

## **A Ondina entre o movimento das águas e do tempo**

*The undine between the movement of water and time*

Daniela Queiroz Campos  
camposdanielaqueiroz@gmail.com

**Resumo:** O artigo tem como mote a obra *Ondina*, de Walmor Corrêa. A análise aborda as sereias na antiga narrativa homérica e no texto *Sereiazinha* de Hans Christian Anderson. Ademais problematiza outras obras do mesmo artista. Por fim, entre as águas do mar criado por Corrêa, foi reconhecida mais uma encarnação possível da heroína do *Nachleben*.

**Palavras-chave:** Ondina; Walmor Corrêa; Warburg; Didi-Huberman.

**Abstract:** The article has as its motto the work *Ondina*, by Walmor Corrêa. The analysis approaches the mermaids in the old Homeric narrative and the text *Den Lille Havfrue* by Hans Christian Anderson. It also problematizes other works by the same artists. Finally, among the waters of the sea created by Corrêa, another incarnation of the heroine of *Nachleben* was recognized.

**Keywords:** Ondine; Sea; Walmor Corrêa; Warburg; Didi-Huberman.

## Ondina, substantivo feminino

Ondina. [Do latim undine, pelo francês ondine]. Substantivo feminino. Mitologia. Cada um dos gênios ou ninfas das águas, entre os antigos povos germânicos e escandinavos (BUARQUE DE HOLANDA, 1999, p.1445).

As ondinas são as ninfas das águas. No *Livro das Ninfas, Silfos, Pigmeus e Salamandras*, Paracelso (2004) escreveu sobre as ninfas. Elas consistiam em espíritos elementares que habitavam os rios e os mares. O tratado data do século XVI e seu autor foi um médico, alquimista, físico e astrólogo. Passados cinco séculos, Giorgio Agamben (2010, p.43) nos lembra que esses espíritos elementares têm a busca amorosa como missão. Ainda segundo Paracelso (2004, p.8), uma das razões para aparecerem entre os seres humanos é o amor. Essas sereias procurariam insaciavelmente o amor humano para se elevarem, para terem alma.

Por vezes, temos a ligeira impressão de que a história da arte é atravessada por eternos retornos. Com mais lucidez, percebemos que estes retornos não são absolutos, mas espectros de algo que parece sempre com alguma modificação, seja ela pequenina ou gigantesca. Como os diferentes espectros de um caleidoscópio, sobre os quais redigiram Charles Baudelaire (2016) e Walter Benjamin (2018). Diante da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013a), deparamo-nos diante das mesmas inquietações sobre as quais Sigmund Freud escreveu em *Interpretação dos sonhos* (1900), ainda no final daquele intenso século XIX (FREUD, 2019). Nós podemos sonhar o mesmo sonho durante toda uma vida. No entanto, nunca sonhamos o mesmo sonho exatamente da mesma maneira. Tudo (re)vem, mas nunca exatamente do mesmo modo. Sempre parece existir uma outra apresentação possível.

Um notável leitor de Sigmund Freud escreveu sobre essas “sobrevivências” imagéticas. Aby Warburg (2015a) problematizou novas apresentações possíveis de imagens não tão novas assim. Reminiscências de passados que nunca cessaram de vir de longe, a experiência de certos retornos foi então teorizada e nomeada por ele de *Nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.43). Não existe palavra em língua portuguesa – ou em língua de matriz latina – que possa traduzir a sutileza dessa expressão alemã. Como um outro célebre historiador da arte alemão costuma pronunciar: estamos permanentemente presos nos labirintos expressivos de nossas próprias línguas (BELTING, 2014, p.10). O *Nachleben* não se trata da sobrevivência completa de um tema, personagem ou forma. Ele seria um “pós vida”. Uma (re)visita, o resquício de algum elemento do passado que os seres humanos não se atrevem a esquecer por completo, mas jamais conseguiram lembrar totalmente.

O historiador da arte que fez do *Nachleben* o problema que atravessou toda a sua pesquisa foi o mesmo que soube abrir e fechar seus olhos diante da ninfa. Talvez, no caso das ninfas, ele tenha mais fechado do que aberto suas pálpebras. Elas o encantaram. E Aby Warburg, mais astuto que Ulisses – quem se amarrou ao mastro e fechou seus ouvidos para não escutar o canto das sereias (HOMERO, 2010) – enfrentou as ninfas em diferentes imagens e textos que atravessam de sua tese doutoral (WARBURG, 2015) ao seu *Atlas Mnemosyne* (WARBURG, 2011).

Agora, por um momento, largo meu caro e conhecido teórico e volto a escrever sobre essa ninfa das águas. Essa espécie de personagem já receberá muitos nomes. Sobre elas muitos textos foram redigidos e muitas imagens foram feitas. Elas podem ser localizadas em eruditos poemas épicos da Antiguidade ou em corriqueiras animações da indústria de massa do século XX.

