



## OUTROS PÉS DA SEREIA

### THE MERMAID'S OTHER FEET

Raquel Figueiredo Pereira Cardoso<sup>1</sup>  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
**não**  
Associado/a/e ANPAP:

#### RESUMO

Este artigo investiga a figura da sereia na história da arte e na cultura visual ocidental, por meio de uma abordagem não linear inspirada em Aby Warburg e Carl Jung. A partir da análise de imagens, mitos e registros simbólicos, examina as metamorfoses da sereia como figura arquetípica que ressurgue em tempos de crise cultural e ruptura racionalista. Em vez de seguir uma cronologia iconográfica, propõe um atlas de imagens em tensão, onde a sereia aparece como símbolo de desejo, transgressão e resistência. Conclui-se que sua persistência expressa o inconsciente cultural e uma memória visual em constante transformação.

**Palavras-Chave:** Sereia. Melusina. Mulher-pássaro. imaginário visual

#### ABSTRACT

*This article investigates the figure of the mermaid in Western art history and visual culture through a non-linear approach inspired by Aby Warburg and Carl Jung. By analyzing images, myths, and symbolic records, it explores the metamorphoses of the mermaid as an archetypal figure that resurfaces during cultural crises and rationalist ruptures. Rather than following an iconographic chronology, it proposes an atlas of images in tension, where the mermaid emerges as a symbol of desire, transgression, and resistance. The study concludes that her persistence reflects cultural unconscious forces and a visual memory in constant transformation.*

**KEYWORDS:** Mermaid; Melusine; Bird-woman; Visual imaginary

#### 1. A SEREIA SOBRE A MESA DE DISSECAÇÃO

A mesa de dissecação é um palco de verdades: ali, o corpo se entrega à ciência, despido de segredos. Mas nenhuma sereia, até hoje, foi parar verdadeiramente em uma mesa de dissecação, fugiram todas, sempre. A não ser na pintura de Walmor Corrêa, onde a fuga já não é possível, pois aqui está Ondina, aprisionada na frieza de

---

<sup>1</sup> URL do currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/1935090870246138> Mestre em Estudos Literários pela UEL, .  
Doutoranda em História e Teoria da Arte pela UDESC E-mail: [raquelfiguritrfocardoso@gmail.com](mailto:raquelfiguritrfocardoso@gmail.com)



um exame anatômico, entre seus músculos, cartilagens e órgãos dispostos com rigor científico.

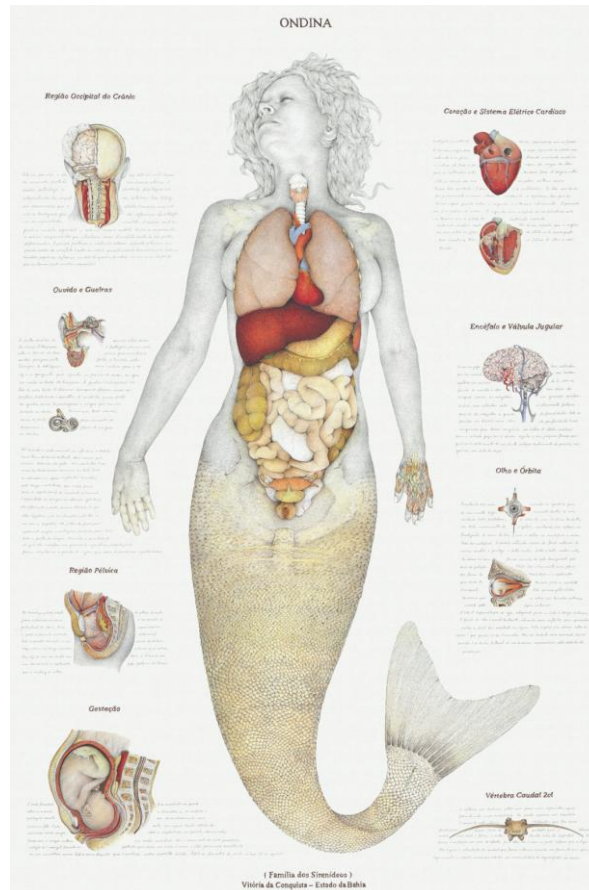


Figura 01: Walmor Corrêa, Ondina, pintura em acrílico e grafite sobre tela, com dimensões de 195 x 130 cm, do ano de 2005, da série “Unheimlich”.

O que significa passar o bisturi sobre o corpo da sereia? Procurar o seu corpo, sua pele, e suas entranhas? O que significa fazer uma pesquisa científica sobre este ser, como pode a sereia ser um objeto de estudo? Não seríamos, no entanto, os primeiros nesta vã empreitada de estudar sereias. Os bestiários medievais, que acreditavam ser “científicos”, compilavam as ditas aparições das sereias entre os dragões e basiliscos, e descreviam as criaturas com a certeza dos manuais de anatomia.

