

O canto da sereia em terra brasileira: o caso de “A Ilha Maldita” de Bernardo Guimarães

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon¹ (UTFPR)

Resumo:

Publicado em 1879 pela casa Garnier, o romance *A Ilha Maldita*, de Bernardo Guimarães parece não ter encontrado grande ressonância entre os leitores da época, o que levou a editora a produzir essa única edição da obra. Uma nova edição do romance só veio a público em 1930, pelo Jornal do Brasil. O fato é que esse romance apresenta em sua composição uma espécie de personagem que raramente desfilou pelas páginas da narrativa oitocentista brasileira – a sereia ou a ondina. Bernardo Guimarães desenvolve uma história de teor maravilhoso, compondo uma personagem feminina envolta em diversos mistérios, bem ao gosto do romantismo que ainda figurava por essa época. Este trabalho pretende analisar a composição dessa personagem enquadrando-a na categoria de monstro, levando-se em conta não apenas suas características físicas, mas também seu caráter transgressor.

Palavras-chave: sereia, personagem, monstro, mulher, morte.

1 Introdução

Bernardo Guimarães (1825 – 1884) é um autor cuja obra, em grande parte, encaixa-se na vertente regionalista do século XIX, no Brasil. Textos como *O Seminarista* (1872) e *A Escrava Isaura* (1875) tornaram-se consagrados e, geralmente, encontram-se entre os mais conhecidos e lidos dentre toda a produção do autor. O conjunto da obra de Guimarães, todavia, não se limita a um único viés ou gênero. O escritor transitou pela poesia, pelo teatro e pela narrativa ocupando-se, principalmente, de temáticas ligadas ao Brasil: sua gente, seu espaço, sua problemática, seus mitos e lendas.

Na exploração dos mitos e lendas, podem-se destacar as obras *Lendas e Romances* (1871), *O Pão de Ouro* (1879) e *A Ilha Maldita* (1879). Este último texto, ao que tudo indica, foi publicado apenas duas vezes: a primeira em 1879 pela Casa Garnier, acoplada a essa edição aparece a narrativa *O Pão de Ouro*; a segunda em 1930, pelo Jornal do Brasil – nesta edição *O Pão de Ouro* não aparece. Posteriormente, em 1956, houve ainda uma adaptação do texto para os quadrinhos.

O fato de ter sido pouco editado e a dificuldade de se encontrarem essas edições levaram o romance quase ao esquecimento, sendo apenas lembrado, nas historiografias literárias nacionais, na relação que se faz das obras completas do autor. A fabulação desse romance incursiona pelos caminhos do insólito, trazendo à tona uma espécie de personagem raramente vista na literatura oitocentista brasileira: a sereia ou a ondina.

Embora não se valha da clássica figuração da sereia, Bernardo Guimarães mantém em sua personagem alguns elementos que tradicionalmente, em diversas culturas, se encontram associados a esses seres híbridos: a beleza, o olhar hipnotizante, o canto sedutor e a fatalidade a que são conduzidos aqueles que por ela são enredados.

O objetivo deste artigo não é apenas dar maior visibilidade ao texto do autor, mas também analisar de que maneira essa personagem é construída como uma mulher fatal, um monstro, elemento transgressor da ordem e de certos valores vigentes à época.

2 A *femme fatale* das águas

O universo misterioso da mulher sempre foi explorado de maneira substancial desde a antiguidade, seja pelas crenças, pelos mitos, pela história como também pelas artes. A literatura encontrou nele uma fonte inesgotável de formas e matizes, explorando a dualidade atribuída ao sexo feminino até as últimas consequências. Uma das representações literárias femininas mais contundente é a da mulher fatal, que aparece como um ser paradoxalmente atrativo e destrutivo.

As representações de mulher fatal que a literatura incorpora assumem várias faces a compor um extenso e emblemático painel. Nele são parte integrante as míticas sereias ou ondinas, mulheres encantadas que habitam as águas e seduzem os homens por meio do canto ou de sua beleza, atraindo-os à morte – são consideradas símbolos dos perigos ocultos nas águas.

