O Estranho Assimilado

Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa

Paula Ramos
PPGAVI/UFRGS (Doutoranda)
Centro Universitário Ritter dos Reis
Centro Universitário Feevale

Resumo: *O presente artigo discorre sobre a poética de Walmor Corrêa, tomando como foco a série Unheimlich. A partir de cruzamentos com os campos da Cartografia e das Ciências Naturais, o texto articula saberes diferenciados para a construção epistemológica em Artes Visuais.*
Palavras-chave: *Walmor Corrêa, processos cartográficos, ciências naturais, unheimlich.*

Abstract: *The present paper points out about the Walmor Corrêa´s art work, focus on a series of Unheimlich. From analytical crossings with the Cartography and Natural Science fields, the text articulates different knowledges to the epistemological construction in Visual Arts.*
Key-words: *Walmor Corrêa, cartography processes, natural science, unheimlich.*

"É preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação".

Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (Foucault: 2002, p. 95)

> É coisa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os Brasis chamam *Corupira,* que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-n'os e matam-n'os. São testemunhas disto os nossos Irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar de certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam, penas de aves, abanadores, flechas e outras coisas semelhantes, como uma espécie de oblação, rogando aos *Curupiras* que não lhes façam mal.[1]

Assim escreveu o padre jesuíta José de Anchieta em sua décima carta acerca do Brasil, datada de 31 de maio de 1560, dando, portanto, o testemunho de verdade a um dos mais persistentes mitos brasileiros, o Curupira. Até hoje, no Norte e Nordeste do Brasil, muitos populares afirmam sem hesitar que já viram o ser bestial. Descrevem-no como um pequeno Tapuia, porém muito ágil, com os pés voltados para trás, a cabeça pelada, às vezes com um único olho, desprovido de sexo e sem os orifícios necessários às secreções indispensáveis à vida. Ele é o senhor da caça, protetor das florestas, cujos segredos conhece e defende.

Curupira, ser fantástico, quase sempre assustador e para muitos familiar. Ali está ele, em sua estranheza perturbadora, estanque, morto. Deitado de forma inerte, plácida, solto no espaço vazio, no espaço branco, gélido e branco, ele é dissecado: a osteologia do crânio; a formação dos dentes; a rede nervosa responsável pela arguta visão; o curioso aparelho urogenital. Seu corpo está disponível aos olhares bisbilhoteiros e mesmo à observação mais criteriosa. No mapeamento desse corpo, tal como um Atlas de Anatomia, encontram-se informações detalhadas acerca do funcionamento dos mais importantes ou peculiares órgãos. O texto relacionado aos ligamentos do pé, por exemplo, indica:

> Podem-se observar na figura os ligamentos do pé direito, vista do dorso lateral. O pé é uma estrutura bastante complicada, contendo 26 ossos (1/8 de todos os ossos do corpo humano), 33 juntas, 107 ligamentos, 19 músculos e tendões. Eles mantêm a estrutura como um todo e o permitem mover-se de várias maneiras, ainda que, no caso do Curupira, eles estejam voltados para trás – embora sustentem e propulsionem o peso do corpo durante o andar e o correr.

Seria sem dúvida prodigioso encarar o corpo do Curupira, demorar-se em sua bizarrice; tocar e mesmo remexer seus músculos agora frouxos, compreendendo, quem sabe, o funcionamento de seu joelho e de suas articulações; abrir e fechar o seu solitário olho. Seria um capricho se não fosse um delírio da imaginação, se não fosse uma grande e bem articulada representação[2], estruturada para surpreender o olhar, a percepção e as nossas certezas.

