



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VANESSA SÉVES DEISTER DE SOUSA

VIDA E MORTE NO TABULEIRO POÉTICO:
TUNGA EM TÂNATOS

*LIFE AND DEATH ON THE POETICAL BOARD:
TUNGA IN THANATOS*

CAMPINAS
2023

VANESSA SÉVES DEISTER DE SOUSA

VIDA E MORTE NO TABULEIRO POÉTICO:
TUNGA EM TÂNATOS

*LIFE AND DEATH ON THE POETICAL BOARD:
TUNGA IN THANATOS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutora em artes visuais.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in visual arts.

ORIENTADORA: MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA VANESSA
SÉVES DEISTER DE SOUSA, E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO.

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

So85v Sousa, Vanessa Séves Deister de, 1989-
Vida e morte no tabuleiro poético : Tunga em tãatos / Vanessa Séves
Deister de Sousa. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Tunga, 1952-2016. 2. Arte contemporânea. 3. Morte. 4. Arte brasileira. 5.
Crítica de arte. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Life and death on the poetical board : Tunga in thanatos

Palavras-chave em inglês:

Tunga, 1952-2016

Contemporary art

Death

Art, Brazilian

Art criticism

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Sylvia Helena Furegatti

Vanessa Beatriz Bortulucce

Viviane Furtado Matesco

Data de defesa: 11-05-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0379904755178564>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

VANESSA SÉVES DEISTER DE SOUSA

ORIENTADOR(A): MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
2. PROF(A). DR(A). RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO
3. PROF(A). DR(A). SYLVIA HELENA FUREGATTI
4. PROF(A). DR(A). VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE
5. PROF(A). DR(A). VIVIANE FURTADO MATESCO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 11.05.2023

Dedico este trabalho ao meu pai,
Antônio Ivo de Souza e ao meu avô
Agostinho Deister (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rosimeri Seves Deister de Sousa e Antônio Ivo de Souza, agradeço profundamente, por todo o esforço dedicado à minha formação humana e acadêmica.

Agradeço especialmente ao meu companheiro Willian Bastos Andrade por todo o apoio emocional, além das traduções, revisões gramaticais e pelas muitas horas de resiliência.

Agradeço à minha orientadora pela disponibilidade de orientação e pelas precisas observações, diálogos e conselhos acadêmicos e pessoais.

Aos os meus familiares mais próximos, Irene Bastos Druciaki, Maria Nely Séves Deister e Simone Séves Deister e família, agradeço por todo o apoio para a realização desta pesquisa.

Agradeço à equipe do Instituto Tunga pela calorosa recepção, diálogo e compartilhamento de livros, informações, imagens e muitos e-mails.

Agradeço ao meu querido amigo Wagner Luiz Schmit Ishibashi pelo incentivo para persistir na vida acadêmica apesar das adversidades.

Agradeço a Elciane Prates e Michele Luise Braga Rossi pelo profissionalismo no cuidado com a minha saúde mental.

Agradeço a todos os amigos que encontrei durante os mais de quatro anos de desenvolvimento desta pesquisa que de alguma forma colaboraram direta ou indiretamente para o seu êxito.

RESUMO

A fim contribuir com o debate crítico sobre a obra de Tunga e a temática da morte, especificamente no campo da arte contemporânea brasileira, este trabalho apresenta o exercício de analisar a morte enquanto importante elemento para a compreensão do “jogo poético” de Tunga. Para a delimitação do recorte desta pesquisa, observou-se que, ancorada na temática do amor e da sexualidade em desenhos, esculturas e ações performáticas, a poética de Tunga explora e é constantemente pesquisada sob a ótica da união dos corpos e da pulsão de vida. Em contrapartida, o presente trabalho trata-se de uma construção acadêmica inserida no campo das artes visuais, fundamentada na inversão das abordagens anteriores, na qual a morte será analisada para a melhor compreensão da maneira como o artista brasileiro é capaz de discorrer artisticamente sobre o fenômeno da vida. O primeiro capítulo apresenta o problema, os objetivos e a metodologia da presente pesquisa, além de investigar a estrutura de alguns jogos de palavras, imagens, objetos, desenhos e corpos criados pelo artista brasileiro, desenvolvendo análises comparativas entre o processo criativo de Tunga e os métodos de outros artistas nacionais e internacionais. O segundo capítulo apresenta reflexões interdisciplinares sobre o fenômeno da morte e do morrer com o propósito de contextualizar a análise a respeito da maneira como Tunga aborda poeticamente a temática em trabalhos artísticos executados em suportes e linguagens distintas. O terceiro e último capítulo dedica-se inteiramente à apresentação da pesquisa sobre a obra *À La Lumière des Deux Mondes* (2005), com o objetivo de aprofundar, a partir de uma obra-chave, as investigações ulteriormente propostas. Destaca-se que a pesquisa sobre a versão de *À La Lumière des Deux Mondes* instalada no museu do Louvre, em contraste com o contexto arquitetônico e histórico-cultural do local e do ano em que foi concebida, busca contribuir com uma maior elucidação a respeito de suas possíveis interpretações e desdobramentos.

Palavras-chave: Tunga. Arte contemporânea. Morte. Arte brasileira. Crítica de arte.

ABSTRACT

In order to contribute with the critical debate about Tunga's work and the thematic of death, specifically on the field of Brazilian contemporary art, this work presents the exercise of analyzing death as a central element of Tunga's "poetic game". For the delimitation of this research's section, it was observed that, anchored on the thematic of love and sexuality in drawings, sculptures and performative actions, Tunga's poetics explores and is constantly researched through the optics of the bodies union and the life drive. By contrast, the present work is about an academic construction inserted on the visual art's field, based on the inversion of the preview approaches, on which death will be analyzed for a better comprehension about the way that the Brazilian artist is able to discourse artistically about the phenomenon of life. The first chapter presents the matter, the goals and the methodology of the present research, as well as it investigates the structure of some word games, images, objects, drawings and bodies created by the Brazilian artist, developing comparative analysis between Tunga's creative process and other national and international artists' methods. The second chapter presents interdisciplinary about the phenomenon of death and dying with the purpose of contextualizing the analysis of the way Tunga poetically approaches the thematic in artistic works executed in distinct supports and languages. The third and last chapter is entirely dedicated to the research's presentation about the work *À La Lumière des Deux Mondes* (2005), aiming to deepen, from a key-work, the investigation further proposed. It is emphasized that the research about the *À La Lumière des Deux Mondes* version installed at the Louvre's museum, in contrast with the architectural, historical and cultural context of the place and year on which it was conceived, seek to contribute with a larger elucidation about its possible interpretations and ramifications.

Keywords: Tunga. Contemporary art. Death. Brazilian art. Art Criticism.

SUMÁRIO

PRÓLOGO / EPITÁFIO.....	10
1. ORGANIZANDO O TABULEIRO	14
2. AS PEÇAS DO JOGO DE TUNGA.....	19
2.1. DESAFIANDO O PROBLEMA, REPARTINDO AS HIPÓTESES EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA.....	20
2.2. MERGULHANDO NAS CURVAS DO AVESDO DO INCONSCIENTE	29
2.3. ENTRE LIVROS, TÚNEIS E PALAVRAS: EQUILIBRANDO-SE NA “LINHA ARQUITETÔNICA”.....	45
2.4. OLHO POR OLHO: UMA PARTIDA COM MARCEL DUCHAMP	53
3. A MORTE JOGA XADREZ	71
3.1. ENTRE O TABU E O INTERDITO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS IMAGENS DO JOGO DA MORTE	73
3.2. PERDENDO A PRÓPRIA CABEÇA: TUNGA E A LABIRÍNTICA MORTE	87
3.3. MORRER PARA RECOMEÇAR: PALÍNDROMOS, DENTES E CIRCULARIDADES	103
4. EMISSÁRIO DO OCASO: À LA LUMIÈRE DE DEUX MONDES	117
4.1. ARQUITETURA DE POESIA: PROJETANDO NO MUSEU DO LOUVRE	118
4.2. CORAÇÃO DE FERRO E ENTRANHAS DE BRONZE	128
4.3. TUNGA <i>PENETRANS</i> ENTRE DOIS MUNDOS	145
4.4. DEPOIS DA NOITE E DA ESCURIDÃO: A LUZ DE TUNGA NAS TRAMAS DE TIPITI	153
XEQUE-MATE?.....	163
REFERÊNCIAS	166

PRÓLOGO / EPITÁFIO

Por sugestão das pesquisadoras que compunham a banca de defesa da presente tese, antes da introdução do trabalho sobre a poética de Tunga (intitulada *Organizando o tabuleiro*), optou-se pela redação deste prólogo/epitáfio. O texto, a seguir, atua como prólogo ao expor maiores detalhes dos bastidores do contexto em que toda a tese foi desenvolvida, ao mesmo tempo em que lança luz sobre outra perspectiva específica do campo da pesquisa em arte: o sujeito pesquisador que muitas vezes também é um pesquisador-artista. Ao mesmo tempo, este prólogo também exerce o papel de um epitáfio metalinguístico na medida em que apresenta sucintamente a memória de mortes poéticas e lutos performáticos que atravessaram o corpo da autora perante o tema da morte...

Há alguma conexão entre o começo e o fim da investigação teórica com o processo de redescobrimto da necessidade de uma produção poética continuada. De alguma maneira o estudo acadêmico sobre a morte impeliu-me a construção de reflexões plásticas sobre a vida, pois escrever sobre o tema da morte no contexto histórico em que um vírus fatal dominava o planeta foi uma experiência muito desafiadora. Compartilho que a decisão pelo recorte temático foi tomada apenas alguns meses antes do agravamento da pandemia da Covid-19. No início do processo de levantamento bibliográfico a respeito do tema da morte, notou-se que o assunto parecia parcialmente deixado de lado por muitos grupos de pesquisa, clima que mudou radicalmente após o vírus encontrar no Brasil negacionismo científico e sequenciais erros de gestão, transformando a pandemia em um problema sanitário grave e a morte iminente em temática recorrente em todos os meios de comunicação do país.