O século XIX conheceu novamente a febre das sereias: em museus, coleções privadas e gabinetes de curiosidades, circulavam exóticas sereias mumificadas



provenientes do Japão, as Ningyo, que prometiam longevidade a quem as consumissem (MÜLLER, 2022, p. 140).



Figura 02: A múmia da sereia de Leiden, 1822, feita com partes de diferentes animais, barbante e papel. Feita no Japão e atualmente está preservada no Nationaal Museum van Wereldculturen, em Leiden, nos Países Baixos.

Foi nesse contexto que, em 1822, o capitão Samuel Barrett Eades ficou fascinado pela sereia Feejee e sacrificou sua fortuna para adquiri-la, vendendo seu próprio navio, o Pickering. Ao chegar à Inglaterra, a sereia tornou-se o centro das atenções em Londres. Com meio metro de altura, a criatura tinha o torso de um orangotango coberto com pele de salmão, mandíbula de babuíno e cauda sustentada por fios metálicos (MÜLLER, 2022, p. 142). Seus cabelos desgrenhados, sobrancelhas e cílios peludos acentuavam sua aparência grotesca, tornando-a uma visão inquietante.

Mas o sucesso foi breve. O anatomista William Clift logo desmascarou a sereia como uma fraude. Eades, intoxicado pela fama, se recusou a aceitar a verdade e buscou apoio de naturalistas menos qualificados para sustentar sua autenticidade, mas a sereia foi desacreditada e a exposição foi encerrada em janeiro de 1823. Como se não bastasse, veio à tona que o Capitão Eades não era o único proprietário do Pickering. Seu ex-sócio, Stephen Ellery, entrou na justiça para reaver sua parte do dinheiro, e Eades foi condenado a pagar a dívida. Sem alternativas, voltou ao mar



pelos vinte anos seguintes. Morreu antes de quitar suas dívidas, deixando apenas a múmia de sereia como herança para seu filho.

Eades trocou sua fortuna por um embuste, convencido de que segurava a prova definitiva da existência das sereias. Meteu os pés pelas caldas. A busca por sereias no mundo terreno, sob a lente do cientificismo, provou-se ser a busca pelo impossível: uma ilusão manufaturada, repetida ao longo da história.

Mas o desejo do capitão Eades, no entanto, era verdadeiro. Sereias só existem onde a fantasia insiste, e é justamente aí que permanecem vivas. Buscar as sereias na imaginação humana e na cultura visual de cada época, essa sim é uma pesquisa frutífera.

Impulsionadas pelo desejo, as sereias emergem como figuras recorrentes justamente nos momentos artísticos que podem ser descritos, na terminologia nietzschiana, como dionisíacos, conforme a tabela proposta pelo professor Alex Muller (Fig. 03).

Nota-se que Romantismo, Simbolismo, Pré-rafaelitas, Expressionismo e Surrealismo (movimentos em que as sereias aparecem com maior frequência) compartilham uma postura de recusa à racionalidade instrumental e ao dogmatismo cartesiano, favorecendo a primazia do inconsciente, do devaneio e do desejo.

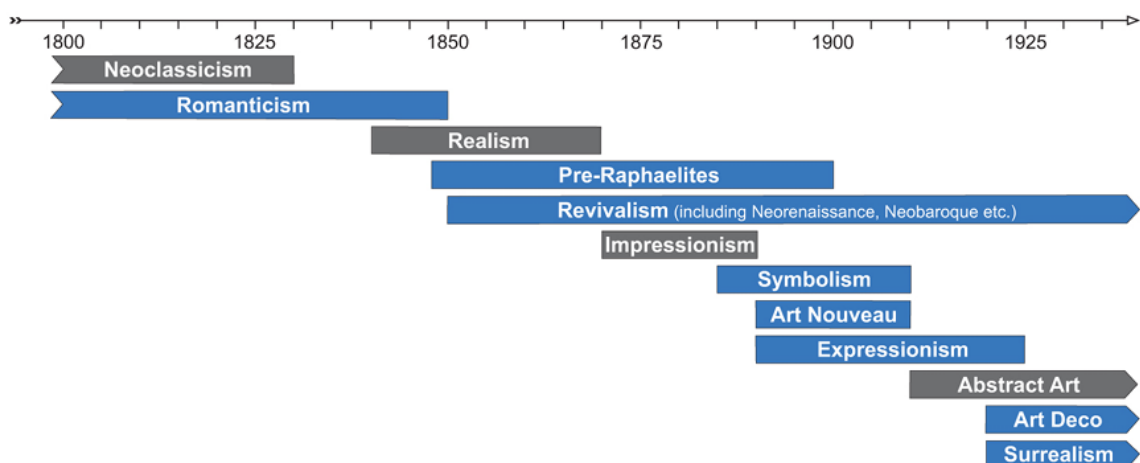




Figura 03: Linha do tempo dos principais movimentos artísticos do século XIX e início do século XX no qual, destaca-se, em azul, aqueles em que a figura da sereia é recorrente.