Sabe-se, porém, que nem sempre a representação da sereia correspondeu à figuração que dela se faz hoje. Mariângela de Andrade Paraizo, em capítulo publicado no livro *Monstros e Monstruosidades na Literatura* (2007), aponta de que forma era a representação da sereia na cultura clássica e a partir de quando passa a ser descrita da forma como hoje se conhece: “Meio ave, meio mulher – a partir da Idade Média, meio peixe, meio mulher – a sereia é uma entidade que porta os estereótipos da sedução feminina” (p.88). É nesse formato de mulher-peixe, portanto, que se cristalizará o mito da sereia em diversas culturas, embora ele ainda venha a render algumas variações surpreendentes, como por exemplo a Melusina da lenda medieval.

A associação, porém, da mulher com o elemento aquático não se dá apenas no componente da figuração simbólica, da iconografia. No campo temático, é possível constatar que a tríade **mulher-água-fatalidade** está presente nas culturas mais antigas, como é o caso da suméria: “Diabos, lillim, Lilith aí compreendida, habitam, como se viu, os lugares sombrios, sujos e perigosos; entre as pedras, no deserto, entre as ruínas; mas particularmente próximo à água. No Talmud, os lugares de refúgio dos demônios são os rios, os lagos, os mares (...)” (SICUTERI, 1987, p. 45).

Não se pretende, aqui, discutir acerca dessa constatação, todavia não se pode olvidar a ressonância dos fatos entre si: a associação entre o ser (mulher), o elemento (água), o caráter (fatal, sedutor, diabólico) e a imagem de sua representação. Esse é o estofa que sustentará, na maioria das vezes, a construção literária do monstro-fêmea que emerge das águas, seduz os homens, levando-os à aniquilação. Uma conclusão, no entanto, torna-se possível: se a imagem que se tem, da Idade Média em diante, a respeito da sereia destoa em partes daquela apresentada pela mitologia clássica, parece ser no medievo que ocorrerá a simbiose entre elementos culturais diversificados, aparecendo conjugados de forma harmoniosa.

Com o advento das navegações e a colonização de novas terras o imaginário teratológico europeu condensou-se e cresceu vigorosamente, havendo um amálgama entre o monstruoso importado das novas terras com o do Velho Mundo e vice-versa. O Novo Mundo sofreu esse efeito, incorporando aos mitos e lendas nativos toda uma legião de seres, de costumes e crenças estrangeiras; o que passou, tão logo, a ser representado pelas artes de forma geral.

Em vista disso, ainda como um prelúdio ao trabalho que aqui pretende se desenvolver, procurar-se-á incursionar brevemente pela Literatura Brasileira do século XIX, no qual a obra analisada se situa, verificando algumas variantes da representação da sereia, ondina ou mulher fatal presente nas águas.

2.1 Algumas variantes do mito na Literatura Brasileira do século XIX

Excetuando-se o folclore e os mitos indígenas, a literatura brasileira do século XIX pouco trabalha com a figuração da sereia ou de suas variantes como personagens. Aquele que é considerado o primeiro romance brasileiro *O Filho do Pescador* (1847) de Teixeira e Souza traz no enredo a figura de uma mulher encantadora e fatal tirada das águas: Laura. É todo esse encanto que acaba por atrair definitivamente Augusto, o filho do pescador que, ao salvá-la de um naufrágio, apaixonou-se de imediato por ela. Torna-se sugestivo notar que o fato de Laura ser retirada do mar, estabelece sutilmente uma relação com a maldade que também dela emergirá a partir de então. Não

se tem aqui, ainda, a figura da sereia, mas sim toda uma sugestão do elemento água ligado à maldade ou à fatalidade da mulher.

Se no romance *O Filho do pescador* há, apenas essa sugestão, suficiente para levar o velho pescador, pai de Augusto, a desconfiar, talvez por superstição, da natureza dessa mulher tirada do mar, outras obras da literatura brasileira apresentam a figuração da sereia de forma mais delineada.

Em *A Nebulosa* (1857), de Joaquim Manuel de Macedo, tudo se passa, praticamente, em torno do mar no qual, segundo a lenda local, precipitou-se uma mulher “(...) sabida em mágicas tremendas,/ (...) formosa,/ Inda aos cem anos moça como aos vinte, (...)” (MACEDO, s/d, p. 3) que, por descuido, não proferiu o encantamento antes de jogar-se ao mar, como costumava fazer: “Uma noite, porém, de tredo olvido/(Foi castigo de Deus) ao mar se atira,/ Sem que antes repetisse as da cabala/Satânicas palavras;” (s/d, p. 4).