Morrer também se transformou em verbo rotineiro nas bocas de uma parcela de brasileiros que não estavam acostumados com o confronto direto com esse tipo de realidade, bem como palavras como sobreviver, resistir e lutar contra um inimigo invisível inundaram de supetão o vocabulário de diferentes camadas sociais (atingindo-as, evidentemente, de maneira desproporcional). Informo que a investigação científica que será apresentada nas próximas páginas, foi vez ou outra atravessada por todo esse contexto pandêmico¹.

A pandemia era, também, política e as crises institucionais apontavam para mortes ainda mais numerosas, talvez de democracias inteiras. Desenvolver uma tese que versa sobre a temática da morte entre 2018 e 2023 exigiu grande manejo mental (por conta da complexidade

¹ Um exemplo prático de atravessamento foi a dificuldade logística da pesquisa, que ora ou outra estagnava por conta de bibliotecas que precisavam permanecer fechadas ou de deslocamentos (viagens, visitas acadêmicas) que eram postergados devido a urgências sanitárias.

da articulação teórica) além de muita administração emocional perante o desanimador contexto em que toda a produção científica do país ficou imersa nos quatro anos do governo Bolsonaro (governo internacionalmente reconhecido pela negação do pensamento crítico pautado na ciência e na pesquisa).

As áreas de *Linguística, Letras e Artes e Ciências Humanas* foram especialmente atingidas neste contexto por cortes de incentivos financeiros, como bolsas de estudos e até perseguição acadêmica como retaliação política. Exposições artísticas foram alvo de críticas a ponto de serem fechadas e artistas perseguidos devido a manipulação da opinião pública. O pensamento poético foi policiado e o desconhecimento sobre o papel das pesquisas nessas áreas levou professores e comunicadores científicos à exaustão.

Diversas foram as mortes simbólicas que atravessaram este trabalho, talvez a mais impactante, para mim, ocorreu no momento em que me contaminei com o vírus SARs-CoV-2 (até então pouco conhecido e sem nenhum panorama de cura ou vacina). Ao redor, as mortes não eram apenas simbólicas, pois colegas de trabalho, amigos e familiares se contaminavam e não sobreviviam. Era evidente que a perplexidade perante a gravidade do contexto impulsionava cada indivíduo a elaborações diferentes, nos mais variados campos de atuação. No meu caso, optei por mergulhar no tema da pesquisa de doutorado, buscando na temática da morte novas perspectivas de vida e de desdobramentos poéticos, ainda que carregando no corpo sequelas físicas daquele vírus.

Foi neste íterim que redescobri meios de suportar e elaborar artisticamente as sensações e questionamentos que permeavam minha vida diante do desafiador cenário no qual estávamos inseridos. Paralelamente a escrita da pesquisa crítico-historiográfica revelada nas próximas páginas, recuperei o prazer da pesquisa plástica e do fazer sensível que havia sido por mim deixado de lado durante anos devido a diversos fatores (dentre deles, os compromissos esperados para uma pesquisa teórica concebida concomitantemente à docência no ensino superior). Nessa pesquisa poética colateral, experimentei materiais diferentes para pintar e explorei lugares incomuns para criar². Devido ao isolamento social, voltei a produzir dentro do apartamento, onde utilizei velas acesas como tinta. O calor do fogo fazia a parafina escorrer na tela, na qual camadas e camadas de pensamentos pastosos formavam uma textura semelhante ao choro de uma carpideira quando secavam na superfície do suporte.

² Após o arrefecimento da pandemia, também passei a visitar os cemitérios de minha cidade e das cidades que eventualmente tenho visitado. As visitas funcionam como laboratórios de exploração da visualidade das paisagens, lápides e demais referências visuais sobre a representação e elaboração da morte e do luto. Também aproveito as visitas para conversar com os trabalhadores e frequentadores do local sobre temas variados e para desenhar, pintar e fotografar.

Foi assim que iniciei *Carpideiras* (2021-2023), série de pinturas, instalações e ações performáticas que ainda estão em produção. As carpideiras (profissão outrora comum no país, mas praticamente extinta na atualidade) funcionam como uma potente metáfora poética, pois nelas elaboro artisticamente a lágrima salgada, o corpo feminino, o luto e a morte. Com *Carpideiras* eu posso me colocar em cena, chorando simbolicamente sobre as questões que afetam o corpo, a terra, a cidade, o Estado e o país ao qual pertenço. Com *Carpideiras* despejei baldes de água e anil nas escadarias do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina (UEL), no qual trabalhei como professora temporária remotamente e presencialmente durante dois anos pandêmicos (entre 2021 e 2022). Naquela ocasião, também acendi sete velas em uma instalação composta por 160kg de sal grosso, mudas de plantas e duas vassouras.

Tenho chorado (derramado) água e sal grosso em algumas bandeiras do Brasil resgatadas pela cidade de Londrina-PR. Manchadas pela cor terrosa típica da região, a água escorre avermelhada, como sangue. Ainda existem muitas bandeiras desbotadas esquecidas (ou não) em fachadas de residências, áreas comerciais, carros e praças da cidade que necessitam de algum tipo de cuidado poético. Tal qual as bandeiras esquecidas em frente ao Tiro de Guerra de Londrina, que já foram devidamente recuperadas e serão choradas em minhas próximas ações performáticas.

Reforço que a produção supracitada não será abordada em nenhum momento desta tese de doutorado, devido aos recortes e limites de um trabalho que possui como foco a poética de outro artista (que teve sua carreira finalizada alguns anos antes do contexto pandêmico do qual discorriamos anteriormente). No entanto, compartilho que aprendi um pouco mais sobre as possibilidades do manejo do tempo pela matéria plástica e do espaço pelo corpo em ação através da retomada dessa prática pessoal, visto que estudar sobre o trabalho de Tunga me impulsionou a experimentar novos materiais; repensar as definições de escultura, instalação e performance; refletir sobre a mistura de matérias-primas diferentes; olhar para o corpo como construção alquímica; estabelecer parcerias criativas com outros artistas; misturar realidade e ficção; brincar com minha própria biografia; e, principalmente: elaborar plasticamente a vida e a morte.

Com certo afastamento, percebo que essa produção poética pessoal poderá transformar-se em novas investigações acadêmicas em outras conjunturas de pesquisa em arte. Encerro (iniciando) este breve prólogo/epitáfio com uma releitura performático-fotográfica feita no dia 25 de abril de 2020. O contexto de produção da imagem era o auge da pandemia e o clímax do cansaço devido ao cenário de profundo isolamento social e exaustão perante o

negacionismo científico. Aqui o começo e o fim se abraçaram, assim como a cabeça e a caveira, o ovo (a semente) e o nada, o preto e o branco, a pesquisa poética e a pesquisa teórica... Naquele dia, minhas únicas referências para a construção da imagem foram a fotografia original de Man Ray e os trabalhos de Brancusi (a releitura de Tunga sobre a mesma fotografia ainda permanecia desconhecida).

Com esta morte primeva, inauguro o epitáfio metalinguístico (e imagético) da presente tese que tanto dialoga com as possibilidades de mortes e renascimentos do complexo tabuleiro poético do devir:



Figura 01. Vanessa Deister. *Sem Título*. 2020.
Fotografia digital de Vanessa Deister e Willian Bastos Andrade. Acervo pessoal.

1. ORGANIZANDO O TABULEIRO

Apesar da temática da morte percorrer toda a história da arte como assunto recorrente em pinturas, peças de teatro, esculturas, filmes e até séries televisivas, quando ela é identificada como um dos elementos centrais de uma obra, a interpretação sobre seus possíveis significados, para muitos espectadores, passa a assumir uma roupagem negativa ou desconfortável. Por outro lado, no âmbito acadêmico, a temática da morte busca ser investigada com a mesma naturalidade que outros temas à vida relacionados, mas sabemos que nem sempre foi assim... Diversos foram os pesquisadores que se debruçaram pioneiramente sobre o tema em seus estudos no campo da história, da sociologia, da psicologia, etc; transformando-se em referências incontornáveis que serão resgatadas (de forma pontual e contextualiza) ao longo deste trabalho.

A fim contribuir com o debate crítico sobre a temática da morte (especificamente no campo da arte contemporânea brasileira), optou-se pelo exercício de focá-la como um dos eixos principais do que denominaremos “jogo poético” de um artista plástico em especial, o brasileiro Tunga, mesmo tendo em vista de que a escolha dessa abordagem poderia causar algum estranhamento, já que a maioria das pesquisas sobre ele possuem como fundamento a forma como esse artista aborda a temática “vida”.

Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), conhecido como Tunga, dispensa maiores apresentações. Notória personalidade da cena artística contemporânea brasileira e internacional, sua vasta produção é conhecida pelo apreço aos fenômenos da vida, da reprodução e da materialidade dos objetos plásticos com os quais trabalhava.

A poética de Tunga é marcada pela pluralidade de suportes, materiais e linguagens. Seus trabalhos são resultado de intensas experiências com a matéria, a exemplo da relação entre a atração e a repulsão dos campos magnéticos dos ímãs ou do estudo da cor e dos espaços cheios e vazios em instalações feitas de cristas, bandejas, frascos de laboratório e líquidos que aludem a alquimia. O artista não só explorava as relações entre materiais incomuns, como, também, efetuava ações inusitadas (por ele batizadas como ‘instaurações’) para finalizar (ou reativar) seus trabalhos, maquiando esculturas ou trançando cobras.