Programado para não Voar

O dissecador do Curupira é há tempos um proponente de armadilhas visuais. Walmor Corrêa[3], catarinense radicado em Porto Alegre, ganhou destaque nacional sobretudo a partir de 2004, quando participou, com sala especial, da 26ª Bienal Internacional de São Paulo. Na ocasião, mostrou dezesseis pinturas da série *Catalogações,* composta por dez representações de animais híbridos e imaginários e outras seis de esqueletos de alguns desses mesmos seres; trabalhos que ele chama de *Apêndices.* No corpo da pintura, textos indicavam as características e singularidades das criaturas. Sobre o *Apterigiformes Aço II (mil e uma utilidades),* um misto de ave com um tipo de macaco ou mesmo preguiça, havia não somente dados de caráter físico e evolutivo, como a seguinte descrição:

> É o híbrido resultante de duas espécies quase extintas – o faisão Lilliuns Artemísio, de carne tenra de coloração rosada e plumagem cobiçada, com o Aço Trimegeoteis, longamente utilizado como amuleto da fertilidade, poderoso afrodisíaco, tônico energizante, beberagem depurativa, bálsamo revigorante, emplastro analgésico e quando lambido exala um forte odor curativo. Suas propriedades já eram apreciadas pelas legendárias tribos nômades das matas úmidas da Nova Guiné. Devido à compatibilidade genética das duas espécies ocorreu o fenômeno conhecido como "transmigração evolutiva cruzada" – o que colaborou para a mesclagem das espécies e sua subseqüente sobrevivência.

O texto é, por si só, uma galhofa. É lendo-o que o espectador ganha mais subsídios para adentrar no universo de Walmor Corrêa, marcado substancialmente pela refinada técnica em desenho; pelo contraponto lúdico entre Ciência e fantasia; e por uma inusitada costura de sentidos entre imagens e escritos. Comentemos um pouco essas características.

Quanto ao desenho: de fato, um observador diante de uma obra do artista provavelmente vai se deixar envolver, de forma imediata, pelo delicado e elegante

grafismo. Sua obra sempre foi eminentemente gráfica, valorizando o desenho exato e suave, buscando a leveza presente na plástica taxonômica, nos compêndios de História Natural dos séculos XVIII e XIX, bem como nos trabalhos dos artistas viajantes.[4] Os desenhos de Walmor trazem uma profunda semelhança com essa produção, que, como sabemos, primava pela precisão e pelo rigor científico, já que o material coletado e analisado sustentaria estudos acadêmicos. E tal semelhança não se percebe apenas no tratamento do traço e da superfície, mas também na forma de organização espacial. Historicamente, as imagens elaboradas com vista a uma *função taxonômica* apresentam características constantes, sendo as principais: (1) uso do plano frontal; (2) abolição do fundo, visto como elemento de perturbação; (3) apresentação de pelo menos três variações do objeto representado (Massironi: 1996, p. 61). Elementos, portanto, também presentes na poética do artista e que priorizam o ato de observação.

> Observar é, pois, contentar-se com ver. Ver sistematicamente pouca coisa. Ver aquilo que, na riqueza um pouco confusa da representação, pode ser analisado, reconhecido por todos e receber, assim, um nome que cada qual poderá entender: "Todas as similitudes obscuras", diz Lineu, "só são introduzidas para desprestígio da arte". Desenvolvidas elas próprias, esvaziadas de todas as semelhanças, depuradas até mesmo de suas cores, as representações visuais vão enfim oferecer à História Natural o que constitui seu objeto próprio: aquilo mesmo que ela fará passar para essa língua bem-feita que ela pretende construir. Esse objeto é a extensão de que são constituídos os seres da natureza – extensão que pode ser afetada por quatro variáveis. E somente por quatro variáveis: forma dos elementos, quantidade desses elementos, maneira como eles se distribuem no espaço uns em relação aos outros, grandeza relativa de cada um (Foucault: 2002, p. 184).

Mesmo que de forma não rigorosa, as *variáveis* listadas por Foucault podem ser apreciadas nos *Apêndices* (2003-2004) de Walmor, bem como em algumas imagens da série *Insetos* (2002-2003) e no *Gaveteiro Etimológico* (2003). Mais interessante, no entanto, é como ele apresenta *similitudes obscuras,* para usar a expressão de Lineu. O que une os seus seres, além da condição híbrida e excêntrica, de formas que não se coadunam com a realidade, é naturalmente o estatuto de dor que lhes é imposto sem piedade. Um peixe com asas, ao sair da água, certamente se sufocará; aves com bicos demasiadamente curvados jamais poderão comer; sapos sem patas e com asas de libélula nunca poderão voar... Há uma manifesta e cristalina perversidade, sutilmente mascarada no desenho de linhas suaves e singelas. Brincando de Deus, Walmor cria seres impossíveis por

seu bel-prazer, e o faz confessadamente encantado pelas formas, mesmo que bizarras. Essa perversidade, esse estranhamento, tão presentes nos *Dioramas* (2002) do artista, são o que unifica as suas ciladas visuais.