São movimentos cientes dos limites da “frágil razão humana”, que não teriam qualquer ambição de propor uma explicação totalizante sobre a vida e a existência humana. Com efeito, o editorial de 1939 da *Minotaure*, assinado por Breton: “Diante da falência incontestável do racionalismo, falência que previmos e anunciamos, a solução vital não está em recuar, mas sim em avançar na direção de novos territórios” (BRETON apud MORAES, 2017, p. 109).

A falência do racionalismo foi primeiro anunciada pelos românticos, que, afastando-se das imposições austeras do Iluminismo, promoveram um retorno aos temas mitológicos antigos, trazendo as sereias de volta ao imaginário artístico como símbolos de amor, desejo e tentação. Como destaca Michael Löwy, a rejeição à lógica mesquinha do capitalismo fez com que a arte romântica funcionasse como uma rebelião contra o mundo desencantado, antecipando a subversão dos sentidos que o Surrealismo levaria ao extremo:

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade (LÖWY, 2002, p. 09).

A presença das sereias nos momentos artísticos dionisíacos não é meramente decorativa, mas sintomática de uma postura crítica frente ao predomínio da razão instrumental. Elas representam a recusa do desencantamento do mundo e a busca por um espaço onde o desejo, o sonho e o irracional possam reivindicar sua autonomia. No percurso desses movimentos, a sereia não apenas sobrevive, mas se reafirma como uma figura de resistência contra a rigidez da lógica e da racionalidade totalizante.

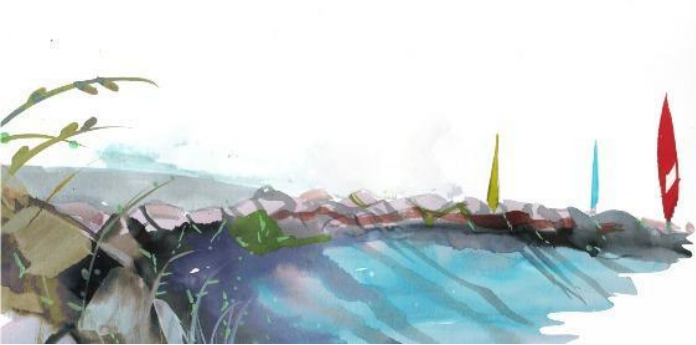


Percebe-se que os movimentos artísticos que majoritariamente evocam a imagem da sereia coincidem (não por acaso) com momentos de profundas crises sociais. A teoria de Carl G. Jung argumenta que é nesses períodos que o inconsciente se impõe com mais força, trazendo à tona os arquétipos mais necessários à psique. Jung afirma que os arquétipos são "componentes organizadores da mente inconsciente" e que, independentemente da cultura, "produzirão repetidamente certas figuras que aparecerão na história de todas as épocas e de todos os povos, investidas do mesmo significado e da mesma numinosidade que possuíram desde o começo" (JUNG, 1993, p. 390). Em momentos de ruptura, quando a consciência perde seu domínio absoluto, imagens arquetípicas emergem. Assim, as sereias, como outras figuras míticas recorrentes, emergem nestes contextos porque atendem a uma necessidade simbólica que atravessa tempos e culturas.

Na mesma época em que Jung formulava suas concepções sobre o inconsciente, Aby Warburg investigava as imagens e sua capacidade singular de sobreviver ao tempo do tempo em uma dada cultura, de desaparecer e reaparecer na história de forma independente dos ciclos e das categorias universais estabelecidos anteriormente pela História da Arte.

Influenciado por Nietzsche e pela Psicanálise, Warburg não enxergava nas imagens apenas um objeto de estudo artístico, mas documentos, vestígios pulsantes de uma "psicologia histórica da expressão humana" (WARBURG apud FERREIRA, 2019, p. 255). Portanto, há uma convergência entre Warburg e Jung, que se revela na maneira como ambos compreendem o dinamismo das imagens e sua relação com o inconsciente. No pensamento do historiador alemão, a imagem antiga não se conserva como vestígio passivo, mas como "energia" latente, sempre prestes a se reinscrever no presente. Nesse movimento, "o inconsciente do artista" não apenas rememora o passado, mas o transforma, fazendo da imagem um organismo vivo, carregado de memórias mnemônicas.

Seu pensamento rompe com a visão cíclica da História da Arte, substituindo-a por um modelo cultural no qual "os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, 'sobrevivências', remanescências,



reaparições das formas" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). Assim, Warburg nos ensina que as imagens não pertencem apenas ao passado. Elas retornam como espectros, insistem como sintomas, reemergem como forças subterrâneas que atravessam o tempo – não para repetir o que já foi, mas para inquietar o presente com suas assombrações.