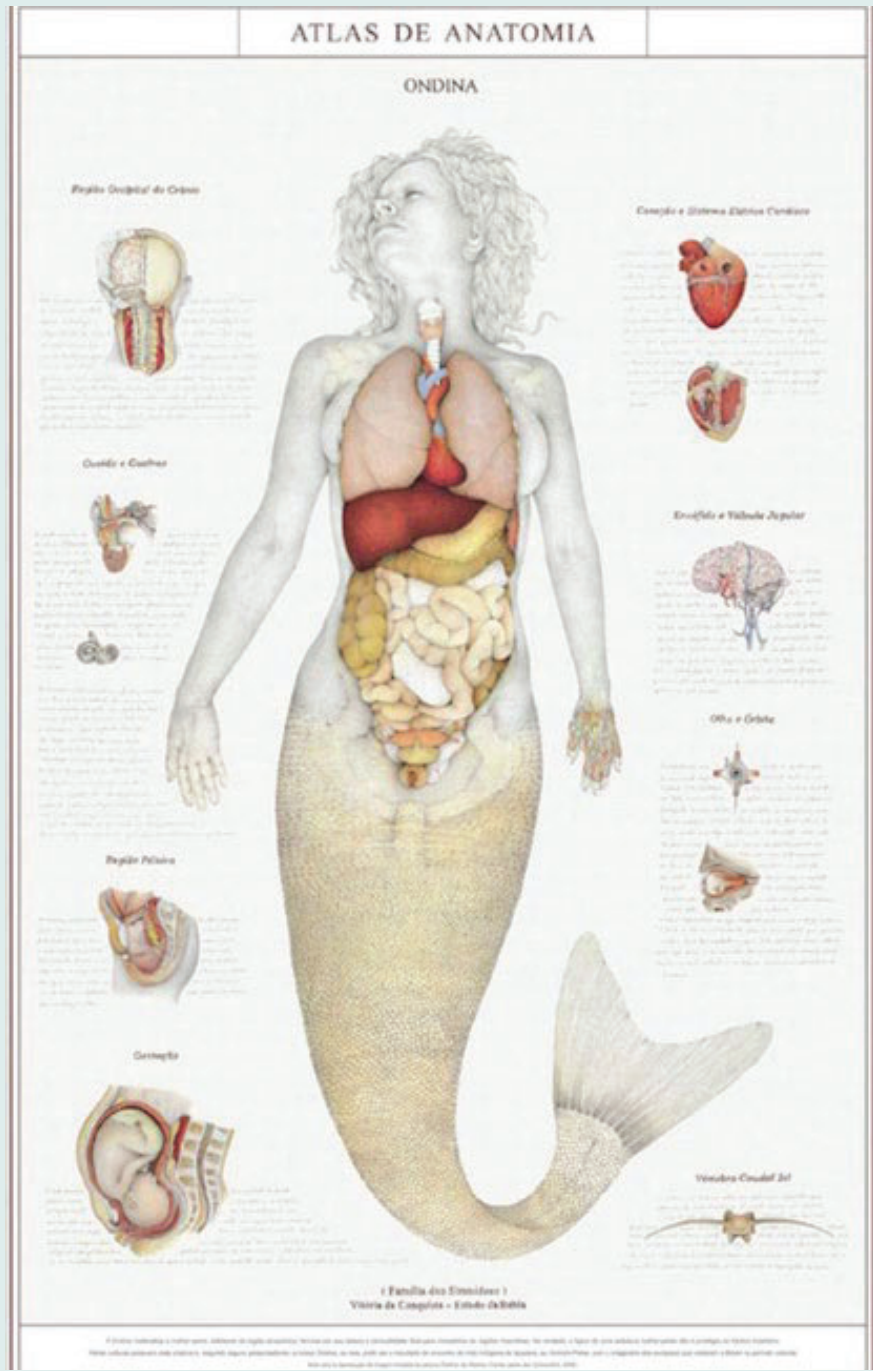
### **A Ondina de Walmor Corrêa**

Minha primeira e central imagem não é nem a descrita em grego antigo no poema homérico, nem a colorida animação desenvolvida nos estúdios estadunidenses no século XX. Não conseguiria fazer diferente e voltarei mais tarde a ambas. Neste artigo, parto da imagem pintada por um artista contemporâneo brasileiro: a *Ondina* (2005) de Walmor Corrêa (1960-).

Walmor Corrêa é um homem muito mais próximo temporal e espacialmente a mim do que Homero ou Ron Clements e John Musker – os diretores da *Pequena Sereia* (1989) da Disney – o foram. No entanto, a imagem produzida por ele é a que me soa mais estrangeira. Explico-me; em nossos trajetos escolares e acadêmicos, habituamo-nos a escutar e a ler sobre as peripécias do retorno de Ulisses à Ítaca natal. Assim como, na infância, assisti repetidamente à fita cassetete que contava a colorida historieta da sereiazinha Ariel. Todavia, Homero – se é que ele tenha, de fato, existido e que tenha sido um único homem – nasceu e viveu há centenas de séculos e a milhares de quilômetros de mim. Já os cineastas, se temporalmente me são contemporâneos, espacialmente são estrangeiros.

Corrêa, por sua vez, me é contemporâneo e conterrâneo. Contudo, sua *Ondina* causa estranheza aos meus olhos, como causa(ria) aos olhos de boa parte de seus expectadores. A dialética da obra é extraordinária, pois, ao mesmo tempo que a imagem nos parece

inteiramente estranha, ela nos soa espantosamente familiar. Pois, nas edificações escolares dentro das quais crescemos a escutar e aprender sobre histórias de heróis como Ulisses, tinham penduradas em suas paredes mapas anatômicos de corpos. Desta feita, a obra conjuga a familiaridade de uma imagem escolar – a de um atlas anatômico – à estranheza da imagem científica de um ser mitológico.