> "Quando eu comecei a fazer os híbridos, trabalhava com sutis deformações. Por exemplo: de longe tu vias que se tratava de uma galinha, mas quando tu chegavas perto, tu vias que o bico era muito pequeno, que os pés eram também minúsculos. Ou seja, era um animal inviável, mas que convencia esse olhar menos atento do espectador, que é justamente o que eu nunca tive. Eu ficava fascinado ao ver uma pessoa apreciando um quadro meu. Adorava ouvir o que ela dizia. Mesmo os espectadores que se achavam mais inteligentes e preparados diziam bobagens diante das pinturas, do tipo: *Ah, que interessante, são galinhas.* Não, não são galinhas, porque elas não poderão comer, uma vez que o bico não serve. Elas também não conseguirão caminhar, porque as patas não funcionam... Até um dia em que um senhor olhou para mim e disse: *Olha, é muito bonito o teu trabalho, mas esses bichos todos vão morrer!* E ele matou a charada. Havia acabado o mistério. Uma vez que eu havia sido desmascarado, digamos assim, senti que poderia me dedicar totalmente ao meu trabalho e a essas brincadeiras, agora de uma maneira mais direta. O que estou dizendo é que não havia uma ingenuidade na minha produção. Num primeiro momento era uma diversão minha, um tanto egoísta, pode ser, de querer seduzir pela figura, de querer mexer na forma, mas depois eu fui inserindo outras questões".[5]

Ao referenciar o desenho de natureza taxonômica, o artista está, naturalmente, tomando para si o discurso de verdade que essa técnica de representação tem incorporado. E aqui temos outro elemento marcante em sua poética: a dicotomia entre ciência e fantasia.

> "Uma das passagens mais importantes para o meu trabalho sem dúvida está relacionado ao episódio do besouro. Existe o chamado *Número de Reynolds,* que é uma espécie de fórmula matemática para saber se algo pode ou não voar. Pois o número de Reynolds diz que uma galinha, por mais estranho que pareça, pode voar; que um ganso também pode. Esse número atesta tudo o que conhecemos que voa, menos o besouro. Pela física e pela aerodinâmica, o besouro jamais poderia voar, entretanto ele voa!!!"[6]

O choque diante dessa informação foi tamanho que remeteu Walmor à sua própria condição de artista.

> "Eu de repente me vi como um besouro. Percebi que apesar de todos os problemas da situação do artista no Brasil, da situação do artista em Porto Alegre, apesar de ser solitário em meu trabalho, de estar distante dos outros artistas, apesar de várias barreiras, eu era um artista. Eu conseguia produzir. Tudo conspirava para que eu não conseguisse; as coisas estavam programadas para não funcionar, mas, em certa medida, estavam funcionando. Eu estava voando, tal como o besouro".[7]

O Número de Reynolds seria um desses hiatos da Ciência, uma dessas brechas por meio das quais se pode criar, se pode livremente e metaforicamente

voar. Parece ser o caso de Walmor. Não que ele sustente o seu trabalho em teorias científicas porventura frágeis, mas a existência delas também o estimula a criar mesclando fantasia e uma pretensa seriedade. É o caso do já citado Curupira. Se existem relatos de sua existência – e não são poucos – e se há descrições muito semelhantes de pessoas que o viram, por que, então, ele não poderia ser real? O que impede? O tão propalado rigor científico? Qual rigor?

