

CLAUDIA INÊS HAMERSKI

Walmor Corrêa – uma poética da criação de
“A Biblioteca dos Enganos”

PORTO ALEGRE

2010

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Projeto de Graduação Bacharelado em Artes Visuais
em História, Teoria e Crítica de Arte

Walmor Corrêa – uma poética da criação de
“A Biblioteca dos Enganos”

CLAUDIA INÊS HAMERSKI

Walmor Corrêa – uma poética da criação de “A Biblioteca dos Enganos”

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica. Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho

Banca Examinadora: Prof^a. Dr^a Élide Tessler

Prof^a. Dr^a. Paula Ramos

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente à Ana Carvalho por aceitar o convite para essa orientação e colaborar para a realização desse projeto, sua disponibilidade e condução foram decisivas para que me sentisse motivada e no caminho, ao longo de toda essa pesquisa.

Às professoras Paula Ramos e Élide Tessler pela confiança e pelo estímulo na pré-banca, pelos caminhos apontados e pelas contribuições.

Agradeço especialmente ao artista Walmor Corrêa, que viabilizou o acesso a obra através dos documentos de seu processo, abrindo as portas de seu ateliê e estando sempre aberto a conversação e à troca, sem sua disponibilidade o projeto não teria acontecido.

À amiga Fernanda Barroso pela disponibilização de fonte bibliográfica inclusive de sua própria monografia que foi uma inspiração.

À amiga Maria Helena Gaidzinski pelo incentivo e flexibilidade, permitindo que eu tivesse umas horas a mais de estudo e dedicação.

Ao pesquisador Glayson Ariel Bencke pela disponibilidade auxiliando com o olhar do pesquisador nas áreas mais científicas.

Aos amigos pela compreensão de um semestre de ausência e recusas, pelas trocas de informações, por me ouvirem e acompanharem o percurso do projeto e pela presença de sempre.

À Silvana Hamerski, mana, agora uma conhecedora de Walmor Corrêa, pela paciência, presença e atenção.

Agradeço aos meus pais e à minha família que sempre me acompanha mesmo de tão longe.

Agradeço a todos que me ajudaram de alguma maneira, seja me ouvindo milhares de vezes sobre a pesquisa, opinando, colaborando, viabilizando ou me chamando para um cafezinho ou uma conversa.

SUMÁRIO

Lista e créditos das imagens 6

Introdução 7

1. Antecedentes da Pesquisa 12

2. “A Biblioteca dos Enganos” um convite a investigação 16

3. Considerações sobre o processo criativo 21

3.1 – Sobre as relações entre o artista e o espectador 28

3.2 - Como a obra “A Biblioteca dos Enganos” se apresenta: questões de forma e conteúdo 31

4. Um olhar sobre os documentos do processo de criação de “A Biblioteca dos Enganos” a partir da Crítica Genética 44

5. A relação entre texto e imagem na criação de Walmor Corrêa 55

Conclusão 60

Bibliografia 63

Anexos

1. Imagens da obra “A Biblioteca dos Enganos” (2009) 68

2. Biografia do artista Walmor Corrêa 76

3. Algumas imagens do ateliê de Walmor Corrêa 77

4. Entrevistas com o artista Walmor Corrêa 78

5. Entrevista com o pesquisador Glayson Ariel Bencke 87

6. Entrevista com a pesquisadora Paula Viviane Ramos 90

7. Imagens de outras obras do artista 94

Lista e créditos das imagens

I - “Ondina” da série “*Unheimlich*”, acrílica e grafite sobre tela, 165x130cm, 2005. 94

II - “A Biblioteca dos Enganos”, detalhe Andorinha – doméstica – gorda, lápis de cor e grafite sobre papel, 2009. 96

III – “*Memento Mori*”, Instituto Goethe Porto Alegre/RS, 2007. 97

IV – “Você vai ficar na saudade minha senhora” – caixa de música, 26x36cm, 2007. 97

V- Apropriações/Coleções, Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2002. 98

VI – “Diorama Cartesiano”, acrílica e grafite sobre tela, 150x150cm, 2002. 98

VII – “Apêndice” – Mostuário Entomológico. Desenhos expostos na mostra Apropriações/Coleções, Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2002. 99

VIII – “Ilha de Itaparica”, lápis de cor e grafite sobre impressão, 90x130cm, 2007. 100

IX – “Sementeiro de Thomas Ender”, 2004. 101

X – “Sementeiro de Thomas Ender”, detalhe, sacos com as sementes das árvores da região catalogada, frente e verso com instrução para o plantio 2004. 101

XI – “Möve Mit Krallem” – Parte Óssea/Apêndice II – Série Catalogações, acrílica e grafite sobre tela, 160x140x03cm, 2004. 102

Introdução

O objeto de estudo dessa pesquisa é o processo criativo, tendo como foco a obra “A Biblioteca dos Enganos” (2009) do artista plástico Walmor Corrêa. As questões de processo, a meu ver de grande relevância na contemporaneidade, têm estado em pauta com frequência em muitas produções dentro do campo das artes visuais, tanto na reflexão de artistas quanto de historiadores da arte, críticos e teóricos. Nesse contexto a obra estudada pode ser considerada uma importante referência para todo artista que se apresenta como pesquisador atento às questões do seu próprio fazer, assim como às ocorrências que envolvem o processo de realização e sua obra.

Walmor Corrêa figura entre os artistas da contemporaneidade cuja produção é marcada pelo envolvimento com as questões de arte e ciência: os limites e as relações que podemos estabelecer entre esses campos e que o artista extrapola, como, por exemplo, na série “*Unheimlich*” (2005), na qual dissecou cinco seres do imaginário popular brasileiro: a Ondina, o Iupuiara, o Curupira, o Capelobo e a Cachorra da Palmeira (Fig. I, Anexos). Seres que, além de integrarem o folclore do país, guardam em comum o fato de serem híbridos de humanos com animais. Na fantástica dissecação, mesclando fantasia com vocabulário científico, o artista joga com os códigos da ciência para criar seres fantásticos, gerando no espectador indagações sobre os limites entre realidade e ficção, entre a “verdade científica” e a da arte.

O catarinense Walmor Corrêa, radicado em Porto Alegre desde 1987, tem participado de importantes mostras de arte contemporânea. Sobretudo a partir de 2002, com a mostra “Apropriações/Coleções” realizada no Santander Cultural, sua produção começou a alcançar visibilidade em todo o país. Entre as exposições em que esteve presente, destaca-se a de 2004, quando ganhou sala especial na 26ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 2007, no Instituto Goethe de Porto Alegre, apresentou-se com a instalação “*Memento Mori*”, um desdobramento de “*Unheimlich*”, que esteve também, em 2008, no Rio de Janeiro na Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea. É em 2009 que produz “A Biblioteca dos Enganos”, convidado pela

curadora Victoria Noorthoorn, (Argentina, 1971), para participar da 7ª Edição da Bienal do Mercosul.

A instalação foi composta por um móvel semelhante à estante de uma biblioteca antiga, com 327x469cm, contendo 25 nichos, nos quais o artista expôs 25 livros com desenhos realizados a partir dos documentos escritos por Herman von Ihering¹ sobre a catalogação de aves e mamíferos do Rio Grande do Sul. Possuía uma proteção de vidro para cada nicho e uma escada auxiliar móvel que o espectador poderia posicionar de acordo com seu interesse para ter acesso aos desenhos e aos textos descritos nos livros. “A Biblioteca dos Enganos” esteve exposta no MARGS, integrando a mostra “Desenho das Ideias”, dentro do projeto da 7ª Bienal do Mercosul e permaneceu na sala Iberê Camargo, localizada no segundo pavimento do Museu, à esquerda. Walmor Corrêa partiu das catalogações que foram deixadas por Ihering e que consistiam apenas na descrição das espécies. A partir deste ponto, o artista realizou a transição dos textos do naturalista para sua criação artística, produzindo os desenhos relativos a essas espécies e procurando entradas para sua criação nos aparentes enganos cometidos pelo naturalista, como em um dos relatos onde o naturalista afirma que as andorinhas poderiam hibernar pelo fato de que em determinado período do ano elas não eram vistas, Walmor Corrêa explora as possibilidades de artifício do texto para criar artisticamente uma andorinha que seria capaz de hibernar (Fig. II, Anexos). Os livros são compostos, além dos desenhos, também de textos de Ihering e de Walmor Corrêa, que caracterizam a forma como eram feitas as catalogações dos naturalistas no século XIX.

A partir do estudo de “A Biblioteca dos Enganos”, apresento algumas possíveis questões envolvidas na produção da obra, tentando aproximar-me do caminho percorrido pelo artista até a obra pronta e entregue ao público. Como se desencadeia o processo? Quais as questões envolvidas? O que permeia o fazer do artista?

Estas questões estão presentes no meu processo de criação pessoal e me despertaram grande fascínio, especialmente no trabalho de Walmor Corrêa tanto pela linguagem do desenho - com a qual me relaciono, como artista que trabalha com essa técnica - quanto pelos aspectos que envolvem a pesquisa de criação do artista, que vão da relação entre arte e ciência até questões sobre processo, instalação, ficção e narrativa.

¹ Naturalista alemão que chegou ao Rio Grande do Sul em 1880 para depois criar, em 1892, o Museu Paulista e contribuir com o *Museo de Ciencias Naturales de La Plata*, Argentina.

A metodologia para realização desta pesquisa assentou-se no cruzamento entre dados coletados em entrevistas realizadas nos meses de abril e junho com o artista Walmor Corrêa; entrevistas com o pesquisador Glayson Ariel Bencke, da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul e em conversas com a pesquisadora Paula Ramos, realizadas em junho; leitura de textos do naturalista Hermann von Ihering, nos textos disponibilizados pelo artista; análise dos documentos do processo – textos com anotações, esboços, desenhos das pranchas de estudo usadas como base por Corrêa – e leitura dos textos dos livros que compõe a obra “A Biblioteca dos Enganos”.

Em nossa primeira entrevista, no dia 20 de abril deste ano, pude conhecer, a partir do depoimento do artista, as etapas do processo de concepção e produção de “A Biblioteca dos Enganos”. Walmor Corrêa disponibilizou os documentos originais que utilizou para sua pesquisa, assim como esboços, anotações e estudos de pranchas utilizados para a criação dos desenhos. Em outro momento, tive acesso às imagens de todos os livros que compõem a Biblioteca através de um CD cedido para a pesquisa pelo próprio artista. Walmor Corrêa colocou-se à disposição e nos mantivemos em contato por correio eletrônico e telefone durante todo o processo dos estudos. Em junho realizamos uma segunda entrevista para assinalar algumas particularidades.

Como base para a investigação, utilizei os estudos da Crítica Genética de Celília Almeida Salles,² com vistas às questões referentes aos *documentos do processo*, inclusive atenta ao fato de que o artista Walmor Corrêa utiliza a linguagem escrita na composição da obra estudada.

Através das elaborações teóricas, críticas e históricas de uma artista plástica, Fayga Ostrower (Polônia, 1920 – Brasil, 2001),³ no livro “Criatividade e Processos de Criação”, lançado em 1977, dediquei-me ao complexo problema da criatividade, encarado pela autora

² SALLES, Cecilia Almeida. Atualmente professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É também coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética e autora de vários livros envolvendo os processos de criação e crítica genética. Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos temas: comunicação, processos de criação, semiótica, crítica genética e artes.

³ OSTROWER, Fayga, era gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora. Chegou ao Rio de Janeiro na década de 30, cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas, realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Entre os anos de 1954 e 1970, desenvolveu atividades docentes na disciplina de Composição e Análise Crítica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre os livros que publicou discutiu questões de arte e criação artística.

como potencial próprio da condição de ser humano e não exclusivo de alguns poucos eleitos. O que auxiliou-me a partir da experiência da artista, que reflete sobre os processos de criação e com a qual encontro identificação no momento que me distancio de minhas próprias questões, para lançar-me na descoberta do processo de outro artista. Sobre o processo de criação, Ostrower vai além da reflexão teórica e escreve a partir de uma experiência de vida, fato pertinente aos estudos que desenvolvi, aproximando-me do fazer artístico.

A partir das ideias estéticas desenvolvidas por Luigi Pareyson (Itália, 1918-1991)⁴, no livro “Os problemas da Estética”, procurei refletir sobre a obra em permanente formação, como se apresenta e como é concebida pelo artista. Nesta obra, o autor trata a obra de arte como um objeto em construção e esclarece que é inerente ao pensamento filosófico ser uma reflexão que nasce através do contato com a experiência, definindo, assim, a sua Estética como uma “teoria da formatividade”.

No livro “A Pintura como arte” do filósofo Richard Wollheim (Londres, 1923)⁵, busquei o olhar interpretativo deste, avaliando as questões de intencionalidade e a análise da obra de arte, que o autor define como uma reconstrução do diálogo a distância entre artista e espectador.

Procurei também, a partir de três trabalhos de Walmor Corrêa “Apêndices/Catalogações”(2004), “*Unheimlich*”(2005) e “A Biblioteca dos Enganos”(2009), refletir sobre as relações entre texto e imagem presentes no trabalho do artista, como ele estabelece essas ligações e como lida com essas questões.

O texto que segue está dividido em cinco capítulos. No primeiro deles, abordo alguns antecedentes da pesquisa, determinantes para o enfoque no processo criativo e a obra “A Biblioteca dos Enganos”. O segundo, apresenta a obra estudada e a proposição do artista Walmor Corrêa para o público. No terceiro capítulo, a partir de considerações sobre o processo criativo, procuro discorrer sobre as relações entre o artista e o espectador, a presença

⁴ PAREYSON, Luigi. Tem formação em Filosofia pela Università degli Studi di Torino, e Heidelberg, onde estudou durante dois anos com Karl Jaspers. Foi Livre Docente de Filosofia Teórica, Ética e Estética na Universidade de Turim, lecionando também na Universidade de Pavia e na Universidade Nacional de Cuyo (Argentina). Paralelamente a suas atividades docentes, fundou e dirigiu: *Annuario filosofico, Filosofia e Rivista di Estetica*.

⁵ Richard Wollheim, Londres, 1923. É filósofo, psicanalista, crítico de arte e um dos mais importantes nomes na estética contemporânea. Professor de filosofia, por mais de vinte anos na Universidade de Londres e desde 1985 professor visitante na universidade de Berkeley, Califórnia.

do desenho na obra de Walmor Corrêa e como influencia e determina o direcionamento da mesma, assim como aspectos formais a serem considerados. Em seguida, no quarto capítulo, a partir dos estudos da Crítica Genética, faço uma análise dos documentos do processo de criação. E para finalizar, uma reflexão sobre a relação entre texto e imagem na produção de Walmor Corrêa, utilizando como referência três trabalhos “Apêndices/Catalogações”(2004), a série “*Unheimlich*”(2005), e “A Biblioteca dos Enganos”(2009).

1. ANTECEDENTES DA PESQUISA

Ao concluir minha formação como Bacharel em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) no ano de 2006, tomei a decisão de continuar na Universidade e investir em uma segunda graduação na área de História, Teoria e Crítica de Arte. Sentia-me insegura para investir em uma próxima etapa, que seria o mestrado e interessava-me ter um contato maior com a pesquisa. Assim, pedi permanência e continuei ligada ao Instituto de Artes, focada na área teórica. Procurei participar de todas as disciplinas que me interessavam, mas senti falta de foco maior na teoria e na metodologia de pesquisa. As cadeiras de Produção Textual orientaram-me na elaboração do pensamento e da fala pessoal, do colocar-se, e os debates promovidos em sala de aula ajudaram na problematização.

Após três anos em que estudei as disciplinas de meu interesse, procurando tatear áreas de pesquisa que pudessem ser meu objeto de estudo, cheguei, em 2009, à conclusão de que poderia aliar minhas pesquisas como artista a um estudo em História, Teoria e Crítica de Arte. Com este objetivo, busquei o que, de certa forma, era meu maior foco: o processo de criação e o modo como torná-lo presente na obra apresentada ao público. Em minha produção pessoal - assim como na observação de trabalhos de outros artistas - o processo de criação, a forma como penso e como desenvolvo o trabalho é objeto de constante reflexão e até mesmo insegurança e angústia. Estou sempre cercada de pensamentos em que me questiono sobre o que estou fazendo: Porque estou fazendo? E até onde pretendo ir com o que estou fazendo? Acredito que estes sejam questionamentos de muitos artistas, iniciantes ou não, e talvez seja o que nos move a sempre procurar as respostas. E quem pode dá-las? Somente o próprio trabalho.

Nesse sentido procurei direcionar minha investigação com matérias relacionadas ao foco de meu trabalho artístico, voltado ao processo de criação, ao desenho, à experimentação. Cheguei a pensar em elaborar um estudo sobre residências artísticas a partir de uma

experiência na 7ª Bienal do Mercosul que aconteceu em 2009. A partir da proposição dos artistas uruguaios Francisco Tomsich (Uruguai, 1981) e Martin Verges (Uruguai, 1975) fui convidada com mais cinco artistas para integrar o projeto “Transposição De Um Estudo Para Um Retrato Comum” (TDUEPURC) dentro do “Projeto Artistas em Disponibilidade” da 7ª Bienal do Mercosul. O projeto consistiu em realizar uma expedição de artistas que se instalou em uma cidade pequena próxima ao litoral sul, por duas semanas, para ali desenvolver atividades orientadas a produzir conhecimento sensível sobre o lugar. Privilegiando o uso da ferramenta desenho, o foco central era o gênero retrato, sem prejuízo de realizar investigações orientadas sobre a arquitetura, artes visuais, literatura, música erudita e popular, linguística, urbanística, sociologia, antropologia, história e ciências naturais⁶. Os desenhos produzidos a cerca destas temáticas originaram um livro com o registro de todo o processo e desdobramentos provenientes da residência. Particpei do Projeto TDUEPURC Riozinho juntamente com os artistas Marcelo Rilla (músico, Uruguai, 1981), Guilherme Stoll (músico, Uruguai, 1984), Federico Stunz (designer gráfico, Argentina, 1986), Guilherme Moojen (designer gráfico, Brasil, 1979), Nathália Garcia (artista visual, RS/Brasil, 1986) e Fernanda Manéa (artista visual, RS/Brasil, 1980) assim como os criadores do projeto Martin Verges e Francisco Tomsich.

Essa experiência colocou-me em contato com várias questões do próprio processo de criação, como se elabora e como agimos diante da vivência com a matéria disponível ao nosso redor e como a trabalhamos. O período em que estivemos na cidade de Riozinho, de certa forma isolados, e focados somente em produzir arte e tecer relações entre nossa criação, convivência com a comunidade, com esse novo lugar e com essas novas pessoas - artistas com quem estávamos nos relacionando pela primeira vez - colocou-me em contato com novas possibilidades. Estar em um local com o objetivo exclusivo de produzir arte, com artistas e um universo a ser explorado foi uma das experiências mais intensas que pude viver.

A partir da experiência vivida em Riozinho, alguns questionamentos tornaram-se mais fortes para mim, inclusive o próprio direcionamento do meu trabalho artístico. Questões que venho elaborando até o presente momento.

A vivência trouxe a necessidade de uma pausa para entrar em contato com outras obrigações de ordem pessoal a respeito do rumo de minha produção tanto prática quanto

⁶ TOMSICH, Francisco, VERGES, Martin. *Riozinho Transpuesto De Um Estudio Para Um Retrato Común*. Fundação Bienal do Mercosul. Porto Alegre, Riozinho, Montevideo, 2009.

reflexiva e crítica. Nesse momento, decidi concluir minha graduação em História Teoria e Crítica de Arte. Mas, para isso, queria aliar minhas pesquisas como artista às experiências mais recentes, como a residência em Riozinho, e minha busca interna por respostas com relação aos processos de criação, sobre como um artista elabora um conhecimento e o transforma em arte, e como se relaciona com suas próprias questões.

Decidi elaborar um estudo a partir do trabalho de um artista que conhecia e com questões que me pareciam pertinentes e próximas às minhas próprias indagações artísticas. Dessa forma passei a direcionar minha atenção para a obra do artista plástico Walmor Corrêa (SC/Brasil, 1961), “ A Biblioteca dos Enganos”, apresentada na 7ª Bienal do Mercosul em 2009.

Meu primeiro contato com o artista e seu trabalho aconteceu na ocasião da mostra “Memento Mori”(Fig. III Anexos) realizada em Porto Alegre no Instituto Goethe no ano de 2007. Nessa exposição, que consistia em uma instalação na qual o artista reproduzia uma sala nos moldes dos “Gabinetes de Curiosidades”, atuei como assistente. Minha função era auxiliar no manuseio das “caixinhas de música”(Fig. IV. Anexos) apresentadas pelo artista e que traziam um esqueleto de híbridos de animais dentro de uma redoma de vidro e presos a um suporte de madeira. As peças eram acionadas dando-se corda, o que necessitava de extremo cuidado devido a fragilidade das mesmas, e então os esqueletos moviam-se ao som de uma música. A partir desse contato passei a acompanhar o trabalho do artista com maior atenção, pois fiquei impressionada com os desenhos minuciosos e sobretudo com o cuidado que o artista dedicava a cada detalhe na apresentação dos seus trabalhos, toda a pesquisa que acompanhava cada realização e como havia surgido o seu interesse pela arte. Em seu site, o artista relata que, desde a escola, durante as aulas de biologia, ficava fascinado pelos desenhos de anatomia. Depois, mais tarde, conhecendo a obra de Leonardo da Vinci, apresentado pelo seu professor de biologia, interessou-se pelo desenho como manifestação artística, dados a que tive acesso na época da pesquisa para a atuação na mostra “*Memento Mori*”. Nesse momento a questão relacionada a ciência e como o artista a conduzia pareceu-me outra característica instigante no trabalho de Walmor Corrêa. As possibilidades que a obra trazia dando abertura a outras áreas além do campo artístico. Esse olhar sobre a obra de Walmor Corrêa, o modo como trabalha um desenho minucioso, com característica acadêmicas e o insere em um contexto contemporâneo. E da mesma forma, o trabalho que realiza criando híbridos que poderiam ser considerados bizarros, mas que ao meu ver aparentam sutileza e

suavidade, foram determinantes para minha escolha por investigar e entrar em contato com o processo de criação da obra “A Biblioteca dos Enganos”.

2. “A BIBLIOTECA DOS ENGANOS” UM CONVITE A INVESTIGAÇÃO

Iniciando a Bienal, fui convidada para trabalhar na mostra “Desenho das Ideias” com curadoria de Victoria Noorthorn⁷, (Argentina, 1971), no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS). Minha atuação foi na Supervisão de mediação juntamente com Adriana Daccache (SP/Brasil, 1971). Esse fato proporcionou meu contato com a obra “A Biblioteca dos Enganos” e ao mesmo tempo, tornou possível a convivência com o trabalho inserido no espaço de exposição. Através dessa experiência diária, acompanhando as reações do público, pude perceber que na maioria das vezes os visitantes limitavam-se ao contato visual e rápido com a obra. Passando pela sala eram atraídos pelo desenho preciosista, paravam rapidamente e logo seguiam. A partir dessa reação tive interesse em desvendar e trazer à tona a pesquisa que o artista Walmor Corrêa realizou até a obra entregue ao público.

A edição da 7ª Bienal do Mercosul, aconteceu em Porto Alegre no ano de 2009 e resultou em exposições nos espaços do Cais do Porto, do Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) e do Santander Cultural, assim como um Projeto de Residência de Artistas que aconteceu em diversas cidades do interior do Estado, além dos “Textos Públicos”, com obras espalhadas pelas ruas da cidade. Segundo a curadoria, a mostra central, “Desenho das Ideias”, funcionaria como uma “caixa de ressonância” e sua sede era o MARGS.

A proposta pretendia apresentar o desenho não apenas como obra, mas com a noção de projeto e desencadeador de proposições. Dessa forma, cruzava nomes de artistas da tradição da história da arte e contemporâneos. Muitos, com trabalhos projetuais no MARGS e desdobramentos por outros espaços da Bienal, como por exemplo a artista Ana Maria Maiolino (Itália, 1942), que tinha trabalhos também na mostra “Ficções do Invisível”, no Cais do Porto.

No espaço do MARGS, a obra “A Biblioteca dos Enganos”, do artista Walmor Corrêa, figurou dentro da lógica de um projeto que colocava em tensão dois registros - o real e o ficcional - junto ao trabalho dos artistas Ricardo Lanzarini (Uruguai, 1963), José Antonio Suárez Londoño (Colômbia, 1955), Nina Lola Bachhuber (Alemanha, 1971), a sala propunha ao espectador ingressar no mundo imaginário trazido por cada artista, percebendo a lógica que

⁷ Victoria Noorthorn (Argentina, 1971) Curadora Geral da 7ª Bienal do Mercosul e curadora das Mostras Desenho das Ideias e Ficções do Invisível.

informava seus gestos e suas transformações, o seu olhar sobre o mundo e as relações que ele comporta.