**Fig. 1.** Walmor Corrêa, Ondina, da série Unheimlich. 2005. Acrílico e grafite sobre tela, 195 X 130. **Fonte:** RAMOS, Paula (org.). Walmor Corrêa. O estranho assimilado. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

A *Ondina* (2005) é uma ninfa das águas, uma nereida, uma sereia. Metade mulher e metade peixe, é a “sedutora e terrificante sereia do litoral baiano, que encontra nas lendas amazônicas o nome de lara, a senhora das águas. (RAMOS, 2015, p.192). Essas criaturas encontradas na literatura, na música e nas artes, povoam o imaginário popular brasileiro. Nossa bela e aberta *Ondina* remete tanto às sereias das águas baianas ou amazônicas quanto àquelas narradas por Homero (2010) ou Kafka (2017).

A grande potência desta imagem é a distância. A imagem da *Ondina* de Corrêa é distante. Quando teço as palavras imagem e distância rememoro a aura benjaminiana. “Em suma, o que é a aura? Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIN, 2010, p.170). Por mais próximo que possamos chegar da imagem, ela de nós sempre estará distante. Pois, distante aqui não é evocado como o antônimo de próximo, o antônimo de próximo é longe. “A aura seria, portanto, como um espaço tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.147). A distância é problematizada como o espaço que separa o olho daquilo que ele olha.

Diante desta sereia o tempo parece pausar, ela concede uma outra temporalidade possível à experiência de ver. Mesmo que por um instante, nós acreditamos na imagem. Nós observamos o bebê dentro do útero feminino, escorregamos o olhar pelas curvas do intestino e examinamos atentamente seu coração. Então, vemos uma longa cauda de peixe e, de repente, arregalamos nossos olhos. Numa fração de tempo cuja dimensão desconhecemos, acreditamos nessa imagem, conseguimos quase encostá-la, adentrá-la. Logo em seguida, ela nos expulsa e nos joga para fora. E nesse intenso e sensível exercício, sabemos que estamos diante de uma verdadeira imagem (BELTING, 2014). Por não sei quanto tempo, acreditamos nela. Ela suspendeu tempo e espaço. Ela nos fitou. Fomos seduzidos pelo canto da sereia. Ou fora o canto de Walmor Corrêa que nos seduzira?

Curiosamente, Walmor Corrêa nasceu numa ilha. Ele nasceu na Ilha de Santa Catarina no ano de 1962 e talvez naquele momento ele tenha aprendido a cantar com as sereias. Apesar de aqui não mais residir, passou sua infância e viveu na cidade de Florianópolis até seus 17 anos de idade. Sua formação universitária se iniciou no curso de Arquitetura e Urbanismo, mas ele acabou por concluir, em 1985, o curso de Graduação em Publicidade e Propaganda na Universidade Unisinos. Corrêa adentrou o mundo das artes visuais na década de 1980, quando “paralelamente ao curso da Unisinos, realizou cursos de pintura, desenho e gravura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre” (BECKE, 2019, p.198). De lá para cá, produziu muitas obras. Algumas foram dadas a ver em exposições individuais, a primeira tendo ocorrido no ano

de 1986 na *Galeria Espaço Aberto* de Porto Alegre. Outras obras fizeram parte de exposições coletivas, como *São Paulo não é uma cidade – Invenções do Centro* que teve lugar no Sesc 24 de maio de São Paulo, no ano de 2017. Algumas dessas exposições foram premiadas e tiveram diversas exibições, como *Memento Mori*.

Suas obras destacam-se, sobretudo, por um incrível e errático poder ficcional e fantasioso. Uma de suas fortes referências são os Gabinetes de Curiosidade, que fizeram furor na Europa seiscentista. Sobre tais gabinetes também se debruçara Walter Benjamin (2018), uma vez que tais coleções começaram a despereceram da Europa já no século XVIII (FIGUEIREDO, 2012). Naquele intenso século XIX, no qual os espectros dos caleidoscópios não cessaram de montar e desmontar coisas e lugares, os Gabinetes de Curiosidade já estavam em desuso, passava-se à era da larga fundação dos museus modernos (POULOT, 2020). Entre esses museus estão os de Belas Artes, instituições que atualmente abrigam e expõem as obras produzidas por artistas como Walmor Corrêa. E, justamente aí, temos o nó que devemos, ou não, desatar. A poética de Corrêa justamente percorre e emaranha referenciais imagéticos que foram separados por diferentes disciplinas modernas. Imagens de diferentes saberes que anteriormente eram organizadas em Gabinetes de Curiosidades e hoje estão expostas em diferentes tipos de museus: História Natural, Belas Artes, Artes Decorativas. Para Fernando Cocchiareli, Corrêa utiliza-se de diferentes campos do conhecimento humano em seu trabalho. “Biologia, história natural, arqueologia, paleontologia, botânica e mitologia convergem para os processos de invenção e produção desse artista” (COCCHIARELI, 2015, p.17). A trama interdisciplinar se faz visível em sua obra.