A partir desse episódio, a lenda local se intensifica e escreve um novo capítulo à história que já circulava entre o povo incauto:

Contam muitos, porém, que nas desoras
Das noites em que a lua aclara a terra,
No turno cimo da tremenda rocha
Vem sentar-se a cismar branco fantasma;
Que tão profundos ais longos desata,
Como nunca exalaram humano seio.
(...)
Os incautos atraí, que ao mar se arrojam
De súbita loucura arrebatados
Ou por negros contratos se escravizam
Ao império fatal da *Nebulosa* (s/d, p. 6).

À *Nebulosa* é acrescido um aspecto que não se encontrava em Laura: os poderes sobrenaturais com os quais encanta certos homens, levando-os a arrojarem-se ao mar. Corresponde, assim, sua descrição a uma ondina – fato que será confirmado no diálogo entre a Doida (quando criança enfeitiçada pela *Nebulosa*) e o Trovador: “— Quando eu no fundo do mar morta p’ra o mundo,/— Habitando em palácios d’ouro e fogo/— onde se hospedam *Nebulosa* e lua,/— For **ondina** feliz, hei de pedir-lhes (...)” (MACEDO, s/d, p.44).

Realmente é o que ocorre com a Doida ao final do texto, no entanto ela não pula sozinha ao mar, mas leva consigo o Trovador que, desiludido por um amor não correspondido pela Peregrina, também salta do cimo da Rocha Negra para o mar, suicidando-se.

Posterior ao texto de Macedo, José de Alencar utiliza também a figuração da sereia ou ondina dentro de uma cena isolada de *O tronco do Ipê* (1871) descrevendo o mito conforme as cores do folclore nacional, que traz essa ideia na personagem da mãe-d’água. O interessante, nesse caso, é que a pessoa seduzida pelos encantos não é um homem, mas sim uma moça – Alice, como se nota na seguinte passagem:

Pouco a pouco a figura da mãe-d’água de sombra que era, foi se debuxando a seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que dava à menina vontade de comê-lo de beijos. Alice viu a moça acenar-lhe docemente com a fronte, como se a chamasse. A princípio não quis acreditar; tomou por uma ilusão, mas tantas vezes o movimento se repetiu, tantas vezes a moça lhe acenou graciosamente com a cabeça, que não pôde mais duvidar (1964, p. 54).

Mesmo que a inserção do mito em *O Tronco do Ipê* seja localizada, não abranja toda a narrativa, ela é digna de nota. Todavia é Bernardo Guimarães quem dará o posto de protagonista a

uma personagem, espécie de sereia ou ondina em *A Ilha Maldita*. Regina é filha de uma mulher que tinha um palácio no meio do mar, servido por sereias; esta, aliás, era a única e breve recordação que trazia sobre sua mãe, uma vez que fora criada por Felisbina uma senhora em uma aldeia de pescadores no litoral santista, onde foi “atirada” numa noite de tempestade.

3 Regina: um monstro de vários matizes

O título do romance de Bernardo Guimarães alude, é certo, não a uma pessoa – o que leva a crer, antes de se começar a ler a obra, que o texto tratará em especial do espaço como uma concepção exótica e fantasiosa, o que, em parte, não deixa de ser verdade. Logo de início, porém, fica claro que a ideia do lugar funciona atrelada à construção da personagem que a ele se ligará:

— Meu filho, – respondeu por fim o velho pescador já fatigado das importunações do filho, – aquela ilha, que tanto me dá que pensar, é o *Castelo da sereia*, ou a *Ilha da Maldição*. Aquele pequeno ponto, que lá vês nos confins dos mares, e que não é tão pequeno como daqui te parece, foi a fonte de muitas lágrimas e desgraças, e tem sido a causa de muito desastre para os habitantes deste lugar (GUIMARÃES, s/d, p.4).

Espaço e personagem alinham-se logo no início, todavia no decorrer da narrativa aquele cederá terreno à construção desta. Nesse sentido vale relembrar o que Antonio Candido afirma acerca da personagem de ficção: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (1995, p.21).

Essa afirmação de Candido pode ser aplicada potencialmente no caso do romance de Guimarães, uma vez que a ilha só passa a ter maior interesse e relevância à medida que vão se adensando os mistérios em torno da protagonista e à proporção que ela efetiva determinadas ações.