Nas primeiras vitrines trabalhos do artista colombiano José Antonio Suárez Londoño, ao centro, a alemã Nina Lola Bachhuber e na parede ao fundo, “A Biblioteca dos Enganos”, do brasileiro Walmor Corrêa, na parede contrária ficava o trabalho de Ricardo Lanzarini, uruguaio. Vista da sala no MARGS, na exposição Desenho das Ideias, 7ª Bienal do Mercosul, 2009. Fotografia Claudia Hamerski.

Para a mostra “Desenho das Ideias” a curadoria, embora com uma proposta de visita aberta, sem indicações explícitas de percursos, propunha aos mediadores a indicação de que o público visitasse de início a obra de Iran do Espírito Santo (SP/Brasil, 1963), e terminasse com “A Biblioteca dos Enganos”. Assim, ao passar pelas grandes portas centrais que davam acesso à sala principal, no primeiro pavimento do Museu, estariam frente a um grande mural que tomava toda a parede central e terminariam na sala à esquerda no segundo andar, onde estava a obra de Walmor Corrêa. Dessa forma, o visitante seria convidado a passar para o segundo andar pela escadaria secundária, o que o levaria a entrar na sala pela porta dos fundos e ter a visão da imagem da sala, mostrada acima. Isso traria a sensação de ingressar em uma biblioteca ou um laboratório de pesquisa, atmosfera dada pela ambientação, a disposição dos móveis e a iluminação.

Para quem entrava por essa porta e tinha semelhante visão geral, “A Biblioteca dos Enganos” era o objetivo final a ser alcançado, na parede ao fundo. O espectador visitava todos os artistas para enfim chegar à Biblioteca. Os livros estavam abertos em uma página na qual era possível ver o desenho de um animal e a descrição da espécie em textos ora do artista Walmor Corrêa, ora do naturalista alemão Hermann von Ihering, indicados entre aspas. Os desenhos eram feitos apenas nessa página aberta, e para o espectador havia a dúvida de haver ou não desenhos nas páginas ocultas.

O artista partiu dos estudos de Hermann von Ihering para realizar a sua pesquisa artística e desenvolver a obra “A Biblioteca dos Enganos”. Hermann Friedrich Albert von Ihering nasceu em Giessen, Alemanha, em 9 de outubro de 1850. Era zoólogo, médico e naturalista, em 1880 veio para o Brasil, onde radicou-se inicialmente em Taquara (1880 a 1883) e, mais tarde, em diversas outras localidades do Rio Grande do Sul. No Estado, exerceu a dupla atividade de clínico e naturalista, tendo publicado numerosos artigos científicos que representam uma contribuição pioneira e inestimável às Ciências Naturais do Rio Grande do Sul⁸.

O naturalista foi um pesquisador que realizou estudos sobre as espécies de aves e mamíferos encontradas no Rio Grande do Sul. Ihering não desenhava, apenas catalogava, descrevendo as espécies. Nesse ponto é que o artista Walmor Corrêa decidiu apropriar-se das descrições do estudioso e desenhar os animais catalogados por Ihering, assunto sobre o qual trataremos mais detalhadamente no Capítulo 4.

Além da estante com os 25 livros protegidos por uma vitrine de vidro, “A Biblioteca dos Enganos” oferecia, ao visitante que se aventurasse, uma escada móvel para que o mesmo pudesse acessar as vitrines mais altas e, dessa forma, ter sua própria experiência como um curioso, um observador e ao mesmo tempo descobridor. Aos poucos, se optasse por ler os textos de Corrêa e do naturalista, poderia se dar conta dos equívocos cometidos pelo naturalista e usados pelo artista para a elaboração dos desenhos dos animais, como por exemplo em uma das descrições de Ihering, intuir que é muito pouco provável a existência real de um “gambá de vagina dupla”. O fruidor que se permitisse a investigação, consequência de sua curiosidade estimulada pelo desenho preciosista com um certo zelo enciclopedista, era conduzido à leitura desses textos e a busca pela compreensão de enunciados que lhe soassem estranhos.

⁸ Fundação Zoobotânica do RS. Projetos. Naturalistas da Região Sul. Disponível em: < www.fzb.rs.gov.br > Acesso em 9 mai. 2010.



“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “Gambá ou Raposa”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião. Imagem cedida pelo artista.



Detalhe, “Gambá ou Raposa”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião. Imagem cedida pelo artista.

A meu ver, a obra colocava-se no espaço expositivo de maneira imponente e o visitante ficava, de certa forma, impressionado com a proporção da estante, a escada móvel

e a dimensão dos próprios livros. Ao mesmo tempo em que era um convite à curiosidade, também intimidava. O vidro que fechava cada um dos nichos, por sua vez, colocava-se como uma barreira, mas a proteção era necessária e aproximando-se, era possível perceber que em nada atrapalhava a apreciação e leitura dos textos.

Os desenhos de Walmor Corrêa têm um caráter de extremo cuidado no tratamento técnico e este é um dado que atrai o espectador e o estimula a ler os textos que acompanham as imagens. Ao ler os textos, era possível ingressar na escrita bem humorada que o artista propunha, deixando revelar sua anedota criada a partir das descrições de Ihering.

A questão de uma escada móvel de certa forma supria o desejo de tocar nas obras. O espectador não podia tocar nos livros, mas podia aproximar-se e transitar pela “Biblioteca” acessando os livros dispostos mais acima, assim como se faz em grandes bibliotecas. De certo modo a escada, que poderia parecer apenas um acessório, funcionava como uma conexão entre obra e público. O visitante tinha a sensação de se apropriar do trabalho e, tendo-o feito, passava a ser um investigador. Aspectos que serão retomados no próximo capítulo.

Nesse convite ao público, entravam em questão o processo investigativo do cientista Hermann von Ihering, que, através dos mecanismos de pesquisa da ciência, procurava registrar detalhadamente as espécies encontradas, com o intuito de catalogá-las. O artista Walmor Corrêa revisita a produção de Ihering com um olhar artístico voltado para a criação e a tentativa de despertar no público o olhar do investigador, pois, como um fruidor, tinha a possibilidade de aproximar-se da experiência do artista e concordar ou não com as proposições e as descrições do naturalista.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

Os desenhos, além de seu grande potencial criador, enquanto ferramentas do processo de criação, são representações gráficas que se mostram como um meio possível de o artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas ou possíveis soluções. (SALLES, 2007, p. 35)

Em algumas fases de criação da obra de Walmor Corrêa, o desenho surge como uma ferramenta utilizada como reflexão e não está limitado apenas à imagem figurativa, mas abarca ainda forças de representação visual de um pensamento, como diagramas, representações de uma ideia, uma concepção mental ou um pensamento esboçado.

Segundo o artista, as anotações que faz nos textos de investigação para a produção de um trabalho funcionam como um desenho para elaborar ideias⁹. Em algumas etapas de seu processo criativo, o desenho “não é o que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa”. Esse caráter fica evidente nos esboços encontrados nos documentos de processo, onde o artista assinala, destaca, circula e sublinha escritos de Ihering, fazendo um mapeamento das informações a serem usadas como ferramentas, para, em seguida, transformá-las em desenho. Em meio a buscas intensas, o artista vai encontrar o que procura. “Os desenhos desse modo, são formas de visualização de uma possível organização de ideias pois guardam conexões ”(SALLES, 2007, p. 35).

Em outro momento o desenho aparece no trabalho de Walmor Corrêa como um grande aliado para a legitimação de suas proposições. O artista transita pelo universo de imagens híbridas e seres fantasiosos elaborados através do desenho. Nesse aspecto, o preciosismo e a grande habilidade que Walmor Corrêa tem para realizar essa técnica exercem maior atração junto ao público.

Para o artista o desenho é parte fundamental de sua produção. Walmor Corrêa se define como um artista que gosta de desenhar e procura incluir, em seu trabalho, sempre uma perspectiva resultante no desenho. Com relação a obra “A Biblioteca dos Enganos”, afirma ter achado pertinente mostrar uma verve da arte que faltou a Ihering, já que o naturalista apenas descrevia as espécies. Quando se trata da discussão sobre um naturalista, no entanto, o

⁹ Informações concedidas a autora por e-mail enviado pelo artista no dia 05 de junho de 2010.

desenho era fundamental, os estudos com pranchas, pois essa ferramenta era o que possibilitava o acesso visual a cada catalogação.¹⁰

Refletindo acerca dos processos de criação é possível questionar-se: O que pode ser considerado mais importante na produção de um artista? O resultado final ou a própria criação?

Uma possível resposta para esses questionamentos refere-se à própria criatividade manifesta no fazer consciente, ou seja, o homem manifesta seu potencial criativo quando está presente no ato de criar. Segundo Charles Watson (Escócia, 1951), no curso sobre Processo Criativo: “A preocupação maior deve ser com o processo e não com o produto”¹¹. A partir dessa provocação somos levados a refletir sobre o quão consciente estamos de nosso processo criativo enquanto nele envolvidos e, muitas vezes, ansiosos por um resultado final. E como é possível estar presente na criação de tal forma que a criatividade possa manifestar-se como uma força que concentra-se no objeto em realização.

Muitos artistas desenhavam para afirmar suas ideias, para tornar visível o que está no plano mental. Normalmente, esse é um procedimento que realizavam na sua intimidade, como um segredo que o artista tem com seu processo e que só é revelado após o término da obra. O desenho nos ajuda a visualizar mais claramente o que pretendemos, mas só poderemos perceber se chegamos onde queríamos colocando essas ideias no mundo, passando para a fase da ação, da materialização.

Segundo Italo Calvino, conhecer é inserir algo no real. Dessa forma, provocamos uma alteração, nossa intervenção altera essa realidade, que passa a ser outra. Tornamos aquele conhecido como um outro desconhecido e novo. Quando inserimos uma nova ideia, uma nova forma de ver ou de fazer, agimos sobre esse real e o transformamos. A partir do conhecimento

¹⁰ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010.

¹¹ Charles Watson. Curso *O Processo Criativo Módulo III*. Santander Cultural, 25 a 28 de março de 2010. Transcrição a partir da fala do palestrante no Curso do qual participei.

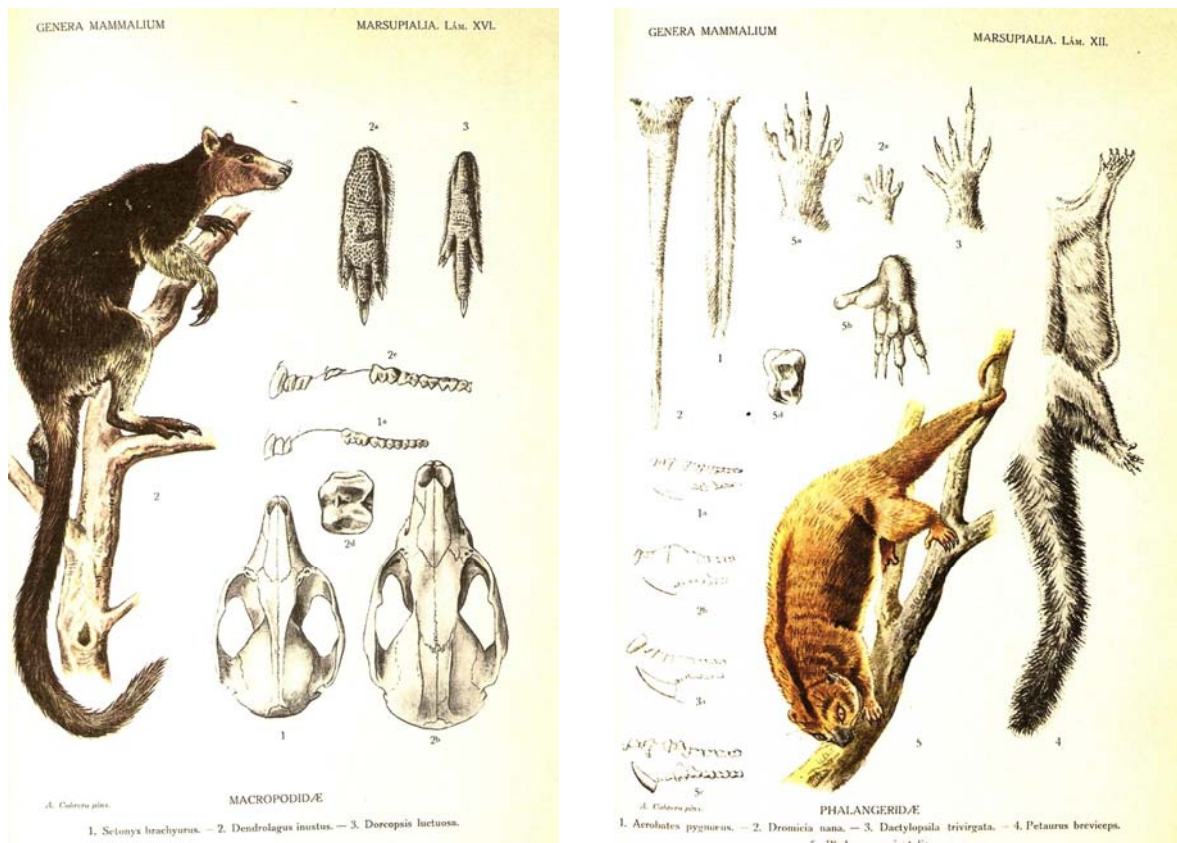
*Charles Watson (Helensburg, Escócia 1951). Pintor e professor. Estudou na Bath Academy of Art, em Bath, Inglaterra, entre 1970 e 1974. Torna-se professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1979, e oito anos depois, em 1987, coordenador do Departamento de Pintura da mesma instituição, onde permanece até hoje, lecionando artes visuais. Desenvolve vários projetos entre eles: Brazilian Contemporary Art, um banco de dados digital sobre a arte brasileira (1991) e Dynamic Encounters - curso viagem no qual se visita ateliês e galerias (1998). (Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia> > Acesso em 06 jun. 2010.

da matéria, da manipulação o artista é capaz de mudá-la e assim trazer à luz uma nova realidade do objeto transformado (CALVINO, 1990).

Em “A Biblioteca dos Enganos”, Walmor Corrêa partiu de escritos de Ihering e criou a sua nova realidade, os desenhos que fez são provenientes de sua interpretação. A relação que estabeleceu com essas descrições pode não ser a mesma que outro leitor faria. Pelo conhecimento da anatomia de animais estudados em pesquisas para obras anteriores¹² o artista faz certas deduções quando lê as descrições do naturalista e pode elaborar imagens mentais dos seres que irá desenhar. Então busca os mecanismos específicos para a concretização de sua elaboração mental. Desta forma, usa como recurso imagens que pesquisa em livros de anatomia, enciclopédias ou imagens na *internet*.

Conforme declara o artista, as imagens utilizadas como base para sua criação são uma ferramenta importante para pensar na estrutura anatômica, no movimento do animal e na sua constituição. Como se posiciona o tronco, como são as garras, o pêlo. Embora sua preocupação fundamental não seja a precisão científica, o trabalho de Walmor Corrêa exibe um cuidado detalhado com relação a constituição anatômica e a representação da forma mais verossímil de concretização dos seres que inventa. Para isso, utiliza recursos visuais oriundos de outras imagens, que servirão como referência, assim como a ajuda de profissionais das áreas específicas ligadas a cada trabalho desenvolvido. Para a criação da série “*Unheimlich*”, por exemplo, contou com a colaboração de médicos que ajudaram a pensar na possibilidade do funcionamento dos aparelhos internos em seres mitológicos metade humanos metade animais que dissecou. Em “A Biblioteca dos Enganos”, recorreu aos pesquisadores da zoologia, que auxiliaram no conhecimento científico a respeito de algumas descrições encontradas nos textos de Hermann von Ihering.

¹² Por exemplo “*Unheimlich*”(2005), ver Fig. I, Anexos.



Imagens de pranchas retiradas de *sites* da *internet* e usadas como base para os estudos da anatomia dos animais a serem criados. Material cedido pelo artista.

Nas pranchas anteriores, usadas pelo artista como base para elaboração dos desenhos da obra “A Biblioteca dos Enganos”, percebemos detalhes que ajudaram a elaborar questões anatômicas nas criações dos desenhos para os livros da obra. As imagens possibilitam um estudo da estrutura óssea, detalhes da anatomia, como as patas, as garras, a cauda, as presas. Detalhes adaptados por Corrêa aos animais que irá criar.

No momento em que o artista inicia o processo de materializar a criação, entrando em contato com as questões e soluções possíveis, é que irá atrás dos meios para concretizar seu intento.

Fayga Ostrower (1984), ao discorrer sobre a criatividade e processos de criação, indica que, ainda que não saibamos exatamente a lógica que nos move e relaciona todas as ações, podemos sentir que esta está diretamente relacionada com nosso íntimo, movimentando, desta forma, os acontecimentos e conduzimos nossas decisões.

Para Italo Calvino (1990), discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma

série infinita de aproximações para atingí-la. Nesse aspecto, a obra não é tida como um objeto final acabado mas sim como uma ideia em movimento, que se nutre de associações e informações que possam vir de outras investidas, outras áreas e outros recursos que o artista tenha ao seu alcance. Este é constantemente influenciado pelo entorno e absorve do mundo as ferramentas psíquicas e matéricas para elaboração de sua criatividade. O artista, a partir do conteúdo que adquire no mundo, torna-se um formador, que trará vida a uma proposta gerada no plano das ideias.

Em Walmor Corrêa essa gama de relações está muito presente. Toda sua obra é permeada por questões que se ampliam e ganham novas concepções à medida que a obra se expande. Um trabalho é gerador de outro ao mesmo tempo em que se complementam.

Esse cruzamento é percebido ao relacionarmos dois outros trabalhos do artista com “A Biblioteca dos Enganos”. Um de seus trabalhos apresentado na mostra “Apropriações/Coleções”(Fig. V Anexos) no Santander Cultural em 2002 trazia desenhos da série “Catalogações”, na qual o artista criava os primeiros híbridos de animais com o título de “Diorama Cartesiano”, em telas de 150x150cm, com desenhos de acrílica e grafite (Fig. VI, Anexos). À primeira vista, o que se percebia eram desenhos de animais com o mesmo preciosismo dos desenhos naturalistas. Ao observar mais atentamente as obras, o público começava a perceber fusões de besouros e veados, gatos e pacas que, de tão bem trabalhados, produziam a sensação de serem reais (KNAAK, 2003).

Também nessa mostra era possível ver pinturas de pequenos insetos aos quais o artista atribuía uma morfologia especial, proveniente de hibridismos inventados e nomes em latim ou alemão. Esses insetos eram desenhados sobre tela e coloridos suavemente, com um alfinete, como se os insetos estivessem fixados à tela (Fig. VII, Anexos). Eles eram apresentados em um móvel entomológico¹³, de acordo com a tradição dos museus de história natural¹⁴.

Em um outro trabalho do artista - “Ilha de Itaparica” (2007) - (Fig. VIII, Anexos) pode-se observar, em um mapa da Ilha de Itaparica, colibris e outros pássaros que representam o lugar de onde cada espécie é originária. Ocorre que novamente um detalhe

¹³ Entomologia: parte da zoologia que estuda os insetos. As coleções científicas formadas por insetos são chamadas entomológicas. Nestes acervos encontram-se armazenados, ordenados e preservados espécimes ou estruturas de espécimes mortos para pesquisas. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org> > Acesso em 02 jul. 2010.

¹⁴ Informações disponíveis no site do artista: < www.walmorcorrea.com.br > Acesso em 19 mai. 2010.

assinala a perversão, pois as aves de Itaparica são seres híbridos. Enquanto uns possuem cabeça de peixes e anfíbios, outros apresentam bicos retorcidos, que impedem a alimentação. Esse trabalho foi realizado em 2007 a partir de um convite que o artista recebeu da fundação Americana Sacatar, sediada na ilha baiana. O fato de ter encontrado um beija-flor morto e em excelente estado de conservação nos primeiros dias em que esteve no local despertou o interesse de Walmor Corrêa pelas pequenas aves. A partir daí, foi aprofundando sua pesquisa com os relatos jesuíticos sobre a biodiversidade exótica e dinâmica na zoologia da terra do Brasil, o que permitiu que percorresse a ilha através destes estudos, inventando seus seres fabulosos, caracterizando-os conforme o princípio da metamorfose perpétua: “Os missionários naturalistas ibéricos acreditavam na possibilidade de transformação de uma espécie em outra, chamando isto de heterogonia”¹⁵.

Podemos notar que um de seus híbridos em “Diorama Cartesiano” (2002) (Fig. VI, Anexos) tem uma característica presente também em “Ilha de Itaparica” (2007) (Fig. VIII, Anexos) e que depois vemos em “*Memento Mori*” na caixinha de música “Você vai ficar na saudade minha senhora” (2007) (Fig. IV, Anexos) que é o bico em espiral. Isso ocorre da mesma forma nas características formais de composição das obras através do uso de cores em tom baixo, dos materiais lápis e acrílica presentes em muitos de seus trabalhos e a suavidade com que Walmor Corrêa trata de temas que poderiam parecer bizarros. Em “A Biblioteca dos Enganos” a experiência investigativa de “Ilha de Itaparica” surge na semelhança pelos estudos das catalogações de Ihering, assim como o artista fez ao aprofundar-se nos relatos dos jesuítas. Os seres de “A Biblioteca dos Enganos” não são mais híbridos, mas ainda está presente o jogo que brinca com o olhar desprevenido e requer uma segunda tentativa para que se possa perceber a irrealidade ali contida.

Geralmente o artista tem uma expectativa quanto à apreciação/recepção do público, espera uma atitude que pode ou não se concretizar. Walmor Corrêa relata¹⁶, que havia uma expectativa de sua parte: que diante de “A Biblioteca dos Enganos” o espectador se colocasse na posição de investigador, aceitando ou não o que ele propunha e o que Ihering escrevia. Segundo observações do artista, esse desejo não se realizou com muita frequência. O artista presenciou alguns casos em que houve esse questionamento, mas na maioria das vezes as

¹⁵ CHEREM, Rosângela Miranda. *A Teleplastia do visitante: recolher e classificar*. In. *Teleplastias – Walmor Corrêa*. Catálogo da Mostra Teleplastias. Florianópolis, SC. Fundação Cultural BADESC: 2009, p. 9-14.

¹⁶ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010.

pessoas observavam o trabalho, ficavam impressionadas com o desenho minuciosamente elaborado e isso bastava.

Ainda assim, “A Biblioteca dos Enganos” contagiou alguns observadores, os que decidiram descobrir o que estava presente nos textos aparentemente científicos daquela biblioteca. Estes entraram em contato com os textos de Ihering e de Walmor Corrêa e puderam perceber aos poucos que se tratava de uma “Biblioteca dos Enganos”. Interessante mencionar que o título final da obra foi adotado justamente devido à colocação de um visitante. É o artista quem relata ter ouvido um grupo de visitantes argentinos comentando que era preciso ver a obra que se encontrava no MARGS e que se tratava de uma “*Biblioteca de los errores*”. Foi esse comentário que levou Walmor Corrêa a repensar o título original e renomear a obra de “A Biblioteca dos Enganos”. O artista afirma que para ele é interessante pensar que a obra foi “batizada” em processo pelo público, a partir da exposição. Pesquisando o *site* da Bienal do Mercosul, encontramos o título “Naturalizando”¹⁷, primeira opção de Walmor Corrêa.

O que marca a individualidade de todo artista é justamente a sua percepção particular das circunstâncias que precisa enfrentar. A forma como lida com o material e, a partir de seu manuseio, encontra soluções para sua intervenção criativa. O processo inclui também ações rejeitadas ou canceladas, decisões de não fazer ou deixar alguma coisa.

¹⁷ Disponível em: < <http://www.bienalmercosul.art.br/> > Acesso em 22 jun. 2010.