Além dessa alquimia de experimentações, outro elemento central de sua poética é a questão do corpo. Na chave “corpo” praticamente toda a obra de Tunga pode ser estudada, uma vez que o entendimento do artista a respeito do assunto era muito amplo. A sexualidade, a reprodução e todos os fenômenos relacionados à vida corpórea, sua manutenção e multiplicação

passam poeticamente pelos “corpos” criados por Tunga (são centenas de esculturas, instalações, performances, fotografias, vídeos e livros que aqui poderiam ser citados como exemplo).

Por que, então, estudar a vivaz poética de Tunga justamente pelo viés da morte?

Para a delimitação do recorte deste trabalho, observou-se que muito se publicou e se tem pesquisado sobre a obra de Tunga em relação à sua escrita ficcional ou sobre a abordagem que ele faz do amor e da sexualidade em desenhos, esculturas e ações performáticas, visto que a união dos corpos e a pulsão de vida é intrínseca a esses temas. Por outro lado, apesar do tema da morte estar intimamente conectado a todas essas perspectivas e ser citado por diferentes pesquisadores em suas análises sobre Tunga, não foi detectada nenhuma pesquisa que estudasse detalhadamente a poética do artista a partir desse recorte específico.

Chegou-se a essa delimitação somente após um longo percurso acadêmico de estudo sobre a produção de Tunga. Caminhada que começou em 2010, na Universidade Estadual de Londrina (PR), com a defesa do trabalho de conclusão de curso denominado *Corpo, Contaminações e o Universo Orgânico de Tunga* (orientado pela professora doutora Luli Hata). Nele, a poética de Tunga foi identificada como uma importante referência inscrita no campo expandido da arte visual contemporânea brasileira, capaz de entrelaçar técnicas tradicionais, como esculturas feitas com argila ou com instalações confeccionadas com lâmpadas, correntes e borrachas.

Este primeiro encontro com a obra de Tunga se deu no contexto de um projeto de iniciação científica (denominado *Corpo arte: reflexão e poética*) que reunia pesquisadores interessados em investigar o tema “corpo” tanto na teoria, quanto na produção poética. De todos os artistas investigados no campo teórico, Tunga destacou-se justamente enquanto figura engenhosa ao experimentar diferentes técnicas e linguagens artísticas. Ademais, foi a partir dessa primeira investigação sobre o que poderia ser chamado “corpo” na obra de Tunga que ocorreram diferentes publicações e frutíferas trocas com outros pesquisadores da área, apontando para possíveis desdobramentos dos debates ali apenas iniciados.

Foi assim que em 2014 iniciou-se outra etapa da pesquisa, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP que tinha como objetivo aprofundar ainda mais o recorte anterior a respeito do que Tunga denominava “corpo” em sua produção poética. Neste segundo momento, nosso olhar estava voltado para a maneira como o artista pernambucano explorava as transformações e transmutações dos corpos em objetos, ações, pinturas e instalações. Para tanto, realizou-se uma revisão bibliográfica mais aprofundada sobre o assunto, bem como análises de obras ainda não investigadas na etapa anterior.

A pesquisa de mestrado, orientada pela professora doutora Maria de Fátima Morethy Couto foi defendida no início do ano de 2017, na Universidade Estadual de Campinas, com o título *Instauração e alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga* possuía diferentes objetos de investigação para cumprir os objetivos pretendidos. O primeiro capítulo centrava-se em algumas ações performáticas realizadas por Tunga, investigando o conceito “instauração”. O segundo capítulo investigou os corpos em transmutação presentes no *Pavilhão psicoativo – Tunga*, inaugurado em Inhotim (Brumadinho-MG) no ano de 2012, bem como a própria relação entre a obra arquitetônica da galeria enquanto projeto conceitual e os trabalhos ali expostos. Já o último capítulo da dissertação dedicou-se à análise das obras pertencentes a série *From La Voie Humide* (2014 e 2015) e a ação *Sem título* (2014) apresentada em São Paulo na mostra *Made By: Feito por brasileiros*.

Nesse ínterim, a pesquisa transfigurou-se em publicações, comunicações e outras trocas com os pares que lançaram luz sobre a potencialidade que o recorte proposto ainda poderia circunscrever no âmbito acadêmico. Entretanto, naquela ocasião, devido à proximidade do falecimento do artista e à impossibilidade de entrevistá-lo a fim de confrontarmos algumas hipóteses presentes na dissertação, chegou-se a pensar que algumas questões estavam esgotadas.

Já em 2016 a instalação *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) era por mim considerada como provável novo ponto de partida para outras possibilidades de pesquisa sobre a poética de Tunga. Todavia, de que maneira poderíamos estudar essa obra (que toca na questão do ocaso) logo após o falecimento de seu autor, sem parecer uma investigação inoportuna? Talvez por conta disso o projeto que foi aprovado para na seleção de doutorado para o programa de pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, realizada em 2018, versava sobre análises teóricas a respeito de outros recortes, tais como: o feio, o estranho e o grotesco na poética de Tunga (e de outras duas artistas brasileiras: Janaina Tschäpe e Berna Reale).

No entanto, após o início das disciplinas (créditos), orientações e revisões bibliográficas, retomamos, mais uma vez, a obra *À La Lumière des Deux Mondes*. E foi a partir deste momento que se delimitou um novo recorte temático: seria por intermédio do estudo da questão da morte na obra de Tunga que poderíamos encontrar novas interpretações para o seu trabalho. Compreendemos que este recorte poderia contribuir originalmente para o debate crítico sobre a poética do artista justamente por propor um olhar mais focado na morte enquanto elemento intrínseco aos fenômenos do viver e, portanto, imprescindível para Tunga.

Uma vez explanados os caminhos que levaram à delimitação do recorte temático desta tese, a seguir apresentaremos sucintamente a organização geral do trabalho que foi

dividido em três capítulos. O arranjo do trabalho foi inspirado na alegoria de um insólito jogo de xadrez, encontrada durante investigações intrínsecas à própria pesquisa, como será explorado no primeiro capítulo.

Em *As peças do jogo de Tunga* serão apresentados as hipóteses e os objetivos da pesquisa. A fim de também discutir os procedimentos metodológicos necessários para a construção de uma pesquisa acadêmica partindo do campo específico das artes visuais, o primeiro capítulo busca justificar e fundamentar a criação de um método próprio de análise. Neste capítulo a questão do jogo será contextualizada enquanto potência poética do processo criativo de Tunga, partindo da argumentação de Johan Huizinga (1938). A escolha metodológica será justificada com argumentações de Georges Didi-Huberman (2013) a respeito da história da imagem e da arte e, em seguida, no tópico 2.2, denominado *Mergulhando nas curvas do avesso do inconsciente...*, desenvolveremos o que chamamos de “linha arquitetônica de Tunga”.

Ainda no primeiro capítulo, ocorrerá a investigação da estrutura de alguns jogos de palavras, imagens, objetos, desenhos e corpos criados por Tunga, momento no qual as contribuições de autoras como Suely Rolnik (1998), Viviane Matesco (2009) e Luisa Duarte (2019) tornam-se cruciais para o desenvolvimento das argumentações. Ao final deste capítulo, é apresentado um estudo comparativo entre a obra de Tunga e o pensamento poético de Lygia Pape e Marcel Duchamp, utilizando como base reflexões de diferentes autores, com o objetivo de verificar possíveis similitudes, diálogos e afastamentos entre Tunga e esses artistas.

No segundo capítulo, denominado *A morte joga xadrez*, apresentaremos reflexões interdisciplinares sobre o fenômeno da morte, a fim de melhor compreendermos o desconforto que o enfrentamento do tema (e de tudo aquilo que o cerca) frequentemente traz na parcela da sociedade (principalmente da brasileira) que tem maior acesso a museus e obras de arte, como as de Tunga. Após o desenvolvimento dessas reflexões, passaremos ao segundo propósito do capítulo: analisar a forma como Tunga aborda poeticamente o tema da morte.

O referencial teórico trabalhado no segundo capítulo nos auxiliou na compreensão do interdito que o tema geralmente causa em diferentes contextos histórico-sociais. Alguns autores estudados foram Phillippe Ariès (2017) e Norbert Elias (2001) a respeito do tema “morte interdita”. Também foram analisadas as contribuições de Elisabeth Kübler-Ross (2017) sobre o confronto e a aceitação da morte; de Françoise Dastur (2002), a partir de uma perspectiva filosófica e advinda da crítica literária sobre o tema; e de Sigmund Freud, que será diversas vezes abordado no transcurso da pesquisa devido à sua relevância para análise das opções poéticas de Tunga.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise da obra *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) com o objetivo de identificar de que maneira Tunga aborda a questão da morte em sua poética a partir de uma obra-chave. Marco na carreira do artista pernambucano, a análise da obra foi o ponto de partida e será o horizonte possível dentro dos limites propostos para esta pesquisa de doutorado. Instalada primeiramente na pirâmide do Museu do Louvre e atualmente pertencente à Galeria psicoativa – Tunga (em Inhotim - MG), a obra, que possui dimensões avantajadas, foi concebida à maneira de um denso móbile ou complexa marionete, impossível de ser apreendida a partir de um único ângulo visual ou recorte formal descritivo, desafiando-nos metodologicamente.