*Ondina* faz parte de uma série nomeada de *Unheimlich* (2005), na qual Corrêa abordou as polaridades do científico e do mitológico. Em *Unheimlich*, ele criou atlas anatômicos de seres mitológicos. “O artista recoloca uma relação de intimidade entre arte e ciência, que existe desde o amanhecer moderno, além de abordar certas implicações atuais que nascem dos cruzamentos interdisciplinares e das indistinções entre arte e ficção” (CHEREM, 2017, p.13).

*Unheimlich* é repleta de seres híbridos e improváveis. A precisão e a linguagem do atlas anatômico de um *Curupira* (2005) ou da *Cachorra da Palmeira* (2005), por instantes, fazem-nos acreditar que vemos imagens científicas. No entanto, ao abrirmos os olhos, damo-nos conta de que estamos diante de uma imagem de arte que mescla o onírico às nossas lembranças dos atlas nas paredes escolares. A poética de Corrêa é repleta de seres fantásticos e catalogações. Suas fontes referenciais são desenhos de natureza taxonômica e documentos históricos – como a carta que Padre Anchieta redigira sobre aquele novo Brasil no ano de 1560. O artista coloca fantasia e ciência em diálogo. Ele, também relata abordar os mitos populares brasileiros. Em

diferentes localidades do país muito se escutou sobre seres fantásticos que compõem não um, mais inúmeros imaginários populares. Seres híbridos povoam o imaginário popular brasileiro, da população ribeirinha da Amazônia aos pescadores de Rio Grande.

A obra aqui analisada – a *Ondina* – foi desenhada, pintada e descrita em grafite e tinta acrílica sobre uma tela de 195 por 130 centímetros. Nela, vemos o corte transversal do corpo de uma sereia. A cavidade interior deste corpo – a que contém seus órgãos – foi pintada com tintas de diferentes matizes. A cabeça, por sua vez, foi apresentada em preto e branco. O rosto perfilado apresenta um pequeno e empinado nariz, um delicado lábio e olhos fechados. O cabelo é ondulado e alcança a altura dos ombros. Seus braços estendidos no comprimento do corpo têm uma das mãos com o detalhamento ósseo colorido. A cauda de peixe tem desenho em gradações de cinza e uma pintura de tonalidade amarelada ao longo do seu comprimento.

#### **Entre as anatomias de Vênus e Ondina**

Walmor Corrêa faz um jogo entre as verdades científicas e as incríveis ficções que só a arte pode abordar. Entre as balizas de arte e biologia, poderíamos perceber o trabalho de muitos artistas, como os de Leonardo Da Vinci (1452-1519) que para pintar corpos, dissecou e desenhou com rigor técnico mais de 30 cadáveres (ARASSE, 2016, p.34). No século XVI, Da Vinci desenhou o útero de uma mulher grávida. Séculos depois, Walmor Corrêa pinta o útero e escreve sobre a gestação não de uma mulher, mas de uma sereia. Como o próprio Paracelso já especificara em seu tratado no século XVI: as ninfas se aliam com homens e tem filhos deles (PARACELSO, 2004, p.8).

*Ondina* de Corrêa parece se encostar à série escultórica *Vênus dos Médicos* (1781-1782), do florentino Clemente Susini (1754-1819), hoje exposta no *Museo Specola* de Florença. As esculturas em cera tinham como desígnio o ensino de anatomia em escolas de medicina. Sendo assim, elas não seriam objeto da história da arte – pelo menos não daquela “inventada” por Giorgio Vasari (BELTING, 2012, p.215). As *Vênus* de cera de Clemente Susini se destacam por seu caráter realistas: têm cabelo natural, olhos de vidros, maquiagem e portam colares de pérolas autênticas (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.124).

Diferentemente da *Ondina* de Walmor Corrêa, as *Vênus dos Médicos* de Clemente Susini não aludem ao corpo de uma deusa imortal, e sim a um mortal – e já morto – corpo feminino. A parte anterior do tórax das esculturas é removível. O corte também horizontal possibilita o

espectador – seja ele o agora visitante do museu ou o estudante de outrora – observar o interior de suas entranhas. As diferentes esculturas apresentam o detalhamento de diferentes órgãos. Na imagem abaixo, podemos observar o útero com um feto, o estômago, o coração. Em outras, como em *Vênus desventrada* (1781 – 1782), podemos nos horrorizar com o detalhamento de seu intestino.