No início do texto torna-se evidente ao leitor a presença da sereia, da fada amaldiçoada ou da alma penada diz que habitando a ilha. Tais epítetos saem da boca de pescadores, dos habitantes simples da vila, que formulam suas hipóteses a partir de credices e superstições. Essa incerteza em torno da nomeação, entretanto, não se estabelece apenas pela dúvida do povo. O autor, na voz do narrador em terceira pessoa, também constrói uma personagem oscilante, não resolve a dúvida ao leitor, criando um ser híbrido, embora muito mais próximo da sereia ou da ondina que de qualquer outra criatura.

A distância espaço-temporal da história que se pretende contar é nítida, bem como o caráter de oralidade que a permeia, o que dá a ela um acento maior de causo, de lenda ou de conto que atinge os limites do fantástico ou do maravilhoso. A história é conduzida por um narrador em terceira pessoa que reproduz a conversa entre um pai e um filho, ambos pescadores. A partir da curiosidade do filho é que o pai passará a contar o fato que envolve a ilha misteriosa: “Meu pai, que a ouviu de seu pai, a contou a teu pai, de cuja boca agora vais ouvi-la” (GUIMARÃES, s/d, p.6). Esse expediente, de uma forma ou de outra, é também utilizado por Bernardo Guimarães em outras histórias insólitas, como é o caso de *A Garganta do Inferno* e *A Dança dos Ossos*, contidas no volume intitulado *Lendas e Narrativas*, como também de *O Pão de Ouro*.

O fato de o narrador reproduzir a história contada por gente simples de uma vila de pescadores, exime-o do comprometimento em relação ao ocorrido e, ao mesmo tempo, permite-lhe, pelo domínio da escrita, o perpetuar da narrativa por meio dos artifícios linguísticos de que dispõe:

(...) e que eu por minha vez vou contar-vos, ó leitores, não com essa linguagem tosca e singela, mas por certo pitoresca e animada, que empregaria o pescador, e que eu debalde procuraria imitar, mas revestidas dos andrajos, que minha pobre musa vai lhe emprestar (GUIMARÃES, s/d, p. 6).

Nessa perspectiva de narrativa encaixada, portanto, é que se constrói a ficcionalidade e compor-se-ão os elementos que circundam o personagem Regina, relegando-a à categoria do teratológico. Logo, é de se demonstrar de que maneira os personagens creem que a protagonista é um ser monstruoso, como Regina confirma isso e, por fim, de que forma o próprio narrador reafirma esse valor.

Tão logo se inicia a narrativa, como já dito, apresenta-se a personagem como uma espécie de sereia ou ondina, embora não haja, em nenhum momento a descrição da mulher-peixe habitando as águas. Esse fator, inclusive, torna-se ponto de discordância entre os pescadores Tinoco e Maneca quanto à verdadeira natureza da moça:

- Mas dize-me cá uma cousa, da cintura para baixo não tinha figura de peixe?
- Lá isso não; eu a vi andar como as outras mulheres com um vestido branco bem comprido, que às vezes arregaçava um pouco para subir aos rochedos, e vi-lhe o pé e a perna tão bem feita como as mais bem feitas.
- Então não era sereia... (GUIMARÃES, s/d, p.127).

À exceção do físico ser igual ao das demais mulheres, não restam dúvidas aos habitantes da vila de que Regina seja uma espécie de monstro que amaldiçoa o lugar. E isso já se dá desde o momento de seu aparecimento na praia, ainda pequena, quando foi adotada pela velha Felisbina. A formosura da menina, seu espírito vivaz e sua voz encantadora “(...) a fizeram passar entre o povo como filha de uma fada do mar ou de uma sereia, o que vem a ser o mesmo” (GUIMARÃES, s/d, p. 11).

Em função disso, principalmente as mulheres acabam fazendo esconjuros em relação à Regina, emprestando-lhe, também, um caráter demoníaco que, a princípio, não se revela. A mixagem das crenças cristãs ao mito da sereia se faz ao longo de todo o texto, especialmente quando se trata daquilo que os moradores da vila falam sobre a donzela: “As sereias não são criaturas de Deus; nem são nascidas ou geradas como nós; nascem no mar por artifícios de Lúcifer, que lhes dá a figura de formosas donzelas, e manda um demônio habitar no corpo delas para tentar e afligir a humanidade” (GUIMARÃES, s/d, p.42).