A História é prodigiosa em casos em que os discursos de caráter científico, presentes em impressos, são capazes de construir uma *verdade,* mesmo que essa seja fraudulenta. As descrições das viagens de Sir John Mandeville, por exemplo, foram escritas no final da Idade Média e durante muito tempo gozaram do estatuto de veracidade, apenas pelo fato de que o autor afirmava, ao final de cada nova peripécia, que ele mesmo havia provado e presenciado o ocorrido. E era tão forte a pretensão à realidade baseada num corpo que tudo testemunhara com os próprios sentidos que, paulatinamente, ela foi sendo consolidada e elaborada nas várias transcrições e traduções. Assim, às histórias sobre o peixe produzido pelo mar de areia e os carneiros que crescem em árvores, um antigo tradutor inglês acrescentou: “Eu, John Mandeville, comi de sua carne e acredito nisso, pois seguramente é verdadeiro”. Stephen Greenblatt, em *Possessões Maravilhosas,* pergunta: Para quê a insistência? O autor também arrisca uma resposta: para aumentar a autoridade e o prazer do texto. E sugere que a solução seja buscada numa paródia escrita pelo monge Anselmo (1033-1109): “A maravilha mais perfeita é a que é também uma realidade material, e a pretensão à realidade é mais poderosa que a própria realidade” (Greenblatt: 1996, p. 57).

Ficções, invenções. Os mapas dos séculos XVI e XVII, por exemplo, sobretudo os relacionados à América, são igualmente ricos em representações de seres fantásticos e de lugares inexistentes. É a cartografia do maravilhoso, a geografia fictícia. Todo um imaginário[8] europeu, cristalizado em séculos de mitos e crendices, projetava nessas novas terras a probabilidade de tudo o que não tinha mais lugar no Velho Mundo. Seres como as amazonas, as harpias, os cinocéfalos, as sereias, os unicórnios... todos seriam possíveis no continente distante, selvagem e bestial que havia sido descoberto por Colombo (Rojas Mix:

1992; Greenblatt: 1996; d'Escragnolle-Taunay: 1998; 1999). E uma vez que mapear é conhecer e dominar um espaço, tais imagens, dispostas sobre a projeção cartográfica e concebidas como axiomas, acabavam ganhando o estatuto de verdade, até que outra *verdade* se impusesse, na mutação das descobertas e da própria Ciência. Novamente, trata-se de um jogo entre a realidade e a imaginação. Um jogo que o texto ajuda a sustentar.

> Uma imagem científica (ou uma representação iconográfica de conteúdo científico) se concebe sempre para dar a aparência de realidade, ou seja, intenta representar o objeto tal como ele foi observado pelo investigador. Segundo Karl Popper, essas imagens só nos falam, no melhor dos casos, de qual é o "mundo das experiências conscientes do observador". Esse aspecto subjetivo ou pessoal é fundamental na compreensão da iconografia científica considerada como arte e é um elemento decisivo para seu estudo quanto ciência (Trabulse: 1995, p. 23).

O texto nos trabalhos de Walmor Corrêa também autoriza. Feito à maneira de anotações de um pesquisador diante de seu objeto de estudo, ele pode estabelecer distintas relações. Pode, por exemplo, apenas indicar os nomes pretensamente científicos das espécies. E aqui é interessante notar que muitos dos espécimes criados ganharam nominata em alemão.[9] Certamente porque a estrutura da língua permite a junção de palavras, criando expressões no mínimo curiosas. Assim, os *Apêndices* trazem animais como o *Amphibiem mit Schnabel,* ou o *Move mit Krallem,* este último uma gaivota com presas de caranguejo.

Ainda tomando como referência os *Apêndices,* veremos que, de um lado, Walmor liga um híbrido encantador pelas formas a um texto igualmente ardiloso, recheado de palavras excêntricas, de construção falsamente científica e, de outro, trabalha com um desenho primoroso e com a formatação dos elementos no espaço da tela obedecendo aos padrões dos antigos compêndios de História Natural. Ou seja: há tanto uma emboscada constituída pelo conjunto figura-forma, como o artifício de verdade e de ciência proposto pela estrutura de apresentação; há tanto uma cristalina mentira no conteúdo, como o discurso legitimador no formato. Trata-se de uma tensão, de um conflito entre as partes constitutivas do trabalho, e não deixa de residir aqui o encanto maior da obra de Walmor Corrêa. Essa tensão permeia toda a produção do artista: ela está nas suas dúvidas em relação à ciência, no processo de hibridização dos seres, nos nomes dados às

criaturas, nas descrições delirantes dos espécimes, na forma como esses seres são arrolados. A tensão está corporificada em seu trabalho, ela se presentifica nele; é ela que também estimula o observador a escarafunchar as relações propostas, excitando o olhar, exercitando a percepção.