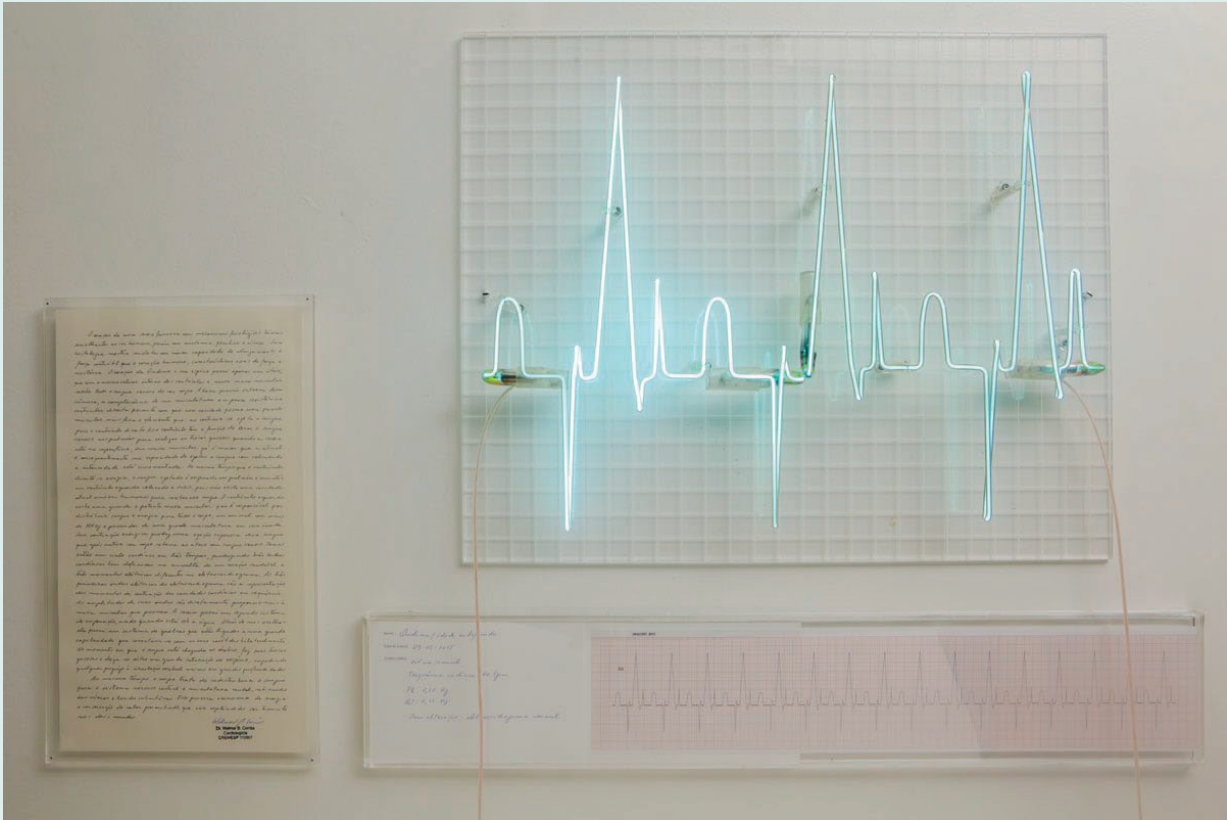
**Fig. 2 -** Clemente Susini. *Vênus dos médicos* (aberta). 1781-1782. Cera coloria.  
**Fonte:** DÜRING, Monika v. (org.) *Encyclopaedia Anatomica – Museo La Specola Florence*. Köln: Taschen, 2006.



O *Museo Specola* proporciona uma experiência assustadora e ao mesmo tempo lúdica aos seus visitantes. Trata-se do Museu de História Natural da cidade que se afamou pela arte renascentista. Muitas obras hoje expostas do *Museo Specola* outrora fizeram parte do acervo do mais prestigioso museu de arte do renascimento italiano. Na *Galleria degli Uffizi* de Florença, as salas dos tesouros científicos eram ligadas às salas dos tesouros artísticos pelo “corredor de Vasari” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.124). Giorgio Vasari (2011) foi o arquiteto responsável pela edificação da *Galleria degli Uffizi*, mas foi também pintor e considerado o primeiro historiador da arte, quem ironicamente ajudou a edificar as rijas barreiras entre “arte maior” e “arte menor” (BELTING, 2012, p.216). Mas, dialeticamente, se o corredor une as duas salas, ele também as separa. E assim tal corredor o fez até a fundação do *Specola* no século XVIII – no ano de 1775 (POGGESI, 2006, p.46). Justamente alguns anos antes de Clemente Susini modelar em cera suas *Vênus dos Médicos*.

Corrêa faz adentrar a um museu de arte obras que à primeira vista deveriam estar expostas em Museus de História Natural. Essa estranheza é uma das grandes potências de suas obras. À primeira vista são imagens científicas, mas, de repente, damo-nos conta de seu errático caráter ficcional. O artista constrói, assim, científicos suportes para os objetos de sua ficção “[...] as espécies inventadas pelo artista estão expostas no espaço em inventários fictícios (sejam em suportes de fundo branco sobre os quais se ordenam em pranchas, seja quando montadas a partir de mistura de esqueletos ou de partes empalhadas de diferentes animais” (COCCHIARELI, 2015, p.18).

O artista fez adentrar ao cubo branco até mesmo exames cardíacos que habitualmente ocupam um outro cubo branco. Explico-me, a partir do ano de 1929, o *Museu de Arte Moderna de Nova York*, o MoMA, convencionou uma sala com paredes brancas como o cenário preferencial para exposição de Arte Moderna, modelo expositivo nominado por Brian O’Doherty (2007, p.9), de “cubo branco”. Pois bem, os eletrocardiogramas que habitualmente ocupam as brancas salas de hospitais e clínicas médicas foram expostos num espaço de arte. Por exemplo, no ano de 2016, a Exposição Eletrocardiograma de uma Sereia teve lugar na Fundação Cultural Badesc da cidade de Florianópolis.