3.1 – Sobre as relações entre o artista e o espectador

Segundo Wollheim, no capítulo “*O que o espectador vê*”, do livro “A pintura como arte”, o artista pinta com a finalidade de provocar determinada experiência. Desta forma, ao pensarmos no trabalho de Walmor Corrêa, conforme dito anteriormente, o que foi proposto para o público era a experiência da investigação, ter um olhar indagativo, concordando ou não com as descrições de Ihering e com os desenhos que o artista propõe baseado nessas informações. (WOLLHEIM, 2002, p. 44)

No livro, o autor traz a expressão *ver em* referindo-se à noção de que “o que pode ser representado é apenas o que se pode ver numa superfície marcada e não o que se pode ver cara a cara”.(WOLLHEIM, 2002, p. 72)

Na obra “A Biblioteca dos Enganos” Walmor Corrêa nos traz o olhar de quem teve acesso aos escritos de um naturalista que viu os seres que o artista tenta representar, em sua representação ele brinca com a possibilidade de despertar no público um terceiro olhar. Assim sendo, Ihering viu os animais e os descreveu, Walmor Corrêa leu essas descrições e os representou e o público vê as representações e terá a sua percepção a propósito destes mesmos animais. Walmor Corrêa procura instigar esse olhar, jogando com a linguagem do naturalista, que faz algumas observações pertinentes para a época na qual vivia, mas que atualmente são considerados enganos do naturalista pela própria evolução da ciência. Em nenhum momento há a possibilidade do “ver cara a cara”, vê-se a representação por parte do artista que tem origem nos escritos de Ihering.

Somos influenciados ao olhar uma obra de arte também pelos sentimentos que ela desperta em nós. Segundo Wollheim, existem duas situações quando a emoção flui de nós para o que percebemos e quando a emoção flui do que percebemos para dentro de nós, ou seja, quando a emoção é influenciada pela aparência do mundo externo. Ao fazermos uma relação com “A Biblioteca dos enganos”, saberemos que diferentes espectadores, com diferentes experiências, terão sensações diversas diante da obra. (WOLLHEIM, 2002, p. 82) Assim, um cientista terá um olhar de quem conhece a linguagem usada nos livros desenvolvidos por Walmor Corrêa assim como os sistemas de representação que o artista usa para desenhar determinado animal, com determinada característica, sabendo que costuma-se representar o pêlo de determinada forma, ou as cores usadas por exemplo para representar o sangue ou a

gordura. Já alguém que tenha afinidade com animais, pensará em seu bicho de estimação, o que lhe trará, possivelmente, sentimentos de afeto. Um médico, ainda, irá avaliar as questões anatômicas dos animais, o que seria ou não possível na afirmação que aquela representação pretende fazer. De modo que outras experiências possibilitarão outras formas de ver e relacionar-se emocionalmente ou formalmente com a obra. Nesses casos falamos da emoção influenciada pelo mundo externo.

Outro ponto parte de como estamos quando fruímos uma obra de arte. A partir de minha experiência como mediadora¹⁸, posso afirmar que, em se tratando de um grupo que visita a exposição trazido, por exemplo, por um professor, não sabemos se todos estão ali porque desejam, ou estão forçados, ou querendo um tempo fora da sala de aula. Alguns podem estar interessados e curiosos, outros entediados ou cansados e a forma como chegam até a obra influenciará em suas percepções e emoções. Mesmo o visitante que vem ao Museu para ver a obra do artista Walmor Corrêa e já traz consigo uma certa expectativa, ou o visitante que não dispõe de mais que vinte minutos para ver toda a exposição, movido pela pressa, talvez passe despercebido pela obra. Esses vários aspectos atuam sobre a nossa percepção e atuam sobre o tipo de emoção que sentiremos em contato com a obra. Neste ponto, tratamos da emoção que flui de nós para o que percebemos.

Wollheim denomina “a relação existente entre alguma parte do mundo externo - uma cena – e uma emoção que a cena é capaz de evocar em virtude da maneira como se apresenta: ‘correspondência’ ”. Segundo o autor “as correspondências se formam por projeção, e projeção é um processo em que emoções ou sentimentos fluem de nós para o que percebemos”. A projeção simples implica no desenvolvimento de uma crença acerca da figura na qual projetamos nossa emoção e na projeção na forma complexa, acabamos tendo uma espécie de vivência do mundo exterior. Pensando na projeção simples, a propriedade que a pessoa acaba julgando que alguma figura possui é a mesma que ela encontrou inicialmente em si própria e projetou na imagem. Afirma o autor que a projeção é acidental e responde à necessidades e demandas internas. (WOLLHEIM, 2002, p. 82-83)

Dessa forma muitas características ou sensações atribuídas a determinadas obras têm relação muito mais com nossas experiências do que com a própria obra. E a partir dessas experiências teremos como verdade para nós uma leitura que fazemos.

¹⁸ Desenvolvi o trabalho de mediação na 4ª e 6ª Bienal do Mercosul e recentemente no Santander Cultural onde trabalho.

De outro modo no que refere-se a intenção do artista, Wollheim afirma:

Não basta que o artista se disponha a marcar a tela com o mero objetivo de que o espectador a veja de determinado modo, ou que o quadro tenha esta ou aquela propriedade projetiva. Deve-se entender que a intenção inclui pensamentos, crenças, lembranças e, especialmente, emoções e sentimentos do artista e que o levaram a pintar de determinada maneira. (WOLLHEIM, 2002, p. 87)

Remetendo-nos ao trabalho de Walmor Corrêa, percebemos toda a experiência que o artista traz de trabalhos anteriores, estudo de animais e criação de híbridos em outras séries, estudos de anatomia para outros projetos e o conhecimentos do assunto sobre os artistas viajantes e cientistas que faziam catalogações de espécies. Assim como experiências que adquiriu no estudo para a criação de “A Biblioteca dos Enganos”, analisando os textos de Ihering, procurando por pranchas semelhantes às que eram usadas pelos cientistas que faziam as catalogações na época do naturalista e por profissionais que pudessem auxiliar nas áreas que não dominava. Esse somatório de experiências têm influência sobre o resultado do seu trabalho e como chegará até ele. Da mesma forma, o interesse que o artista tem pela ciência e estudo de animais, e a já mencionada experiência de coletar pequenos insetos trazida desde a infância ou, ainda, a habilidade e o prazer que o artista tem em desenhar determinam a forma como conduz e elabora o trabalho.

Nesse momento, seria possível supor que o espectador fica condicionado a conhecer todo o processo de elaboração da obra para que tenha uma visão adequada da mesma. E, não tendo acesso às informações corretas, poderá deixar passar aspectos importantes.

A respeito disso Wollheim afirma que: “...se não se sabe o que há para ver, não o vemos, e depois, quando nos dizem o que há para ver, tampouco o vemos. A informação não vai alterar o que vemos; o máximo que consegue fazer é mudar o que dizemos.” (WOLLHEIM, 2002, p. 93)

Pela experiência em mediação de grupos à exposições, pude presenciar várias situações em que as pessoas precisavam ouvir a descrição do que estavam vendo. Esse fato é muito recorrente. Com frequência o público tem dificuldade em parar frente a uma obra e olhar. Perceber as características mais simples, o que estão vendo, o que acontece na cena, do que se trata, descrever. Existe uma impaciência, precisam que logo alguém lhes diga o que está diante de seus olhos, o que significa e “porque o artista fez isso?”, “o que ele quis dizer com isso?”.

Com relação à obra “A Biblioteca dos Enganos”, era preciso em muitos casos que primeiro alguém lesse o título para só então olhar os desenhos e procurar saber o porquê da palavra “engano”. Ou mesmo apreciar os desenhos, procurar perceber que tipo de texto estava sendo apresentado ali.

Neste ponto, existe uma ligação com o que vivenciamos em nosso cotidiano, em um mundo de imagens, onde as informações são dadas sem muita reflexão, em bombardeio de um universo de imagens a todo momento, nos meios de comunicação, na rua, nos ambientes de estudo. São muitas as informações que nos oferecem e muitas vezes sem um filtro, sem reflexão, não existe um tempo para ver e pensar sobre o que vemos, apenas recebemos. Com pressa, com exigência de rapidez, de forma a compreendermos facilmente o conteúdo que nos comunicam. O que é exatamente o oposto da arte que exige um atenção, uma disposição para a apreciação atenta.

Isso influencia na forma como o espectador vivenciará o contato com a obra no espaço expositivo. Talvez a informação dada pelo mediador para aquele que visita não fará muita diferença na forma como percebe a obra e sim os códigos que já traz, as relações que estabelecerá com experiências suas anteriores.

Segundo Wollheim, basta que o espectador tenha diante da obra a experiência que o artista pretendia. “A experiência do espectador deve coincidir com a intenção do artista, mas não é preciso que o faça através do conhecimento dela”. (WOLLHEIM, 2002, p. 98). Dessa forma, o visitante não precisava saber que o artista Walmor Corrêa esperava por uma apreciação investigativa. Ao lançar-se na busca por mais detalhes do trabalho, nas leituras dos escritos do artista e do naturalista e presentes na obra, ou com um olhar mais atento sobre os desenhos, procurando relações com o próprio título, o público estava vivenciando o que o artista propunha.

3.2 - Como a obra “A Biblioteca dos Enganos” se apresenta: questões de forma e conteúdo

Outras questões que foram consideradas na obra “A Biblioteca dos Enganos” referem-se a sua forma e conteúdo. A forma, aqui, refere-se ao desenho, o tratamento que o artista lhe

confere, a própria instalação e como se apresenta. O conteúdo será avaliado na própria obra: como o artista a concebeu e quais premissas eram importantes.

O formar é também um transformar. Agimos sobre os materiais e meios ao nosso alcance e desse modo transformamos não apenas a matéria mas a nossa visão da mesma e do objetivo, nosso ponto de partida e de alcance. Essa transformação agrega significados às ações e à matéria, assim como, ao processo e de modo dinâmico tudo se relaciona e se encadeia em uma busca pelo resultado mais expressivo. “Formar é o mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la. Sejam os meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer. Enquanto o fazer existe apenas numa intenção, ele ainda não se tornou forma.” (OSTROWER, 1984, p. 69).

No uso da matéria, seleção de dados e direcionamento do processo de criação, o operador, nesse caso o artista, irá dimensionar sua atuação no sentido de alcançar seus objetivos primeiros, de ver materializada sua ideia inicial. Nessa materialização revelam-se dados do processo aos quais só se tem acesso atuando sobre os elementos disponíveis.

Segundo Pareyson, a arte contém a vida de onde emerge.

E aquilo porque a arte se distingue das outras atividades é a elaboração destes conteúdos; não tanto o ‘o quê’ mas antes o ‘como’, isto é, precisamente, a *forma*, como quer que esta seja entendida: o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a auto-suficiência da obra. (PAREYSON, 1997, p. 55).

Segundo Pareyson, na história da estética o significado desses dois termos - *forma* e *conteúdo* – passa por transformações. O conteúdo por muito tempo foi visto no simples *assunto* ou argumento tratado, que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um sentimento a ser cantado. A forma era vista na *perfeição exterior* da obra, no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria tratar um argumento, naqueles valores formais nos quais reside a qualidade artística da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que tenham os mesmos conteúdos.

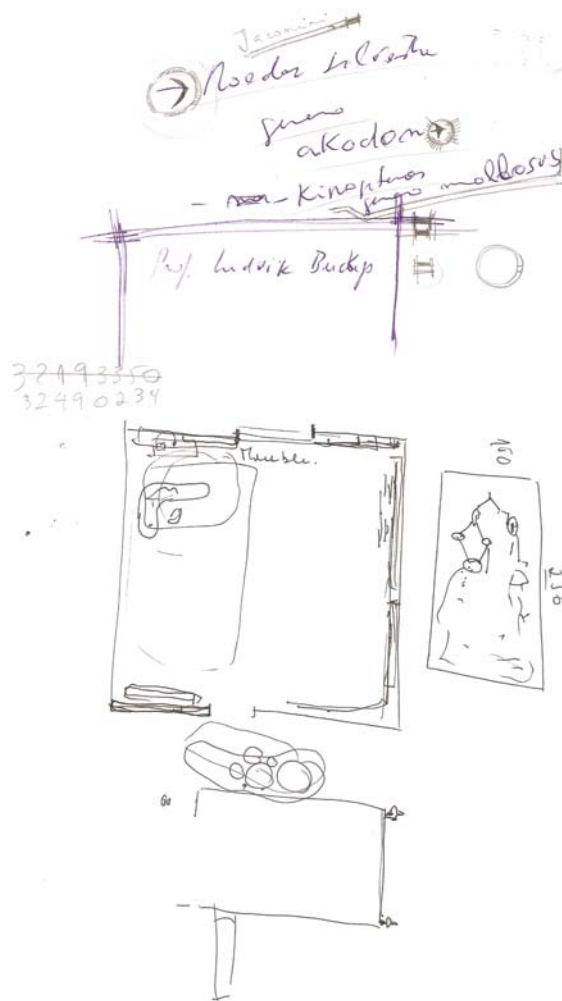
Pareyson, no livro “Os problemas da estética”, remete às questões da pintura e do desenho abstrato, mas suas reflexões podem ser aplicadas a outras manifestações artísticas. Para efeitos da pesquisa em desenvolvimento, ao me remeter à “A Biblioteca dos Enganos” trato de uma instalação e do desenho. Neste caso é possível pensar na forma referindo-se ao desenho de Walmor Corrêa, que é conduzido com o preciosismo de um desenho científico,

embora o que o artista pretenda discutir não sejam as questões da ciência. Corrêa pontua que suas questões são as da arte e não da ciência. Ao ser perguntado por uma visitante, que se dizia bióloga, sobre porque ele dava um tratamento diferente do normal à cor da gordura em determinado desenho, o artista responde: “- Isso é arte.” Seu interesse não era reproduzir animais biologicamente corretos e sim verossímeis, apesar de inexistentes. Walmor Corrêa evidencia o diálogo entre arte e ciência através de suas fusões e ao mesmo tempo lança uma provocação: a ciência pode se equivocar? Refletindo um pouco, podemos perceber que esses equívocos são vistos diariamente, uma vez que hipóteses são levantadas e derrubadas pela ciência todo dia em revistas científicas e na própria mídia.

“Forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo”(PAREYSON, 1997, p. 56). A forma dá vazão ao conteúdo representado pela obra “A Biblioteca dos Enganos”, suas características formais: o cuidado com o móvel pensado nos moldes dos móveis antigos dos museus de história natural, cuja cor é semelhante aos móveis do Museu de História Natural de La Plata, instituição que o artista visitou motivado por visita anterior de Ihering. As vitrines de proteção para os livros precisavam ser de vidro, não acrílico, segundo o próprio artista, e o detalhamento fazendo referência ao antigo foi colocado apenas nos pés da estante que compôs a obra. Características essas que pretendem transportar o espectador para outro ambiente, pertencente a outra época e entrar em contato com a experiência da investigação.

É na concretização que se pode chegar à reflexão, às soluções a serem tomadas, aos caminhos. As escolhas só acontecem na materialização e na experimentação, na manipulação. Quando Walmor Corrêa começou a concretizar seu móvel e os desenhos para “A biblioteca...”, é que pode dar-se conta dos tons que usaria, do material que estaria de acordo com a proposta.

No desenho que segue, apresento um dos primeiros esboços de “A Biblioteca dos Enganos”. Nele figura uma reflexão pessoal do artista na tentativa de visualizar sua criação. Segundo Walmor Corrêa, esse desenho foi realizado em La Plata quando visitou o Museu Público de Buenos Aires onde Ihering esteve. Tratarei desse assunto mais detalhadamente no capítulo sobre Documentos do Processo. Nesse esboço, além de possíveis configurações para o trabalho, o artista faz anotações de contatos e nomes aparentemente científicos, materializando suas ideias.



Esboço de “A Biblioteca dos Enganos”. Material cedido por Walmor Corrêa

A partir de materiais concretos inicia-se uma busca. A duração desse processo não pode ser determinada. É um processo de elaboração, de seleção e de tomada de decisões. Outro aspecto sobre o qual não se pode ter domínio completo é o resultado. Tanto pode-se chegar ao esperado como deparar-se com algo totalmente imprevisto e o que se faz com esse resultado determinará nosso sentimento de sucesso ou não. Assim como é possível não concluir nossa busca. Ela pode nos levar a um novo começo, ou a vários.

Todo processo de criação é composto de fatores reais e fatores de elaboração. Situações hipotéticas e concretização. E nesse sentido a mudança do local de exposição da obra de Walmor Corrêa fez com que o artista alterasse, ainda que sutilmente, a estrutura inicial pensada para o trabalho.

Pelo projeto original da curadoria da 7ª Bienal do Mercosul, a apresentação de “A Biblioteca dos Enganos”, dentro da mostra “Desenho das Ideias”, aconteceria na Fundação

Iberê Camargo, em uma sala com características arquitetônicas bem distintas das que encontrou no Museu de Artes do Rio Grande do Sul. A Biblioteca estaria localizada em uma parede com uma porta no centro, que ficaria situada no meio da estante, ela se posicionaria como um arco com nichos à esquerda à direita e na parte superior da porta que ficaria no centro. Essa era uma escolha do artista, literalmente o público entraria na obra. Com a mudança para o MARGS, por razões orçamentárias da própria Bienal - considerando que com a mostra “Desenho das Ideias” situada em um local afastado das demais mostras, seria necessário uma segunda equipe de produção específica - Walmor Corrêa precisou alterar algumas questões formais. Relata que apenas transformou a Biblioteca em um móvel inteiro, a estrutura permaneceu a mesma que tinha imaginado desde o princípio¹⁹.

Com relação a essa questão, nos parece pertinente uma colocação de Baxandall (2006), ao mencionar que cada passo na execução de um trabalho é determinante para o encaminhamento da conclusão final, “cada pincelada modifica um quadro”. O acréscimo de um tom pode alterar todas as relações de cor, portanto, por mais que o pintor tivesse uma ideia inicial do trabalho, a presença de todos os elementos do quadro tem consequências muito importantes. A pintura de um quadro tende a ser um processo constante de desenvolvimento no curso de revisões e correções (BAXANDALL, 2006, p. 106).

¹⁹ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010.



Montagem da obra “A Biblioteca dos Enganos” no Museu de Artes do Rio Grande do Sul, para a Mostra Desenho das Ideias, 7ª Bienal do Mercosul, 2009. Imagens cedidas por Walmor Corrêa.

No parágrafo anterior, Baxandall refere-se às questões da pintura. Em “A Biblioteca dos Enganos”, tratamos de uma instalação, o que requer previsão, e nesse aspecto qualquer alteração precisa ser pensada e ponderada com certa antecedência. Para essa situação de instalação específica, o artista precisava do planejamento do móvel, as dimensões, as condições físicas do ambiente onde estaria exposto, para, assim, adequar obra e espaço físico. Era preciso pensar em que profissional daria ao móvel o tratamento que o artista desejava, onde encontraria aquela madeira, o tipo de vidro. Como estariam dispostos os livros também nesse caso, como seria o acondicionamento destas peças para pensar o tipo de papel de encadernação. No caso da biblioteca, como seriam apresentados os livros, que foram acondicionados em suportes.

Nas imagens anteriores, algumas situações da montagem permitem ver que, à medida que a estante foi sendo montada, os livros em sequência foram colocados nos nichos pela necessidade de protegê-los com o vidro. Não era uma montagem que permitia ao artista abrir a porta de vidro e mudar a posição do livro ou melhorar. Por isso a montagem teve extrema importância para que o artista pudesse expor a obra exatamente como desejava que fosse vista, assim como ter ele mesmo essa experiência da visualização da obra completa pela primeira vez.

No artigo “Instalação como Problemática Artística Contemporânea”, a autora Ana Maria Albani de Carvalho²⁰ irá tratar de questões específicas da instalação, por exemplo a particularidade de necessidade de deslocamento físico do espectador ao estar diante de uma obra que se configura como uma instalação. Diferente da pintura e outras obras bidimensionais, o espectador geralmente não pode ter uma visão simultânea de uma instalação. De modo mais específico, não é possível a visualização do todo quando se trata de uma instalação, com objetos variados e em alguns casos ambientes diversos.

A instalação interage com o espaço do recinto de exposição. Segundo Ana Carvalho:

A concepção permanece e mantém a integridade conceitual da obra, ainda que cada montagem – cada instalação em um local diferente – seja uma experiência única, um novo contexto. Por sua vez, observamos que contexto é sempre “contexto para alguém”. O emprego desse termo pretende abarcar não somente os aspectos físicos e materiais do *local* de exposição, mas também o que faz dele um *lugar*: Isto é, as marcas dadas por sua história, suas funções, seus vínculos institucionais (CARVALHO, 2007, p. 110).

²⁰ O artigo é referente a alguns pontos da pesquisa desenvolvida por Ana Carvalho em sua Tese de Doutorado. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*, 2005, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Icleia Cattani. (CARVALHO, Ana Maria Albani de - *Instalação como problemática artística contemporânea*. In CATTANI, Icleia Borsa (org). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. P. 103-123.)



“A Biblioteca dos Enganos”, Walmor Corrêa, 2009. Montagem no MARGS com as medidas. Mostra Desenho das Ideias, 7ª Bienal do Mercosul, 2009. Imagem cedida pelo artista.

Referente a estas questões, como relatou Walmor Corrêa em entrevista, a mudança de espaço não gerou grandes alterações na concepção, no que o artista imaginava e esperava da obra “A Biblioteca dos Enganos”, mas certamente esse deslocamento gera algumas interferências, começando pelo caráter de cada instituição. A Fundação Iberê Camargo foi projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza (1933)²¹ com o objetivo de divulgar e preservar a obra de Iberê Camargo e também promover a reflexão sobre arte moderna e contemporânea. Uma das principais características do prédio é a de não ter salas fechadas, todos os espaços são comunicantes visualmente. Outro fator marcante é a iluminação difusa, sem focos dirigidos. O caráter autoral do prédio é muito forte, muitos visitantes frequentam o espaço para conhecer a arquitetura, a obra de Álvaro Siza e da mesma forma, existem várias restrições com relação à museografia e à montagem de obras nesse espaço.

²¹ Álvaro Siza Vieira, (Portugal, 1933). Arquiteto, entre 1949 e 1955, estudou na Escola de Arquitetura da Universidade do Porto, onde mais tarde veio a lecionar. Tem diversos projetos voltados para áreas museológicas tais como o projeto para a sede da Fundação Iberê Camargo que recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza (2002) e é mérito especial da Trienal de Design de Milão. Disponível em: < <http://www.iberecamargo.org.br> > Acesso em 22 jun. 2010.

No espaço do MARGS, temos um prédio adaptado para museu, sua arquitetura contém várias características que, segundo o arquiteto e pesquisador Günter Weimer (Estrela, 1939), eram típicas da arquitetura do período pré-guerra: a modernidade - com sua estrutura de concreto armado, cobertura plana e iluminação zenital - e por outro lado a linguagem arquitetônica do classicismo, devido à moderação das massas e ao emprego de alegorias ao estilo greco-romano²². O prédio possui várias salas fechadas e a arquitetura interfere bastante, fato que geralmente requer paredes falsas nas proposições museográficas.

Tratando-se da montagem da sala onde estava a obra “A Biblioteca dos Enganos”, algumas características da arquitetura que poderiam interferir foram usadas a favor da proposição da curadoria. Toda a sala foi ambientada como uma espécie de laboratório onde as obras de um conjunto de quatro artistas questionavam fortemente a realidade. Para isso as obras dos artistas José Antonio Suárez Londoño, com caráter enciclopédico nos diminutos desenhos que realiza a partir de retratos, recortes de jornais, diários de viagem, selos, entre outros e para os quais elabora respostas visuais e de Nina Lola Bachhuber, registrando figuras monocromáticas biomórficas e ao mesmo tempo geométricas, foram dispostas em mesas com vitrines no centro da sala.

Nas paredes onde encontram-se as portas de acesso ao recinto da exposição, as obras de Ricardo Lanzarini retratando suas populações, com figuras exibicionistas, políticos, padres, inclusive artistas, revelavam-se como real e aguda crítica social. E a obra “A Biblioteca dos Enganos” da ordem científica à ficção proposta por Walmor Corrêa.

A iluminação da sala direcionava os focos para as obras procurando destacar os seus elementos de minúcia, sem contudo ser exagerada. Mantinha-se um certo tom de neutralidade com relação ao ambiente, e as janelas que davam para a área externa estavam expostas, deixando entrar a luz natural, ocultas apenas por uma cortina. Não foram usadas paredes falsas. A arquitetura do prédio manteve-se à mostra, o que favoreceu a montagem, reforçando o ambiente de pesquisa e concentração sugeridos por um laboratório ou uma biblioteca, fatores que contribuiriam para a observação da obra de Walmor Corrêa dentro da proposta que o próprio artista esperava, ou seja, de uma biblioteca nos moldes dos antigos Museus de História Natural.