Unheimlich

Em sua pretensa veracidade, até hoje os híbridos convencem muita gente. Sobretudo o público estrangeiro. Em exposições internacionais, não são poucas as pessoas que, impressionadas, perguntam se aqueles animais realmente existem... Em certa medida, trata-se da permanência do antigo imaginário ligado ao Novo Mundo[10]; da força de certas imagens e projeções, que poderíamos chamar, adotando o termo e a compreensão de Stephen Greenblatt, de *capitais.*

> As imagens que contam, que merecem o nome de capital, são dotadas de poder de reprodução, que se sustentam e se multiplicam transformando contatos culturais em formas novas e não raro inesperadas. (...) Uma dada representação não é apenas o reflexo ou produto de relações sociais, mas também uma relação social em si mesma, ligada à compreensão grupal, às hierarquias, às resistências e aos conflitos existentes em outras esferas da cultura nas quais ela circula. Ou seja, as representações não são só produtos, são igualmente produtores capazes de modificar decisivamente as próprias forças que lhe dão nascença (Greenblatt: 1996, p. 22-23).

Diversos mitos introduzidos em culturas colonizadas, ao encontrarem território fértil para se enraizar, ao encontrarem público atento a suas especificidades, acabaram se adequando e promovendo mudanças não somente de caráter social, como em relação ao próprio mito. São imagens capitais, na acepção de Greenblatt; imagens que estabelecem relações sociais em si mesmas. Várias trafegam no imaginário brasileiro. E como seria diferente? *Terra Brasilis,* de crenças e raiz indígena, de presença negra de deuses vários, de miscigenações constantes, de canibalismo e de sincretismo... Quão ricos são os espaços para a exortação desse imaginário! E é justamente sobre parte desse manancial que se debruça Walmor Corrêa na sua nova série, *Unheimlich.*

A palavra *Unheimlich* foi tomada de um texto de Sigmund Freud datado de 1919. Ela referencia o que não é doméstico, corriqueiro, o que é estranho e pode causar medo. É justamente esse sentimento que perpassa as novas criaturas

mapeadas por Walmor, mestiças de humanos com animais, todas oriundas do imaginário popular do país. De certa forma, é como se o artista quisesse ratificar algumas das projeções fantásticas dos europeus no período dos descobrimentos, quando eles acreditavam que a América era o território das mais escabrosas aberrações. Além do *Curupira*, já citado, integram a série a *Cachorra da Palmeira*, misto de mulher e cadela, proveniente de uma história de Alagoas; o *Capelobo*, meio homem, meio tamanduá, comum nos relatos da Amazônia; o *Ipupiara*, confundido em alguns lugares com o boto, metade lobo marinho, metade homem; e a *Ondina*, ou sereia, mulher-peixe.

Se antes a perversidade em apresentar animais impossíveis, improváveis, fadados ao sofrimento e inclusive à morte pontuava as imagens do artista, agora ele se volta aos infortúnios de homens acometidos da maldição do híbrido.

Câmara Cascudo lembra que a metamorfose bestial como forma de penitência, passageira ou permanente, é um velhíssimo ditame da cólera divina no mundo greco-romano antigo. Io transformou-se em vaca; Cicnus em cisne; Calisto em urso; Ociroé em égua; Acteon em veado; Aracné era aranha; Filomena em rouxinol; Hécuba em cachorra... todos mitos contados e relatados por Ovídio em suas *Metamorphoses* (Cascudo: 2002). Nos mitos gregos, a condição de um híbrido é sempre tratada como dolorosa, mesmo que a ele tenham sido atribuídos poderes sobrenaturais, o que os faria *superiores* aos humanos normais, como é o caso das sereias, que seduziam e enfeitiçavam pelo canto, ou mesmo a temida Medusa, misto de mulher com escorpião e cabelos de serpente, que petrificava com um único olhar. A problemática dos híbridos humanos é que eles não poderiam, jamais, ter uma vida normal. Também há na condição deles, portanto, a perversidade. E assim como eles sofrem, fazem sofrer. O mesmo se passa com os seres *unheimlich* de Walmor Corrêa. O Ipupiara[11], o Capelobo e o Curupira matam. A Ondina leva seus escolhidos para o fundo do mar, tirando-lhes a vida. A única condicionada a apenas viver miseravelmente é a Cachorra da Palmeira.[12]

Walmor optou por mostrar essas figuras estanques, sem vida, soltas no espaço e escalpeladas. Ao mapeá-las, ao expor as suas mais complexas estruturas fisiológicas assimiladas e compreendidas, ele estaria sustentando a

condição de verdade para esses híbridos; estaria dando subsídios *científicos* para que o espectador possa acreditar na existência dos mesmos.