Diante deste referencial teórico, retomo a pergunta: o que significa passar o bisturi pelo corpo da sereia? Não cabe nesta pesquisa uma visão cíclica da História da Arte, na qual se organiza a presença das imagens de sereia em uma linha contínua, porque isso é dizer muito pouco, ou quase nada, sobre aquilo que importa: sua identidade. É preciso adotar uma metodologia capaz de apontar as 'sobrevivências', remanescências, reaparições dessa figura, com um viés mais próximo da "psicologia histórica da expressão humana", nos termos de Warburg.

Para que a imagem da sereia esteja implicada no projeto de cortar e examinar por dentro os materiais de sua espécie, faz-se necessário uma mesa de retalhar cadáveres. Conforme propõe a professora Robert Eliane Moraes (2019), a mesa de dissecação é um objeto simbólico que expressa, talvez como nenhum outro, as perplexidades da transição do século XIX para o Século XX. A imagem foi evocada originalmente por Lautréamont numa passagem de *Les chants de Maldoror*, que se tornaram uma espécie de Bíblia do grupo que se reunia em torno do movimento surrealista.

“Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (LAUTREAMONT, 1980, p. 743). Os versos de Maldoror ressoaram intensamente entre os ouvidos sensíveis daquela geração. Para os surrealistas, essa frase tornou-se objeto de minuciosa análise: a aproximação de realidades dissonantes, em um plano não conveniente. Estava aí uma forma nova de se chegar à beleza convulsiva, que anunciava novas possibilidades de experimentação poética com os corpos.

Ao modo dos surrealistas, que viam na justaposição de elementos dissonantes uma potência para o pensamento poético, a metodologia aqui proposta não busca fixar



sentidos, mas criar encontros inesperados. A sereia, decomposta sobre a mesa, é também um enigma a ser remontado, uma presença que resiste à dissecação e cuja identidade se revela, paradoxalmente, na fragmentação.

## 2. O DEDÃO DO PÉ DA SEREIA

Sereias têm dedão do pé? A pergunta soa descabida, quase uma provocação. Mas gostaria de seguir como se ela valesse a pena ser feita, afinal, é justamente naquilo que escapa ao senso comum que a reflexão se instala. Se Bataille afirma que o dedão do pé é “a parte mais humana do corpo do homem” (BATAILLE apud MORAES, p. 187, grifo do autor), então a sereia, criatura sem pés, estaria para além dessa humanidade?

Bataille, em seu artigo *Le gros orteil*, estabelece uma polarização entre os elementos “altos” e “baixos” do corpo humano, contrapondo a nobreza dos membros superiores à “estupidez” dos pés. Enquanto os polegares opositores das mãos simbolizam destreza e caráter firme, os dos pés são associados à idiotia e insignificância. A tradição filosófica reforça essa hierarquia: Aristóteles via a mão como instrumento do domínio humano sobre a natureza, e Darwin enfatizava sua “libertação” como marco da evolução bípede.

Bataille, no entanto, subverte essa lógica ao declarar o dedão do pé como “a parte mais humana do corpo do homem” (BATAILLE apud MORAES, p. 187). Para ele, a postura ereta afastou o homem da terra, levando-o a idealizar a verticalidade e desprezar os pés, que permanecem no contato direto com a lama. Assim, o riso diante de calos e deformações não é gratuito, mas revela a repulsa por essa parte do corpo que contradiz a elevação do espírito.

Perguntar pelos seus pés é insistir, ainda, na particularidade identitária da sereia nas diversas culturas e temporalidades nas quais aparece. Para além da sereia com cauda de peixe, popularmente conhecida desde a Idade Média, a primeira menção a sereias na literatura escrita remonta a *Odisseia* de Homero, na qual as sinistras criaturas são mulheres metade aves marinhas, que habitam um rochedo afastado, sentadas sobre



pilhas de ossos e corpos em decomposição. O perigo reside no fato dessas mulheres monstruosas terem um canto sedutor, que usam para atrair os homens até a sua ruína.

À mulher-pássaro, soma-se a Melusina, criatura etérea que tem uma cobra no lugar de pés, por vezes, duas cobras. Encontramos ainda a lara que, na tradição dos povos indígenas do Brasil, é uma jovem que mora nas águas doces dos rios, representada com pé humanos, que também atrai os homens com seu canto para fatalmente desposá-los embaixo d'água.