²² Disponível em: < www.margs.rs.gov.br > Acesso em 20 mai. 2010

O deslocamento até o espaço é outro fator que pode ser avaliado, as questões institucionais, restrições e comportamentos exigidos naquele local. Todos esses fatores determinam como o espectador irá se posicionar frente ao trabalho, como irá se sentir para fruí-lo ou não. Ainda segundo Ana Carvalho:

Todas essas dimensões do espaço atualizam-se para o espectador através das obras que se configuram como instalações, na medida em que estas últimas incorporam o próprio espaço como local (aspectos físicos, materiais) e como lugar (aspectos históricos, sociais, psicológicos). As instalações são obras marcadas por coordenadas espaciais e temporais precisas; nestes termos, podem ser consideradas como obras relacionais e situacionais, tanto no que diz respeito às suas condições de existência material, quanto por sua recepção, segundo o ponto de vista do observador (CARVALHO, 2007, p. 110).

Dessa forma, a mudança de local da obra “A Biblioteca dos Enganos” pode ter sido de certo modo favorável para a obra, pois o Museu de Artes, através de sua arquitetura e história, incorpora melhor a instalação cujo móvel remete aos antigos museus de história. Em um espaço contemporâneo, como a Fundação Iberê Camargo, essa característica poderia não ser percebida da mesma forma que no MARGS.

Outra particularidade de uma instalação é a possibilidade de desmontagem e remontagem. Na obra de Walmor Corrêa, a primeira montagem pensada nem chegou a efetuar-se. Segundo o artista todo o projeto já estava desenhado e dimensionado quando foi preciso fazer a alteração em virtude da mudança de local. Os documentos relativos a esse projeto foram, inclusive, enviados para o marceneiro, que não os devolveu,²³ dessa forma não pôde disponibilizá-los. Ainda, conforme já mencionado, o artista diz que as adaptações para o novo espaço não sofreram mudanças muito fortes, apenas a acomodação da estante para um móvel inteiro.

Após a desmontagem, a obra permanece em sua virtualidade, no sentido de potência para sua realização. No caso de “A Biblioteca dos Enganos”, encontra-se desmontada, os livros no ateliê do artista e o móvel na marcenaria, aguardando nova montagem para a mostra que acontecerá na Espanha, no início de 2011. Ou seja, a desagregação de seus elementos não representa sua efetiva destruição. Parece uma questão óbvia, mas se comparada à escultura ou à pintura, torna-se significativa levando-se em consideração que seus elementos não podem ser desagregados. Nesse sentido, Ana Carvalho diz que “as instalações configuram-se como

²³ Informações concedidas a autora por e-mail enviado pelo artista no dia 05 de junho de 2010.

um *modo específico de espacialização*: situacional, localizado, temporário e, de modo geral, passível de desmontagem/remontagem”(CARVALHO, 2007. p. 110).

Quanto às expectativas do artista com relação a um trabalho, podemos considerar dois aspectos: o que o artista esperava do trabalho e o que realmente aconteceu, qual foi o resultado final e como o processo para a realização do trabalho pode influenciar em obras futuras. Para essa observação é preciso avaliar trabalhos anteriores e posteriores à obra estudada, e no caso de “A Biblioteca dos Enganos”, ainda é muito recente para que se possa perceber desdobramentos desse processo em trabalhos posteriores.

Muitas vezes, nos damos conta daquilo que realmente queríamos realizar após executar uma ação. Através do erro, também percebemos novas possibilidades em trabalhos que poderíamos classificar como fracassos. Uma alteração na estrutura de montagem ou local de apresentação poderia desestabilizar a obra e o artista. No caso de Walmor Corrêa e “A Biblioteca dos Enganos”, o artista encarou com tranquilidade a mudança, mantendo sua ideia inicial: um móvel com nichos onde apresentou os livros e com uma escada auxiliar para provocar no receptor o interesse por um olhar mais demorado e pela investigação.

Já observava Kosuth que os melhores trabalhos de sua época eram os que evidenciavam o processo da arte, incluindo o espectador como parte da conversa, compartilhando o contexto histórico e cultural do artista que realizou o trabalho (KOSUTH apud FREIRE, 1999, p. 60). Walmor Corrêa propõe essa inclusão quando convida o espectador a investigar, realizar as mesmas leituras que ele realizou nos trechos dos escritos de Ihering que fazem parte do trabalho, e também a perceber nessa sua pesquisa os equívocos cometidos na catalogação do naturalista, dos quais se apropria e nos quais encontra espaço para criar.

Essa inclusão permite a aproximação do ato criador, quando o artista inicia o processo de dar corpo ao invisível, através da elaboração mental e posteriormente tornando material uma ideia. Walmor Corrêa deixa marcas do processo quando usa textos de Ihering e compartilha esse capítulo de sua pesquisa com o apreciador. Nesse momento, nos é dado o contato com o olhar que o próprio criador teve diante de sua procura. As informações que fascinaram Corrêa e o estimularam a pesquisar e desenvolver seus desenhos estão diante de nosso olhar. Podemos ter a mesma sensação ou outra diferente, podemos até pensar em outro direcionamento, discordar dos desenhos que o artista elaborou a partir de sua interpretação das descrições do naturalista. Nessa permanência dos textos originais de Ihering junto aos

desenhos criados por Walmor Corrêa, o artista deixa margem para elaborações pessoais de quem o visita.

Mesmo que se tenha um projeto determinado do que se pretende, o que realmente importa é o resultado das atitudes tomadas durante o processo para a concretização do plano. A possibilidade do acaso e novas formas de olhar e de pensar favorecem o crescimento tanto do trabalho quanto do pensamento criativo e de quem o formula.

Quando o artista coloca-se no papel de deixar a obra viver e acontecer, ele estará predisposto a novas situações e novos rumos que o trabalho possa tomar. Em entrevista, Walmor Corrêa relatou que seu processo de criação começa com a organização do espaço de trabalho, tanto em seu ateliê como no local de exposição. Há uma avaliação das condições e necessidades desse espaço para prepará-lo para receber a obra. De acordo com o artista, existe um período reservado para conhecer o local onde apresentará seu trabalho e para preparação desse local tanto no que diz respeito a questões de infraestrutura e especificidades técnicas, quanto de ambientação. Existe uma previsão de como irá operar para montar e apresentar a obra e se, nas muitas situações em que ocorrem mudanças ou imprevistos, como no presente caso, é preciso se adaptar.

Situações imprevistas também podem ocorrer no processo de elaboração de um projeto. O que parecia uma proposta pulsante pode tornar-se uma ideia abandonada ou deixada de lado, como relatou o próprio Walmor Corrêa, com relação a alguns projetos que em momentos lhe pareciam muito promissores e que em certa fase da pesquisa o artista resolveu adiar ou até mesmo abandonar. Por exemplo, uma pesquisa que realizou por volta de 2001 e 2002 na Bahia sobre os Orixás, as entidades, o Candomblé. Segundo o artista, esse assunto tem muita magia: “... alguns tem uma representação que são animais. Iroco mora em uma árvore, então visualmente ele é uma árvore. Iansã se tranforma em borboleta, que se transforma em búfalo.”²⁴ A princípio Walmor Corrêa achou isso muito forte, rico, denso. Poderia desencadear em uma pesquisa de trabalho, e no entanto, voltando a Porto Alegre, considerou que as descobertas feitas perderam a força. Achou melhor não realizar o projeto naquele momento, não sabe dizer se um dia o realizará.

Constantemente estamos fazendo seleções, ao eleger uma possibilidade, simultaneamente recusamos outras e, nesse sentido, construir é destruir (OSTROWER, 1984).

²⁴ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010.

A partir do momento em que opta por seguir um caminho, novas alternativas surgirão, aliadas a essa escolha. Nesse sentido, o criar abrange um ampliar e focar ao mesmo tempo que em um processo dinâmico se opõem e se complementam.

Quando damos espaço e deixamos uma saída para o inacabado, estamos permitindo que a obra viva. Muito além de encerrá-la numa resolução final, o inacabado prolonga sua existência e capacidade de inúmeras leituras ou recepções.

4. UM OLHAR SOBRE OS DOCUMENTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “A BIBLIOTECA DOS ENGANOS” A PARTIR DA CRÍTICA GENÉTICA

Para realizar esse estudo a respeito da obra “A Biblioteca dos Enganos” do artista Walmor Corrêa, optei por algumas proposições da crítica genética. Deixo claro não tratar-se de uma crítica genética propriamente dita. Faço uso dos estudos genéticos pela relevância que entendo nos estudos realizados por Cecília Almeida Salles, que partem da literatura e expandem por outros campos, assim como o interesse pela análise dos documentos que marcam o processo de criação do artista antes da obra entregue ao público.

O apoio teórico na Crítica Genética torna-se mais relevante na medida em que Walmor Corrêa, para realização dos desenhos, utiliza catalogações do naturalista Hermann vom Ihering sem a existência de imagens e propõe a passagem da linguagem escrita para a linguagem visual através da criação de seus desenhos.

O naturalista Hermann von Ihering, no seu ofício de catalogar os mamíferos e aves do Rio Grande do Sul, o fazia sem o uso habitual de desenhos de pranchas, a respeito do que não foi encontrado nenhum registro de Ihering. Sabe-se que o naturalista apenas descrevia as espécies. Walmor Corrêa faz uso dessas descrições para, então, criar as imagens dos animais descritos por Ihering, procurando artifícios que validem seus desenhos.

Nesse sentido, através da crítica genética, busquei compreender melhor o processo de criação artística, partindo dos registros deixados pelo artista desde seu percurso. O ato criador sempre exerceu fascínio sobre o criador e o receptor da obra de arte. A crítica genética pretende, deste modo, oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: poder observá-las a partir de seus percursos de fabricação (SALLES, 2000, p. 18).

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com registros do artista feitos ao longo do percurso da criação, temos contato com a obra em andamento, acompanhando o trabalho e o pensamento contínuos do artista. O momento em que a obra começa a ser, a existir envolta em uma rede complexa de acontecimentos e posicionamentos. O nome Crítica Genética deve-se ao fato de que estas

pesquisas são dedicadas ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese da obra de arte.

“A Crítica Genética utiliza-se do percurso de criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente” (SALLES, 2001, p. 13). Sobre o percurso, faço referência aos documentos do processo, ferramentas utilizadas pelo artista na elaboração e concretização de suas intenções, quando o crítico vai em busca desse trajeto, irá trazer à tona os documentos, anotações e outros vestígios por ventura guardados, ocultos, dando-lhes nova vida e atuação e aqui, a obra “A Biblioteca dos Enganos”, segundo o artista Walmor Corrêa, assim como em outros trabalhos, surgiu a partir de uma situação instigante, que despertou seu interesse.

Desde a criação de seus primeiros trabalhos, o artista realiza estudos sobre os viajantes naturalistas. Relata que dois contatos foram bem marcantes para sua carreira como artista, um aconteceu em 1989 em uma viagem à Europa, onde o artista teve a oportunidade de observar o trabalho de alguns artistas viajantes dos séculos XVIII e XIX. Outro, dez anos depois, quando conheceu parte da Floresta Amazônica, tendo a revelação de algumas espécies de sua fauna e sua flora. Isso veio a fortalecer seu trabalho como artista já centrado nos cruzamentos entre arte e ciência, realidade e ficção²⁵.

Walmor Corrêa relatou que está constantemente pesquisando sobre os naturalistas, pois esse assunto permeia seu trabalho. Em uma de suas pesquisas em Santa Catarina, quando buscava os desenhos do naturalista Fritz Müller,²⁶ - que ao contrário de Ihering desenhava muito bem - foi mencionado o nome de Hermann von Ihering como um naturalista do Museu Nacional, zoólogo de formação científica. A partir disso Walmor Corrêa começou a procurar informações sobre o naturalista que havia estado no Rio Grande do Sul. Em Porto Alegre, entrou em contato com o pesquisador Glayson Ariel Bencke²⁷ (RS/Brasil, 1970) da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, que disponibilizou para o artista um artigo de Hermann

²⁵ Disponível em: < www.walmorcorrea.com.br > Acesso em 20 mai. 2010.

²⁶ Johann Friedrich Theodor Müller, naturalista alemão que migrou para Santa Catarina em meados do Século XIX. Autor de “*Für Darwin*”, um dos principais livros a ratificar a teoria da origem e evolução das espécies de Charles Darwin.

²⁷ Glayson Ariel Bencke (1970), possui graduação em Bacharel em Ciências, Habilitação em Biologia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1993) e mestrado em Ciências Biológicas (Zoologia) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995). Atualmente é técnico superior pesquisador da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Zoologia, com ênfase em Ornitologia e Conservação das Espécies Animais, atuando principalmente nos seguintes temas: biologia de aves, espécies ameaçadas e conservação. Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br> > Acesso em 07 jun. 2010.

von Ihering intitulado “Investigação Ornitológica no Brasil” e a partir deste texto começou a fazer apontamentos que depois efetivaram-se como potencialidade para um próximo estudo²⁸.

O referido texto tem o título original “*Ornithologische Forschung in Brasilien*”, por Dr. J. (sic) von Ihering. O artigo foi originalmente publicado no periódico *Ornis - Internationale Zeitschrift für die gesammte Ornitologie*²⁹, no ano de 1887 em Viena. Nesse artigo, o naturalista Hermann von Ihering fala sobre a situação dos estudos das migrações e da biologia de aves no Brasil, as dificuldades encontradas, os poucos recursos, inclusive humanos, e faz apontamentos para uma efetivação proveitosa.

No texto de Ihering, o primeiro a que Walmor Corrêa teve acesso, o artista faz uma série de anotações, destaca alguns parágrafos e apontamentos, assim como anota algumas reflexões, indagações e possibilidades de exploração. A partir de seu conhecimento a respeito de descrições de outros naturalistas estudados, como o já citado Fritz Müller, o artista pode detectar oportunidades que venham a desencadear em uma obra.

Como exemplo, temos a seguinte descrição de Ihering, que o artista destaca no texto mencionado:

Fato é que na parte central da Província, como também no sul da mesma, uma série de aves não é vista no inverno sem que até agora fosse esclarecido se elas se retiram ou hibernam, como se me tornou aparente para uma parte das andorinhas.³⁰

Segundo Walmor Corrêa, essa descrição de Ihering e a dúvida sobre o fato de as andorinhas hibernarem, foi o fator que desencadeou sua pesquisa por outras pistas para que o artista pudesse desenvolver imagens que provocassem a curiosidade ou dúvida no observador. Dessa descrição originou-se o livro da “*Pragne Doméstica*” ou “andorinha doméstica gorda” (Fig. II. Anexos).

Os aparentes fragmentos, quando passam a ser relacionados, nos permitem conhecer alguns aspectos do processo criador do artista. Desta forma, notamos que algumas anotações

²⁸ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010, e por e-mail em 06 de junho de 2010.

²⁹ “*Ornithologische Forschung in Brasilien*”, por Dr. J. (sic) vom Ihering, artigo originalmente publicado no periódico *Ornis - Internationale Zeitschrift für die gesammte Ornitologie*, vol. III, pp. 596-581, 1887 (Viena). Tradução: Walter A. Voss. Notas explicativas: Glayson A. Bencke e W. A. Voss. Apreciação crítica: Prof. Dr. José Willibaldo Thomé (PUCRS). Janeiro de 2007. (Texto cedido por Walmor Corrêa)

³⁰ Idem nota 29, p. 5. (Texto cedido por Walmor Corrêa)

de Walmor Corrêa no texto de Ihering são indícios do caminho que percorreria para realizar seu estudo e a própria obra. Já na primeira página do texto do naturalista, percebemos que, no primeiro parágrafo, o artista destaca o Museu Público de Buenos Aires³¹ e assinala ao lado com as iniciais BA. Mais tarde, com a ajuda de Victoria Noorthoorn, agendou para conhecer o Museu de História Natural e ver de onde Ihering partiu, por onde começou, já que o Museu do Ipiranga³² em São Paulo, criado por Ihering, o artista já conhecia. Em La Plata, buscou pranchas da época, encontrando as de outros naturalistas, mas nenhuma de Ihering. O objetivo de Walmor Corrêa era verificar de onde partiam os naturalistas para desenvolver os desenhos das espécies catalogadas, que tipo de texturas, coloração, que material era usado.³³ Ainda, segundo o artista, lá mesmo desenhou “A Biblioteca dos Enganos”, imaginando algo que tivesse as características dos móveis do Museu de La Plata por onde Ihering passou. Walmor Corrêa já conhecia o Museu do Ipiranga, em São Paulo, cujos móveis eram semelhantes. Nessa ocasião, o móvel foi projetado pelo artista pensando na Fundação Iberê Camargo, espaço no qual a obra seria, a princípio, exposta.

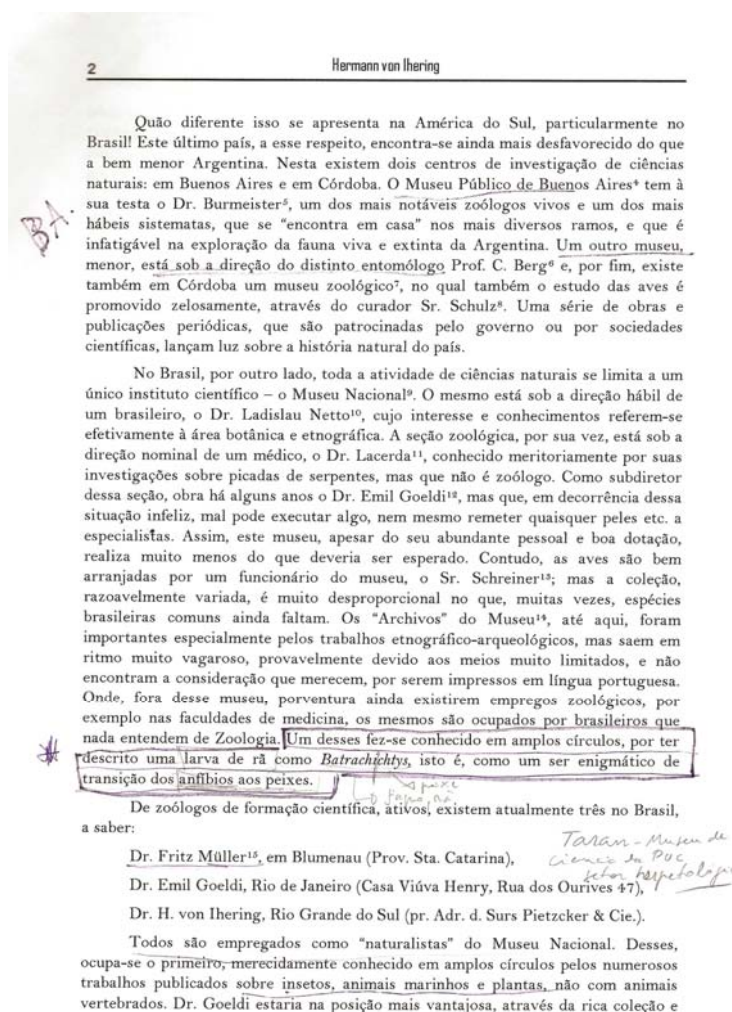
Uma das frases de Ihering destacadas pelo artista: “Um desses fez-se conhecido em amplos círculos por ter descrito uma larva de rã como *Batrachichtys*, isto é, como um ser enigmático de transição dos anfíbios aos peixes”. O trecho soou, provavelmente, como uma possibilidade de investigação para Walmor Corrêa, devido ou seu interesse por seres híbridos, improváveis, ora fantásticos - como em outros trabalhos já realizados pelo artista e mencionados aqui anteriormente. Outra anotação interessante é a separação e tradução do nome científico “*Batrachichtys*”, o que aponta para outra característica de sua produção, que são as “brincadeiras” que o artista faz com as possibilidades da língua, ora criando palavras pela junção de outras, assim como faz nos desenhos de híbridos. Em “Diorama Cartesiano” (Fig. VI, Anexos), por exemplo, cria seres a partir da união de animais e “Ondina” (Fig. I, Anexos) da série “*Unheimlich*” na qual disseca seres do imaginário popular, resgatando-os desse universo e trazendo-os para a luz da ciência. Através dos desenhos e textos, Walmor Corrêa descreve o funcionamento de seus aparelhos internos, como o respiratório ou mesmo a

³¹ Museu Nacional de História Natural, atualmente Museu Argentino de Ciências Naturais “Bernardino Rivadavia”, fundado em 1823 por Bernardino Rivadavia, Ministro do Estado na gestão do então governador de Buenos Aires, Martim Rodrigues. Disponível em: < www.macn.secyt.gov.ar > Acesso em 10 jun. 2010.

³² Museu Paulista, inaugurado em 7 de setembro de 1895 como Museu de História Natural e marco representativo da Independência, da História do Brasil e Paulista. Disponível em: < <http://www.mp.usp.br> > Acesso em 23 jun. 2010.

³³ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010.

gestação da sereia. Na frase mencionada, em que se verifica um engano de um pesquisador ao qual Ihering se refere como “um dos despreparados”, começamos a entrar em contato com os interesses do artista manifestos nas marcações e anotações que vai fazendo.



Segunda página do artigo de Hermann vom Ihering, “*Investigação Ornitológica no Rio Grande do Sul*”. Anotações e marcações feitas por Walmor Corrêa. Material cedido pelo artista.

A característica de um pesquisador, que investiga e procura comprovar suas teses pela experiência - no caso de Walmor Corrêa isso se dá pelo desenho e a explicação textual - é evidente no trabalho do artista já em outras séries produzidas. Os limites entre arte e ciência permeiam sua obra e são o fator que instiga e envolve um público amplo que vai além do artístico, despertando interesse em biólogos, médicos e cientistas.

Em 2004, Walmor Corrêa foi convidado pela Fundação Bienal de São Paulo para participar de um projeto em parceria com a Academia de Belas Artes de Viena, que consistia na reedição da Expedição Austríaca no Brasil, ocorrida 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 (Áustria, 1793-1875) - sobretudo responsável pelas paisagens - e Carl Friedrich Philip Von Martius (Alemanha, 1794 – 1868) - 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 (Estados Unidos, 1961), que assumiu o papel do primeiro naturalista; os estudantes da Academia de Belas Artes de Viena Franz Christoph Amann, segundo naturalista; Georg Paul Tiller (Áustria, 1982), cartógrafo; Karin Felbermayr (Alemanha, 1976), embaixadora; e Christian Mayer (Peru, 1970), cronista; e os brasileiros Walmor Corrêa (SC/Brasil, 1961), botânico; e Bartolomeo Gelpi (Romênia, 1977), 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 26ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, e na própria Academia de Belas Artes de Viena, em 2005³⁴. De posse dos mapas e anotações da época, revisitaram regiões no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, áreas que Thomas Ender também teria percorrido. Baseando-se nos procedimentos de busca e comparação, recorrendo ao desenho e também à fotografia a partir da reprodução de uma paisagem de Ender, procuravam essa mesma paisagem na natureza contemporânea, ou a mais aproximada. E, quando a encontravam, era ali ou a partir dali que faziam os trabalhos³⁵.

No papel do botânico, Walmor Corrêa investigou as árvores frutíferas da região. Depois da viagem, procurou identificar as espécies das árvores. Cruzando suas pesquisas com as anotações realizadas durante a expedição, surgiram desenhos dos frutos dessas árvores e, a partir deles, foram concebidos sacos para guardar as sementes, sendo que assim surgia o “Sementeiro de Thomas Ender” (Fig. IX e X, Anexos). Uma vitrine como as encontradas em

³⁴ RAMOS, Paula. O Estranho Assimilado. Processos cartográficos na Poética de Walmor Corrêa. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis. Santa Catarina. Disponível em: <www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/047.pdf> Acesso em 9 mai. 2010.

³⁵ CHEREM, Rosangela Miranda. Teleplastias – Walmor Corrêa. Catálogo da Mostra Teleplastias. Florianópolis, SC. Fundação Cultural BADESC: 2009.

lojas de sementes e adubos, onde pudessem ser colocados os sacos com as sementes das árvores da região catalogada. Ao todo 10 diferentes sacos, em cada nicho, 10 outros sacos, totalizando 100 saquinhos de 10 espécies. Seguindo exatamente o padrão comercial estas embalagens conteriam na frente, a imagem da planta; no verso, as características da mesma, bem como as indicações acerca de como plantar. Já na parte traseira, dicas sobre a rega e o espaçamento entre as sementes, entre outros. Porém, as informações da bula são na verdade enganos propositais, que logram o saber catalogador europeu enquanto as “plantas nativas” permanecem um segredo da natureza brasileira³⁶.