A fantasiosa dissecação é também ela um capricho: muitas vezes o corpo é exibido como se fosse possível entrever sob a pele o interior do mesmo, numa relação dentro-fora. E nem tudo foi anatomizado, apenas as partes que o dissecador julgou interessante esmiuçar. O corte no corpo está geralmente situado no tórax, tendo sido pinçados os detalhes sobre os quais se queria discorrer. Nesse momento, ao invés de explicar de forma descomprometida e ludibriosa a mecânica dos órgãos, como fizera nos *Apêndices,* Walmor optou por recorrer a médicos. Queria saber como a máquina do corpo funcionaria em um ser híbrido. Conversou, entre outros, com um cardiologista, com um ginecologista, com um ortopedista, tendo sido recebido com um misto de incredulidade, surpresa e fascínio. Ora, se a sereia pode descer a grandes profundidades marinhas, como o seu corpo responderia à pressão? E será que ela menstrua? Como seria a gestação de uma sereia? Todo o trabalho iniciou com a formulação desse tipo de pergunta. Surpreendentemente, Walmor foi encontrando respostas plausíveis para várias dessas indagações, que o permitiram visualizar os seres.

Só depois de abastecido com múltiplas informações e sabendo como trabalharia as imagens Walmor iniciou a feitura das mesmas. Seu processo, a partir deste momento, obedece a uma técnica muito pessoal. Primeiro o artista fotografa os modelos na posição desejada. Depois, vai direto para a tela, desenhando com precisão o contorno da figura. Começa então a cobrir a figura com camadas e camadas muito suaves de tinta acrílica, sempre de cima para baixo e de forma nada, absolutamente nada ortodoxa: ao invés de usar pincel, ele a espalha com um secador de cabelos! À medida que vai descendo pelo corpo, sinaliza, com papéis que fixa nas bordas do quadro, os elementos que irá trabalhar, sobre quais órgãos irá discorrer. Quando surgem dúvidas específicas, recorre uma vez mais aos médicos. Concluída a figura central, os comentários. Detalhes dos membros e órgãos são reproduzidos, um título objetivo é colocado e um texto estruturado. Aqui, sim, entra um elemento novo. Os textos, ao invés do caráter anteriormente divertido, assumem um tom de gravidade e de compromisso

com a veracidade. Eles são resultado das entrevistas e das leituras feitas, das relações estabelecidas entre os animais que originaram o híbrido, como a mulher e o peixe, que possibilitaram a Ondina. Tal estratégia, para o artista, era a forma de trazer esses seres à luz da pretensa Ciência. No caso dos *Apêndices,* ele trabalhava com pura fantasia. Fantasia que brotava dos seres e dos textos. Dessa vez, não. Dessa vez Walmor dá aos seus seres *unheimlich* a possibilidade da existência tanto pela forma como pelo discurso. Se, historicamente, a linguagem escrita sempre teve o caráter de informar a verdade, de atestar os acontecimentos, agora ela assumiria mais do que nunca esse papel. Lendo os textos o espectador poderá se perguntar se, de fato, aquela estrutura descrita acerca dos ligamentos do pé do Curupira não seria possível; se o funcionamento do aparelho respiratório da Ondina não seria factível; se da laringe do Ipupiara realmente não sairia um urro animalesco...

