderno, a forma da sereia pode ser encontrada em pontos geográficos em que houve intenso contato entre europeus e africanos. O caso mais antigo, mencionado por Henry Drewal, foi uma aparição em um saleiro de marfim sapi¹⁰. Em 1483, os portugueses chegaram na costa ocidental africana e fizeram seu primeiro contato com os sapi da ilha Shebro, na atual Serra Leoa. Os sapi possuíam a tradição de escultura em marfim, e desse encontro surgiram os famosos marfins luso-africanos que penetraram a Europa, povoando os Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras das Maravilhas nos séculos seguintes. Em um desses encontros, um escultor sapi esculpiu uma sereia em um saleiro de marfim (figura 04). Apesar de pertencer ao universo cultural europeu, a sereia aparece "africanizada" neste saleiro, flanqueada por crocodilos, signos de deidades aquáticas para muitos povos da costa ocidental africana.

Se para um europeu, a sereia poderia conotar a agonística do bem contra o mal dentro da lógica da moralidade cristã, como visto acima, e para os navegantes portugueses, um limite às suas ambições ao evocar os perigos do oceano, no saleiro sapi há uma sobreposição de sentidos que transcendem os anteriores: colocada próxima à superfície da água, entre dois símbolos divinos, a cruz — sobre a qual um crocodilo é justaposto, e que está situada entre as colunas de Hércules, o antigo limes imperial antes de Carlos V — e o crocodilo, a sereia adquire um outro significado, o da conexão entre dois universos, o europeu e o africano, através das águas do oceano. Em sentido daí derivado a sereia pode ser aproximada aos próprios portugueses, associados à riqueza e prosperidade através das relações e trocas comerciais.

Seres híbridos aquáticos também podem ser encontrados na arte do reino do Benim, no sul da atual Nigéria, no século XVI, que também podem ter facilitado a incorporação da sereia no vocabulário visual africano. Espíritos aquáticos, representados por peixes ou crocodilos, relacionavam-se à divindade do mar Olokun. Os obas (reis) do Benim possuíam uma conexão física e espiritual com Olokun, deusa da fertilidade, paz, riqueza, cura e prosperidade. Como contraparte terrena de Olokun, possuindo um corpo divino e uma natureza híbrida (pertencente ao mundo terreno e divino), o oba era frequentemente representado como metade homem, metade peixe bicaudal (figura 05). Para além disso, é comum na arte edo, encontrar o motivo do português em objetos que fazem parte da ritualística envolvendo o poder dinástico. Para além da acepção mística existente na relação entre o oba e Olokun (mar), essa associação também indica o controle do comércio pelo oba, reforçado pela aparição do motivo do português na arte real do Benim. Mais uma

⁹ Ver Shaw, 2002. Um exemplo de novas formas adquiridas por espíritos aquáticos africanos no contexto da Diáspora foi estudado por Robert Slenes em artigo sobre um pequeno motim de escravos no Rio de Janeiro, Ver Slenes, 2002.

¹⁰ Drewal, 2013, p.27.

vez, o ser híbrido aparece com significados sobrepostos em resposta a uma situação de contato cultural, indicando ao mesmo tempo o trânsito entre fronteiras comerciais e culturais a partir do contato entre África e Europa.

Para os loruba, uma das principais matrizes dos tecidos culturais brasileiros, Oxum e Iemanjá são divindades que trazem riqueza e prosperidade ligadas à água, e, deste modo, foram associadas à forma da sereia. Neste sentido, para além das sereias presentes em igrejas católicas com finalidade de catequização de indígenas e africanos, essa forma também veio a aparecer no Brasil como Oxum, orixá das águas doces, e Iemanjá, orixá do mar, no Candomblé (Figura 06). No berloque de penca de balangandã de coleção particular na Bahia, elemento da joalheira baiana do século XIX, a sereia é resultado deste influxo africano, acompanhada do peixe e do galo, animais ligados ao sacrifício e ao reino divino na mitologia loruba (Figura 07).

Com vimos anteriormente, nas mitologias da costa ocidental africana, espíritos aquáticos geralmente realizam a mediação entre dois mundos, na interface entre o sobrenatural e o mundo terreno. O espelho das sereias, nesse sentido, remete à superfície espelhada da água, ponto de contato entre o mundo das profundezas e o da superfície. Espelhos podem ser encontrados nos *nkisi n'kondi* (fetiches) dos povos Kongo na África Central. Os espelhos relacionados à Oxum, presentes nas oferendas à este orixá, adquirem este significado de contato, e sua forma também está presente no *abebe*, que representa um espelho e é parte do vestuário (*axó*) de Oxum e Iemanjá (figura 08). Oxum-sereia com seu espelho, deste modo, é fluída e permeável como a água, lugar de conjugação de sentidos em um contexto multicultural.