O terceiro capítulo esmiuçarà possíveis interpretações da versão da obra instalada no museu francês em contraste com o contexto arquitetônico do local e abordagem curatorial. Para tanto, analisaremos alguns estudos visuais feitos pelo próprio artista que explicitam tanto seu cuidado técnico quanto sua preocupação estética em relação à concepção de uma obra de arte. Esses estudos foram gentilmente compartilhados pelo *Instituto Tunga* para os propósitos específicos deste trabalho, após uma visita *in loco* feita no ano de 2022, na qual foi possível entrarmos em contato com parte do vasto acervo de livros, catálogos e objetos que atualmente estão alocados no antigo atelier do artista, na cidade do Rio de Janeiro. Reforçamos que tal visita foi fundamental para a conclusão desta pesquisa, tendo em vista que, além do acervo, o capital humano do local, ainda frequentado por amigos e familiares do artista proporciona debates a respeito de detalhes do processo criativo e da dinâmica interna do antigo atelier que contribuíram para a confirmação de hipóteses e compartilhamento de imagens praticamente inéditas que emergiram dessas conversas (a exemplo dos estudos da obra *À La Lumière des Deux Mondes* e de uma fotografia de Tunga que será analisada neste último capítulo).

Também foi necessário realizar outros aprofundamentos teóricos a fim de desenvolvermos algumas interpretações sobre *À La Lumière des Deux Mondes*, confrontando-a com diferentes referências visuais e informações históricas relacionadas a temática da morte. Destacamos as contribuições de Tânia Riveira (2019), Catherine Lampert (2019) e Paulo Sérgio Duarte (2010) a respeito da obra, de seu processo de criação, exposição e diálogos com a história da arte. Este último capítulo termina com o tópico 4.4. intitulado *Depois da noite e da escuridão: a luz de Tunga nas tramas de tipiti* no qual tais questões são aprofundadas. O tópico 4.4. precede a conclusão da tese intitulada *Xeque-mate?*

2. AS PEÇAS DO JOGO DE TUNGA

Estudar as obras de Tunga (Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, 1952-2016) é como tentar desvelar cada um dos acordes que compõem uma grande sinfonia¹. Pois ao mesmo tempo em que cada escultura, performance, desenho ou instalação por ele concebidos “vibram numa cadência” própria, seu conjunto poético também possui uma insólita harmonia. O estranho resultado é uma “sinfonia” composta por regras que podem mudar a todo instante, transformando o artista em um “maestro-jogador” de sua própria obra².

Como Tunga declarou em algumas entrevistas, ele acreditava que fazia um único trabalho, mas que este só faria sentido após a compreensão de seu papel no contexto artístico “maior” no qual estava inserido (e, muito provavelmente, após ser estudado ao lado de outros artistas da mesma época, de forma transcontinental e transdisciplinar). Tunga demonstrava profunda compreensão a respeito da crítica, do mercado da arte e da maneira como seria interessante que ele se portasse em entrevistas e declarações públicas. O artista utilizava este conhecimento para controlar indiretamente o que era publicado a respeito de seus trabalhos, além das conexões que poderiam ser feitas entre sua vida privada e sua obra (algo que ele recorrentemente solicitava que mantivessem em esferas separadas, mesmo após a sua morte).

A esse respeito, o *Instituto Tunga* foi criado em 2017 com o objetivo de catalogar, preservar e propagar o legado do artista, continuando o vasto trabalho por ele iniciado³. O Instituto mantém o site⁴ de Tunga atualizado, além de alimentar as redes sociais com postagens semanais a respeito de suas obras. A coorganização de exposições, catálogos e documentários também estão aos cuidados do Instituto, que tem realizado um trabalho excepcional, promovendo acesso ao público interessado na poética do artista (que deixou obras inéditas, aos poucos incluídas em exposições póstumas, a exemplo da grande individual aberta em dezembro de 2021 no Itaú Cultural e no Instituto Tomie Ohtake).

¹ Aqui utilizo a mesma metáfora que Suely Rolnik empregou na entrevista que compõe o documentário *Inhotim: Arte Presente* (produzida em 2018, com direção de Pedro Urano e disponível na plataforma de *streaming Netflix* em 2020), para falar sobre a poética de Tunga. Segundo Rolnik, o artista constantemente recorria à mesma alusão para ilustrar as relações entre diferentes obras no contexto de sua poética (a discussão será retomada nas páginas subsequentes).

² Na concepção de Tunga, uma obra de arte era um objeto completo e livre para gerar significados não relacionados aos seus criadores. Por isso ele tinha grande receio de que suas obras fossem interpretadas de forma demasiadamente embasada em sua vida particular. O artista citou em mais de uma entrevista o exemplo de Louise Bourgeois como uma referência negativa neste sentido. Pois era um admirador declarado das obras de Bourgeois, mas não identificava em seus trabalhos a quantidade de referências diretas da vida da artista que eram ressaltados por críticos e historiadores de arte. Talvez por conta desse posicionamento, Tunga preferiu recriar sua vida a partir de histórias ficcionais.

³ O Instituto também respeita a discrição de Tunga entre sua vida privada e sua poética apesar do envolvimento de alguns familiares, colaboradores e amigos no processo de catalogação e operacionalização do acervo do artista (que em 2023 ainda está em andamento).

⁴ Reforço a importância do acesso digital das obras de Tunga por meio deste site oficial. As imagens do website são abundantes e de alta qualidade. Sempre apresentadas de forma interativa com entrevistas, textos acadêmicos, documentários e obras relacionadas, este material prestou grande auxílio durante a escrita desta tese.

Sobre o campo específico da crítica de arte, como já mencionado superficialmente na introdução, existe certo consenso a respeito da poética de Tunga no que tange a seu inegável interesse em articular com o corpo, com o erotismo e com os fenômenos físicos, químicos e biológicos relacionados à vida, pois o artista trabalhava com animais vivos, elementos orgânicos, comida e pessoas, dentre outros materiais que se transformavam continuamente (com os desgastes efetuados pela passagem do tempo e/ou com “ativações” periódicas através de suas famosas instaurações⁵).

Tamanha inclinação pelo trabalho poético com o fenômeno do “viver” envolvia Tunga em um processo criativo intenso e contínuo, no qual sua casa-atelier (por ele chamada de *pensatorium*), abraçada pela mata nativa carioca⁶ (localizada na “região da Joatinga” da barra da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro), abrigava coleções de cristais, meteoritos, taças, livros, velas e dezenas de obras de arte em desenvolvimento ao lado de muitas anotações a respeito da física, da matemática, da arquitetura, da sexualidade e da poesia.

Pesquisar a obra de Tunga, portanto, é pesquisar muito de sua compreensão poética a respeito do fenômeno da vida: do nascimento, da reprodução e do “amor”. Consequentemente, pesquisar a obra de Tunga é também pesquisar a respeito do fenômeno do morrer e da morte. Pois se a vida é um eixo da balança poética de Tunga, na outra ponta a morte e a experiência de enfrentamento da finitude também estão constantemente presentes enquanto representação (em caveiras, esqueletos, cabelos, dentes, etc). Ao lado da vida, criando uma iconografia particular, a morte aparece de forma complementar, enquanto processo criativo e solução plástica (na utilização de objetos que evaporam, oxidam, derretem e transbordam).

E para analisar a forma como as “peças do jogo poético” de Tunga são estrategicamente articuladas no tabuleiro artístico da arte contemporânea brasileira, seguiremos as hipóteses, objetivos e metodologia descritas nos tópicos a seguir.

2.1. Desafiando o problema, repartindo as hipóteses em busca de uma metodologia ...

A problemática deste trabalho centra-se nas seguintes questões: 1. É possível compreender a poética de Tunga enquanto uma poética centrada na representação/confronto/reflexão sobre/da morte, uma vez que essa problemática abrange a

⁵ Maneira como Tunga chamava a “mistura” entre uma ação performática e uma instalação artística. Segundo Lisette Lagnado (2001, p.371-373) Tunga preferia utilizar esse termo em detrimento de “performance” ou “instalação” “uma vez que os desdobramentos de tais manifestações já haviam sido rastreados à exaustão no pensamento contemporâneo”. Lagnado também afirma que “a instauração não é uma figura de linguagem estável” e que a principal diferença entre a instauração e a performance seria o deslocamento do “tom confessional” orientado por ações feitas com o corpo do próprio artista para “corpos alheios”.

⁶ TUNGA. Casa do Artista aos pés da pedra da Gávea: lugar de experiências, reflexão e produção. Casa Vogue. *Arte*. vol. 1. n. 338. 02 nov 2013. [Entrevista concedida a] Sérgio Zóbaran. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/Interiores/casas/noticia/2013/11/casa-do-artista-aos-pes-da-pedra-da-gavea.html>>. Acesso em 10 set 2016.

ideia de que Tunga construiu um grande tabuleiro poético, no qual a estratégia de suas criações artísticas se deu por intermédio do contínuo processo de viver, morrer (e recomeçar)? 2. Seria possível afirmar que a poética de Tunga se inspira em um legado duchampiano de infinitas possibilidades estratégicas (como sucessivas partidas de xadrez), em que o objetivo só é alcançado através dos movimentos que ocorrem durante o próprio processo do jogo (um jogo infinito de mortes e renascimentos)?

A problemática aqui levantada levará ao desenvolvimento dos capítulos subsequentes, nos quais algumas hipóteses serão articuladas. Descritas pontualmente, a seguir, as hipóteses desta pesquisa levam em consideração aspectos estéticos, históricos e conceituais que dialogam diretamente com a obra de Tunga na perspectiva temática anteriormente delimitada:

1. O tema da morte trabalhado artisticamente (de forma performática, escultórica ou em suportes híbridos) é um dos elementos centrais da poética de Tunga;

2. A lógica do jogo encontra-se inscrita na construção da poética de Tunga, uma vez que o artista possui objetivos claros em seus trabalhos, mas que são mutáveis, na medida em que o “jogo” se desenvolve. Ou seja: existe, a nosso ver, uma inspiração duchampiana no processo criativo do artista brasileiro;

3. É possível compreender a poética de Tunga a partir da morte, partindo da análise de obras-chave do artista e não necessariamente de uma linha teórica específica. Isto é: é possível compreender a obra do artista de forma transversal, confrontando linhas teóricas distintas;

4. Tunga trabalha com forte hibridismo de linguagens em sua poética em que a arquitetura, a poesia, o corpo (performático) e a instalação (espaço) são elementos centrais.