É imprescindível pontuar que esse *estranho assimilado* de Walmor Corrêa não é um fato isolado no mundo da arte. Artistas como Thomas Grunfeld, Marc Swanson, Jeffrey Vallance, John Fontcuberta e o polêmico Shen Shaomin[13], entre outros, também têm instigado o observador, subvertendo os limites do real e se colocando aos olhos do público provocativamente, seja encantando-o pelas formas exuberantes, seja incitando-o com seus aspectos grotescos. Como num antigo Gabinete de Curiosidades, elas colocam em suspensão as certezas humanas diante do fascinante universo da vida na Terra.

Referências Bibliográficas

26ª Bienal Internacional de São Paulo.(Catálogo da Mostra). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.
BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Editora Objetiva; Metalivros, 2000.
CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2002.
CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
CORRÊA, Walmor. *Natureza Perversa*. (Catálogo de Divulgação da Obra do Artista). Porto Alegre, 2004.
FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. São Paulo: Edusp, 1996.

Lendas do Índio Brasileiro. Organizado por Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1996.
MIX, Miguel Rojas. *América Imaginaria*. Barcelona: Editorial Lúmen, 1992.
PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003. TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Monstros e Monstrengos do Brasil: Ensaios sobre a Zoologia Fantástica Brasileira nos séculos XVII e XVIII*. Organização de Mary Del Priore. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Zoologia Fantástica do Brasil (Séculos XVI e XVII)*. Apresentação de Odilon Nogueira de Matos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.
TRABULSE, Elias. *El Lenguaje y la Imagen.* In: *Arte y Ciencia en la Historia de Mexico*. Ciudad del Mexico: Fomento Cultural Banamex, 1995.

Paula Ramos é jornalista, crítica de arte e doutoranda em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte/UFRGS. É professora junto ao Centro Universitário Feevale e junto ao Centro Universitário Ritter dos Reis.

[1] Trecho citado em CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros.* São Paulo: Global Editora, 2002, p. 112.
[2] Representação, categoria central da História Cultural, é aqui compreendida como "a presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver a sua ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna possível uma presença. A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético e da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. (...) A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão" (Pesavento: 2003, p. 40).
[3] Nasceu em Florianópolis em 1961. Chegou a estudar Arquitetura, mas sem concluir. É bacharel em Publicidade e Propaganda pela Unisinos. Nos anos 80 estudou técnicas de pintura e desenho junto ao Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O desenho preciso e delicado, que marca a sua produção, diz que desenvolveu sozinho. Desde 1983 o artista vem participando de mostras coletivas pelo Brasil e no exterior. Em 2002 integrou a mostra *Apropriações/Coleções,* no Santander Cultural, em Porto Alegre, com curadoria de Tadeu Chiarelli. A exposição foi um marco em sua trajetória, divulgando suas pinturas cuja temática já se alicerçava nos híbridos de animais. Dois anos depois, expôs no Centro Universitário Mariantônia da Universidade de São Paulo e na 26ª Bienal Internacional de São Paulo, com sala especial, e também integrado ao projeto *A Expedição Brasileira de Thomas Ender revisitada,* uma parceria da Academia de Artes de Viena e da Fundação Bienal de São Paulo. Participa, em 2006, com a série *Unheimlich,* da mostra *Cyptozoology,* na H&R Artspace e na Bates College Museum of Art, ambas na cidade de Kansas, Estados Unidos. Vive e mora em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
[4] O próprio Walmor Corrêa participou, em 2004, de uma "reedição" da Expedição Austríaca no Brasil, que aconteceu entre 1817 a 1821, em comemoração à vinda da Arquiduquesa Austríaca Carolina Josefa Leopoldina para o casamento com D. Pedro I. Nessa expedição de caráter científico participaram artistas como Thomas Ender (sobretudo responsável pelas paisagens) e Carl Friedrich Philip Von Martius (botânico). Em 2004, ao longo de duas semanas, foi refeita a viagem específica que Thomas Ender realizou entre abril de 1817 e junho de 1818 pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Foram convidados para integrar o projeto sete artistas: Mark Dion, que assumiu o papel do primeiro naturalista; os estudantes da Academia de Belas Artes de Viena Franz Christoph Amann, segundo naturalista; Georg Paul Tiller, cartógrafo; Karin Felbermayr, embaixadora; e Christian Mayer, cronista; e os brasileiros Walmor Corrêa, botânico; e Bartolomeo Gelpi, pintor de paisagem e etnógrafo. A expedição contou ainda com a orientação do Dr. Robert Wagner, da Academia de Belas Artes de Viena, considerado o maior especialista em Thomas Ender. Os

trabalhos resultantes dessa atividade foram expostos depois em duas ocasiões: durante a 26. Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, e na própria Academia de Belas Artes de Viena, em 2005.