É sob tal conformação africanizada, aberta e porosa que sua forma manteve-se viva em território brasileiro até os dias de hoje, preponderando mesmo sobre sua congênera europeia. Ainda que seja essa uma afirmação arriscada, cumpre notar que é sob uma forma aberta, mediadora das relações entre homem e natureza, entre o mundo dos vivos e dos mortos, que a sereia costuma ser retratada nos contos populares brasileiros. Conforme as versões mais recorrentes, o encontro com a sereia traz a chance de um enlace entre homem e ser sobrenatural que metaforiza a obrigatoriedade da mediação da divindade para a satisfação das ambições individuais e sociais dos homens¹¹. Apesar da punição do cônjuge pela sereia devido ao descumprimento dos termos acordados ser o desfecho mais comum dessas narrativas, elas apresentam uma diferença crucial em relação aos modelos europeus, como o conto da Melusina brilhantemente analisada por Jacques Le Goff: enquanto nas fábulas europeias a causa última da desgraça dos protagonistas reside no próprio ato de se firmar um pacto com o ser demoníaco, nos contos brasileiros não é o acordo em

¹¹ Os dois contos sobre a Mãe-d'água que constam na coletânea reunida por Basílio de Magalhães serviram aqui como referência. Cumpre notar que a estrutura do conto se aproxima muito de contos africanos iorubás. Cf. Magalhães, 1960, 260-64 e Ogumefu, 2011, 43-44.

si que arruína o cônjuge da sereia, mas o seu descumprimento¹². O acordo entre homem e ser sobrenatural não é aqui nunca questionado. Pelo contrário, ele é tão essencial na mediação entre os homens e o mundo material que sua transgressão não pode ser punida com menos do que a perda de todos os bens alcançados e, às vezes, da própria vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRENNER, Anita. *Idols Behind the Altars: Modern Mexican Art and its Cultural Roots*. New York: Dover, 2012.
- COSTA, Joaquim L. “Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa”. In: *Medievalista online*, nº 17, jan-jun 2015.
- DEAN, Carolyn; LEIBSOHN, Dana. “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review*, 12: 1, 5 — 35, 2003.
- DREWAL, Henry. “Local Transformations, Global Inspirations: The Visual Histories and Cultures. Münster: LIT Verlag and Tempe: Bilingual P, 2008. of Mami Wata Arts in Africa”. In: *A Companion to Modern African Art* (Ed. Gitti Salami e Monica Blackmun Visonà). UK: Wiley Blackell, 2013.
- FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion. Christian visual culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: Omohundro Institute of Early American History and Culture, Williamsburg, Virginia by University of North Carolina Press, 2014.
- GAIGNEBET, Claude. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. Paris: Université de France, 1985.
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas em el arte*. La Paz: Gisbert y Cia, 1980.
- GUIDO, Angel. *Redescubrimiento de América em el arte*. Buenos Aires: Ed. Ateneo, 1944.
- LE GOFF, Jacques. “Melusina maternal e arroteadora”. In: *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980.
- MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960.
- OGUMEFU, M. I. *Yorubá Legends*. Lexington: Forgotten Books, 2011.
- RAAB, Josef; BUTLER, Martin (eds.). “Introduction: Cultural Hybridity in the Americas” In *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures*. Münster: LIT Verlag and Tempe: Bilingual P, 2008.
- SLENES, Robert. “The Great Porpoise-Skull Strike: Central African Water Spirits and Slave Identity in Nineteenth Century Rio de Janeiro” In HEYWOOD, Linda (org.) *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 183-208.

¹² Le Goff, 1980, 295 e ss.

SHAW, Rosalind. *Memories of slave trade: ritual and historical imagination in Sierra Leone*. Chicago: University of Chicago, 2002.

FIGURAS



Figura 1 – Sereia com pente e espelho, espaldar da igreja de Saint-Illide, França, séc. XV (GAG-NEBET, 1985, 143).



Figura 2 – Capitel com sereia de cauda bipartite, igreja de San Second, França, séc. XIII (GAGNE-BET, 1985, 140).



Figura 3 – Sereia cariátide sob o coro da Igreja Matriz de Itabirito – MG. Foto de Francisco Andrade, 2018.



Figura 4 – Artista Sapi, *Saleiro de Marfim*, final do séc. XV, Marfim, 16 cm, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen.



Figura 5 – Artista Edo (Reino do Benim), *Sino de altar*, séc. XVIII-XIX, 14,6 cm, Coleção Pearl, Metropolitan Museum, New York.



Figura 7 – *Berloques de Prata de Pencas de Balangandã*, séc. XIX, coleção particular, Bahia.



Figura 6 – Lêdo Ivo, *Estátua da Mãe d'Água (Iemanjá)*, Petrolina, Pernambuco.



Figura 8 – *Abebe de Oxum*, 35cm, Coleção do Inst. Geográfico e Histórico da Bahia.