Por conseguinte, após o esclarecimento a respeito do problema e das hipóteses da pesquisa, destacam-se seus objetivos. O primeiro deles diz respeito à identificação e ao estudo da representação da morte na poética de Tunga. Buscar-se-á compreender de que modo o artista trabalhava com o tema em suas esculturas, desenhos, livros, instaurações, etc, por intermédio de análises críticas.

A pesquisa versará sobre os possíveis diálogos da poética de Tunga com outros artistas e momentos da história da arte a partir do tema “morte”, buscando identificar quais as “peças do jogo artístico” de Tunga que dialogam com o contexto artístico brasileiro e internacional de forma transversal, com suas possíveis reverberações na atualidade. Em segundo lugar, para o desenvolvimento da identificação e estudo da temática morte será necessário esmiuçar o processo criativo de Tunga levando-se em consideração sua

transversalidade de linguagens, com especial atenção para meandros ainda pouco explorados em estudos anteriores.

Por outro lado, encontrar uma metodologia adequada para interpretar a obra de Tunga é um grande desafio, pois trata-se da tentativa de mergulhar em um pensamento habilidoso, que trabalha com todas essas distintas linguagens artísticas do começo ao fim de sua carreira. Tal característica dificulta a delimitação de uma abordagem metodológica única e impossibilita enquadrar todo o seu pensamento em uma linha argumentativa que não seja plural e bastante heterogênea. Tunga, inclusive, evitava ser chamado de “artista plástico” e em muitas entrevistas se autointitula “poeta”⁷, sob a argumentação de que seu processo criativo pressupunha “lidar com uma pluralidade de linguagens”, levando assim ao extrapolamento das denominações artista plástico, escritor ou arquiteto.

De antemão, também reforçamos que o presente trabalho é uma pesquisa qualitativa e exploratória, pautada na revisão bibliográfica e no estudo aprofundado das obras de Tunga. O que norteia a escolha das obras a serem aqui analisadas é a sua relevância dentro do recorte temático proposto, associada a seu impacto na carreira do artista. E, a partir da identificação das obras, as análises são desenvolvidas tendo como foco o objeto artístico investigado. Destacamos a especificidade desta pesquisa enquanto uma pesquisa em arte inscrita no “território das artes visuais”, em diálogo com outras linguagens e áreas do saber. Tal delimitação é necessária na medida em que a poética de Tunga acomoda distintos recortes teóricos e metodológicos interdisciplinares.

Sobre este assunto, para Paulo Sérgio Duarte (amigo próximo de Tunga), os “juízos estéticos” emitidos por uma análise crítica no campo das artes visuais são muito distintos da maneira como “um matemático demonstraria um teorema”, uma vez que a dimensão “subjetiva” advinda da fruição do objeto artístico precisaria anteceder algumas facetas do âmbito teórico-científico das construções analíticas, por vezes demasiadamente “presas” a um único arcabouço teórico, sendo a experiência/fruição de uma obra de arte fundamental à natureza subjetiva do conhecimento artístico tal qual a necessidade da observação de teorias e de “histórias da arte” que possam ampliar a compreensão a respeito desse objeto:

[...] a melhor metáfora aqui seria a de um corte geológico no qual as sucessivas camadas se assentam na ordem do tempo, proporcionando a visão de diferentes eras e espaços culturais. Simultaneamente, não existe nem hierarquia de complexidade predeterminada por uma espécie de darwinismo cultural, nem está vedada a interação entre passado e presente entre diferentes espaços. É essa história de uma ‘cultura sui generis’ que é a história da arte, a história de uma ‘cultura sem progresso’ (DUARTE, P., 2008, p.23-25).

⁷ Nas palavras de Tunga (2005, p. 56): “o poeta se define sobretudo pela sua poética. E poética não é um termo que se restringe ao uso das palavras, pode se expandir ao uso das mais indeterminadas formas de expressão”.

Ao defender uma abordagem flexível, ou um “corte geológico” e “sem hierarquias” entre distintos discursos poéticos, focado no objeto artístico e num transcurso plural das teorias da arte que possam potencializar leituras, Duarte parece ter conseguido identificar certas exigências que os objetos de Tunga suscitavam da crítica brasileira especializada e prontamente incorporá-las em seu discurso. Pois Duarte acreditava que com apenas vinte anos de idade, Tunga já possuía uma poética muito potente e marcada pela originalidade.

Em decorrência da complexidade da obra de Tunga, Duarte escolhe finalizar a parte teórica de seu livro (sobre arte brasileira contemporânea, do qual as falas supracitadas do autor foram retiradas) comentando brevemente sobre os movimentos da história da arte e das múltiplas possibilidades de “abertura” das imagens a partir da instalação do artista *A la Lumière des deux mondes*⁸ (não por acaso, obra que também será analisada no último capítulo da presente pesquisa):

Como não existe mais história? Ela ressurgiu poderosa, em *À luz de dois mundos* de Tunga, sob o vértice da pirâmide do Louvre. O esqueleto de um gigante decapitado e carbonizado está deitado em uma imensa rede de dormir. Vestígios do massacre na terra em que os homens dormiam em rede estão presentes nos crânios negros e dourados. O tipiti⁹ se vinga, não espreme mandioca, mas cabeças de antigas civilizações que povoam as salas do museu. Estamos entre dois polos: o espetáculo e a delicadeza. Nos dois uma coisa em comum: a presença da arte (DUARTE, P., *idem*, p. 62).

Nesta argumentação, Duarte parece utilizar outras palavras e metáforas críticas para tocar em constatações parecidas com as que Georges Didi-Huberman desenvolve em profundidade no livro *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Pois também é notória a crítica do pensador francês a respeito das convenções positivistas presentes na “leitura” da história da arte “tradicional” e, consequentemente, dos métodos historiográficos que criam e recriam uma linearidade fria e lógica para a leitura das imagens artísticas.

Para Didi-Huberman, “as formas sobrevivem” e a “história se abre” quando percebemos que é possível “desenclausurar a imagem e o tempo que ela carrega (ou que a carrega)”, já que através da imagem encontramos-nos diante de um “tempo complexo” que suscita essa desterritorialização de sua historicidade e uma abertura fantasmática de seus sentidos. Argumentando a partir dos conceitos de *nachleben* e *pathosformel*, provenientes do pensamento de Aby Warburg, Didi-Huberman nos lembra que a imagem é atravessada por

⁸ Paulo Sérgio Duarte escreveu mais de uma vez sobre *À luz de dois mundos* de Tunga, uma vez que ele também pôde acompanhar parte de seu processo de produção, compartilhando fotografias desses “bastidores” em suas redes sociais até os dias atuais, nas quais podem ser vistos os registros dos moldes em argila das esculturas posteriormente expostas no Louvre.

⁹ “Tipiti” é o “nome dado ao espremedor feito de palha trançada comumente usado para prensar e escorrer o líquido da mandioca durante o preparo da farinha” (SOUSA, 2017, p. 58).

questões provenientes da história, da antropologia e da filosofia, cujo significado transmuta-se em temporalidades e territorialidades longínquas, exigindo uma espécie de metodologia de deslocamento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31-49).

Dessa forma, diante da imagem a ser pesquisada, estaríamos também diante de um “amontoado de serpentes” ou de uma “sopa de enguias teórica¹⁰”. Camadas sedimentadas de possibilidades de leitura que exigiriam, justamente, uma espécie de “corte geológico” do leitor, paramentado com um “sismógrafo” capaz de registrar todos os movimentos subterrâneos quase imperceptíveis constantes na imagem:

O historiador sismógrafo não é o simples descritor dos movimentos visíveis que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os movimentos invisíveis que sobrevivem, que são urdidos sob nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112-113).

Pesquisar sobre a poética de Tunga é confrontar esse complexo redemoinho de fantasmas ou tentar interpretar diferentes objetos “sintomáticos” criados por um artista totalmente avesso às concepções denominativas tradicionais da história e da crítica de arte. De ponta a ponta, sua poética e suas declarações públicas transbordam desafios aos acadêmicos que dali almejam retirar dados para uma análise científica/acadêmica cuja linguagem é evidentemente antiquada.

Ao ser indagado por Felipe Scovino (2009, p.192-193) sobre esse assunto, o artista pernambucano é taxativo: “Não acredito que eu faça imagens”. E conclui com uma espécie de resultado dêitico que aponta para algum lugar, sem elucidar completamente sua colocação, ao afirmar: “acredito que imagens são geradas a partir de estruturas que o trabalho constrói. Portanto, essas estruturas geram imagens que por sua vez têm uma potência de irradiação capaz de capturar e evocar histórias, narrativas e figuras. Essa estrutura é o que faz o artista”.

Analisando toda a entrevista não é possível determinar o que Tunga chamou de “estrutura”. Nem mesmo comparando esta entrevista com outras. É caro a Tunga elaborar respostas complexas e, ao mesmo tempo, evasivas. Pois ele é capaz de circundar aquilo que seria claramente um conceito ou uma definição fundamental para sua arguição, sem permitir que o arco argumentativo feche completamente, que chegue a um ponto final definitivo. Isto é: na maioria de suas entrevistas (senão em todas elas) o artista promove passeios (voos ou mergulhos) em muitos assuntos, mas geralmente controla o diálogo, para que dele não saiam conclusões muito fortes que possam rotular algum trabalho ou sua poética como um todo.