Na mitologia afro-brasileira, encontramos correspondente da sereia na figura de lemanjá, que muitas vezes é retratada com cauda de peixe e um espelho nas mãos, de certa forma semelhante às imagens de sereia que habitam os bestiários medievais. O que pode parecer um hibridismo típico com a cultura europeia, revela-se mais complexo: na cultura iorubá, há representações de lemanjá como mulher-peixe tão ou mais antigas que a tradição ocidental.

Poderíamos agora nos deter em cada uma dessas sereias: a que ostenta pés de pássaro, a que desliza com uma cauda de peixe, aquela cujo corpo se prolonga em uma serpente única, ou aquela que se bifurca em duas, a que conserva inteiramente a forma humana... e assim por diante. Seria um estudo fascinante, capaz de documentar a trajetória iconográfica das sereias desde sua gênese na civilização mesopotâmica, atravessando a Antiguidade clássica, os modernos, até desembocar nos contemporâneos brasileiros, em particular Walmor Corrêa (SC) e Nádia Taquari (BA). Uma linha do tempo clara e narrativa, como um dicionário, que conduzisse o leitor por uma profusão de imagens e informações.

Mas a que serviria essa contribuição? Reduzir-se-ia a uma cartografia do já sabido, uma sistematização das imagens que, por estarem disponíveis em livros e sites, tornariam este estudo um mero arquivo, uma catalogação estéril. Onde estaria, nisso, a força do pensamento?

Meu propósito, ao contrário, é outro: busco as semelhanças deslocadas entre essas sereias, as fissuras que desestabilizam suas formas e sentidos, os signos que as



conectam a um imaginário mais profundo, que reverbera na cultura na qual estou inserida (Sul do Brasil) e no tempo em que produzo (os anos 20 do século XXI).

Proponho, portanto, uma abordagem menos linear, inspirada no método warburguiano: um atlas de imagens em tensão, uma rede onde "imagens cruzadas" compõem um circuito dinâmico de pensamento. Afinal, "fala-se de palavras cruzadas, por que não dar crédito ao que poderíamos chamar de 'imagens cruzadas'?" (SAMAIN, 2012, p. 24).

No processo de formação do olhar, edificamos, sem perceber, um "banco de imagens", um "museu imaginário". Esse fenômeno, que só poderia emergir a partir da modernidade, inaugura novas possibilidades de investigação sobre a produção imagética em sua totalidade. Didi-Huberman (2015) enfatiza que as imagens são o cerne da concepção da história como disciplina e como saber, pois carregam uma potência singular em relação a outros objetos. "Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo" (p. 15). Mesmo as imagens contemporâneas contêm camadas temporais sobrepostas—fragmentos do passado e do presente condensados—, resultados de séculos de criação e pensamento, e que, inevitavelmente, se desdobrarão em novas reflexões, novos gestos e novas imagens. Diferentes tempos operam em cada imagem, instaurando nelas uma abertura para o anacronismo. "O anacronismo seria assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22). Se não há linearidade possível para as imagens, tampouco há para as sereias: como figuras que emergem e reaparecem em contextos e significados mutantes, elas atravessam o tempo como enigma e metamorfose.





páthos' gregas que sobreviveram" (WARBURG apud MICHAUD, 2013, p. 341).

Ao analisarmos as figuras abaixo, percebemos a permanência, ou sobrevivência, da linguagem gestual da Antiguidade Grega, desde as pinturas em ânforas até as iluminuras medievais e seus ecos na produção contemporânea.