Analisando os documentos estudados por Walmor Corrêa para a criação d’A Biblioteca, podemos observar algumas recorrências. O artista assinala trechos que lhe chamam atenção em virtude de experiências anteriores, por estar constantemente estudando as catalogações dos naturalistas, assim como todo o universo das expedições científicas. Assim, o primeiro fato a chamar sua atenção foi a catalogação das andorinhas que hibernam. A partir dessa descrição, Walmor Corrêa passou a ler atentamente procurando entradas para suas criações.³⁷

No texto, vemos várias marcações do artista com referência a essas aves, sendo que, mais tarde o texto original de Ihering foi usado no livro referente a “*Pragne Doméstica*”, ou “andorinha-doméstica-gorda”. Ainda na página referente a essa constatação, vemos a marcação “já fiz”, o que nos leva a crer que o artista recorre mais de uma vez a esse documento e vai selecionando e cruzando informações com outros documentos e elaborando os livros. Em entrevista com o pesquisador Glayson Ariel Bencke, da Fundação Zoobotânica do RS, o mesmo relatou que em conversa com Walmor Corrêa forneceu-lhe dados a respeito de outros naturalistas a que o artista deve ter recorrido para novamente retornar a Ihering, onde encontrou os apontamentos que buscava para sua criação. Segundo Bencke, é importante essa revisitação que Walmor Corrêa faz ao trabalho de pesquisa e catalogação desse sério cientista - um pioneiro que introduziu o estudo ornitológico no Rio Grande do Sul - trazendo seu nome a tona e valorizando seu empenho e valor como pesquisador.³⁸

³⁶ CHEREM, Rosangela Miranda. *A Teleplastia do Viajante: recolher e classificar*. Teleplastias – Walmor Corrêa. Catálogo da Mostra Teleplastias. Florianópolis, SC. Fundação Cultural BADESC: 2009, p. 9-14.

³⁷ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 20 de abril de 2010.

³⁸ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o pesquisador Glayson Ariel Bencke no dia 14 de junho de 2010.

De certa forma o artista utiliza as anotações nos documentos como uma forma de armazenamento de informações que captura em um e outro texto e ocorrências que vão lhe surgindo a cerca de uma proposta de criação. Como se não quisesse perder uma ideia que surge ou quisesse fixá-la. Ele anota, corrige, pontua um desenho já feito, uma decisão já tomada.

Para essas e tantas outras observações semelhantes, seria muito valioso se um círculo maior de amigos observadores da natureza se juntasse para atividades coletivas. Particularmente proveitosa poderia ser uma tal rede de observadores também em relação a deslocamentos e locais de invernagem das aves. Migrações propriamente ditas, regulares, que em sua essência parecem ser uma característica da Região Paleártica, não existem aqui, com exceção unicamente do papagaio serrano, *Chrysotis pretrei*²⁹ Temm., que, em grandes bandos, de janeiro a março ou abril aparece na Serra dos Tapes e seus arredores para, mais tarde, voltar novamente a seus domicílios comuns, as matas de araucárias do planalto da Província, onde em abril os frutos nutritivos de pinhão amadurecem. Na Colônia Mundo Novo³⁰ chamaram-me a atenção as revoadas migratórias dessa espécie, cujo destino apenas mais tarde cheguei a conhecer. De maneira mais precisa, quanto à direção e causa, esta migração todavia ainda não foi estudada.

Todas as aves restantes, que porventura são migratórias, devem migrar individualmente, em números menores ou à noite, mas a respeito disso nada de concreto é conhecido. Fato é que na parte central da Província, como também no sul da mesma, uma série de aves não é vista no inverno sem que até agora fosse esclarecido se elas se retiram ou hibernam, como se me tornou aparente para uma parte das andorinhas. Outras andorinhas, com certeza, são aves residentes, como a graciosa *Hirundo leucorrhoa*³¹ Vieill., que tanto no inverno como no verão exercita suas maneiras vivazes e, muitas vezes longamente, faz companhia ao cavaleiro, ora adiantando-se, ora rodeando-o.

Na Colônia Mundo Novo aparece a jacutinga, *Pipile jacutinga* Spix, em maio ou junho, em pequenos bandos de 4 a 16 indivíduos. Ela nidifica aí, quando põe seus 2-3 ovos brancos em uma cavidade natural, que é formada por um tronco robusto junto a uma ramificação, onde vários galhos despontam. Em novembro eclodem os filhotes, que logo podem andar e esvoaçar, e em dezembro desaparece toda a clã, mas para onde? Muito mais para o sul não se estende a área de distribuição dessa ave, que ainda ocorre até a Serra do Herval³²; portanto, a migração talvez poderia antes direcionar-se para norte. Em tais casos, como na ora comentada jacutinga, deve ser possível verificar mais facilmente a época e direção do deslocamento, porque todo caçador está interessado na data de aparecimento dessa caça primorosa. Do mesmo modo acontece com o acima mencionado papagaio serrano, cujos abundantes e ruidosos bandos são por demais chamativos para não merecerem uma atenção geral – e, mesmo assim, nem essa migração nos é clara até agora, porque sobre a época do aparecimento da mesma não existem anotações continuadas e monitoráveis. Certo é apenas que uma série de frutos silvestres, não apenas os da mata, mas também os dos campos e de seus capões menores, como guabirobas e araçás, constituem o fator de atração e a razão do deslocamento. Contudo, o planalto também não carece destes ou de outros frutos semelhantes. No mais, parece que o momento de seus aparecimentos ao longo dos anos pode se desordenar por alguns meses, mas a regra deve ser que esses papagaios migram em janeiro para o sul da Província e de lá voltam à serra em março ou abril. Os bandos observados nessa época na encosta da serra, como por exemplo em Mundo Novo, seriam retornantes e, assim, restaria averiguar-se o

Quinta página do artigo de Hermann vom Ihering, “Investigação Ornitológica no Rio Grande do Sul”. Anotações e marcações de Walmor Corrêa. Material cedido pelo artista.

Percebe-se que o artista conserva em grande parte, as descrições de Ihering, que podem ser consideradas armadilhas para o olhar desinformado do espectador. Como no texto que trata da andorinha que hiberna, Walmor Corrêa usa dois dos parágrafos descritos por Ihering, tratando da possibilidade da existência de tais aves.

Em outras citações, provavelmente apenas um olhar mais especializado poderia perceber algumas indicações que o artista busca evidenciar com a intenção de instigar,

imaginando o que o observador poderia deduzir daquela descrição juntamente com seu desenho. Uma descrição de uma espécie de “Bugio” é um exemplo, como podemos ver na figura a seguir:

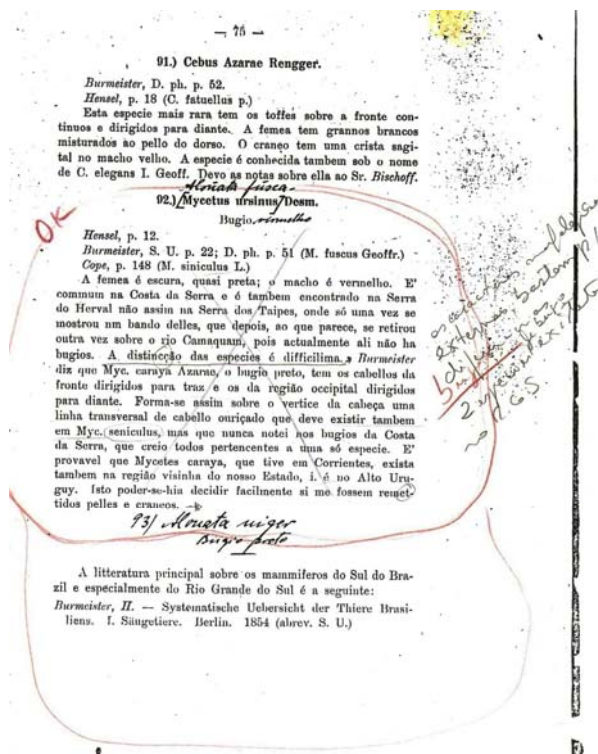


Imagem da página 75 do texto de catalogação, “Os mamíferos do Rio Grande do Sul”, de Hermann von Ihering. Anotações e marcações de Walmor Corrêa. Documento cedido pelo artista.



“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “Mycetus ursinus Desm. – Bugio”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.

Na imagem do livro, alguns detalhes que o artista mantém dos textos originais a nomenclatura científica “*Mycetus* (gênero) *ursinus* (espécie) *Desm.* (cientista que nomeou a espécie, usado em alguns casos mas não obrigatório)”, e as referências de pesquisa de Ihering “*Hensel*, p. 12”, “*Burmeister*” . Essas referências o artista mantém tal e qual no texto, mantendo a característica de catalogação. Interessante pensar que para desenhar a imagem, Walmor Corrêa dispunha apenas da descrição e a partir desta é que procurou referências para criar a imagem visual do Bugio. Como estaria posicionado, as tonalidades, o tipo de pêlo, como ele se apresenta são todas questões pensadas e tornadas imagem pelo próprio artista. Assim como estabelecer as características do animal, por exemplo na citação: “... o bugio preto tem os cabellos da frente dirigidos para trás e os da região occipital dirigidos para frente...”, imaginando como um leitor leigo, não familiarizado com a linguagem científica, receberia essa imagem vinculada à descrição.

Nos texto de Ihering, apontados por Walmor Corrêa, ainda percebemos investidas e retornos do artista, que toma decisões abandonadas posteriormente, conforme observa-se na imagem a seguir:

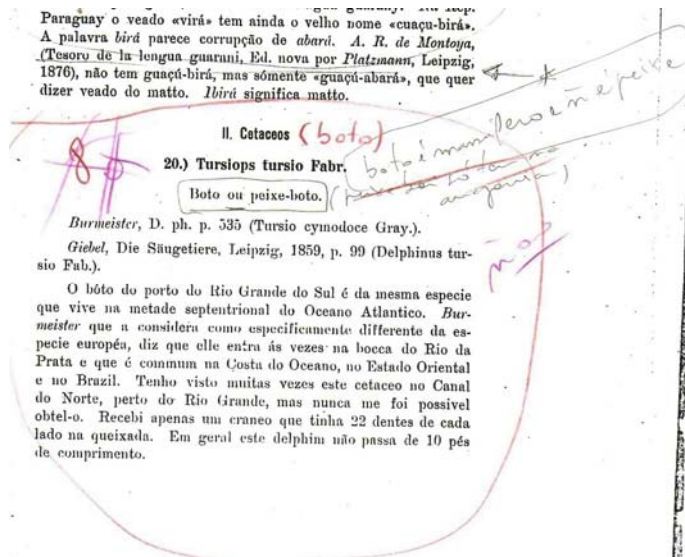


Imagem da página 51 do texto de catalogação, “*Os mamíferos do Rio Grande do Sul*”, de Hermann von Ihering. Anotações e marcações de Walmor Corrêa. Documento cedido pelo artista.

Nesses movimentos, percebe-se o olhar criador do artista, que vai compondo através da estruturação de ideias, ora contrapondo, ora confundindo arte e ciência, ou seria melhor dizer fantasia e ciência?

5. A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM NA CRIAÇÃO DE WALMOR CORRÊA

Uma questão que merece atenção no trabalho de Walmor Corrêa é a relação que o artista estabelece entre texto e imagem. Geralmente o artista parte de um texto, e esse texto de caráter científico é que vai estimulá-lo a criar uma imagem.

Em entrevista feita com Paula Ramos³⁹ no dia 16 de junho de 2010, foram feitas algumas considerações, sobre as quais agora discutiremos.

Lançando um olhar sobre a série “Apêndices/Catálogos”(2004) apresentada por Walmor Corrêa na Bienal de SP em 2004, percebemos que o artista cria, além dos híbridos, palavras. A invenção de um vocabulário próprio é algo que dá prazer ao artista. Por exemplo, em um dos desenhos com o título “*Möve Mitt Krallen*”(2004) onde vemos uma gaivota com as garras do caranguejo (Fig. XI. Anexos). Nos trabalhos dessa série, Walmor Corrêa cria palavras, apropriando-se de características pertencentes ao latim e a língua alemã como por exemplo a possibilidade de criação de palavras a partir da junção de outras palavras. O artista faz uso desse artifício para criar com isso imagens e conceitos artificiais. De certa forma, brinca com as possibilidades de uma língua que em sua natureza e gramática permite isso.

A palavra é geralmente a armadilha no trabalho de Walmor Corrêa. É o mecanismo usado para convencer ou enganar. Como no exemplo de “*Möve Mitt Krallen*” – Gaivota com garras - mesmo que o observador não seja familiarizado com a língua, no caso o alemão, ele tem a imagem que causa certo estranhamento. Uma gaivota com garras de caranguejo? E, aproximando-se do texto, lendo-o, é possível perceber que é uma linguagem diferente, que remete aos textos dos viajantes, ou a quem faz esse tipo de trabalho de cunho mais científico, descritivo e minucioso.

³⁹ Paula Viviane Ramos. Bacharel em Comunicação Social Jornalismo (1996), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Mestrado (2002) e Doutorado (2007) em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, pela mesma IES. Em 2005, realizou doutorado-sanduíche junto à Universidade de Kassel, Alemanha, com bolsa do CNPq/DAAD. É professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando junto aos cursos de Artes Visuais e de História da Arte. Além das atividades em ensino superior, atua como curadora independente e crítica de arte, discutindo produções em arte contemporânea.

Walmor Corrêa tem afinidade com esse tipo de leitura, as expedições e o imaginário dos viajantes. Lê e gosta desse universo, a partir do qual se apropria de um tipo de linguagem que seria oficial, possível, e cria o seu artifício.

Na já mencionada série “*Unheimlich*”(2005), o texto é um artifício para contar, convencer, envolver, assim como o desenho, que possui a mesma finalidade. Nascida durante uma pesquisa do artista na Amazônia, a motivação para a produção dessa série veio de uma carta do Padre Anchieta, datada em 1560, em que relata a existência do *Curupira* nas terras brasileiras. Além da *Mulher-Peixe* (Vitória da Conquista, Bahia), outros seres localizados na memória folclórica são: *Capelobo* (Região do Xingu, Pará), *Ipupiara* (São Vicente, São Paulo), *Cachorra da Palmeira* (Palmeira dos Índios, Alagoas) e *Curupira* (Rio Tapajós, Pará).

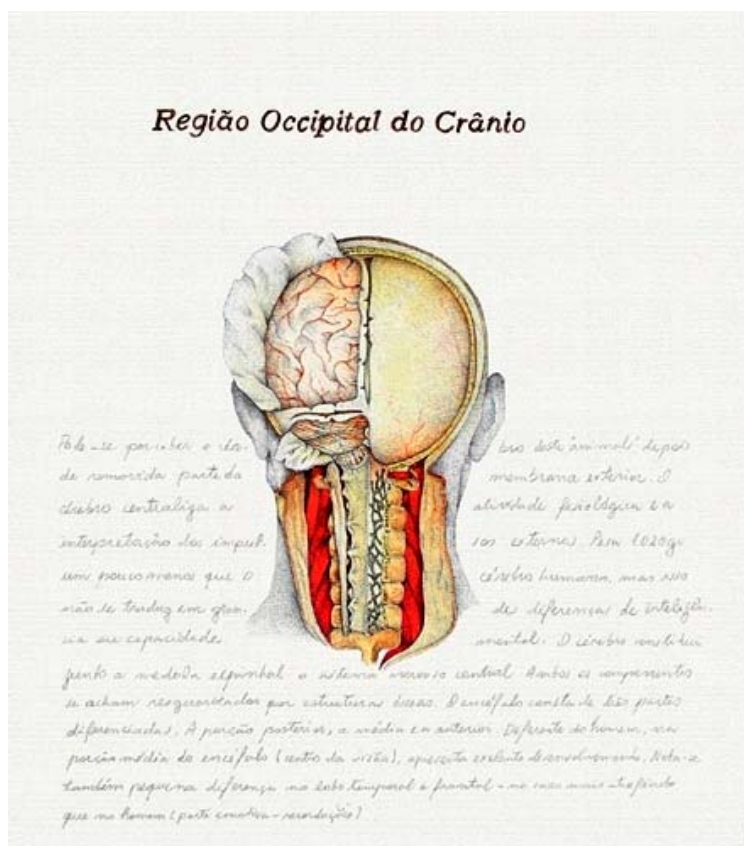
Para a realização da série, o artista realizou vasta pesquisa em bibliografia especializada e consultórios médicos. Dessas criações, resultaram serigrafias impressas como Atlas Escolares, com proteção de madeira nas extremidades, prontas para serem penduradas no ambiente escolar.

A ideia de concepção para essa obra, segundo Walmor Corrêa,⁴⁰ era o objeto final atlas. Interessava-lhe a repetição, impressão, como são os atlas de anatomia do colégio. Para chegar ao objetivo final, o artista realizou todo um percurso que, segundo ele, pode ser considerado como vários outros trabalhos: a pesquisa sobre esses seres, as conversas com médicos e especialistas, a criação das pinturas em tela para o atlas, os apêndices que compõem as pinturas – cada apêndice necessitou de dedicação exclusiva. E, finalmente, o próprio trabalho de encontrar a impressão adequada. Relata que, até obter a qualidade desejada, realizou pesquisa de aproximadamente um ano. Afirma que essa série foi uma das mais complicadas e trabalhosas que já realizou. Na figura I dos anexos, a imagem da Ondina e a seguir o detalhe de um dos apêndices onde vemos o “Coração e Sistema Elétrico Cardíaco”.

Os Atlas foram expostos pela primeira vez na exposição *Memento Mori*, no Instituto Goethe em 2007. Segundo Rosângela Miranda Cherem, “Disfarçados pelo preciosismo dos detalhes e pela obsessão do acabamento, estes trabalhos se constituem também como ciladas

⁴⁰ Informações concedidas a autora em entrevista realizada com o artista no dia 30 de junho de 2010.

da didática e armadilhas da padronagem, operando pelo engano de que é possível regular o surpreendente e domar o desconhecido”.⁴¹



Detalhe de um dos apêndices onde vemos o “Coração e Sistema Elétrico Cardíaco”.

Quando o artista entra em contato com o texto de Hermann von Ihering, ele se apropria e explora as possibilidades de artifício que o mesmo apresenta, assim como o desenho. Sempre oscilando entre um naturalismo científico exagerado e um naturalismo tão perfeito que convence o espectador. Essas características revelam-se fundamentais para que o trabalho aconteça e tenha poder de convencimento, ou seja, o desenho minucioso, que é a marca do artista, colabora para a legitimação das informações que contém, as possibilidades que sugere.

A relação entre texto e imagem é recorrente nos três trabalhos mencionados, assim como em outros. Está em “Apêndices/Catalogações”, em “*Unheimlich*”, e também em “A Biblioteca dos Enganos”. Com isso, surgem questões pertinentes, como, por exemplo, a

⁴¹ CHEREM, Rosangela Miranda. A Teleplastia do médico. Teleplastias – Walmor Corrêa. Catálogo da Mostra Teleplastias. Florianópolis, SC. Fundação Cultural BADESC: 2009, p. 46.

legitimação através da escrita. No livro “Arte e Ilusão” de E. H. Gombrich, ao tratar “Verdade e Estereótipo”, são levantadas algumas questões a respeito da legitimidade da imagem atribuída aos rótulos, ao anúncio, no sentido de que a mensagem da imagem é aceita a partir do que diz a legenda:

... na nossa cultura os quadros têm habitualmente, rótulos ou títulos, e esses podem ser entendidos como declarações abreviadas. Quando alguém diz ‘a câmara’ não mente, a confusão é manifesta. Em tempo de guerra, a propaganda muitas vezes faz uso de fotografias com legendas mentirosas para acusar ou desculpar um ou outro dos adversários. Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura. (GOMBRICH, 1986, p. 59)

Dessa forma, o caráter legitimador da escrita figura ao longo da história. Sem muito esforço mental, todos nós podemos transformar em declarações as suscintas etiquetas que encontramos em museus e livros.

Embora, durante muito tempo a civilização ocidental foi reconhecida como a civilização da linguagem e do texto e o saber ler e escrever era algo muito importante, hoje estamos em um período mais intenso de imagens, ainda que o poder de credibilidade gerado pela escrita ainda permaneça. O que nos permite saber se determinada legenda, atribuída a um local, refere-se de fato àquela paisagem, pois temos acesso através das imagens e meios de comunicação a lugares e distâncias que em outros tempos seria mais difícil conhecer. Mas ainda é a escrita que legitima. Nas universidades, para comprovar seu mérito acadêmico, o aluno precisa escrever, assim como a própria sociedade espera sempre pela verdade do documento escrito. Escritos que levam a assinatura de um cientista ou de uma instituição muitas vezes não são nem questionados e Walmor Corrêa, mesmo que inconscientemente, provoca uma discussão com relação a essas questões, nos levando a pensar sobre o quanto o texto traz de verdade ao referir-se à imagem. Trazendo-nos as descrições de Ihering juntamente com seus desenhos, nos dá a possibilidade de questionar essa imagem.

Assim como a polêmica internacional causada pelo artista Eduardo Kac (RJ/Brasil, 1962) com sua obra “*GFP Bunny*” (2000), que incluiu a criação, através de engenharia genética, de uma coelha com GFP, ou *Green Fluorescent Protein* (Proteína Fluorescente Verde). Sob luz azul, a coelha emitiria luz verde. O objetivo inicial do artista era trazer a coelha para viver com ele e sua família em Chicago, coisa que lhe foi negada pelo laboratório francês onde a coelha foi gerada. A coelha nunca foi vista, seu prestígio cresceu na mídia pela sua invisibilidade. Como legitimadores, apenas a escrita e a imagem reproduzidas nos maiores

jornais do mundo, que geraram toda a discussão acerca da investigação em biotecnologia e a redefinição de nossas ideias e critérios estéticos.



O artista Eduardo Kac e sua coelha Alba,
à direita a coelha já supostamente modificada geneticamente, 2000.
Disponível em : < <http://www.artes.ucp.pt> > e < <http://pphp.uol.com.br> >

Outro aspecto é o questionamento da própria ciência e do mito de suas verdades serem inquestionáveis, visto que é próprio da evolução do conhecimento científico que teorias e experiências sejam derrubadas ou renovadas a todo momento.

Como afirma o artista Walmor Corrêa, sua intenção não é competir com a ciência, mas sim questionar os discursos sobre ela. E, como artista, tornar possíveis algumas fantasias já originárias do universo dos viajantes.

Conclusão

A partir dos objetivos propostos inicialmente com foco no processo criativo e a obra “A Biblioteca dos Enganos” do artista plástico Walmor Corrêa, posso afirmar que obtive êxito no percurso para a realização desse estudo, através do contato com a gênese criativa da obra proporcionado pela análise dos documentos do processo, pelo contato com o ambiente de trabalho do artista, assim como, pelas entrevistas, que proporcionaram uma visão do pensamento de Walmor Corrêa acerca de seu trabalho e de como o direciona. A entrevista com o pesquisador Glayson Ariel Bencke contribuiu para a reflexão a respeito da diferença do olhar dos espectadores especialista e leigo diante de uma obra com as proposições de “A Biblioteca dos Enganos”, assim como o depoimento da pesquisadora Paula Ramos - que acompanha a trajetória do artista de longa data -, trouxe-me questionamentos sobre as relações entre arte e linguagem e a utilização das ferramentas da língua para convencer e confundir, presentes em vários trabalhos de Corrêa.

Enquanto método, a entrevista pareceu-me uma ferramenta importante para a elaboração de uma análise crítica, pois ela possibilita o encontro, entre o que pergunta e o que responde. Embora não aconteça de forma espontânea, proporciona o diálogo e o contato com o pensamento do artista em ação, pois o mesmo elabora as ideias enquanto as coloca na forma da palavra.

As proposições que se referem à tentativa de tornar o processo criativo presente na obra exposta ao público estiveram presentes a partir das leituras de Fayga Ostrower e Cecília Almeida Salles, no que se refere ao fazer consciente do artista, focado em seu processo e determinando o rumo de seu trabalho, assim como nos recursos que utiliza para encontrar a melhor forma de apresentação e relação com o ambiente de exposição. Nesse sentido, Walmor

Corrêa mostrou-se como um artista bastante envolvido, por seu cuidado com a pesquisa, desde a criação, passando pelo processo fabril até a montagem no espaço do local de exposição. O artista procurou acompanhar a recepção do público com relação a sua obra, frequentando seguidamente a exposição e mostrando-se disponível ao público visitante.