¹⁰ Parafraseando Didi-Huberman (Idem, p.38).

Esquadrinhando as entrevistas enquanto fontes para coleta de dados a respeito do pensamento processual de Tunga, deparamo-nos com vários paradoxos. No trecho supracitado, por exemplo, verifica-se uma afirmação negativa (“Não acredito que eu faça imagens”) que termina com uma conclusão positiva (“Essa estrutura é o que faz o artista”); elas parecem ao mesmo tempo se anular (como ocorre com forças com a mesma direção em sentidos opostos na dinâmica newtoniana) e se complementar (como ocorre com os polos opostos de um ímã). Dialética performada pelo artista, que parece jogar com o entrevistador.

Na mesma entrevista, é possível verificar o quanto Tunga responde com perguntas, devolvendo para Scovino mais indagações do que afirmações. Ele fala sobre matemática, física, crítica de arte, arquitetura, mercado de arte, política, performance e poesia. Mas em nenhum ponto é possível vislumbrar uma definição precisa do que seriam essas asserções quando confrontadas às perguntas feitas pelo interlocutor. Aparentemente, esta conversa com Tunga marcou o entrevistador, pois nove meses após o encontro, Scovino declarou:

Tunga me colocou numa posição de pensar nos meus próprios critérios. Ele tem uma capacidade de não responder sua pergunta, mas, mesmo assim, falar coisas pertinentes [...] uma conversa com o artista é uma alegoria de um jogo de xadrez. Você escolhe: entra no jogo e duela com ele, ou desiste e escuta o que Tunga tem para falar (SCOVINO apud MORESCHI, 2010).

Em consonância, para Suely Rolnik (1998), o trabalho de Tunga poderia ser estudado como um eterno “*work in process*, arte, vibração, crítica de mundo”. *Work in process*¹¹ em que Tunga senta de um lado aguardando a movimentação de seu “oponente”, alegoria que me parece apropriada para descrever a posição ocupada por qualquer entrevistador, artista ou pesquisador que busque compreender de forma mais aprofundada a poética do artista. Visto que ele pauta suas declarações públicas provavelmente da mesma maneira que diagrama seus livros: como elementos que fazem parte de sua poética ou, utilizando as palavras do próprio artista, como “estruturas que geram imagens” e que irradiam possibilidades interpretativas.

Na linguagem enxadrista, os primeiros movimentos são chamados de entradas ou aberturas, e estes primeiros passos podem determinar os rumos de toda a partida. Coincidentemente (ou não), Catherine Lampert (2019, p. 13-18) intitulou o prólogo do livro que redigiu a respeito da poética de Tunga como “um ponto de entrada”. E neste prólogo ela

¹¹ Como este “*jogo-work in process*” é tentacular, comumente existe na introdução de catálogos, estudos acadêmicos e livros a respeito da obra de Tunga um grande cuidado ao apresentá-lo enquanto artista, demonstrando que sua presença performática nas entrevistas e nas ações/instaurações eram essenciais, desde a juventude, para uma interpretação mais ampla de suas obras. Bem como também é essencial assimilar que Tunga era uma figura erudita, leitor ávida de diferentes áreas do conhecimento e criador de uma retórica propositalmente rebuscada. Ademais, vale ressaltar que Antônio/Tunga nasceu em uma família frequentada por artistas e intelectuais (como Guignard e Abdias do Nascimento) que ampliavam constantemente as referências de uma biblioteca viva, detentora de muitos livros de poesia (alguns deles escritos por seu pai, o conceituado escritor, jornalista, tradutor, biógrafo e político brasileiro Gerardo de Mello Mourão que falava nove línguas, dentre elas o grego e o latim).

rememora essa mesma fala de Scovino, advertindo ao leitor que Tunga realmente possuía “explicações inebriantes” e uma sintaxe “quase kafkiana” parecia fazer parte de suas estratégias poéticas.

O prólogo de Lampert apresenta referências consideradas basilares na obra de Tunga, a exemplo da importância dos materiais em suas obras e da necessidade de experimentações entre texturas díspares. Já nas primeiras páginas, a autora justapõe Padre Antônio Vieira, Lacan, Freud, Marcuse, Heidegger, Schoenberg, André Breton, Marcel Duchamp, dentre tantas outras figuras citadas por Tunga em entrevistas e conversas particulares com ela, como constituintes de um vasto e labiríntico repertório pessoal no qual ele transitava livremente.

Lampert (2019, p. 17) destaca ainda muitas falas de Tunga sobre seu trabalho artístico. Em uma delas, ele declara que sua “estratégia” está ancorada na percepção de que em vários momentos “artista e observador ocupam a mesma posição”, pois “o artista é o instigador de uma situação que deveria ser investigada”. Contudo, evidentemente, ele não explica como gostaria que o espectador investigasse suas obras. No mesmo trecho, Tunga releva que apenas é sensível ao mundo, do qual retira signos ambíguos que são muito enigmáticos até mesmo para ele.

Mais uma vez: como num extravagante jogo de xadrez, Tunga organiza o tabuleiro, compete com seu oponente, segue algumas regras enigmáticas, joga com peças insólitas e não revela completamente sua estratégia. Existe em Tunga um desejo de avançar pelo tabuleiro devorando as peças do interlocutor e ajustando sua tática de jogo simultaneamente aos movimentos do oponente, misturando ironia e poesia, pintura e arquitetura, história e ficção, mitologia e erudição. É na própria atividade lúdica da criação de palavras, desenhos e estruturas que Tunga arquiteta sua poética, recalibrando a cada jogada os meandros de seu processo criativo.

No livro intitulado *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (escrito em 1938), Johan Huizinga elucida que podemos denominar “jogo” uma atividade voluntária, pautada na liberdade de adesão dos participantes. Para o autor, um jogo alavanca em seus participantes contrastes fluídos entre seriedade e brincadeira, satisfação e desinteresse, prazer e competição, sempre centrados na própria atividade do jogar, que necessariamente teria uma duração limitada (importante fator que o distingue da vida/tempo “comum”, pois após chegar ao seu término, o jogo poderia ser repetido outras vezes, resgatando o regozijo que consiste o jogo como interlúdio da dinâmica cotidiana). Huizinga também afirma que um jogo é capaz de provocar uma simbólica ruptura no espaço-tempo a partir da delimitação temporária de um

lugar/terreno lúdico apoderado por lógicas próprias nas quais as palavras utilizadas para descrevê-las (por quem observa ou participa do jogo) geralmente pertencem à dimensão da “estética”, tais como: ritmo, harmonia, tensão e distensão (HUIZINGA, 2019).

O autor igualmente salienta que conceitos como a repetição, a representação, a exibição e a criação de histórias e situações “ficcionais” são outras características das atividades comumente identificadas não só como jogos, mas também como festas, rituais ou arte (com grande destaque para as linguagens da música, da dança e da poesia). Ao relacionar o conceito de jogo com a poesia, indicando que a “própria estrutura da imaginação criadora” centra-se nessas tensões e distensões, nas quais “os homens fazem poesia porque sentem a necessidade do jogo social” (HUIZINGA, *idem*, p.186), as ideias do autor sobre o tema podem nos auxiliar metodologicamente na explicação de um ponto central do mecanismo poético de Tunga, na medida em que, como apontamos, o artista brasileiro se compreende enquanto poeta no sentido mais amplo do conceito/palavra. Na concepção de Huizinga,

Só aquele que é capaz de falar a linguagem da arte recebe o título de poeta. A linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens e de figuras especiais que nem todos serão capazes de compreender. O eterno abismo entre o ser e a ideia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação. Os conceitos, prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto, apenas as palavras-imagem, a palavra figurativa, é capaz de dar expressão às coisas e, ao mesmo tempo, banhá-las com a luminosidade das ideias: ideia e coisa são unidas na imagem (HUIZINGA, 2019, p.174).

Se Huizinga, ao focar a poesia, em texto escrito na década de 1930, escrevia a respeito da complexidade de uma palavra-imagem, Tunga por sua vez, transfigurou os limites desse conceito¹² em palavra-linha-letra, letra-desenho, palavra-corpo-movimento ou linha-arquitetônica que também são transformados/modificados a cada realocação, reativação performática ou perecimento de suas obras (como será posteriormente analisado neste trabalho).

Ademais, se o jogo é um fenômeno que essencialmente ultrapassa a esfera da humanidade ou os conceitos como civilização e história, se o jogo é mais antigo que a própria ideia de cultura¹³ e está presente até na dinâmica dos animais, em Tunga “a lógica do brincar”¹⁴

¹² Pois, ao final de seu livro, Huizinga (*idem*, p.207-228) defende que na linguagem das “artes plásticas” encontraríamos “apenas vestígios” do “fator lúdico” uma vez que a visualidade estaria demasiadamente centrada na matéria, impedindo a “liberdade do jogo”. Para o autor, o “labor artesanal” do artista plástico (bem como a necessidade da funcionalidade da arquitetura) é muito distinto das ações lúdicas inerentes à elaboração e execução “ao vivo” das linguagens da dança, da música e do teatro. Argumentos que serão posteriormente contestados por diferentes pesquisadores do campo das artes visuais, já que o texto originalmente escrito por Huizinga no final da década de 1930 não poderia prever todas as dinâmicas e transformações tecnológicas, sociais, históricas, estéticas e conceituais presentes no final do século XX e no início do século XXI.