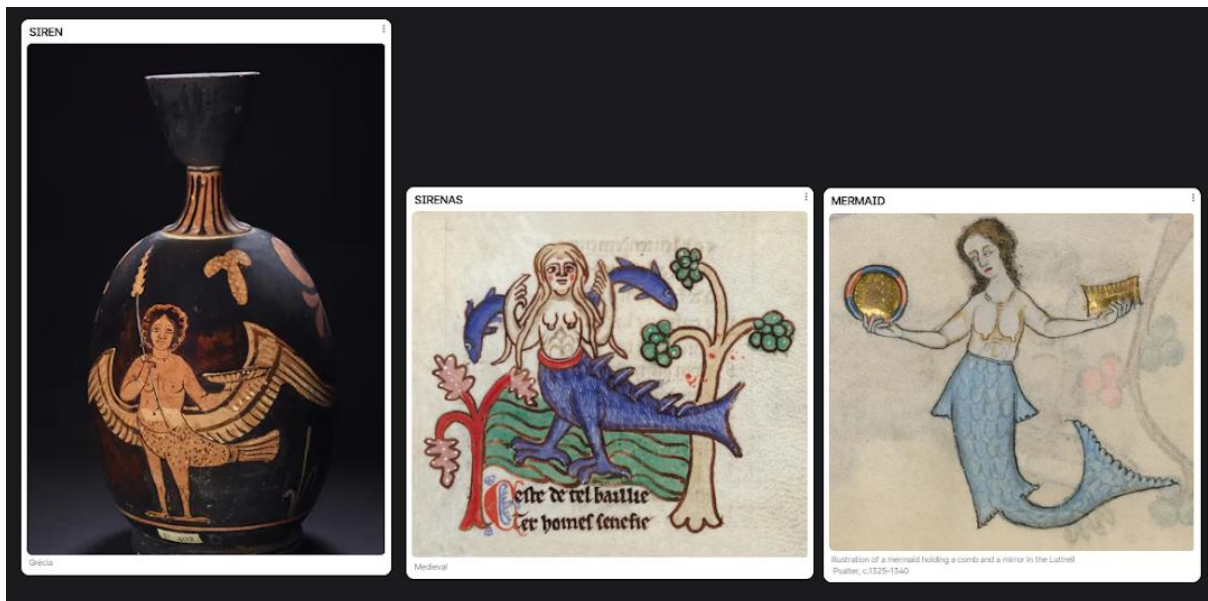


Figura 05: Pés de pássaros a caudas.

Na pintura em cerâmica grega (Fig 05a) observa-se a figura de uma Sereia-pássaro, cujo corpo humano na parte superior se funde com o corpo de pássaro na parte inferior. Além das asas, ela possui braços humanos e carrega, na mão direita, um thyrsos (bastão encimado por uma pinha) e, na esquerda, uma phiale (tigela rasa) (MÜLLER, 2022, p. 42). Curiosamente, sua cauda de pássaro pode ser facilmente confundida com uma cauda de peixe, como se percebe ao compará-la com a imagem ao lado: uma Sereia que combina características da Sereia-pássaro e de Cila, apresentando um torso feminino, cauda de peixe e pés de pássaro simultaneamente (Fig. 05b).

A partir dessas observações, compreendemos a Pathosformel como uma matriz expressiva herdada da Antiguidade e apropriada por artistas posteriores para representar o movimento e estruturar uma linguagem gestual. Entretanto, essa linguagem, ainda que se manifeste na exterioridade—através da posição das penas



e caudas, vestidos esvoaçantes e cabelos ao vento—, ultrapassa a mera dinâmica formal, articulando-se ao domínio da interioridade: os gestos e expressões corporais são, em última instância, índices das paixões da alma.

A professora Juliana Medeiros explica que, nos textos da Antiguidade e do início da Idade Média, a descrição física da sereia é invariavelmente a de uma mulher-pássaro. Mesmo nas primeiras iluminuras em que essa criatura já aparece representada como mulher-peixe, o texto escrito ainda faz referência à figura alada. De fato, a iconografia da sereia como mulher-peixe precede em séculos as descrições textuais dessa forma: sua primeira menção escrita data do século VII, ao passo que suas representações visuais remontam ao século III a.C. (MEDEIROS et al., 2020). Desse modo, pode-se concluir que a concepção da sereia como mulher-peixe não tem origem na tradição textual, mas sim no imaginário visual, consolidando-se na Idade Média.

A justaposição dessas imagens fornece pistas valiosas sobre o processo de transição iconográfica das sereias, de aves para seres aquáticos. As penas da cauda da sereia-pássaro na cerâmica grega, visualmente semelhantes à uma cauda de peixe, podem ter favorecido essa confusão.

Além disso, os etruscos produziam esculturas do monstro Equidna, descrita por Hesíodo como uma figura híbrida: tinha rosto e torso de bela ninfa, mas sua metade inferior era a de uma enorme serpente.