No âmbito da pesquisa, tive a oportunidade de analisar importantes documentos do processo de criação da obra “A Biblioteca dos Enganos” disponibilizados pelo artista. Documentos esses que consistiam em textos do naturalista Herman von Ihering, usados para a criação dos desenhos. Textos que li, analisei e comparei com os textos dos livros da obra final, assim como algumas pranchas de estudos de outros pesquisadores que o artista utiliza como ponto de partida. Tiveram papel fundamental na análise proposta, ainda, o conteúdo das entrevistas, as visitas ao ateliê do artista e conversas informais com pessoas que trabalharam com Walmor Corrêa e na 7ª Bienal do Mercosul. A análise desses documentos possibilitou a percepção das investidas e recuos do artista, o modo como traça seu percurso de criação, elaborando seu mapa visual, nas anotações, em seguida avaliando e selecionando o que efetivamente seria obra e finalmente concretizando.

Outra característica que se mostrou forte no trabalho de Walmor Corrêa diz respeito à relação texto e imagem, onde o artista cria, de certa forma, híbridos tanto de imagens quanto de palavras. Para isso, usa o artifício permitido pela língua – o alemão - de utilizar a união de palavras para formação de outras palavras. Em outros momentos, a linguagem é o que legitima suas proposições. Os textos presentes em muitas obras do artista, sobre tudo em três obras citadas, a saber: “Apêndices/Catologações”(2004), a série “*Unheimlich*”(2005) e “A Biblioteca dos Enganos”(2009) é um elemento fundamental para evidenciar a proposta deste. Esse ponto da pesquisa pareceu-me importante e merecedor de aprofundamento, pois, dado o curto prazo para a conclusão do estudo, o ponto permanece em aberto para futuras investigações, minhas ou de outros pesquisadores.

Sobretudo, no que diz respeito ao processo criativo, permanece o interesse por investigar com mais intensidade a possibilidade de inserção do ato criativo na apresentação do trabalho. Da mesma forma, assuntos surgidos no decorrer da pesquisa acerca do uso da linguagem, aliada ao desenho e às relações que permeiam a fruição do público mostram-se merecedoras de aprofundamento.

Concluo com a certeza de que este estudo irá contribuir como ferramenta de pesquisa tanto de bibliografia quanto relativo ao processo criativo, as considerações da

Crítica Genética e a poética relacionada à obra de Walmor Corrêa, pois são assuntos pertinentes a ser tratados na contemporaneidade, sobretudo aliados à produção de artistas.

Com relação especificamente à produção de Walmor Corrêa – um artista que não tem formação acadêmica em Artes Visuais – tratamos do artista investigador, que não se restringe aos limites daqueles que atuam no circuito universitário, mas é praticamente uma condição para a atuação no campo contemporâneo.

“A Biblioteca dos Enganos” revela não apenas o processo criativo, mas a criatividade manifesta na obstinação do artista por encantar através de uma “brincadeira” com o olhar, o “engano” e a ilusão.

Bibliografia

Textos de Hermann vom Ihering cedidos por Walmor Corrêa

IHERING, Hermann von. 1892. Os mamíferos do Rio Grande do Sul. *In: Anuario do Estado do Rio Grande do Sul para o anno de 1893*, de Graciano A. de Azambuja. Porto Alegre. Pp. 41-77.

_____ *Ornithologische Forschung in Brasilien*”, por Dr. J. (sic) vom Ihering, artigo originalmente publicado no periódico *Ornis - Internationale Zeitschrift für die gesammte Ornithologie*, vol. III, pp. 596-581, 1887 (Viena). Tradução: Walter A. Voss. Notas explicativas: Glayson A. Bencke e W. A. Voss. Apreciação crítica: Prof. Dr. José Willibaldo Thomé (PUCRS). Janeiro de 2007.

_____ *As aves do estado do Rio Grande do Sul*. Pp. 113-154. *In Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para o anno de 1900*. Porto Alegre.

Bibliografia geral

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo, Pioneira, 1980.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação dos quadros*. Tradução Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *Multiplidade*. *In: Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas/Italo Calvino*; tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 115-138.

CARVALHO, Ana Maria Albani de - *Instalação como problemática artística contemporânea*. In CATTANI, Icleia Borsa (org). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 103-123.

CHEREM, Rosangela Miranda. *Teleplastias – Walmor Corrêa*. Catálogo da Mostra Teleplastias. Florianópolis, SC. Fundação Cultural BADESC: 2009.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo : arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Verdade e Estereótipo*. In. *Arte e ilusão : um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 55-79.

GOMES, Paulo. *Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits*. In: *Porto arte : revista de artes visuais* Vol. 13, n.23 (nov. 2005), p. 59-71.

KNAAK, Bianca. *A natureza generosa e perversa das criaturas*. In Walmor Corrêa. Catálogo da Exposição Natureza Perversa, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre RS, p. 21-22.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 4ª ed. Petrópolis> Vozes, 1984.

PAREYSON, Luigi. *Conteúdo e Forma*. In. *Os problemas da estética*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 55-81.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo:EDUC, 2000.

_____. *Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras*. In: *Ars: revista do Departamento de Artes Plásticas*. São Paulo Vol.1, n.2 (2003); p. 89-107.

_____. *Gesto inacabado : processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP, 2001.

_____. *Desenhos da criação*. In. *Disegno. Desenho. Desígnio*. Edith Derdyk. Org. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, p.33-44.

TOMSICH, Francisco, VERGES, Martin. *Riozinho Transpuesto De Um Estudio Para Um Retrato Común*. Fundação Bienal do Mercosul. Porto Alegre, Riozinho, Montevideo, 2009.

VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar : o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. 2006.

WOLLHEIM, Richard. *I- O que o artista Faz. II- O que o espectador vê*. In. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 13-101.

WATSON, Charles. Curso *O Processo Criativo Módulo III*. Porto Alegre, 25 a 28 mar. 2010. Transcrição a partir da fala do palestrante no Curso.

Sites consultados na internet

Acessado em 20 de abril de 2010

<http://www.walmorcorrea.com.br/php/inicio.php>

<http://abacus.bates.edu/acad/museum/crypto/correa.html>

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001608.html>

<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/ptindex.htm>

<http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/es/walmor-correa>

<http://www.google.com.br/search?hl=pt->

[BR&q=Hermanm+vom+lhering+walmor+correa&meta=](http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=Hermanm+vom+lhering+walmor+correa&meta=)

<http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-titulos-arte-visual-nome-amir-cador.htm>

<http://www.sacatar.com.br/site/alumni.asp?id=129>

http://www.fzb.rs.gov.br/museu/projetos/naturalistas_ih.htm

<http://www.lauramarsiaj.com.br/8099>

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rlPw_UDiI0kJ:www.casadobruco.com.br/textos/magia90.htm+o+que+%C3%A9+teleplastia&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

http://www.fafich.ufmg.br/~grupoverdadeinterpretacao/luigi_pareyson.htm

<http://www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=37>

<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhepesq.jsp?pesq=6112940247306533#dadosgerais>

<http://www.faygaostrower.org.br/artista.php>

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2006000100010&script=sci_arttext

<http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/03/walmor-correa/>

<http://bioephemera.com/index.php?s=expeditions>

http://www.bc.furb.br/sarauEletronico/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=33

<http://www.pbs.org/art21/artists/dion/index.html>

Acessado em 9 de maio de 2010

<http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/047.pdf>

<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/professionals/tiller-georg-paul-8286/>

<http://www.karinfelbermayr.net/en/vita/>

<http://www.sil.si.edu/>

Acessado em 20 de maio de 2010

www.margs.rs.gov.br

www.walmorcorrea.com.br

Acessado em 10 de junho de 2010

http://www.macn.secyt.gov.ar/cont_ElMuseo/em_historia.php

<http://www.mp.usp.br/historia.html>

http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=138

http://www.artes.ucp.pt/artes_digitais/index.php/entrevistas/140-gfpalbanobel

Acessado em 22 de junho de 2010

<http://www.iberecamargo.org.br>

Acessado em 23 de junho de 2010

<http://www.mp.usp.br>

Anexos

1. Imagens da obra “A Biblioteca dos Enganos” (2009)
2. Biografia do artista Walmor Corrêa
3. Algumas imagens do ateliê de Walmor Corrêa
4. Entrevistas com o artista Walmor Corrêa
5. Entrevista com o pesquisador Glayson Ariel Bencke
6. Entrevista com a pesquisadora Paula Viviane Ramos
7. Imagens de outras obra do artista

1. Imagens da obra “A Biblioteca dos Enganos” (2009)

Das páginas 66 a 73, trazemos imagens dos livros que fazem parte da obra “A Biblioteca dos Enganos”. 2009.

Imagens cedidas pelo artista Walmor Corrêa



“A Biblioteca dos Enganos”, Walmor Corrêa, 2009. Mostra Desenho das Ideias, 7ª Bienal do Mercosul, 2009. Fotografia Claudia Hamerski.



“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Livro, “Gambá ou Raposa”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião. Imagem cedida pelo artista.



“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Livro, “Comedor de Pimenta”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião. Imagem cedida pelo artista.

Dasyurus uroceras lund

Tatu

Serra Geral e Serra dos Tapes



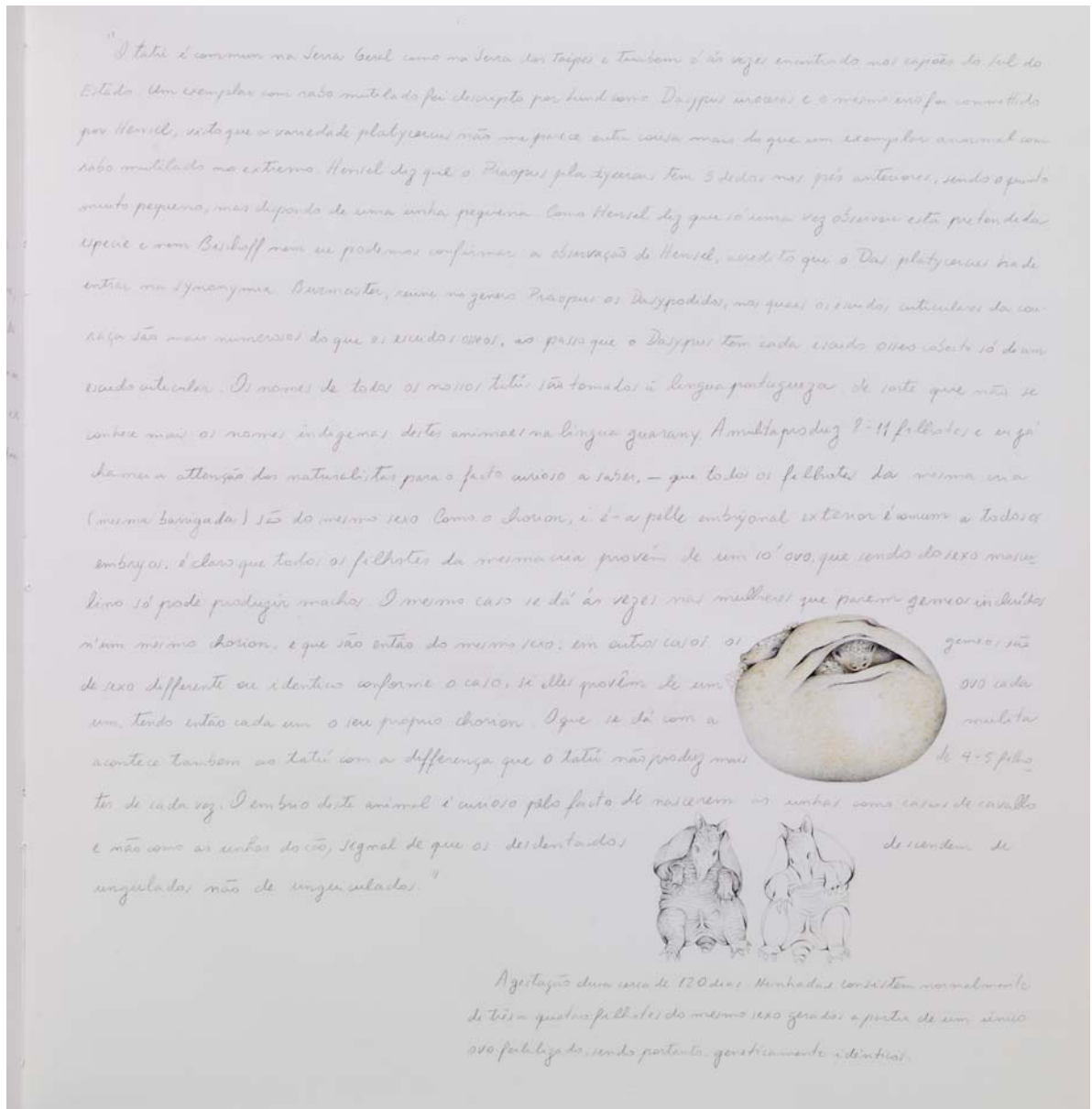
Aspécie apresenta placas dermicas robustas e duros e as laterais do corpo, da cauda e do topo da cabeça. Esta carapaca é dividida em três seções: uma seção escapular, com escudo pélvico e uma seção central de 7 e 9 bandas móveis. A cauda é curta e vestigial, coberta por 3 anéis. A cabeça é afilada, as orelhas são bem desenvolvidas e cobertas por pele densa. Os membros são fortes e entrançados. As patas deontas possuem quatro digitais e as posteriores cinco,

com quatro unhas, úteis para cavar.

Não possui incisivos ou caninos, sendo os dentes monodísculos e sem esmalte. Machos pesam em torno de 5,5 a 7,7 Kg e tendem a ser ligeiramente maiores que as fêmeas.



“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “*Dasyurus uroceras* Lund. – Tatu”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.



“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “*Dasypus uroceras* Lund. - Tatu”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.



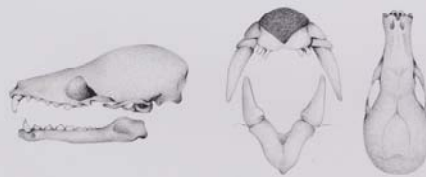
“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “Glossaphaga soricina Geoffr.”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.

Glossophaga caudata Geoffr.

Hensel, p. 20.

Burmester, J. U. p. 54; D. ph. p. 76 (*Glossophaga caudata* Geoffr.)

O nome de Geoffroy indica que às vezes existe um rudimento de rabo, o que nos meus exemplares aparece tão pouco como Burmester nos seus. Denticulada $2\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{6}{6}$.



Espécie de pequena porte. Possui língua alongada que o auxilia a alcançar as flores para obter o néctar de que se alimenta. A língua é sustentada pelo osso hióide (Os Hyoideum) modificado. Está situado abaixo da mandíbula, apresentando nos morcegos-buja-flor, um prolongamento nas extremidades que estendem-se à caixa craniana até a posição distal do osso occipital. O osso hióide tem origem embrionária no 2º arco faríngeo, podendo ser anatomicamente subdividido em corpo, grande ramo e pequeno ramo. Alimentam-se, principalmente, de néctar e pólen, são por isso chamados de morcegos buja-flor. Em função da dieta líquida ou composta de sólidos bastante pequenos, seus dentes são pequenos e frágeis. A membrana inter-femoral é menor do que o comprimento das pernas e a cauda é pouco desenvolvida ou ausente.

Localidade: Grupos. Atividade: Noite. Refúgio: Folhas. Alimentação: néctar, pólen.

“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “Glossophaga soricina Geoffr”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.

Cervus (Coassus) rufinus Puch.
 Veado bororó ou de mãos curta



Hensel, p. 99.

Bevmeister, J. V., p. 319 (C. manus lund)

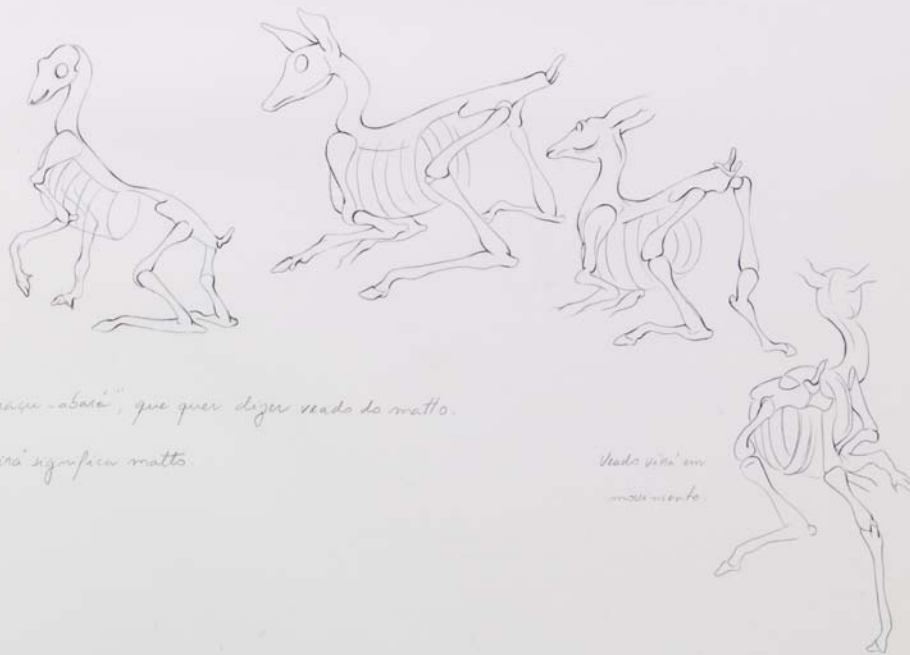
A. Nehring, Ueber die Cerviden von Paracucaba, Sitzungs. Ber. Ges. naturf., Freund, Berlin, 1884, p. 132

Esta pequena espécie de cor pardo-avermelho tem o comprimento de 2 pés e a altura de 1 1/2 pé. Veio que não o conheço, ao menos fui obrigado a considerá-lo como de veado "vira" os que me enviaram como procedentes do veado bororó. Uma espécie ainda menor, que vive na Chap. do Chile, tem os diâmetros de 35 milim. de comprimento e a linha basilar do osso só de 126 milim. O veado bororó distingue-se da pele mãos antes dos pés. D. M. Birkhoff afirmou que na Serra Geral do Rio Grande do Sul existe uma qualidade bem rara de

“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “Cervus (Coassus) rufinus Puch. – Veado bororó ou de mão curta”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.

veado bororó que não tem a miocúnta e que talvez ainda menor. Talvez seja o 6.º pudor ou outra espécie parecida e até agora sem nome. Para estudar estes veados seria preciso obter o seu como, tamanho e os ossos da perna pelo menos de um lado. Os caçadores que matarem veados bororó me prestarão a signalação de suas matanças enviando os ossos, carnes e ossos das pernas, assim poderei ser solida esta questão de história natural. Os nomes indígenas dos veados parece que não mais são conhecidos no nosso Estado, só o do "virá" é que subsiste. Este nome não vem de virar, como se vê, pelo facto de ter este veado o costume de mudar repentinamente o rumo em que corre, quando se vê perseguido. Mas vem da lingua guarany. Na Rep. Paraguay o veado "virá" tem ainda o velho nome "guacu-bira".

A palavra bira' parece corrupção de abaró'. A. R. de Montoya, (Tesoro de la lengua guarany. Ed. nova por Platjmann, Leipzig, 1876) não tem guacu-bira, mas sómente



"guacu-abaró", que quer dizer veado do matto.

Bira' significa matto.

Veado virá em movimento.

“A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafite sobre papel. Detalhe, “Cervus (Coassus) rufinus Puch. – Veado bororó ou de mão curta”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.

2. Biografia do artista Walmor Corrêa

Walmor Corrêa nasceu em Florianópolis, Brasil, em 1961. Vive e trabalha em Porto Alegre. Graduiu-se pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) em Publicidade e Propaganda e em Arquitetura e Urbanismo.

Dentre suas exposições individuais, destacam-se: *Você que faz versos*, Instituto Goethe de Porto Alegre, Porto Alegre (2010); *Memento Mori*, Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro (2008); *Memento Mori*, Instituto Goethe de Porto Alegre, Porto Alegre (2007); *Apêndice/Mostruário Entomológico*, Centro Universitário Mariantônia - Universidade São Paulo, São Paulo (2004) e *Natureza Perversa*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - Salas Negras, Porto Alegre (2003).

Principais exposições coletivas: *7ª Bienal do Mercosul*, Museu de Artes do Rio Grande do Sul - MARGS, Porto Alegre (2009); *Die Tropen*, Museum Martin Gropius-Bau, Berlim (2008); *Os Trópicos - Visões a partir do centro do globo*, Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, Rio de Janeiro (2008); *Cryptozoology*, Bates College Museum of Art, Lewiston, Maine (2006); *Panorama da Arte Brasileira 2005*, Museu de Arte Moderna - MAM, São Paulo (2005); *XXVI Bienal Internacional de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo (2004).

Em 2008, participou de residência artística na Fundación Can Xalant e, em 2007, na Fundação Sacatar, Bahia. Pelo seu trabalho, Walmor Corrêa recebeu os seguintes prêmios: Açorianos de Artes Plásticas (2008); Destaque em Escultura e Artista Destaque Especial do Ano 2007, pela exposição *Memento Mori* no Instituto Goethe, Porto Alegre.

3. Algumas imagens do ateliê de Walmor Corrêa

Registros feitos em 23 de junho em visita ao ateliê de Walmor Corrêa.



Detalhe objetos que o artista tem em seu ateliê, como a pomba em taxidermia. Fotografia Claudia Hamerski.



Insetos exóticos adquiridos em viagens. Fotografia Claudia Hamerski.



O artista em seu ateliê. Fotografia Claudia Hamerski.

4. Entrevistas com o artista Walmor Corrêa



Walmor Corrêa em seu ateliê, junho de 2010.
Fotografia Claudia Hamerski.

Entrevista realizada com o artista Walmor Corrêa no dia 20 de abril no ateliê do artista.

**Percebo que no seu ateliê está tudo muito organizado, você sempre trabalha assim?
Existe algum ritual ou caminho que você repete na produção dos trabalhos?**

Sim. Se não estiver organizado eu não produzo. Inclusive quando vou expor em algum lugar. A primeira semana uso para organizar o local onde eu vou trabalhar, montar.

Eu gostaria que você comentasse um pouco sobre como surgiu o projeto para a criação da obra “A Biblioteca dos Enganos”.

O processo inicia a partir do meu interesse por alguma coisa que eu encontre em uma viagem, em um livro. No caso desse trabalho, “A Biblioteca dos Enganos”, eu primeiro tive acesso a

uma carta do Ihering, na verdade um artigo que eu estava lendo. Como já vinha pesquisando os naturalistas, quando eu soube que tivemos no RS um naturalista com um olhar super apurado, me interessou muito. Eu cheguei a ele quando pesquisava o Fritz Müller, um naturalista alemão, divulgador do Darwinismo no Brasil, na verdade foi o primeiro a trazer as teorias de Darwin e através dele cheguei ao Ihering. Quando vi que ele morou no RS durante doze anos, depois fundou o Museu Ipiranga e ficou 25 anos diretor lá, achei interessante investigar um pouco mais, aí tive acesso ao artigo do Ihering para uma Revista de Viena, foi a primeira vez que o Brasil participou de um encontro de ornitólogos assim importante.

Então eu estava lendo esse trabalho e várias coisas me chamaram a atenção e assim é o meu processo de trabalho. Eu fui separando aquilo que eu achava interessante estudar e ver. E já nesse texto eu comecei a ter umas pistas que eu achava engraçado. Como eu já tenho uma trajetória bastante grande, já consigo detectar o que é um estranhamento.

Com o parágrafo das andorinhas eu vi aí uma coisa estranha, uma andorinha que hiberna é uma coisa estranha. Aí eu liguei para o Glayson, pesquisador da Fundação Zoobotânica, que é ornitólogo e ele disse que isso seria um equívoco. Aí eu resolvi fazer um trabalho que apontasse equívocos do naturalista.

Peguei toda a catalogação do Ihering, li tudo e apontei ali alguns equívocos dele. Alguns ele corrige, outros ele questiona, então onde havia uma possibilidade de equívoco eu apontei e com o texto eu fiz o desenho imaginando mais ou menos aquele bicho, e depois produzindo esse livro, e depois a biblioteca.

Antes de iniciar e de realizar os desenhos nos trabalhos você já tem um projeto em mente, você imaginava “A Biblioteca dos Enganos” como ela foi concebida?

Desde o primeiro momento.

E quanto à questão do desenho. Para a realização dos desenhos, você realiza pesquisa? Onde você encontra pranchas como essas que você me mostrou?