À voz do povo, junta-se a desconfiança da própria personagem de ser filha do mar: “Eu acho que sou sereia, mamãe; com minhas cantigas eu sei amansar e embravecer as ondas do mar, conforme me parece” (GUIMARÃES, s/d, p.28). Essa desconfiança passa a se constituir certeza conforme a menina se transformava numa bela jovem e ganhava intimidade com o mar.

O narrador, por fim, apenas reafirma esse estatuto ao transmitir seu juízo de valor sobre a personagem: “(...) a menos que não dê na cabeça à maldita fada o satânico capricho de transformarmos o capítulo” (GUIMARÃES, s/d, p.145-146).

Seriam, entretanto, esses fatores ligados à diegese suficientes para a constituição do monstro ou do monstruoso nessa narrativa? De fato, existem outros aspectos constituintes, alguns deles ligados à temática e à função histórica deles. Torna-se pertinente, em vista disso, traçar um breve conceito do que vem a ser o monstro. Segundo BELLEI (2000), “(...) o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar” (p.11).

A fronteira, assinalada por Sérgio Bellei, pode ser aplicada, no caso do romance em questão, a pelo menos três aspectos distintos que podem vir ou não conjugados: 1) a questão espaço-temporal; 2) a descrição física impingindo falta ou excesso de algum componente comum ao humano; 3) a questão moral em relação à ordem ou aos valores vigentes.

Regina é construída de maneira paradoxal. Primeiramente, não sabe ao certo de onde veio, possui apenas vagas lembranças sobre o palácio no meio do mar onde nascera e fora criada até o dia em que, misteriosamente, foi atirada à praia numa noite de tempestade. Na vila de pescadores foi adotada por Felisbina, todavia não se sente à vontade nesse lugar, procurando refúgio junto à ilha misteriosa, na qual ninguém consegue chegar, exceto ela e alguns poucos personagens ao final. A

personagem não possui um espaço definido, o que a coloca sempre à margem da sociedade; mesmo a ilha, onde habita ao final da narrativa, constitui-se algo isolado que, vezes sim vezes não, aparece em lugares diferentes do mar. Isso a coloca numa espécie de entre-lugar, cambiante, ora transitando entre o mundo maravilhoso, ora entre o mundo real.

Em relação à descrição física, o que se observa não é nada aparentemente monstruoso; há, no entanto, um excesso de beleza, uma voz tão bela cujo timbre jamais fora ouvido por humanos e um olhar hipnotizador, mais cativante do que em qualquer outra mulher. Ao mesmo tempo, Regina estampa uma aparência frágil e delicada. Tais atributos confluem facilmente, se comparados ao imaginário que se tem acerca das sereias ou ondinas, tanto na tradição oral quanto na escrita.

O aspecto moral de Regina revela-se transgressor, tanto no que diz respeito aos valores que lhe foram ensinados por Felisbina, quanto à única ordem de que se lembrava dada por sua mãe natural. Em relação a sua vida como adotiva, tinha muito respeito pela velha senhora que cuidara dela, porém “(...) como sereia que era, e filha do mar, tinha certo desdém e repugnância instintiva por tudo quanto era da terra” (GUIMARÃES, s/d, p.41). Conforme cresce, a moça vai se desviando do padrão imposto socialmente a uma jovem: “Em vez, porém, de se tornar mais tímida e cordata ao aproximar-se a puberdade, seus caprichos e travessuras foram tomando proporções mais amplas (...)” (GUIMARÃES, s/d, p.37). Perceba-se que deveria ser natural à jovem educada o recato e a polidez, qualidades caras às moças do século XIX que pensavam quase sempre em se casar bem. Regina não se molda a esses valores da sociedade patriarcal, pois sente-se livre e não quer prestar obediência a ninguém: “(...) parece que o mar me gerou de seu seio; a ele pois confio de hoje em diante o meu destino; quero viver só com ele, e livre como ele” (GUIMARÃES, s/d, p.39).