**Fig. 3 - Walmor Corrêa. Eletrocardiograma da Sereia. 2015.**

Eletrocardiograma em neon sobre acrílico, 60 x 49 cm.

Eletrocardiograma em papel: impressão sobre papel, carimbo e caneta esferográfica, 76,5 x 11,5 cm. Laudo: impressão sobre papel, carimbo e caneta esferográfica, 23 x 41 cm.

**Fonte:** PEIXOTO, Fabrício Tomazi. In: *Catálogo da Exposição Eletrocardiograma de uma sereia*. Florianópolis: Fundação Badesc, 2017.

Na fictícia clínica Saraiva, Corrêa Walmor Corrêa se apresenta como cardiologista “com seu CRM, carimbo, envelope timbrado, e produz as obras *Eletrocardiograma de uma Sereia* e *Laudo*, ambas com tiragem de 100 unidades [...]” (PEIXOTO, 2016, p.5). Ele nos apresenta o conjunto de três obras. A primeira e mais vibrante tem cor neon e a imagem da reprodução gráfica da atividade elétrica do coração durante o seu funcionamento. Num suporte, acrílico vemos a frequência dos batimentos cardíacos de sua serreia em luz azul neon. A segunda é a impressão em papel de um eletrocardiograma. E, por fim, a terceira é um laudo assinado e carimbado por Corrêa.

Para um olhar ligeiro, as duas obras apresentadas em papel parecem simples exames médico. Um eletrocardiograma com algumas notas e um laudo médico assinado e carimbado. No entanto, a pulsante luz neon faz nossas pupilas se arregalarem diante da montagem proposta pelo artista. O letreiro de neon que costumeiramente é utilizado em placas de bares e boates nos mostra que algo está fora de seu lugar convencional. Na obra, a luz neon dá a ver a atividade elétrica do coração de uma sereia. Ele mergulha no universo de funcionamento do coração de uma sereia, e “[...] vai além e nos

apresenta a representação do eletrocardiograma desse coração em funcionamento[...]" (PEIXOTO, 2016, p.5).

O coração da Ondina de Corrêa “[...] permanece com a função de bombear sangue para o corpo, suprindo as células com nutrientes e oxigênio” (CORREA, 2015, p.211). Se, no mundo da biologia e da ciência, a função do coração é de bombear o sangue, no mundo das artes visuais e literárias, a função desse órgão humano é outra. Posso fazer um trocadilho e afirmar que historicamente o coração só começou a bombear sangue no século XVII, mesmo século em que a cera começou a moldar corpos anatômicos. Foi o médico inglês William Harvey (1578-1657) que descobriu o papel do coração na circulação do sangue. Até então, sua bela e poética função milenar era guardar os sentimentos humanos, entre eles, o amor.

### As Ondinas e o movimentar do tempo

Agora retomo as familiares obras que nos contaram histórias de sereias. A *Pequena Sereia* (1989), da Walt Disney, teve como primordial referência o conto de um escritor dinamarquês. Hans Christian Anderson (1805-1875), em *A Sereiazinha* (1837), escreveu sobre seis pequenas sereias que viviam nas profundezas do mar sob a tutela de seu pai, o rei, e de sua avó. As sereias de Anderson – tal quais as ninfas ou as sereias de outros escritores – eram mortais, no entanto, suas vidas eram mais longas do que as humanas. Numa passagem do conto, a avó da pequena sereia explica: “Nós podemos viver 300 anos, mas quando a nossa altura transformamo-nos em espuma do mar” (ANDERSON, 1996, p. 24).

A única alternativa para uma sereia obter alma imortal seria o amor de um homem. “Só se um ser humano te amasse tanto que significasses mais para ele do que o pai ou a mãe; só se ele gostasse de ti de alma e coração [...]” (ANDERSON, 1996, p.24)”. Todavia, a protagonista é alertada da incapacidade do encale amoroso entre uma sereia e um humano, justamente por aquilo que a identifica corporalmente: a cauda. A sereiazinha vai então ao encontro de uma velha feiticeira, quem transforma sua cauda em duas belas pernas. No entanto, as pernas custaram aquilo que verdadeiramente mais identificaria uma sereia – que não era a cauda – mas seu milenar e sedutor canto. Pois, se nem sempre as sereias tiveram cauda de peixe, elas sempre cantaram...

Com base na narrativa do dinamarquês Hans Christian Anderson, os estúdios estadunidenses de Walt Disney produzem no ano de 1989 o filme de animação *A Pequena*

Sereia. Dirigida por Ron Clements e John Musker, a animação contava a história da sereiazinha de 16 anos que recebera o nome de Ariel. Tal qual a sereia dinamarquesa, Ariel também se apaixona por um jovem príncipe. A película nos apresenta as coloridas peripécias de uma sereia cujo sonho era tornar-se humana. O curioso é pensar que, com a pequenina e ruiva Ariel, muitas meninas sonharam em se transformar em sereias. Uma bela e híbrida criatura, metade mulher e metade peixe.

Na Antiguidade, as sereias igualmente consistiam em seres híbridos. Homero não as descreve. No entanto, desde o século VII a.C., a iconografia da sereia consiste em corpo de ave com uma cabeça humana. No canto XII da Odisseia (século VIII a. C.), Homero relata como as sereias com seu doce canto encantavam e hipnotizavam os tripulantes dos navios que por perto passavam. As embarcações eram movidas para as proximidades dos rochedos onde colidiam e afundavam. Os corpos dos tripulantes eram devorados por aquelas ninfas aquáticas.