¹³ De acordo com Huizinga (2019) a “cultura surge como forma de jogo” (pois é notório que até os animais também jogam/brincam), não sendo o jogo um fenômeno exclusivamente humano. O autor exemplifica que o jogo é um elemento antecessor da cultura, que é por ela absorvido e constantemente transformado a partir de perspectivas históricas, antropológicas, biológicas e etc.

¹⁴ Frase de Tunga registrada em um caderno de esboços, conforme elucidaremos posteriormente.

encontra-se em constante expansão, inserindo a possibilidade de um jogo poético em lugares antes pouco explorados na arte contemporânea brasileira: como em obras/ações nas quais seres minimamente sencientes (a exemplo de girinos, moscas, sapos e cobras), minerais e imãs (que conversam em composições insólitas), urina, maquiagem, sopa e corpos humanos e vegetais são convocados a jogar simultaneamente o jogo da arte.

Voltemos, portanto, para uma das indagações fundamentais deste tópico: qual seria, então, a metodologia mais adequada para interpretar as obras de Tunga? De que maneira é possível sistematizar uma obra que pretende ser ambígua, objetual, teórica, lúdica, orgânica, mineral, musical e performática ao mesmo tempo? Existiria algo em comum a todas as fases da poética de Tunga, que permitiria uma entrada ou abertura capaz de encaminhar/responder todas as demais jogadas (ou hipóteses) propostas neste trabalho¹⁵?

Como anteriormente elucidado, em vista de que este trabalho se trata de uma pesquisa inscrita em um programa de pós-graduação em artes visuais, reforçamos a opção pela adoção de uma metodologia própria. Por isso, em alguns momentos serão feitas análises de teor formalista ou iconográfico e, em outros momentos, análises talvez menos minuciosas neste sentido (dependendo da variedade de linguagens artísticas envolvidas no contexto da obra), sempre levando em consideração a circunstância histórica e estética do trabalho. Isto é: o estopim de qualquer análise é o objeto artístico visual (ou cênico/arquitetônico/musical visual) criado por Tunga e, a partir dele, desenvolveremos as investigações bibliográficas e/ou digressões teóricas interdisciplinares/transversais, esquadrinhando a possibilidade de uma metodologia realizada por um “historiador-sismógrafo”.

Entende-se que somente dessa forma é possível abarcar a complexidade da obra de Tunga para os fins desta tese. Por isso, aplicar-se-á o seguinte método de análise de obra: 1. Descrever os aspectos visuais da obra em seu contexto espacial (e arquitetônico, quando relevante). 2. Interpretar possíveis significados intrínsecos aos materiais empregados na obra, cruzando esses dados, quando possível, com entrevistas de Tunga (a respeito do processo

¹⁵ A mesma indagação já foi feita por Marta Martins (2013) ao redigir sua tese de doutoramento, posteriormente adaptada como livro, *Narrativas Ficcionais de Tunga*, referência para a escolha de alguns recortes específicos do presente trabalho. Observa-se que seu livro busca como principal objeto de pesquisa as fontes literárias, as narrativas ficcionais publicadas pelo artista. Martins desenhou sua tese a partir dos textos, que são uma dessas constantes na poética do artista, e deles criou leituras “em espiral” com os objetos escultóricos e as cênicas instaurações criadas por Tunga. No transcurso do livro, a pesquisadora cita muitas referências do campo da teoria literária, das artes visuais, da antropologia, da história e da filosofia, com destaque para Bataille. Ela ressaltou que Tunga chegou a mencionar algumas vezes o escritor francês como uma grande inspiração teórico-poética, já que ela pôde conversar pessoalmente com Tunga em diferentes ocasiões a respeito de suas referências e de seu processo criativo, elucidando a escrita da tese/livro também nesta direção. Reforço que essa tese é uma referência essencial para a compreensão da complexidade das histórias ficcionais de Tunga e de como (a partir dessas histórias) é possível interpretar esculturas, fotografias, desenhos, performances e instalações do artista brasileiro (utilizando as palavras da autora, os trabalhos de Tunga são “contaminações” entre “narrativas” que exigem do “espectador-leitor-fruidor-participante a simplicidade do abandono de qualquer coisa que se oponha à força de sua correnteza”).

criativo envolvido em sua elaboração¹⁶). 3. Analisar publicações autorais textuais do artista relacionadas à obra em questão. 4. Investigar os desdobramentos e “reativações” da obra quando mesclada a ações performáticas. 5. Concomitantemente a estes procedimentos anteriores, fundamentar as interpretações em autores do campo da história e da teoria da arte, em diálogo com áreas do conhecimento afins (a exemplo da filosofia).

Mais uma vez, esmiuçado o método, retoma-se o objeto: nesta tese, entende-se que uma das principais constantes que percorrem toda a poética de Tunga é a questão da temática da morte. E ao colocar a morte como uma peça central no tabuleiro poético de Tunga, abarca-se, também, o devir/vida (enquanto um desejo de conexão entre corpos, objetos, minerais, animais e linguagens artísticas e a consciência da morte enquanto potência de re-criação), argumentos que serão esmiuçados no próximo capítulo. E, a partir dessas explanações sobre o método aqui adotado, a pergunta feita anteriormente é respondida à maneira Tunga: cotejando um rigor metodológico que permita “portas abertas” (ou cortes geológicos) para análises transdisciplinares (e talvez não muito convencionais) a respeito da poética do artista.

No próximo tópico, o foco investigativo será o de analisar em maior profundidade os possíveis mecanismos, referências e possibilidades interpretativas do processo/jogo criativo de Tunga em diferentes momentos de sua carreira. Para tal, os argumentos buscarão ancoragem em três pilares: 1. O estudo do que denominar-se-á como “linha arquitetônica” (que permeia livros, instalações e desenhos); 2. Os jogos de palavras, imagens, objetos, desenhos, estruturas e corpos (sempre utilizando como imagem metafórica a arquitetura de um insólito jogo de xadrez) e 3. As operações poéticas estabelecidas com diferentes campos do saber (abrindo caminho para o posterior aprofundamento do recorte temático “morte” que será desenvolvido no segundo capítulo).

2.2. Mergulhando nas curvas do avesso do inconsciente...

A cada tentativa de aprofundamento investigativo a respeito do jogo poético de Tunga para fins acadêmicos, novas referências são desveladas e espera-se que elas estabeleçam diálogo com textos, análises e teorias já sedimentadas a respeito de sua obra. Neste primeiro recorte, retomaremos um dos primeiros textos considerados basilares sobre o processo criativo de Tunga. Escrito no ano de 1998, o ensaio intitulado *Um experimentador ocasional em*

¹⁶ A exemplo do comportamento adotado por Tunga na entrevista supracitada, ao responder com “outras perguntas” os questionamentos de seu interlocutor, circunscrevendo um espaço/mesa/arena (durante um tempo determinado), ele cria seu jogo próprio em que o “adversário” voluntariamente aceita ou não o desafio/competição. No momento em que começa a falar, o artista cria um “*intermezzo*” entre vida real e ficção, pautado em argumentos que mesclam conceitos extremamente sérios e complexos, com risos, distensões e enigmas. Existe uma organização estética em muitas de suas frases (nessa entrevista e em outras ocasiões) e é por isso que algumas de suas entrevistas e declarações públicas também podem ser estudadas enquanto “jogos performáticos” que fazem parte de sua construção poética.

equilíbrio instável, de autoria de Suely Rolnik divide o “método Tunga” em seis “operações” e duas “singularidades” poéticas.

A operação poética mais evidente na obra do artista brasileiro seria denominada como estranho-familiar¹⁷, pois o artista constantemente abriria “uma fresta para o invisível” ao “convocar uma potência vibrátil do nosso olho”. Para Rolnik, o estranho-familiar é o “primeiro impacto” da obra de Tunga, procedimento persistente e aglutinador das demais operações por ela elencadas no desenrolar do texto.

Uma reedição deste ensaio foi publicada no livro *Tunga: o Corpo em Obras* (2017), em decorrência da exposição homônima realizada no MASP nos anos de 2017/8. Precedendo o texto original, Rolnik escreveu uma breve introdução reforçando que, de fato, a operação estranho-familiar ainda impunha ao espectador um primeiro impacto sobre a obra de Tunga, mas adverte:

Engano, no entanto, pensar que nesta lista de elementos insólitos ou em sua igualmente insólita composição, residiria a originalidade e a força maior de sua obra. Essa é apenas a impressão primeira, restrita ao olho do visível que capta tão somente a superfície das coisas, sua exterioridade formal, à qual vem colar-se seu sentido corriqueiro, através de um exercício estritamente racional. Já naquele texto eu apontava que a obra de Tunga é muito mais que isso: de fato, se quisermos circunscrever sua poética temos que nos indagar por que esses materiais e não outros, por que e de que modo eles se juntam e, sobretudo, o que se opera nessas miscigenações (ROLNIK, 2017, p. 62).

Com esta afirmação, a autora salienta a importância simbólica dos materiais selecionados por Tunga. Algo que fora por ela apontado neste primeiro texto mas que a partir de uma visão de toda a carreira do artista torna-se ainda mais evidente. Porque cada tipo de liga metálica, cada animal, cada qualidade de tinta, líquido ou corpo humano inserido por Tunga exige leituras mais aprofundadas. E é claro que Rolnik comentou sobre essa importância no texto original, mas como o Tunga dos anos 1990 não era o “mesmo Tunga” de fases posteriores, acreditamos que Rolnik sentiu a necessidade de reforçar tal característica neste segundo momento.