Essa liberdade diz respeito inclusive ao amor, pois Regina rejeita todos seus pretendentes levando-os ao desespero ou à morte. Contudo, nos últimos capítulos, o encanto da sereia é quebrado pelo amor do jovem Ricardo. Ao apaixonar-se porém pelo jovem, a quem jurara matar da mesma forma que o fizera aos dois irmãos dele, a personagem viola, ao que tudo indica, um ensinamento do reino mágico/maravilhoso onde nascera. Isso só pode ser entendido a partir de uma breve lembrança que a própria Regina tem de sua mãe que, certo dia, lhe admoestara: “(...) maldita sejas tu se algum dia quiseses ver a terra, e mais maldita ainda se...” (GUIMARÃES, s/d, p.192).

Mesmo não aparecendo o complemento da frase no romance, fica fácil inferir que se trata do amor a um mortal, pois quando a protagonista decide não matar Ricardo, mas sim ficar com ele, a ilha é atingida por uma tempestade de dimensões apocalípticas e tragada para o fundo do mar juntamente com os dois amantes. É de se crer que a desobediência à sua natureza de sereia é castigada duramente, pois também consistia em transgressão à ordem de seu mundo natural.

Observa-se uma coerência do autor ao construir o seu monstro fêmea, habitante da fronteira entre o humano e o não humano, o que reafirma, de alguma forma, o conceito dado por BELLEI. Há um trecho do livro que melhor corrobora e resume toda essa explicação sobre o monstruoso feita até aqui em torno da protagonista – trata-se da fala de Rodrigo ao seu irmão Roberto, quando este, atraído por Regina, está a ponto de sucumbir: “(...) mas aquela, Roberto, aquela não é uma mulher; é uma fada, um anjo, uma sereia, um demônio; um misto monstruoso de tudo quanto há de formoso, celeste e adorável e de tudo quanto há de abominável e infernal” (GUIMARÃES, s/d, p.79).

Esse misto entre o monstruoso e o adorável se revelará por oposição mais acentuada não na descrição física de Regina, mas sim em seu comportamento, em seus atributos que não mentem à sua natureza.

3.1 Canto, sedução e morte

Apesar de todas as variantes que ocorreram em relação à forma de se representar as sereias, duas características parecem permanecer intocáveis: o aspecto sedutor que se dá principalmente pelo olhar e pelo cantar, e a morte ou a decadência daqueles que se atrevem a procurar um contato com esse ser potencialmente fatal.

O texto de Guimarães trabalha essas características de maneira a manter uma relação evidente com o mito; aquilo que o autor não insere na descrição física da sereia, ele respeita ao tratar dos

atributos e comportamento dela.

Primeiramente, o que exerce força atrativa sobre os homens é o olhar hipnótico e sedutor de Regina, o que leva vários jovens da vila de pescadores à perdição. Na conversa entre Rodrigo e Roberto isso fica mais que evidente: “Acredita-me, Roberto, essa mulher verte nos olhos malditos um eflúvio satânico, que enerva e envenena os corações e quebranta as mais poderosas energias” (GUIMARÃES, s/d, p.78). Ao que tudo indica, o olhar da sereia é capaz de sorver a alma, e de desnortear aqueles que a fitam; nesse sentido, a sereia compartilha uma característica muito próxima da Medusa que, ao primeiro olhar, transformava em pedra aqueles que a viam.

Monteiro Lobato, em seu livro *O Saci* (1921), explorará essa questão do olhar fatal da sereia, atribuindo a ele maiores desgraças. Na cena, Pedrinho é levado pelo saci para conhecer a Iara, todavia é por este advertido de que ele não poderá olhar para ela, senão ficará cego. Pedrinho, nas suas travessuras de menino, tapará apenas um dos olhos, pois, segundo ele, compensaria cegar de um olho para poder contemplar a beleza que emanava da Iara. Regina, embora não tenha um olhar tão fatal quanto o da Iara de Lobato, possui um poder contido nele como forma de atração do masculino para si: “Tentou em vão desviar dela os olhos deslumbrados; seus olhos se conservavam cravados sobre aquela imagem radiante de beleza, como um foco irresistível de atração” (GUIMARÃES, s/d, p.92).

Se o olhar da sereia é perigoso, seu cantar se perfaz como uma arma mais poderosa ainda. Não é à toa que Ulisses se amarra ao mastro de seu navio a fim de poder ouvir o canto das sereias sem se atirar ao mar. Segundo PARAIZO (2007): “O canto, traço comum entre suas variações, também tem a função social de promover ou fortalecer os laços entre os que dele compartilham” (p.90).