O herói Ulisses, em seu retorno à Ítaca natal após a Guerra de Tróia, se preocupou em driblar as cantantes aparições. A deusa Circe havia alertado o herói sobre as perigosas sereias, Ulisses então elabora um plano para driblar o feitiço que se daria pela voz aguda e sedutora daqueles seres fantásticos.

Vem, ó ilustre Odisseu, grande glória dos Aqueus. Para teu navio a fim de escutar nossa voz. Nenhum homem a bordo de sua nave negra passa por nossa ilha sem escutar nossa doce voz; então ele vai embora, cheio de gozo, e sabendo muitas coisas (HOMERO, 2010, p.305).

O herói tapa os ouvidos dos homens da embarcação com cera doce, para que não poderem escutar o maravilhoso e sedutor canto das sereias. Todavia, ele mantém seus próprios ouvidos abertos. Como precaução, pede que amarrem seu corpo no mastro, assim privado de força não poderia sucumbir às belas e más sereias. Então, narra o hino homérico que Ulisses foi o único homem que saiu com vida após escutar ao canto das sereias.

Passados milênios, Fran Kafka (1883-1924) atribuiu o sucesso de Ulisses a razões diferentes das apontadas por Homero. Em *O silêncio das Sereias* (1917) escreve que Ulisses vencera as criaturas nem pela cera, nem pela corda que o amarrou no mastro. Vencera sim pelo silenciar das sereias que naquela ocasião pararam de cantar porque julgavam que só com o silêncio poderiam vencer aquele adversário com o rosto repleto de felicidade. Naquele momento, Ulisses só pensava em ceras e correntes e então não escutou o silêncio das ninfas

aquáticas que desapareceram diante sua determinação. Elas não queriam mais seduzir, mas capturar o brilho dos olhos do herói grego pelo maior tempo possível.

Elas, mais belas que nunca, porém, se erguiam e contorciam, deixavam a horrenda cabeleira ondular ao vento, cravavam as garras nas rochas, já não queriam seduzir senão que apenas o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses (KAFKA, 2017, p.3).

Tal qual a grega, a mitologia germânica é repleta de ninfas. As que habitam as fontes, os rios e os lagos: as Náíades e as Pagéias. As que percorriam o alto-mar: as Oceânidas. As Nereidas eram as belas ninfas que viviam nos mares internos. Pela etimologia, a palavra Nereidas significa “as filhas de Nereu”, sendo a palavra derivada de Nereu, acrescida do sufixo –ides, que expressa descendência. Elas eram divindades marinhas, filhas de Nereu e Dóris e netas do Oceano.

As imagens e as narrativas sobre sereias parecem atravessar um agitado e ondulante tempo. E como as sereias vieram no Brasil parar? Seja como for, as sereias podem estar relacionadas à capacidade humana de criar – ou imaginar – seres híbridos. Mitologias de diferentes partes do planeta são repletas de metade humana e metade animal – seja ele leão, lobo, ave, peixe. Indígenas da região amazônica pré-colonial acreditavam em cobras gigantes que devoravam embarcações com tripulantes. Magníficos livros de viajantes relatavam os horrores magníficos e terríficos de terras além-mar. Tais quais, *Viagem ultramar* (1356), de Jean Mandeville (1300-1372), ou *O livro das maravilhas* (1299), de Marco Polo (1254-1324). Essas mitologias aqui chegam e se contaminam com as lendas e historietas por aqui já contadas e imaginadas.

Não existe uma única e acertada resposta para confirmar que as sereias “brasileiras” seriam efetivamente uma espécie de releitura das sereias de uma dita “mitologia europeia”. O que nossas Ondinas e laras foram criadas sem relação ou trânsito algum com tais mitologias da Antiguidade, Medievais ou Modernas. Paul Giroy, com seu *Atlântico Negro* (2012), compreendeu o Oceano Atlântico como um conjunto cultural irredutivelmente moderno. E talvez o oceano repleto de trânsitos e descolamentos, naufrágios e tormentas, sonhos e esperanças seja o habitat e o berço das sereias de Walmor Corrêa.

## As ninfas entre os mares de Walmor Corrêa

Para além de *Ondinas e Iaras*, Walmor Corrêa também pintou alguns mares. Mares azuis e verdes repletos de magníficas e agitadas ondas. O mar é o meio fluido por excelência. Ele é formado por grandes movimentos de fluxo e refluxo. É também formador deles. Para Victor Hugo (1802-1885), ele pode constituir o próprio paradigma da imanência. “Compreendemos melhor filosoficamente, porque tudo retorna poeticamente ao mar. Por quê o tempo e o ser são um oceano vivo, por quê a mulher é um mar e o mar um imenso corpo impessoal” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.97).



**Fig. 4** – Walmor Corrêa. Série “Mar pequeno e água grande. 2018.

Conjunto de cinco telas, acrílica e grafite sobre tela.