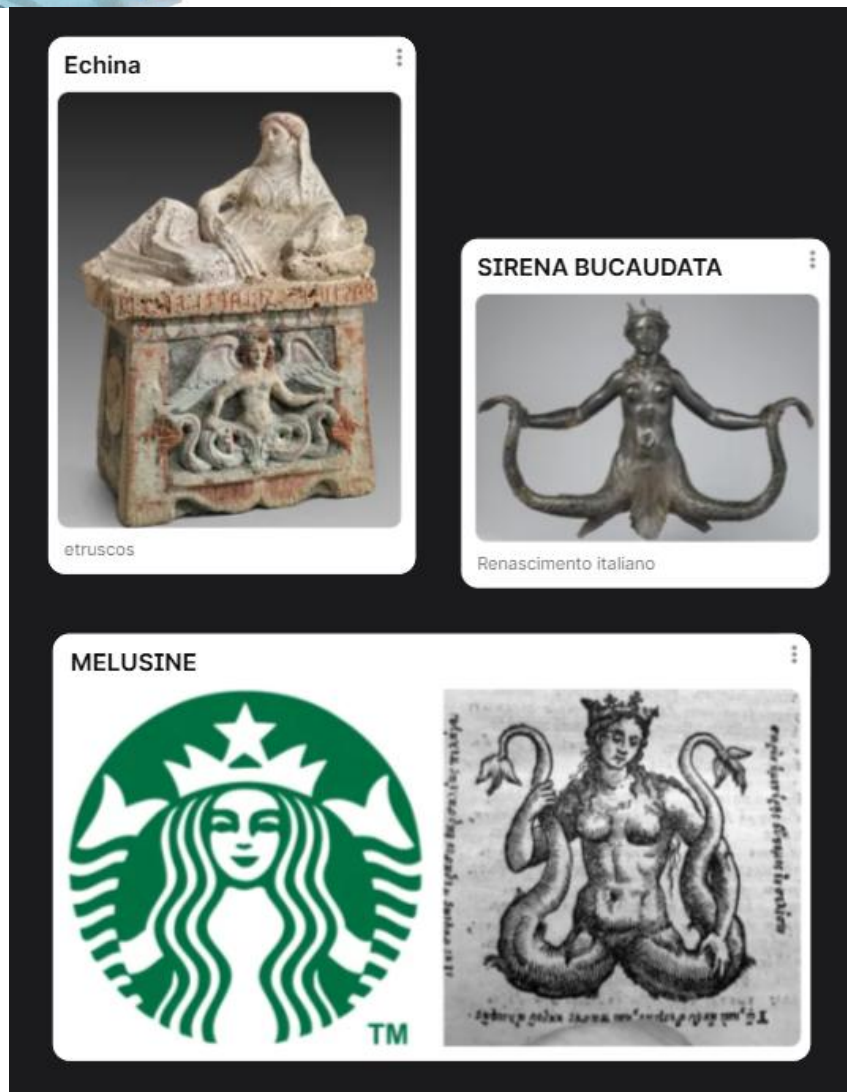


Fig. 06: Prancha 2, atributos serpentinicos

Esse modelo de criatura feminina dotada de atributos serpentinicos ressurgue em narrativas medievais, como na lenda de Melusina. De forte presença nas tradições orais da Idade Média, a história de Melusina tem como eixo central uma fada que, ao ser encontrada por um senhor de Lusignan junto a uma fonte, promete casar-se com ele e trazer prosperidade  sua casa, sob a única condição de jamais ser vista aos sábados. Enquanto essa regra é respeitada, o casal gera herdeiros e enriquece. No entanto, movido pela suspeita, o marido decide espion-la e descobre sua verdadeira natureza: metade mulher, metade serpente. Em algumas versões, a revelação leva à separação e  subsequente ruína da linhagem dos Lusignan, com Melusina



lamentando seu destino em gritos de dor e amargura. Em outras, a fada reaparece secretamente a cada noite para amamentar seus filhos, todos eles marcados por deformidades.

### 3. O CANTO DA SEREIA

Há um traço comum e inquietante entre todas as sereias: a voz. O canto enfeitiça, imobiliza, arrebatava. Não há defesa possível contra essa melodia hipnótica, que ressoa entre o desejo e a perdição. Mas nem toda criatura encantatória é uma sereia. O Uirapurú, por exemplo, não o é.

Na tradição oral dos indígenas brasileiros há a lenda do Uirapurú, um jovem que, diante da impossibilidade amorosa, foi transformando em um pássaro de uma voz belíssima. Após a transformação, o pássaro passou a visitar sua amada todas as noites, para cantar para ela e ajudá-la a dormir, na esperança de que em algum momento ela o reconhecesse e se apaixonasse por ele, permitindo, assim, que ele voltasse a ser homem. A melodia do Uirapurú não é uma armadilha, mas um lamento. Seu canto é puro desejo – e, ao ser ouvido, encontra um eco que o redime. Ele canta para ser lembrado, não para destruir. A beleza de sua voz, ao invés de ser um prenúncio de morte, é uma promessa de esperança.

As sereias, ao contrário, não concedem esperança. Seu canto é sempre perigoso. Na tradição homérica, são monstros que emergem entre rochedos cobertos de corpos, anunciando a ruína de quem as escuta, afinal, no imaginário greco-romano, qualquer criatura que se desvia da forma humana plena carrega algo de bestial, de abjeto. Não por acaso, as sereias atravessam a Idade Média adornando sepulcros, junto aos deuses da morte.

O Uirapurú também não é uma sereia porque não pertence à água. Mulheres-pássaro, mulheres-serpente – todas habitam lagos, rios, oceanos. A água, território da incerteza e da mutação, é o domínio dessas criaturas anfíbias, meio humanas, meio mistério. A divisão do universo em céu perfeitamente puro em oposição ao escuro do fundo das águas, o profundo tétrico das minas, é uma concepção indelével, já que a lama e as trevas são os princípios do mal, assim como a luz e o espaço deleste são



os princípios do bem. As sereias, com a cabeça próxima do céu e os pés (ou caudas) no barro e nas profundezas das águas são uma visão fantástica e ambígua.