Esse canto, todavia, funciona como um laço, uma forma de enredar para conduzir ao fatal destino, por isso, difere do cantar comum no qual aqueles que ouvem compartilham da letra, do conhecimento e da emoção trazida pela música. No caso das sereias, apenas a vítima compartilha com seu algoz o conteúdo e a emoção que pode surgir, pois trata-se da música que conduz à morte ou à perdição. O olhar hipnotiza e o canto enreda, amarra para, por fim, sobrevir a desgraça – é o análogo ao macho de certas criaturas da natureza que, atraído pela fêmea a fim de copular, posteriormente é morto por ela.

No texto de Guimarães, o escritor não só menciona o cantar como maneira de atrair, mas reproduz a letra de cada canção entoada pela sereia. O cantar de Regina tanto se aplica à linguagem musical quanto à poética, uma vez que possui temática e estrutura bem definidas harmonizadas pela maviosa voz. O canto é reproduzido, ao longo dos trinta e um capítulos do livro, 9 vezes. Na maior parte do tempo, ele reitera a origem da própria Regina, em alguns outros momentos adverte aqueles que dela tentam se aproximar de que ficassem longe: “Mancebo, vai noutra parte/Teus amores suspirar” (GUIMARÃES, s/d, p.76).

O canto que enreda para a morte, porém, só é ouvido nas últimas vezes em que aparece reproduzido, pois Regina pretende efetivar a vingança contra os três irmãos que haviam matado o marido dela na noite de núpcias. Ao atrair Rodrigo, o mais velho dos irmãos, para a ilha maldita, o tema da canção entoada pela sereia fala de solidão e da necessidade de amar: “E vivo aqui sozinha/No seio de esplendores;/Ninguém quer meus amores,/Ninguém me vem buscar./Eu sou a mais formosa/Das filhas deste mar” (GUIMARÃES, s/d, p.149).

O que se segue, provavelmente o capítulo mais sombrio e bem escrito dessa história, é a descrição de como o mancebo aporta à ilha e é conduzido por Regina até o meio dos rochedos onde, após abraçá-lo, acaba por lhe apunhalar as costas. A mesma cena se repetirá com o segundo irmão – Roberto. A perfídia feminina só aqui então é revelada – neste vigésimo capítulo, de fato, a protagonista agirá conscientemente como uma mulher fatal. Anteriormente, na história, havia menção à desgraça trazida aos jovens da vila de pescadores, todavia era mais sugestivo que factual: “De feito muitos moços do lugar se haviam arrojado loucos de amor aos pés de Regina; mas sendo por ela altiva e desdenhosamente repelidos tiveram quase todos o mais triste e lastimoso fim” (GUIMARÃES, s/d, p.13).

A partir do capítulo XX, portanto, é que se pode ter mais exata noção do constructo da sereia dentro dos seus moldes mais tradicionais. Outrora, sua fatalidade não se consistia em um fato ardiloso, mas sim como uma consequência da sua própria natureza, da qual Regina tem plena consciência, mas não consegue evitar. Quando está contando sua história a Ricardo ela revela, com certa tristeza, essa lucidez que possuía acerca do destino que tinham aqueles que dela tentavam se aproximar:

(...) uns procuravam a morte no punhal ou no veneno; outros atiravam-se aos abismos do oceano, ou despedaçavam despenhando-se dos rochedos; outros menos violentos consumidos de melancolia definhavam, definhavam até morrer; outros enlouqueceram e talvez ainda por aí vivam, objetos de escárnio ou comiseração dos homens (GUIMARÃES, s/d, p. 198).

No momento, porém, em que decide se vingar dos irmãos, ela irá tecer planos para atraí-los e matá-los. Entretanto, em relação ao último dos irmãos, chamado Ricardo, ela titubeia entre matar ou preservar, pois revela-se apaixonada por ele desde a primeira vez em que o vira dormindo na praia. Durante esse titubear, o autor inserirá uma descrição que revela a dualidade da personagem:

Aqui, Regina calou-se; levantou-se pálida, hirta, convulsa. Sua formosura até ali tão meiga e insinuante tomara de súbito um aspecto sinistro e formidável; voltara-lhe aos olhos aquele lampejo ativo e fulminante, que esmagava seus adoradores aniquilando de um golpe todas as suas esperanças, agora, porém, torvo e feroz como nunca. A língua rubra e trêmula como a da serpente lambia-lhe a miúdo os lábios secos e descorados; a peçonha do ódio vibrava-lhe todos os músculos, e a fada encantadora se transfigurava em um momento em anjo réprobo precipitado pela cólera celeste das alturas do empíreo na mansão da dor e do eterno desespero (GUIMARÃES, p. 217-218).