Alguns da *internet* outros de livros. Primeiro eu fui a *La Plata* que é o local que o Ihering já esteve, o Museu de História Natural de La Plata. Nesse momento eu já tinha sido convidado pela curadora argentina, a Vitória, para participar da Bienal. E eu resolvi apresentar esse trabalho para a Bienal. Aí com a ajuda dela, fizemos contato com pessoal do Museu e fui com agendamento, para conhecer todo o Museu de História Natural, ver mais ou menos de onde

Ihering partiu, por onde ele passou. Em São Paulo eu já conhecia, o Museu do Ipiranga. Então eu fiz um percurso que eu achei que era interessante e lá, em La Plata, no Museu de História Natural, eu busquei pranchas da época, não encontrei nada de Ihering, mas de outros naturalistas. O objetivo era ver por onde eles partiam para fazer os desenhos, que tipo de textura, que tipo de material, a coloração. Lá mesmo eu desenhei a biblioteca. Antes mesmo de os livros estarem prontos. Eu imaginei uma biblioteca que tivesse as características dos móveis do Museu de La Plata, onde o Ihering passou, porque já conhecia a biblioteca do Museu do Ipiranga em SP, então eu mais ou menos adequiei com o meu trabalho.

Você fez esse desenho da Biblioteca. Você tem ele?

Devo ter em algum lugar, mas vai saber onde. Atrás de um folheto desses deve estar o esboço. Depois eu passei para o pessoal da marcenaria e eles não me devolveram. Isso eu lembro, desenhei, coloquei as medidas conforme o espaço. Primeiro ela iria para a Fundação Iberê Camargo, a mostra da qual participei seria lá e a biblioteca teria um formato um pouco diferente porque a parede que eu escolhi para ela era outra com características diferentes do MARGS. Quando mudou para o Museu eu adaptei, mas o projeto era basicamente o mesmo. Tinha que ter as vitrines, nada muito trabalhado. A referência do antigo era só nos pés e na parte superior, e na cor. Tinha que ter vitrines de vidro, não podia ser acrílico... são detalhes que eu me preocupo.

Nesse trabalho da biblioteca você traz a questão da pesquisa de uma maneira muito forte, inclusive na proposição que você faz para as pessoas investigarem e tem o desenho que chama atenção, pelo preciosismo. Eu queria saber qual a importância e o valor que você dá ao desenho nesse trabalho? Como você encara o desenho na sua produção? O quanto ele é importante nesse e também em outros trabalhos? Porque o trabalho é composto de várias coisas, tem vários momentos.

O desenho aqui, como em outras séries, é parte fundamental da obra. Em “A Biblioteca dos Enganos” se eu não pudesse, não soubesse desenhar eu contrataria um desenhista, alguém que desenha para a história natural, para museus ou coisa assim. Porque a ideia tinha que ser por ali. Como o Ihering nunca desenhou, só coletava o material e relatava, eu achei que era pertinente o desenho, mostrar ali uma verve da arte que faltou ao Ihering. Ele era um pesquisador mas não era um artista e foi revisitado por um artista, que sobretudo tem identidade com a técnica do desenho.

Eu sou um artista que gosto de desenhar. A arte me dá prazer também por isso. Então eu incluiu no meu trabalho sempre uma perspectiva que resulte no desenho. Talvez por isso eu não tenha ainda chegado a outras técnicas, outras mídias. Embora o desenho possa ser visto de infinitas maneiras.

Quando você está discutindo um naturalista, supõe-se que exista ali um estudo com pranchas. Na época a fotografia recém iniciava, então não tinha esse recurso, o desenho era fundamental.

Hermann von Ihering viajava com uma equipe para realizar as catalogações ou não?

Não. Pelo que eu apurei era meio que sozinho. Ele relata que tinha alguns interessados, alemães que moravam no interior do RS, e então tinham uma rede de troca de informações, muito pequena, mas tinha.

Percebo que existe uma relação em todos os seus trabalhos. Tem algum em que você encontra uma relação direta com “A Biblioteca dos Enganos”?

Eu não consigo separar muito bem isso, porque em quase todos, o artista estava imbuído de um espírito de naturalista, de biólogo. Assim como a questão dos enganos. Quando eu represento a série “*Unheimlich*”, mostrando a possibilidade interna desses seres do imaginário brasileiro é isso, eu estou ali justificando os enganos, os equívocos. Eu não conseguiria te dizer qual dos meus trabalhos tem uma relação direta com “A Biblioteca dos Enganos”. Todos estão interligados de alguma maneira.

Você relatou em outro momento que a obra “A Biblioteca dos Enganos” ficou como você tinha imaginado concebê-la. Teve algum momento em que aconteceu alguma surpresa, alguma mudança?

A mudança da mostra da Fundação Iberê Camargo para o MARGS. Foi um susto, mudava tudo, era outra linguagem. Outro espaço, a parede, tudo era diferente. E foi positivo no final porque acabou me dando mais possibilidades. A parede que eu tinha escolhido na Fundação Iberê Camargo era uma parede que tem uma passagem, uma porta. Então “A Biblioteca dos Enganos” ficaria ao redor da porta, com um vão, como se a pessoa entrasse mesmo na biblioteca. Seria um enfoque um pouco diferente.

Em outros trabalhos, ocorreu de você ter algo em mente e quando começou a concretizar mudou de ideia, não efetivou?

Vários acontecem de eu ter em mente, de eu estudar muito e quando vou parar no ateliê não rola.

Em uma ocasião eu estive na Bahia estudando, ficava indo e voltando para a Bahia, pesquisando sobre o Candomblé, as deídades, as identidades do Candomblé, os Orixás, porque vejo muita magia nisso. Tem identidades que são pássaros. Tem Iroco que é um Orixá que mora dentro de uma árvore, portanto visualmente ele é uma árvore. Iansã que se transforma em borboleta, que se transforma em búfalo. Tem muita coisa é muito rico. E no entanto eu fiquei super fascinado pelo Candomblé e entender ele como religião. Porque na Bahia você vê isso muito forte, essa pluralidade brasileira. Você vai a uma missa do Sr. do Bonfim e a maioria das pessoas está vestida de Pai de Santo. Então é muito denso. E no entanto, voltando a Porto Alegre, achei que não desencadearia em uma obra. Fiquei mais como um admirador. Pode ser que venha em algum momento.

E tem outros trabalhos. Por exemplo, de doze anos atrás, onde eu tive a ideia de fazer um estudo anatômico de Jesus Cristo e do Diabo. Então, dissecar essas duas entidades. Eu tinha até o nome da série já: “Em terra de cego quem tem um olho é rei”. E no entanto quando comecei a pensar sobre aquilo e ver como eu apresentaria, em tela..., como resolveria essa questão. Pensei que era um projeto que estava mais destinado a criar polêmica e não achei que fosse um caminho certo. Eu estava começando e não tinha uma trajetória com essa poética, que tenho hoje, que pudesse me atestar essa seriedade. Então deixei de lado. Não sei se faria hoje.

Tem algo que você gostaria de relatar, algum fato curioso, na pesquisa ou no próprio percurso para desenvolver esse trabalho? Algum mistério que as pessoas não sabem?

Existe um fato que eu acho curioso e interessante. A obra tinha um outro nome que eu já nem lembro mais. E eu digo que foi batizada pelo público de “A Biblioteca dos Enganos”.

Durante a Bienal, em uma ocasião eu estava em um lugar e tinha um grupo de argentinos e as pessoas conversavam: “- Ah! Tens que ver ‘a biblioteca de los errores’ vai lá no MARGS ver que é um espetáculo!” Estavam elogiando muito meu trabalho. Então eu pensei claro, é evidente, é “a biblioteca dos erros”, e aí eu coloquei o nome de “A Biblioteca dos Enganos”. Por isso acho interessante pensar que ela foi batizada.

E isso foi muito legal porque não foi muito comum escutar infelizmente. A ideia da biblioteca era justamente essa, fazer o espectador o investigador, por isso eu criei aquela escada para as

peessoas terem acesso e ler e concordar ou não com o que eu propunha e com o que Ihering fez também, fosse de que área fosse.

Porque isso também é legal no meu trabalho. Não são apenas pessoas do mundo das artes que se interessam por ele. Biólogos, veterinários, médicos, cientistas, todo esse pessoal frequenta muito o meu trabalho. Então é muito legal essa visibilidade, é um caráter mais amplo da arte, o que todo artista busca.

É muito frequente na minha história. Quando eu faço ou participo de uma exposição, eu vou muitas vezes no lugar. Um pouco para lamber a cria, mas muito para observar. Como eu sou um pesquisador, um observador, eu vou muito para ver a reação e para ver o que surge daquilo. Porque isso me dá uma resposta muito rica.

Em uma ocasião, na exposição de “A Biblioteca dos Enganos”, eu cheguei e tinha um grupo de pessoas olhando fascinado pelo desenho. O que chamava a atenção era o desenho, o virtuosismo do artista. Muitos inclusive pensavam que os desenhos eram livros originais desse naturalista. Não sabiam que existia ali um artista. Mas essas pessoas estavam fascinadas pelo desenho e aí duas delas foram ao lado ver o nome do artista e quando chegaram ali chamaram as outras e disseram assim: “- Olha só, o nome do trabalho é ‘A Biblioteca dos Enganos’, porque será?” Porque não tinha nenhum texto explicativo. Então uma delas meio que matou a charada: “ – Ai, eu logo vi, achei que o cara era louco!” , e citou o livro das andorinhas que hibernam. E disse que então provavelmente tudo ali seria errado. Isso foi legal porque de certa maneira ela foi entrando na pesquisa.

Outra ocasião uma bióloga perguntou porque eu usava a cor ferrugem amarelada para representar a gordura do pássaro se a gente sabe que a gordura não tem essa cor. E eu disse : “- Isso é arte!”. Eu não estava ali representando a gordura, não me interessava isso. Eu não estou preocupado em discutir medicina.

Não há em nenhum momento a preocupação de discutir questões da ciência, da medicina, como um estudioso. O que eu faço é arte. As pessoas imaginam que eu seja um obsessivo a esse ponto. Eu sou obsessivo, mas para responder as minhas questões de arte. É uma proposição. A ideia é justamente discutir esse intervalo. Por exemplo, “A Biblioteca dos Enganos” era isso. Como pode nosso maior biólogo ter se equivocado? Pode, eles se equivocam até hoje, é natural na área.

Entrevista realizada no dia 23 de junho no ateliê do artista Walmor Corrêa

Eu percebo uma relação bem forte no seu trabalho entre texto e imagem que, inclusive em alguns trabalhos como na série Apêndices/Catologações, esse hibridismo que você faz com as imagens acontece também com as palavras. Percebo que faz a junção de palavras para formar uma outra palavra. Como você pensa essa relação para criar essas novas palavras?

Na verdade a obra é ampla, é uma maneira também de trabalhar a linguagem. Quando você faz um trabalho de pintura e de desenho e não se detém unicamente à técnica, você abre a obra, e à medida que eu estava trabalhando com esse universo dos viajantes e muitos deles são alemães. Então nas pesquisas ficou evidente essa relação tão séria, essa visão tão cientificista do alemão, do pesquisador, do viajante alemão, que me fez de alguma maneira utilizar a língua para trazer para a obra um pouco mais de credibilidade, não sei se essa seria a palavra certa, no “convencimento”.

Eu observei que quando eu utilizo essas palavras, o alemão, o latim, existe um pensamento sobre essas línguas que faz com que as pessoas acreditem . Então quando a pessoa olhava aquele híbrido, aquele esqueleto, em um primeiro momento ela olha a tela inteira, a obra toda, depois ela se detém ao título, entre aspas, que seria o nome daquele animal, e quando ela lê aquele nome em alemão, não sendo ela uma pessoa que entende a língua, ela se confunde. Então também o uso da língua, o fato do alemão me permitir essa junção, o hibridismo da palavra e o hibridismo da imagem, o desenho da letra, o desenho do bicho, então assim é ampliar essa possibilidade. Por isso eu me detive a pesquisar como seria uma palavra nova em cima do hibridismo que aquela imagem continha e eu traduzi em palavras.

E sobre “A Biblioteca dos Enganos”, em outro momento já perguntei sobre onde estaria e você respondeu que os livros estão aqui no ateliê e o móvel na marcenaria. Como você pensa esse trabalho, ele pode ser chamado de instalação, é uma instalação?

É uma resposta difícil, eu acho que como ela foi exposta na Bienal ela faz parte de uma instalação. O que é uma instalação na tua opinião?

Na minha opinião é como você trabalha todas as questões envolvidas na obra, com uma atenção e preparação para todos os detalhes, não apenas o trabalho em si, mas toda a

preparação de uma estrutura. Nesse sentido penso nesse trabalho como uma instalação e gostaria de saber se é correto?

Eu acho que é correto sim. Quando a curadora Vitória tirou os tapumes para deixar as janelas a vista e colocou aquela cortina isso já definiu aquele espaço como uma instalação e houve esse casamento. Eu teria feito o mesmo, tanto que é uma constante na minha obra eu envolvo a obra em um ambiente, em um pensamento.

Observo que isso é bem presente em seus trabalhos, sempre tem o tratamento do local para receber aquele trabalho.

Exatamente, ele não é só exposto unicamente em um cubo branco ou pendurado na parede, tem todo um tratamento, um pensamento em cima do que vai envolver a obra. Por tanto por esse prisma é uma instalação.

E “A Biblioteca dos Enganos” está a venda, os livros poderiam ser vendidos separadamente ou é o conjunto todo?

Eu só venderei se for a biblioteca toda, o móvel, a escada e os livros.

Outra questão bem pontual é a respeito da pesquisa feita na Bahia sobre os orixás, cujo projeto acabou não sendo desenvolvido, gostaria de saber em que ano essa pesquisa foi realizada?

Foi em 2001 e 2002.

E nesse período você estava trabalhando em outro projeto? Percebo que você está sempre trabalhando em vários projetos.

Nessa época eu já estava pesquisando os viajantes, o que veio a gerar a obra para a Bienal de São Paulo. E aí foi que surgiu a ideia de ir para a Amazônia. A pesquisa sobre os orixás não fluiu para uma obra, então fui para a Amazônia e aconteceu o encontro com os mitos e a partir disso a série “*Unheimlich*” depois da Bienal. Primeiro veio a “Natureza Perversa” e paralelamente eu já estava estudando a série “*Unheimlich*”.

Não lembro se foi você que me disse ou li durante minha pesquisa, que o trabalho final dessa série é o Atlas?

Sim. A obra, para mim, da série, é o atlas e não as pinturas, embora a pintura seja uma obra.

Até porque para você chegar nos atlas, precisava das pinturas.

Com certeza, tanto que eu não teria feito com o requinte que eles têm se não considerasse uma obra. Então é claro que é uma obra. Mas o que eu quero dizer é que o pensamento inicial da obra era o atlas. Como eu ia fazer isso não sabia. O resultado final tinha que ser uma série e não cinco desenhos sobre papel imitando atlas. Eu queria que tivesse a ideia da repetição, da impressão mesmo, da gráfica, como são os atlas. E não um trabalho artístico desenhado única e exclusivamente em uma peça. Para chegar a isso, eu tive que fazer uma obra inteira que é o processo de desenho misto que eu fazia para depois mandar para a gráfica e ter a impressão dessa imagem no formato atlas. Assim como os atlas do colégio, eu segui o processo de feitura dos atlas de anatomia do meu tempo de colégio. Mas até a concretização desse trabalho, no processo veio uma série de coisas. Toda uma pesquisa que é obra, veio a pintura que é obra, cada conversa que eu tinha com um médico por exemplo, ou um biólogo era uma obra. Quando eu desenvolvia um coração, aquilo era uma obra. Se eu separasse isso tudo, por exemplo a Ondina tem oito apêndices, cada apêndice desses teve um tempo exclusivo de dedicação da pesquisa, de conversa, de entrevista, de estudo e de desenho. Então na verdade tudo isso é uma obra que vai se acumulando e depois ela é impressa sobre a forma de um atlas e para isso leva mais um tempo.

Para chegar à impressão eu levei quase um ano e pouco. Foi muito complicado, uma das coisas mais complicadas que eu já fiz até hoje. Para chegar à qualidade de impressão que eu queria. Porque as impressoras a jato de tinta não eram muito comuns naquela época, tinha uma em São Paulo e aqui na Pallotti que não tem como fim um trabalho de arte. Então nós tivemos que convencer o pessoal da gráfica a fazer testes para mim sempre após a demanda deles. Eu fiz vários testes pagando evidentemente sem ter conhecimento da qualidade do papel, que depois vim a saber que era uma papel de qualidade muito ruim, era o único que tinham à disposição. A impressão ficava muito ruim, esverdeada. Inicialmente tentei a partir de foto, mas cada foto que vinha tinha uma diferença, eu queria uma série igual, padronizada. Aí partimos para a impressão *offset* e assim foi um ano de pesquisa rasgando prova.

Entrevista realizada com o pesquisador Glayson Ariel Bencke no dia 16 de junho, na Fundação Zoobotânica do RS.

Gostaria de saber se Walmor Corrêa teve acesso aos textos do naturalista Hermann von Ihering com você.

Sim. Na verdade, com a biblioteca, a partir da minha indicação. Eu encaminhei ele a todos os trabalhos. A gente ia conversando, ela ia me perguntando.

E essa biblioteca todos podem acessar?

Sim. Só não é possível retirar livros, mas é possível fazer cópias.

Na verdade o que eu preciso são as referências bibliográficas dos textos do Ihering.

Eu gostaria de entender como funciona a nomenclatura científica o que cada palavra indica e como deve ser escrita?

Então, desde a época de Lineu, que talvez tu tenhas ouvido falar. Ele propôs um sistema binomial, quer dizer, com dois nomes, para designar as espécies para evitar o problema de que uma mesma espécie tivesse nomes diferentes dependendo da região. Então, para facilitar a comunicação entre os cientistas, ele inventou esse sistema binomial. Cada espécie tem um só nome científico, embora ele possa mudar, tem um só nome. Ele pode mudar por exemplo, se descobre-se que a espécie A e B são mais aparentados do que se pensava então muda o nome delas, mas toda espécie tem um nome científico só que geralmente é em latim. O primeiro é o gênero, o segundo é a espécie, os dois juntos formam o nome científico da espécie. Gênero tem sempre a inicial em maiúsculo e a espécie sempre em minúsculo, sempre dois nomes e o nome do meio é um subgênero, isso quer dizer que dentro do gênero, por exemplo *Hesperomys*, essa espécie é enquadrada dentro de um grupo dos *Hesperomys* e os animais que tem mais relações entre si são classificados como os *Habrothrix*. Nesse caso, seria um subgênero, mas em geral isso não é usado. Essa nomenclatura é muito antiga. Essa relação gênero e espécie é como por exemplo, a família das orquídeas que são todas as orquídeas, dentro dessa família tu vais ter orquídeas que são mais parecidas entre si e compartilham de um ancestral comum e são mais diferentes de outras orquídeas, mas não deixam de ser orquídeas. Então essas tu juntas em um gênero e as outras em outro. Refletindo padrão e parentesco mais próximo e a espécie então, é o que dentro do gênero identifica aquela forma específica daquela espécie. Não é obrigatório, mas alguns usam o nome do pesquisador, do

cientista que batizou aquela espécie. Aqui no caso é o Hensel, está abreviado “Hens”. Mas geralmente são cientistas que já faleceram há muito tempo que nomearam essas espécies, descrevendo-as para que passassem a ser conhecidas para a ciência.

E nos textos no Ihering, após o nome científico ele só colocou a página no livro do cientista no qual ele encontrou essa informação, onde essa espécie é citada, caso alguém tenha interesse em saber mais informações. Isso não faz parte do nome científico. O nome popular, ou vulgar, em português, vai variar.

Walmor Corrêa relatou que ligava com frequência para tirar dúvidas.

Sim. Foi interessante para mim contribuir com um projeto artístico a partir do olhar da ciência.

Nessa citação a respeito do Bugio, fiquei em dúvida sobre qual seria o possível equívoco ou se existiria um equívoco. Talvez fosse apenas uma provocação para ver a reação das pessoas, porque no livro sobre essa espécie Walmor Corrêa usa o texto de Ihering na íntegra. Não sei se teria algum equívoco do pesquisador? Porque a princípio Corrêa procurava “enganos”?

Não apenas enganos, mas trechos que pudessem despertar uma interpretação completamente fora da realidade para as pessoas comuns, para os leigos. Se eu leio esse texto é uma coisa, se um leigo lê começa a dar margens a fantasias, os escritos parecem absurdos. Mas nós temos uma linguagem própria. Em alguns casos, eu chamei a atenção dele para realmente erros do passado, como por exemplo um texto onde Ihering dizia: “que as andorinhas desaparecem no inverno mas se elas hibernam ou migram para outro lugar não se sabe.” Quer dizer é óbvio que elas não hibernam mas na época nem isso se sabia com certeza.

No caso do macaco, acho que talvez ele quis chamar a atenção para a descrição, os cabelos da frente como se estivessem penteados, talvez isso, uma pessoa leiga ia interpretar assim, talvez imaginar como seria.

Não teria certeza se é invenção, se é ciência, se é arte.

Isso, o Walmor é muito imaginativo e tem essa visão artística, então ele percebe essas coisas e imagina qual seria a imagem mental que um leigo faria lendo um texto assim.

Gostaria que você falasse um pouco sobre como foi a experiência desse contato entre vocês?

O nível de troca de informações foi crescendo aos poucos. As informações da minha parte, como cientista, para a parte dele, como artista, que queria explorar um assunto mas não como eu vejo, justamente de outra maneira. Então foi um exercício bem interessante para mim e tenho certeza para o artista.

Em um primeiro momento, a proposta com a qual Walmor me procurou era bem mais modesta do que acabou sendo a nossa troca. Ele queria algumas informações, acho que ele já sabia do Ihering. Nosso ponto de encontro foi o Ihering, que foi o primeiro zoólogo pioneiro no RS, foi ele que instituiu a ciência da zoologia aqui no RS.

Foi o primeiro a catalogar as nossas espécies, não só de animais, mas também de plantas. Quer dizer, ele teve esse papel de iniciador. Mandou coleções daqui, porque na época não tinha máquina fotográfica, não tinha nada. A única maneira de documentar, identificar um bicho era coletar e comparar com os outros.

Ihering não desenhava, só descrevia?

Só descrevia, não desenhava. Eu não conheço um trabalho do Ihering que tenha um desenho de alguma coisa.

Pelas tuas notas no texto do Ihering, eu vi que ele trabalhava na região que hoje é Taquara?

Quando ele veio para o Brasil era Taquara do Mundo Novo. Quando ele veio para a América, ele era filósofo e médico, ele veio para cá e o primeiro lugar que ele se estabeleceu em 1880 foi a Colônia do Mundo Novo, hoje Taquara, que também era chamado de município de Taquara do Mundo Novo. Mas a Colônia do Mundo Novo era uma colônia particular que recebia colonos alemães e colonos que fossem brasileiros, mas era uma colônia particular paga. O Ihering não veio naquelas levas de imigrantes, digamos pessoas que vieram tentar a vida, às vezes degredados ou coisas assim, ele veio por iniciativa própria, tinha dinheiro, comprou uma colônia em Taquara e lá ele viveu por alguns anos. Depois ele teve mais cinco ou seis domicílios no RS. Daí que ele mudou para SP. Então o início da atividade científica dele que foi desempenhada paralelamente com a medicina foi iniciada em Taquara do Mundo Novo, hoje Taquara.

Entrevista realizada com a pesquisadora Paula Ramos no dia 16 de junho no Instituto de Artes da UFRGS.

Na pré-banca foram levantadas várias questões e eu gostaria que você falasse um pouco sobre as questões que você colocou, principalemnte por ter conhecimento do trabalho do Walmor Corrêa e ser amiga dele.

Embora tua pesquisa seja sobre os processos, as questões que foram importantes para a criação de “A Biblioteca dos Enganos”, acho importante, quando analisamos um trabalho, que se estabeleça cruzamentos com outras questões, ou melhor com outros trabalhos, com outras fases do artista que mostram, demonstram relações com aquilo que está sendo discutido. Então no caso desse trabalho que é teu objeto de estudo em específico, qual é a grande questão ali? Além de toda a questão formal que ele apresenta, uma grande vitrine que remete as vitrines das antigas bibliotecas dos antigos gabinetes de curiosidades. Tem toda uma questão formal que ele pensa para apresentar, mas tirando essa forma de apresentação qual é a grande questão nesse trabalho? A relação entre texto e imagem, ele parte de um texto e esse texto, de caráter científico, é o que vai estimulá-lo a criar uma imagem. Então essa me parece uma das questões principais do trabalho do Walmor. Por exemplo esse trabalho que ele apresentou recentemente no Goethe não tinha essa questão. E volta e meia ele faz coisas que não tem, mas essa é uma questão absolutamente fundamental.