**Fonte:** Imagem cedida pelo artista.

Ao olhar o mar de Walmor Corrêa tenho a enganosa sensação de que ele me é completamente familiar. Talvez essa percepção não seja assim deveras falsa. Ao olhar e admirar durante horas o mar de *Moema* (1866), de Victor Meirelles (1832-1903), sempre tive a impressão de se tratar não do mar da Baía de todos os Santos, local na Bahia onde o evento narrado pelo Frei Santa Rita Durão no século XVIII se dera. A terrosa areia, as ondulantes espumas brancas de Meirelles sempre me remeteram a casa. Diante da bela e morta *Moema*, tenho a percepção – quase a ilusão – de que Victor Meirelles pintara o mar da pacata Desterro (SOUZA, 1982, p. 12 e 25).

Diante da série *Mar pequeno e água grande*, de Walmor Corrêa, as imagens me fitam os olhos. Elas me dizem muitas coisas e me levam para muitos lugares, ou melhor, elas me levam para um único lugar repleto de memórias. Este lugar é o mar e as memórias que evocam são da infância. O mar de Corrêa evoca o mar de sua infância. Em conversa, o artista relatou que, quando pequeno, ficava durante horas imerso nas águas salgadas da praia de Canavieiras observando aquele mundo aquático. Ele diz que temia o mar em sua infinitude. É interessante pensar que o mar desses dois artistas, e o meu, é o mar da cidade de Florianópolis. Mas, talvez

o mais interessante, seja pensar não no lugar físico, mas emotivo. Trata-se do mar da infância, repleto de fantasias, ilusões e esperanças. As imagens da infância, que para Benjamin estão “[...] predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores” (BENJAMIN, 2020, p.70).

Corrêa desenhou e pintou em grafite e acrílica a beleza e a poesia de um mar desenfreadamente barulhento. Nessas cinco telas, os matizes verdes e azuis dão a ver mar e céu. O que, de certa feita, distingue ambos são os brancos que tonalizam nuvens, mas principalmente a agitada espuma do mar. Essas espumas do mar de Walmor Corrêa nos levam ao encontro de suas Ondinas. Talvez as espumas do mar sejam sereias que, após mais de 300 anos de vida, tenham se transformado no meio fluido que outrora fora seu habitat. Lembro que é dessa mesma espuma do mar que nasce Vênus, a deusa do amor. O mar e sua espuma apresentam esse retorno de algo inalcançável como o amor, ou distante como a imagem.

O *Nachleben* de Aby Warburg talvez trate justamente disso, de um incansável retorno que nunca cessa, nem jamais se dá por completo. O mar, com suas espumantes ondas vai e vem. Como um sonho, ele é insistentemente o mesmo. Sempre igual, mas sucessivamente diferente.

### Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.

ANDERSON, Hans Christian. *A sereiazinha*. Lisboa: Printer Portuguesa, 1996.

ARASSE, Daniel. *História de Pinturas*. Lisboa: KKYM, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *Morale du joiu suivi de De l'essence du rire*. Paris : Create Space Independent Publishing Platform, 2016.

BECK, Ana Lúcia. Walmor Corrêa : Curupira e o olhar reconsiderado. In : MAKOWIECKY, Sandra e CHEREM, Rosângela (orgs). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis, Publicações AAESC, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 2010.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

\_\_\_\_\_. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio*: Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1999.

CHEREM, Rosângela. Walmor Corrêa, teleplastias. In: *Catálogo da Exposição Eletrocardiograma de uma sereia*. Florianópolis: Fundação Badesc, 2017.

COCCHIARELLI, Fernando. Walmor Corrêa: sobre o iluminismo e suas sombras. In: RAMOS, Paula (org.). *Walmor Corrêa. O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

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

\_\_\_\_\_. *Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013a.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Editorial Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. Paris : Minuit, 2017.

FIGUEIREDO, Betania Gonçalves. *Museus. Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2013.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GIROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HOMERO. *Odisseia. Canto XII*. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2010.

KAFKA, Franz. O Silêncio das Sereias. In: *Caderno de Leitura n.70*. Rio de Janeiro: Edições Chão de Feira, 2017.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PARACELSO. *Libro de las Ninfas, los Silfos, los pigmeos, las Salamandras*. Barcelona: Obelisco, 2004.

PEIXOTO, Fabrício Tomazi. In: *Catálogo da Exposição Eletrocardiograma de uma sereia*. Florianópolis: Fundação Badesc, 2017.

POGGESI, Marta. La collection de figures de cire du musée La Specola in Florence. In : DÜRING, Monika v. (org.) *Encyclopaedia Anatomica – Museo La Specola Florence*. Köln : Taschen, 2006.

POULET, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: AKAL, 2011.

\_\_\_\_\_. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 2015b.

\_\_\_\_\_. *História de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

RAMOS, Paula. O estranho assimilado. In: RAMOS, Paula (org.). *Walmor Corrêa. O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.



SOUZA, Sara Regina Silveira de. A Cidade de Nossa Senhora do Desterro ao tempo de Victor Meirelles. In: ROSA, Ângelo de Proença (org.). *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1992.

**Daniela Queiroz Campos**

Doutora em História da UFSC, tendo realizado estágio doutoral e Pós-doutoramento no CETHA (*Centre d'Historie et de Théorie des Arts*) da EHSSS. Professora de História da Arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: camposdanielaqueiroz@gmail.com.