Mas, acima de tudo, o Uirapurú não é uma sereia porque não é mulher. O aspecto feminino das sereias não é elemento fundamental de sua simbologia. Sobre essa feminilidade monstruosa, a professora Eliane Robert Moraes investiga como a tradição antropocêntrica ocidental concebeu a mulher como um homem mutilado (MORAES, 2019), tese sustentada por Aristóteles em *Sobre a Geração dos Animais* e reiterada, séculos depois, por Ambroise Paré em *Monstros e Prodigios* (1573).

Para Aristóteles, a forma ideal se perpetua na reprodução idêntica de seu protótipo masculino; qualquer desvio em relação ao modelo original implica um grau de imperfeição. A diferença primeira – que, nos monstros, atingiria o extremo – estaria na própria constituição do sexo feminino. A anatomia da mulher se revelaria, assim, como uma “realização inacabada da natureza, necessária, mas essencialmente deficiente” (p. 107).

Tanto Aristóteles quanto Paré compartilham a ideia de que a mulher e o monstro derivam do mesmo princípio de incompletude. Entre a morfologia feminina e as formas monstruosas há apenas um desnível de gradação, não de essência: a produção de um corpo feminino já seria o primeiro desvio da natureza rumo à deformidade. Dessa premissa, decorre uma hipótese ainda mais inquietante: os monstros descenderiam da mulher.

Por isso, os híbridos femininos, na perspectiva antropocêntrica, reiteram o tema da feminilidade perigosa. No Romantismo, proliferam virgens sedutoras e impiedosas, figuras ambíguas que oscilam entre o desejo e a ruína, como as sereias, que habitam o limiar inconsciente da infância, evocando um erotismo primitivo e letal.

No entanto, no surrealismo, o feminino parece encontrar uma redenção. A mulher-monstro deixa de ser apenas ameaça e passa a encarnar também a possibilidade do encantamento e da libertação. Essa reconciliação se cristaliza na figura da Melusina, a mulher-serpente, cuja mutabilidade não é falha, mas potência. Segundo Maillard-Chaiy, a esfinge e a sereia dominam o bestiário surrealista justamente por



expressarem dois polos fundamentais da feminilidade (MORAES, 2019). A esfinge, enigmática e errante, dirige ao homem interrogações inextinguíveis, desafiando seu saber e sua razão. Já a sereia, signo predestinado do amor, encarna os poderes femininos de sedução e mistério, ao mesmo tempo em que expressa a alma da mulher-criança, figura exaltada pelo grupo surrealista como um prenúncio de um mundo regenerado.

Assim, na imagem da sereia, o surrealismo formula um “sistema feminino” em oposição visceral à hipertrofia dos modelos viris. Breton proclama a necessidade urgente de restaurar o feminino recalcado, promovendo sua supremacia sobre o sistema masculino. Aquilo que a tradição patriarcal classificava como irracionalidade e incompletude passa a ser exaltado como saída para a humanidade. A mulher, redentora justamente por sua capacidade de mutação, torna-se o motor de um novo ciclo, investindo no advento de uma fraternidade renovada.

Concluir uma investigação sobre as sereias é, por definição, permanecer à beira do indizível. Ao longo deste percurso, procurou-se não catalogar imagens nem fixar sentidos, mas revelar as tensões simbólicas e afetivas que atravessam essas figuras híbridas. A sereia, entre seus múltiplos pés e caudas, resiste à dissecação racional e emerge como força viva da imaginação, síntese de desejo, transgressão e sobrevivência arquetípica. Em vez de se deixar capturar pela história linear da arte, ela desafia as fronteiras do tempo e da forma, exigindo leituras anacrônicas e sensíveis. Assim, mais do que objeto de análise, a sereia afirma-se como gesto — e escuta — de um mundo em constante reinvenção.

## Referências

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

FERREIRA, Carolin Overhoff. Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes. Coimbra: Almedina, 2019.

JUNG, Carl G. The Archetypes and the Collective Unconscious. C.W. Vol. 9, Part 2. Trans. R.F.C. Hull. Eds. Herbert Read et al. Princeton: Princeton UP, 1993.



LAUTRÉAMONT. Les Chants de Maldoror. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 743.

LÖWY, Michael. A estrela da manhã: surrealismo e marxismo. Trad de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. P.9.

MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg e a imagem em movimento. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORAES, Eliane Robert. O corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MOSLEY, Laura Nannette. The role and meaning of the Melusine myth in modern narrative: a Jungian perspective. 2012. Dissertation (Doctor of Philosophy) – University of Georgia, Athens, 2012.

MÜLLER, Axel; HALLS, Christopher; WILLIAMSON, Ben. Mermaids: Art, Symbolism and Mythology. Exeter: University of Exeter Press, 2022.

## Notas