[5] Em entrevista à autora em 27 de abril de 2006.

[6] Em entrevista à autora em outubro de 2004.

[7] Em entrevista à autora em outubro de 2004.

[8] Outro conceito fundamental da História Cultural, imaginário é "um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. A idéia do imaginário como sistema remete à compreensão de que ele constitui um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. A referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a idéia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, como aponta pra o fato de que essa construção é social e histórica" (Pesavento: 2003, p. 43).

[9] Há também diversos híbridos com nomes em latim.

[10] Esse fenômeno em parte oferece respostas a situações que nos deixam perplexos, como o fato de muitos europeus ou norte-americanos acreditarem que pelas ruas do Brasil trafegam livremente macacos e cobras; fato, inclusive, recentemente discutido depois que um episódio de televisão da série *Os Simpsons,* cuja aventura se passava no Brasil, ter representado a cidade de São Paulo como suas grandes avenidas repletas de cipós e de macacos. Os próprios habitantes teriam de mover-se por meio de cipós, tal como macacos. É claro que aqui havia muito mais do que a permanência de um imaginário...

[11] Câmara Cascudo, em *Geografia dos Mitos Brasileiros,* resgata um relato do Padre Fernão Cardim, do século XVII, editado em *Tratados de Terra e Gente do Brasil,* Rio de Janeiro, 1925. O padre informava acerca do Ipupiara: "Estes homens marinhos se chamão na lingua *Igpupiará,* têm-lhe os naturais tão grande medo que só de cuidarem nelle morrem muitos, e nenhum que o vê escapa; alguns morrerão já, e preguntando-lhes a causa, dizião que tinhão visto este monstro; parecem-se com homens propriamente de boa estatura, mas têm os olhos muito encovados. As fêmeas parecem mulheres, têm cabelos compridos e são formosas; achão-se estes monstros nas barras dos rios doces. Em Jagoaribe sete ou oito leguas foi perseguido de hum, e acolhemdo-se em sua jangada o contou ao senhor; o senhor para animas o índio quiz ir ver o monstro, e estando descuidado com huma mão fora da canoa, pegou nelle, e o levou sem mais aparecer, e no mesmo anno morreu outro índio de Francisco Lourenço Caeiro. Em Porto Seguro se vêem alguns, e já têem morto alguns índios. O modo que têem para matar he: abração-se com a pessoa tão fortemente beijando-a, e apertando-a consigo que a deixão feita toda em pedaços, ficando inteira, e como a sentem morta dão alguns gemidos como de sentimento, e largando-a fogem; e se levão alguns comem-lhes os olhos, os narizes e pontas dos dedos dos pés e mãos, e as genitálias, e assi os achão de ordinário pelas praias com estas cousas menos".

[12] Um dos mais populares personagens do Brasil, o padre Cícero Romão Batista, faleceu na cidade de Juazeiro, Ceará, no dia 20 de julho de 1934. Enlutada e entristecida, a comunidade não cessava de lembrar a figura do religioso; as mulheres, recolhidas ao negro das roupas, rezavam sempre, encomendando a alma daquele que desde já julgavam um santo. Certo dia, porém, incomodada com o luto dos outros, uma moça que há pouco perdera uma cachorrinha e cujo nome não passou à *verdade* do papel, teria dito que seria melhor usar o luto em homenagem ao cão do que pelo desaparecimento do padre. Minutos depois, num fenômeno apenas explicável pela ira divina, a moçoila foi atacada pelo desejo de morder, latir, uivar e correr como um cachorro, até que se transformou em um próprio. Castigo. Ela é a Cachorra da Palmeira, condenada a ter filhotes também eles mistos de cachorro e gente.

[13] Todos, inclusive Walmor Corrêa, participantes da mostra *Cryptozoology,* que se estendeu de junho a outubro de 2006 no Bates College Museum of Art, dos Estados Unidos.