O mote romântico da mulher anjo/demônio revela-se nesse trecho, é a dupla face envolta nos mais insondáveis mistérios, diante dos quais o homem não possui respostas. Embora tenha decidido poupar Ricardo, tendo em vista o amor recíproco entre ambos, o destino do jovem será selado também pela morte, uma vez que Regina torna-se vítima da maldição materna e a ilha é tragada pelo mar. A maldição da qual Regina foi vítima deveu-se ao fato, não explícito mas de clara interpretação, de ela tentar negar sua natureza de fêmea fatal; não poderia se apaixonar verdadeiramente por um mortal, tampouco tentar preservá-lo. Ao transgredir esses valores, negando sua origem, é como ela também se transfigurasse num ser mortal, por isso não é mais capaz de conter o mar nem de sobreviver a ele.

Conclusão

Sérgio Luiz Prado Bellei, em *Monstros, índios e canibais* (2000), afirma: “Dotado agora de vigorosa autonomia, e apesar de condenado a uma permanente falta de identidade, o monstruoso vivendo permanentemente na fronteira tanto confirma quanto questiona a identidade e a norma do que está contido do lado de dentro” (p. 21-22).

Regina, personagem de *A ilha maldita*, caracteriza-se sobretudo como um ser transgressor – seja da natureza humana como da própria natureza do monstro. Ao cumprir seu papel de *femme fatale* diante do qual os homens são descritos como seres obscurecidos, de natureza passiva, manipuláveis e sem vontade própria, ela se impõe, da mesma forma que outras mulheres fatais da literatura, como um questionamento a um mundo patriarcal no qual as mulheres eram relegadas a segundo plano, sem muita força de expressão. Ela rejeita valores como a submissão, a obediência e a dependência ao masculino, tão vigentes na sociedade do século XIX.

Por outro lado, ao apaixonar-se verdadeiramente e decidir não eliminar Ricardo, a

protagonista transgride as leis impostas pelo mundo no qual nascera, de natureza fantástica ou maravilhosa. Nascida nesse mundo fabuloso habitado por sereias e outros seres, mas atirada ao dos mortais no qual não é totalmente aceita, com o qual não se socializa, ela fica condenada a vagar pelas fronteiras, num entre-lugar, como um ser errante. Embora, a princípio, não se demonstre entristecida e melancólica por esse fato, ao final da história revela-se seu desejo de amar e ser amada, por isso quebra o juramento, nega sua natureza e decide-se pelo amor – o que acarretará no final dramático. Ao mesmo tempo em que questiona as normas que são impostas pela sociedade, reafirma o preço do que é essencial à constituição do humano – o amor, a aceitação e a socialização.

O monstro, portanto, julga o humano e, por vezes, o condena, por outras, o absolve. Não é desprezenciosamente que ele habita o imaginário desde épocas imemoriais e ainda transita pelo mundo moderno, de alto desenvolvimento científico e tecnológico. Sua figura é essencial para questionar o que de humano reside e ainda resiste no homem, seus excessos ou faltas revelam os limites impostos ou propostos, o mal do qual é portador configura-se apenas como a face antitética do bem que tanto se busca.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. 11ª ed. São Paulo: edições Melhoramentos, 1964.
- ARRAS, Jean d'. *Romance de Melusina ou a História dos Lusignan*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais – ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *A ilha maldita/ O pão de ouro*. Rio de Janeiro: Garnie, s/d.
- _____. *Lendas e Romances*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O Seminarista*. 20ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. São Paulo: Globo, 2007.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Nebulosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Editor, s/d.
- PARAIZO, Mariângela de Andrade. “De sereias, cidades ou sirenes” in *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- SOUSA, Teixeira e. *O Filho do Pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

* "Agradecimentos à Fundação Araucária, Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (SETI-PR) e ao Governo do Estado do Paraná, pelo apoio financeiro recebido para viabilizar esta participação".

iAutor(es)

Professor Dr. Maurício MENON

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – campus Campo Mourão (UTFPR)

Departamento - COINF

mcmenon@terra.com.br

mcmenon@utfpr.edu.br