Analisando trabalhos como da série “Apêndices/Catalogações” que ele fez para a Bienal de SP em 2004, vais ver por exemplo, que ele cria inclusive palavras, ele tem prazer em criar um vocabulário próprio. Por exemplo o trabalho “*Möve Mit Krallen*”, que seria gaivota com garras de caranguejo. Ele criava palavras, ele se apropriava de uma característica do latim e da língua alemã. A língua alemã funciona assim, tu podes criar palavras imensas a partir da junção de outras palavras. Ele parte de uma coisa que é possível, que existiria, para criar conceitos artificiais. Isso é interessante tu analisar, essas brincadeiras de conceito de palavras e conceito de imagens. Ele brinca com as possibilidades da língua. Então quando ele pega o alemão, ou o latim, mas principalmente o alemão, uma língua que na sua natureza, na sua gramática possibilita isso. Ele está sempre brincando com essa coisa da possibilidade. Porque oficialmente a língua permitiria essa brincadeira e ele faz isso.

Então tu vais ver que essa questão já está lá na frente. E a palavra é sempre a armadilha no trabalho dele.

Você poderia explicar em que sentido se refera a palavra “armadilha”?

Tu vais ver que a palavra, digamos, é aquilo que convence ou engana.

Então pensando em trabalhos como “*Move Mitt Krallen*”. Existe a surpresa, o estranhamento, uma gaivota com asas? Claro vai entender aquele que conhece alemão, mas se tu olhares a imagem, isso está ali também. Tu começa a ler o título, achas engraçado e a medida que vais lendo o texto, percebes que é escrito de uma forma que remete a escrita dos viajantes e profissionais que fazem esse tipo de trabalho.

Que seria uma forma pseudo-científica digamos. Que será diferente na interpretação do leitor leigo ou alguém da área científica.

O Walmor é uma pessoa que lê esse tipo de texto, que gosta, então ele se apropria de um tipo de linguagem e a partir daquele tipo de linguagem, digamos oficial, possível ele cria o artifício dele. Então o texto é sempre um armadilha. Na série “*Unheimlich*” o texto te convence. Ele trabalha sempre com o texto como um artifício para te contar, te convencer.

Quando ele realizou “A Biblioteca dos Enganos” a partir dos textos do Hermann von Ihering ele se apropria do texto e explora as possibilidades de artifício do texto. Assim como o desenho o texto é um artifício para o convencimento, o envolvimento. E o desenho também pela perfeição. Existe uma oscilação entre um naturalismo exagerado, científico tão perfeito que te convence. Se fosse um outro desenho, talvez mais expressionista, mais solto, não teria esse mesmo poder de convencimento.

A relação entre texto e imagem é fundamental, ela está nas catalogações, nos apêndices, nos insetos em “*Unheimlich*” e está nesse trabalho também.

E aí tu vais ver que ele está provocando a pensar sobre outras questões.

Durante muito foi dito que a civilização ocidental era a civilização da linguagem, do texto. A importância de saber ler e escrever e a questão da credibilidade da escrita. Hoje não somos mais uma civilização do texto e sim da imagem. As pessoas lêem pouco, temos uma hiperexibição de imagens.

Então isso é uma possibilidade que se abre, de pensar a respeito dessas questões. A questão do texto como legitimador. Aqui mesmo, na Universidade, é preciso escrever um texto para certas comprovações. A forma que a sociedade legitima as suas questões é o texto. E esse texto pode ser um engodo .

Walmor de certa forma brinca com a ideia de a ciência ser inquestionável. Quando se coloca um nome de cientista, Universidade tal, as pessoas não questionam. Então porque não questionar essas colocações? Acontece de serem publicadas, por exemplo na *Veja*, constatações científicas e tempo depois serem corrigidas ou alteradas. Isso mostra as falhas da ciência.

E Walmor não está querendo competir com a ciência (pergunta recorrente feita a ele), mas sim questionar os discursos sobre a ciência, e como artista, traz uma possibilidade, que a arte pode proporcionar, por meio da imaginação.

O trabalho dele se estrutura a partir dessas dicotomias e os possíveis diálogos entre elas: razão-fantasia, ciência-arte, imagem-texto. Porque às vezes o texto nega a imagem e as vezes a imagem nega o texto. O único trabalho em que se ajudam é em *“Unheimlich”*. Porque ele valida a existência de um ser mitológico. É uma das únicas séries que tem a presença de humanos, essa e a dos super-heróis, mas que foram modificados por animais, o Pinguim a Cheetah e o Homem Aranha.

Interessante também que a trajetória do Walmor é super recente. Antes ele fazia palhaços. E tem tudo a ver, porque o que é o palhaço, uma brincadeira, uma fantasia. Ele te faz rir mas ri de você.

O Walmor é muito intuitivo. Ele vai fazendo e eu tenho a sensação que ele não sabe o que está fazendo. Depois quando as pessoas falam sobre o trabalho dele, ele se apropria daquele discurso. Fala aquilo como se ele tivesse pensado isso.

Acredito que muitos artistas tenham essa mesma característica. Porque o trabalho não se encerra em um discurso. Eu mesma me identifico muito com as questões de elaboração do trabalho e do processo do Walmor.

Uma última questão que eu gostaria de saber um pouco mais é a respeito do Walmor Corrêa como uma permanência das questões dos artistas viajantes, como você mencionava nas aulas de História da Arte na América Latina.

O Walmor é uma permanência das questões dos artistas viajantes pela questão da catalogação, também são muito marcados pela permanência de um imaginário fantasioso do Novo Mundo, daqueles seres. De um lado o desenho preciso de outro permanece o imaginário fantasioso. Os primeiros viajantes, por exemplo a expedição do Príncipe Maximilian vom Fonoiblem. Tu olhas e pensas esse bicho existia? Os viajantes acompanhavam as expedições, levavam os riscadores. Entre 1637- 44, nordeste brasileiro com a Missão de Nassau, muito forte. Na Europa eram mudadas devido a uma triangulação entre aquilo que se vê, se imaginava e o que vai ser impresso.

Dessa forma o trabalho de Walmor é uma permanência do olhar desses viajantes que estavam sempre querendo encontrar o exótico. E Walmor torna possível aqueles sonhos de ver coisas exóticas.

5. Imagens de outras obra do artista

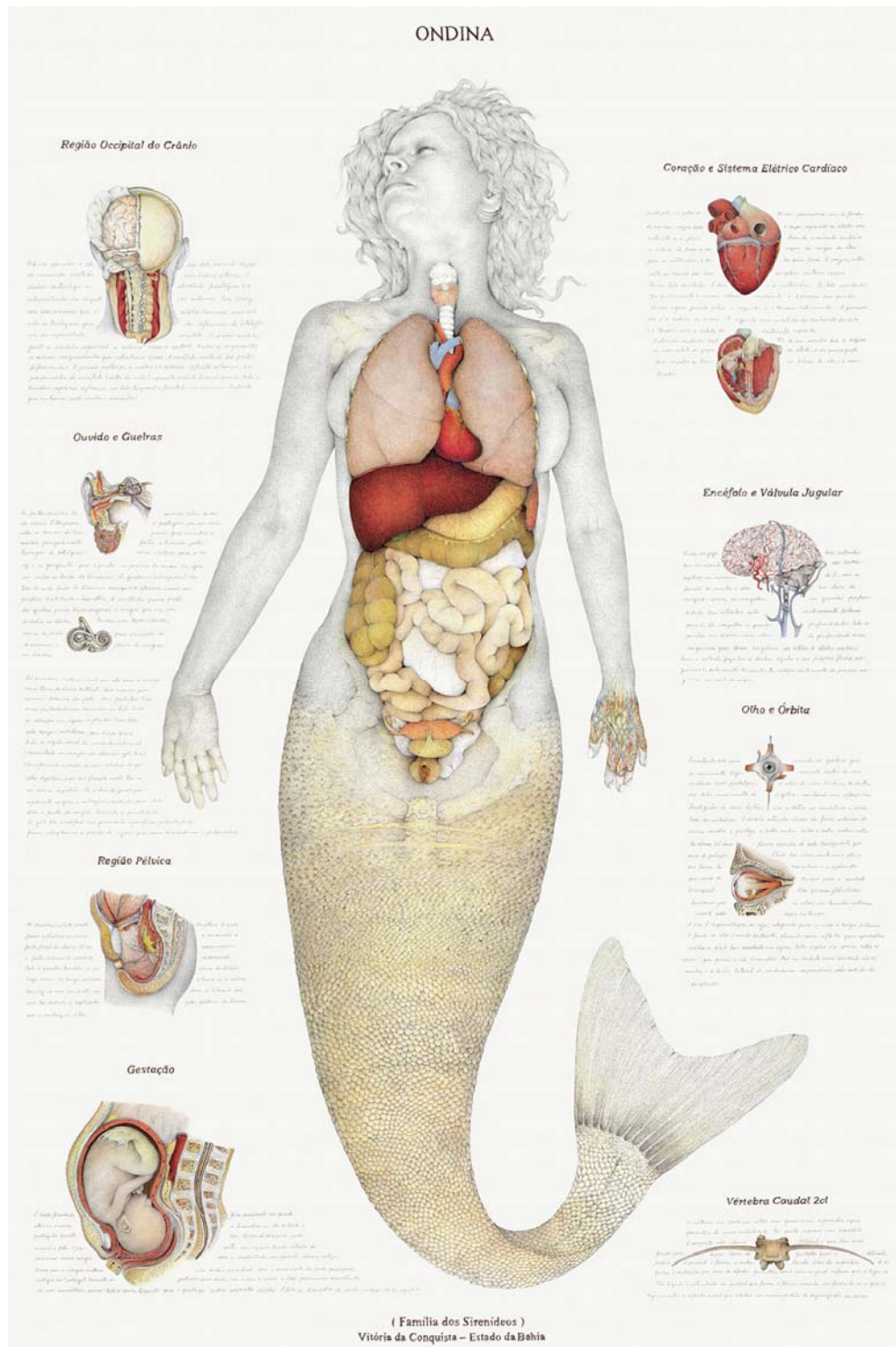


Fig. I - "Ondina" da série "Unheimlich", acrílica e grafite sobre tela, 165x130cm, 2005. Fotografia Christian Carvalho

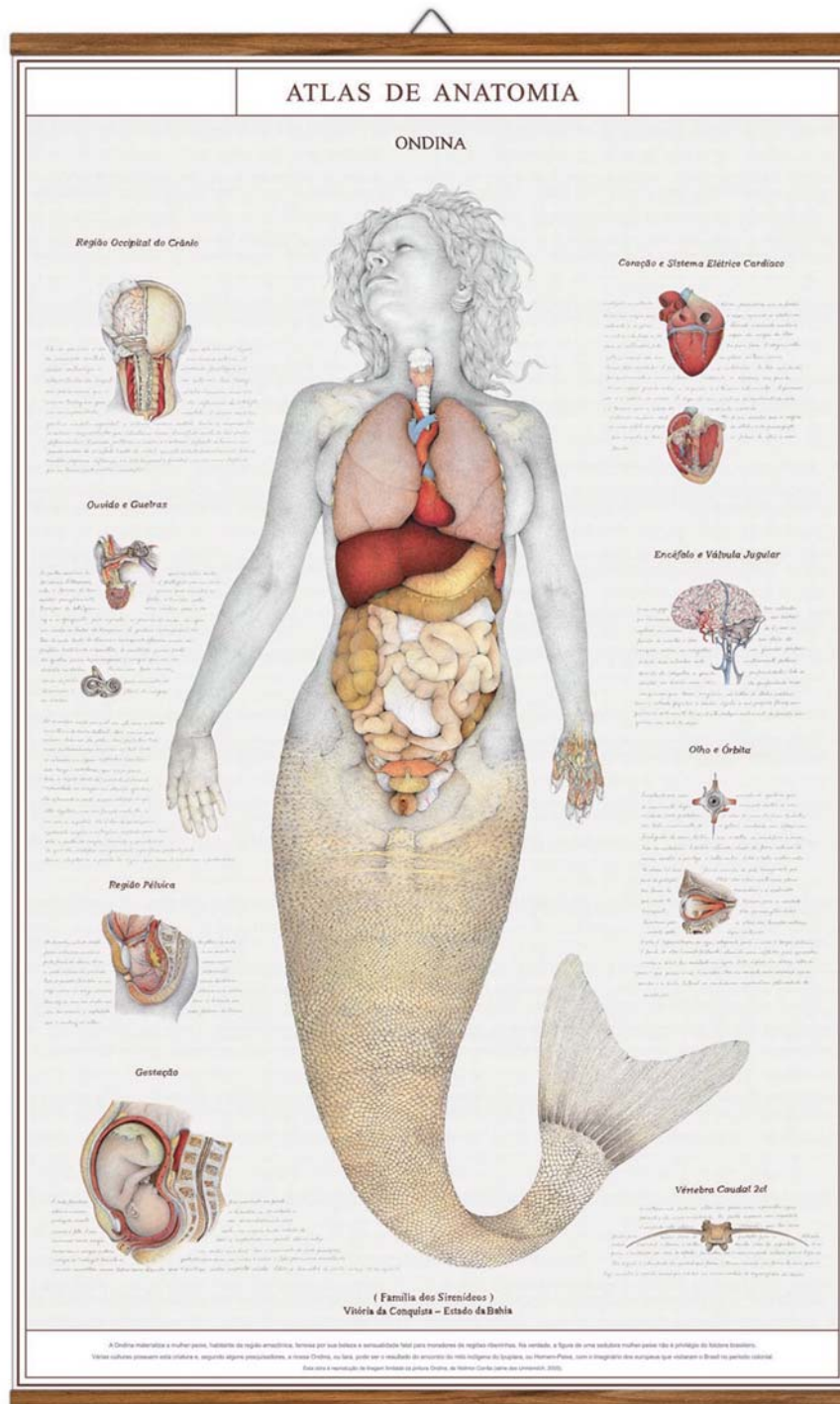


Fig. I - "Ondina" – Atlas de Anatomia – Impressão Off-set sobre papel da série 90x148cm, 2007. Fotografia Christian Carvalho



Fig. II “A Biblioteca dos Enganos”, 25 desenhos, medidas variáveis, desenhos a lápis de cor e grafiti sobre papel. Detalhe, “Pragne doméstica – Andorinha doméstica - gorda”, 2009, 7ª Bienal do Mercosul. Fotografia Letícia Remião.



Fig. III – “*Memento Mori*”, Instituto Goethe Porto Alegre/RS, 2007.
Fotografia Fabio Del Re.



Fig. IV – “Você vai ficar na saudade minha senhora” – caixa de música, 26x36cm, 2007.
Fotografia Letícia Remião.



Fig. V- Apropriações/Coleções, Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2002.
Fotografia Fabio Del Re.



Fig. VI – “Diorama Cartesiano”, acrílica e grafite sobre tela, 150x150cm, 2002.
Fotografia Fabio Del Re.

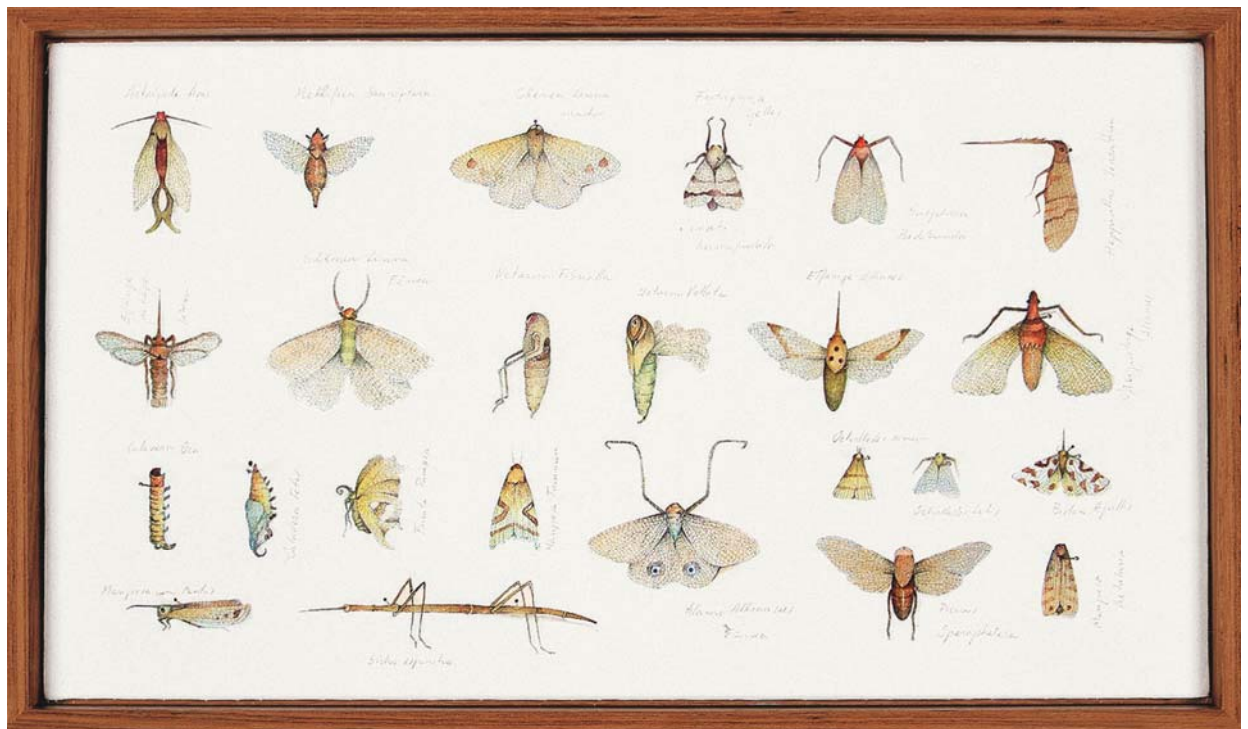


Fig. VII – “Apêndice” – Mostruário Entomológico. Desenhos expostos na mostra Apropriações/Coleções, Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2002. Fotografia Fábio Del Re.



Fig. VIII – “Ilha de Itaparica”, lápis de cor e grafite sobre impressão, 90x130cm, 2007.
Fotografia Thomas Ehr.



Fig. IX – “Sementeiro de Thomas Ender”.
Lápis de cor sobre papel e suporte de ferro, 40x40x100cm, 2004 projeto/ 2008 montagem .
Fotografia Thomas Ehr.

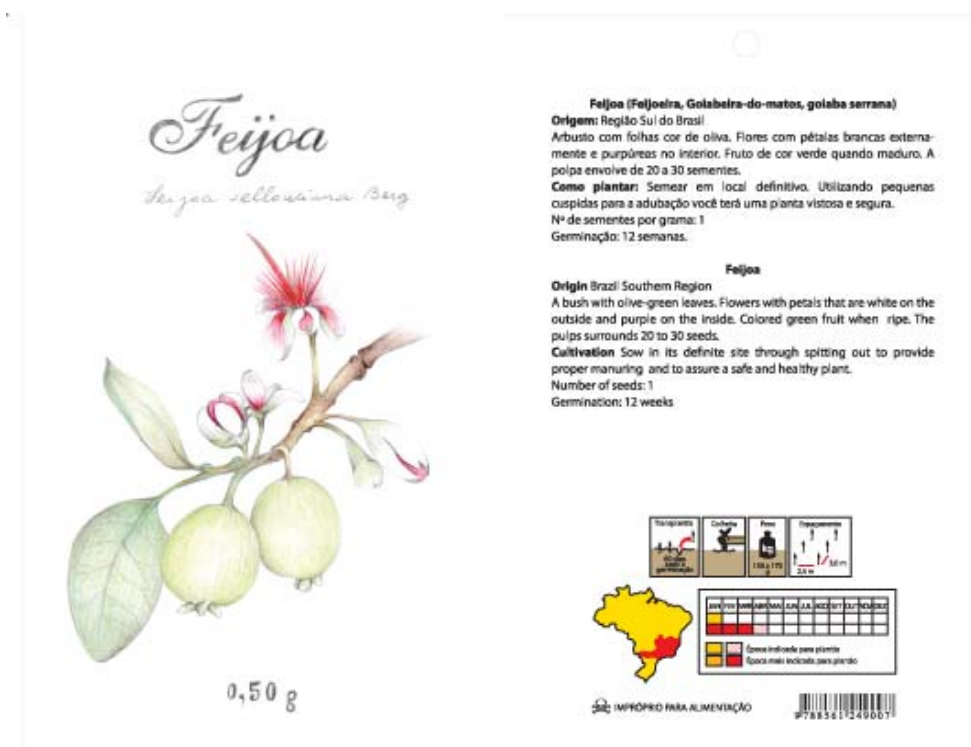


Fig. X – “Sementeiro de Thomas Ender”, detalhe, sacos com as sementes das árvores da região catalogada, frente e verso com instrução para o plantio 2004.
Fotografia Thomas Ehr.

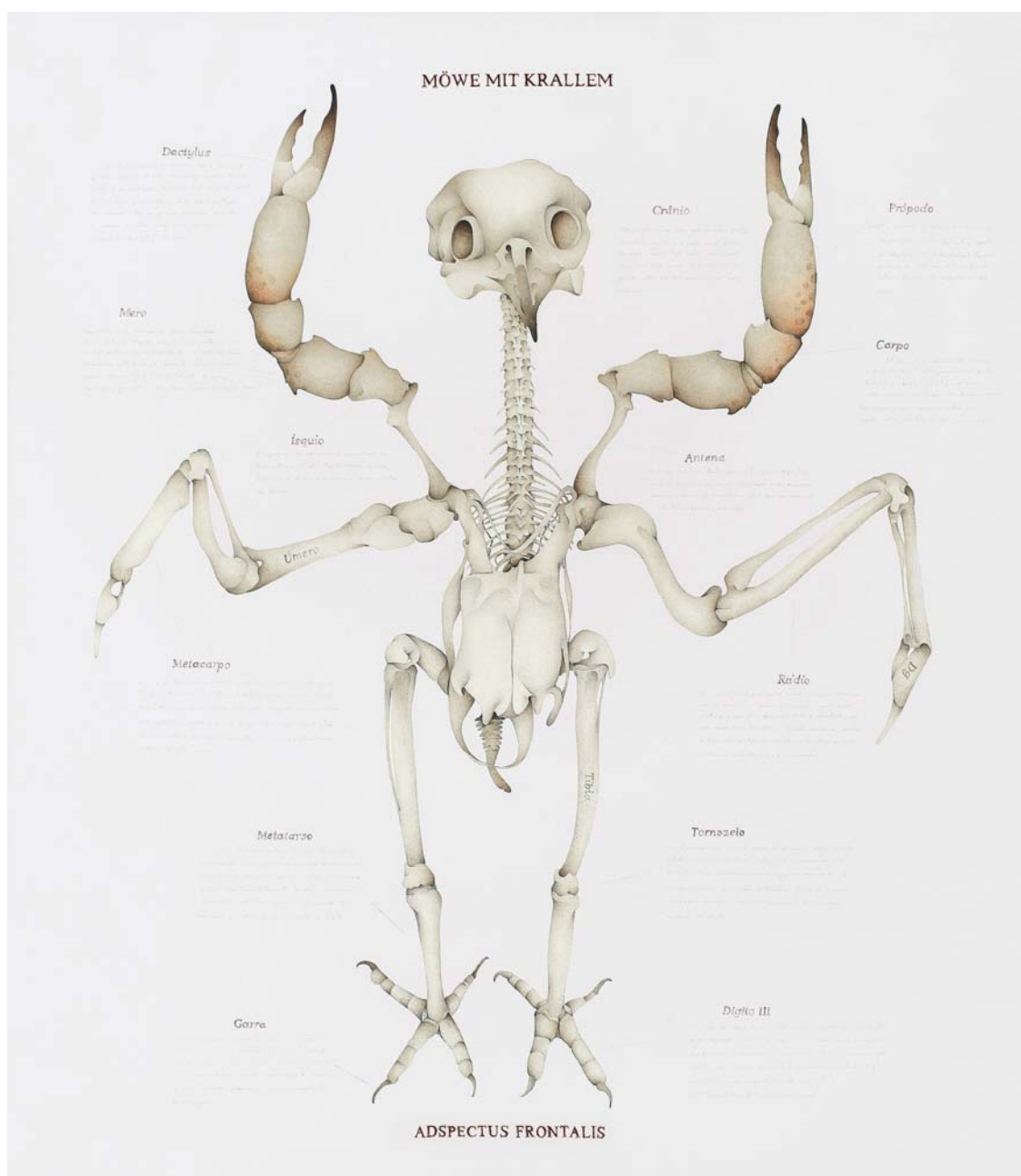


Fig. XI – “Möve Mit Krallem” – Parte Óssea/Apêndice II – Série Catalogações, acrílica e grafite sobre tela, 160x140x03cm, 2004. Fotografia Fabio Del Re.