¹⁷ O nome escolhido por Rolnik para designar essa “operação poética” de Tunga aproxima-se de uma das traduções mais comuns do termo *unheimlich*. Em nota de rodapé, a autora explica a razão por ter “batizado” esse procedimento poético de Tunga com o termo “estranho-familiar” deixando evidente que, neste caso particular, ela estaria se aproximando da análise semântica freudiana, apesar de se conectar a outras correntes de pensamento que muitas vezes divergem sobre as concepções do pai da psicanálise. Dessa forma, resumidamente, em alemão, a palavra *unheimlich* possui significados ambíguos, na medida em que “*unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*” no sentido de doméstico, familiar. Paradoxalmente, a palavra *heimlich* também coincide com o seu inverso, que seria o “não familiar”. O debate crítico a respeito da palavra e de suas traduções e significados foi iniciado por Freud em 1919. No ensaio intitulado *Das unheimliche* (que recentemente ganhou uma tradução bilíngue como *O infamiliar* pela editora Autêntica no ano de 2019), o pai da psicanálise expõe uma pesquisa detalhada sobre a ambiguidade da praticamente intraduzível palavra alemã, bem como suas possíveis implicações no campo da psicanálise. Parafraseando Freud (1919) “o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*”. E para ilustrar a digressão a respeito dessa palavra, ele relacionou tal sentimento *unheimlich* a algo que “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”, citando Shelling. Este ensaio de Freud é relevante na medida em que explora psicanaliticamente a percepção humana inspirando-se na literatura e contribuindo constantemente para a crítica de arte.

Colocamo-nos ao encontro do pensamento de Rolnik a respeito da indispensabilidade de uma análise quase iconográfica de alguns materiais utilizados por Tunga justamente para ampliar as possibilidades de leitura de uma “estrutura” que se desdobra em múltiplas “imagens” (referendando as palavras do próprio artista anteriormente transcritas). Pensamento que de forma alguma abarca a identificação fechada e objetiva de tais significados, mas que possibilita o necessário desvelamento de potentes interpretações simbólicas que muitas vezes passam despercebidas pelo público e até pela crítica.

A segunda operação poética de Tunga, para a autora (2017, p.63-64) é o “eterno retorno da diferença”, outra denominação adequada para a operação poética do não abandono de determinado material, imagem ou referência, que é a qualquer momento resgatado das profundezas do percurso do artista. Recurso que permite a Tunga recuperar algum trabalho antigo num arranjo totalmente distinto da apresentação anterior. Nas palavras de Rolnik, seriam obras que “nunca param de sofrer hibridações”, pois a cada retorno “o que se repete é uma diferença” e “pode-se dizer que estamos diante de uma só mesma obra”.

Esta argumentação, a nosso ver, inaugura um olhar sobre o fenômeno da repetição como elemento fundamental para a compreensão da poética de Tunga. Repetições que não são totalmente iguais e (re)atualizam a percepção do espectador para fragmentos de obras ou composições inteiras. Repetições que são poéticas e lúdicas, inscritas na lógica do brincar de um extravagante jogo de xadrez construído durante a própria partida. Repetições que podem ser identificadas como características fundamentais para a criação de quaisquer jogos¹⁸ e que em Tunga assumem a função de refrões que (re)organizam sua orquestra ou hino poético transdisciplinar.

Ademais, a concepção de que Tunga estaria compondo uma única obra (“ao mesmo tempo teoria de si mesmo e teoria da arte”) revigora a ideia de que existe algum elemento que percorre de ponta a ponta a sua poética. A autora (ROLNIK, 2017, p.63-64) afirma que a operação do “eterno retorno da diferença” revela uma obra que se pauta num “contínuo de descontinuidade” caro ao “movimento vital em sua natureza de potência de criação de um mundo em constante processo de diferenciação”. Logo, Rolnik coloca na centralidade da poética do artista a questão do impulso vital-devir (que, por sua vez, é indissociável da reflexão a respeito da morte, elemento que é apenas tangenciado neste ensaio de Rolnik).

¹⁸ Neste ponto, aproximo a argumentação de Rolnik ao estudo da “repetição” lúdica, conforme Huinziga (idem, p.12). Segundo o autor “em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos da repetição e da alternância, como o refrão, constituem como que o fio e a tessitura do objeto”.

A terceira e a quarta operações poéticas descritas por Rolnik seriam, respectivamente, os *magnetismos* e a ideia de *strip-tease do vazio*, características transversais e indissociáveis das anteriormente elencadas. Em relação à primeira (magnetismo), Rolnik (idem, p.65) evidencia a constante utilização de imãs e materiais magnéticos por Tunga com a finalidade de “junção”. No mesmo tópico, ela também destaca a importância que Tunga garante ao emprego literal de materiais como a gelatina e a maquiagem a fim de conseguir o mesmo efeito de “junção” entre elementos diferentes. Já a respeito da noção de *strip-tease do vazio*¹⁹, Rolnik ressalta que essa “união” ocorre a partir de uma percepção muito particular de Tunga para o hiato, isto é, para as sombras, para o vazio, para espaço ocupado pelo magnetismo invisível das peças e também para a utilização da nudez como um “despir provocativo”.

Já o termo “experimentação” será empregado por Rolnik (2017, p. 66) para denominar a “primeira singularidade poética”²⁰ de Tunga. Singularidade que estaria de mãos dadas com a quinta operação poética do artista, por ela chamada de *transgressão gravitacional*. Ou seja: caberia ao observador a percepção de que as estruturas bi, tri e pluridimensionais de Tunga se mantém “surpreendentemente” em equilíbrio, desafiando a força da gravidade, quase transgredindo a lei fundamental da física. Fato que o transformaria num verdadeiro “experimentador ocasional em equilíbrio instável” (título do ensaio crítico²¹).

Ressaltamos que esta é apenas uma das muitas reflexões que Rolnik realizou a respeito do trabalho de Tunga. Entretanto, optamos pela investigação deste ensaio crítico em especial devido à importância que ele conquistou no campo acadêmico e institucional sobre a poética do artista (além do fato de que Tunga também o revalidava). É evidente que, ao lado de Rolnik, diferentes pesquisadores, curadores, artistas e críticos de arte também se debruçaram sobre a poética de Tunga e tais reflexões serão citadas/aprofundadas na medida em que dialogarão com outros recortes propostos nesta pesquisa.

Destarte, quais outras referências e investigações teóricas poderiam ser encontradas no desenvolvimento artístico de Tunga que o levariam a se consolidar como o “experimentador ocasional em equilíbrio instável” identificado por Suely Rolnik? A fim de ampliarmos a provocação crítica levantada pela autora a este respeito, voltaremos o olhar para a formação acadêmica de Tunga, que ocorreu em paralelo com seu precoce desenvolvimento artístico, já que a utilização do desenho, a experimentação de suportes variados, o equilíbrio de estruturas

¹⁹ Esta operação estaria totalmente ligada à última, denominada de *Atratores estranhos/discursivos* que, por sua vez, dialoga (ambas dialogam) com um conceito homônimo do campo da física a respeito de “interações não lineares”.

²⁰ Segundo a autora, a primeira singularidade poética da obra de Tunga é a experimentação, e a segunda singularidade estaria em sua dimensão política e institucional. Na maneira como Tunga “tensiona” os circuitos mercadológicos da arte a partir do centro. Elemento que também é importante nesta tese, mas que optamos em não aprofundarmos neste primeiro capítulo.

²¹ Título no qual a autora sabiamente destaca uma das mais importantes facetas de Tunga: a experimentação de volumes com base na visão sensível de um arquiteto, como será esmiuçado na sequência.

e o estudo da resistência dos materiais são comuns tanto ao arquiteto²², quanto ao artista: duas denominações que, ao menos naquele momento, cabiam a Tunga.

É sabido que Tunga graduou-se em arquitetura e urbanismo na faculdade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, no ano de 1973. Um ano depois, o recém-formado artista/arquiteto/poeta realizou sua primeira exposição individual denominada *Museu da masturbação infantil* no MAM Rio, para a qual o psicanalista M. D. Magno assinou o texto que a acompanhava, cujo título era: *Os outros nomes do zero ou as metonímias do um*.

A publicação de Magno sobre a exposição de Tunga funcionou ao mesmo tempo como poema, crítica de arte e como um ficcional diagnóstico quase psicanalítico de fragmentos da produção exposta. O conteúdo do texto abordava de forma muito particular assuntos como o erotismo, a sexualidade, as imagens da infância, o desvelamento do funcionamento dos órgãos sexuais, o prazer e o ócio perante as ações banais do corpo e da mente. O texto parece ter sido escrito meticulosamente como um código (nada binário) que tampouco encontra uma possível decifração nos desenhos de Tunga.

Conforme sugere o título do texto, o código binário (que comumente é lembrado por ser a base da linguagem da programação de computadores) é formado por milhares de combinações de zeros e de números “um”. Contudo, ao sugerir que existiriam “outros nomes do zero” ou “metonímias do um”, o binarismo encontrado na linguagem das ciências exatas não daria conta de explicar as distintas camadas interpretativas presentes nas imagens da mostra. Ademais, por abordar claramente o tema da sexualidade, também é possível interpretar o título do texto como uma crítica à comum noção biológica de divisão sexual entre masculino e feminino, tensionando, por sua vez, alguns conceitos basilares da própria psicanálise (paradoxalmente conflitando com a erudição psicanalítica do autor do texto que inclusive poderia ser uma personagem ficcional).

A estrutura e os conceitos desenvolvidos no texto parecem afeitos à compreensão de uma seleta parcela de iniciados, visto que ele se desenrola como uma grande divagação sobre os processos que envolvem o ofício do artista, a energia gasta para a manutenção e reprodução

²² Tendo em vista as inequívocas diferenças entre a formação do artista e do arquiteto na atualidade, sabe-se que, tradicionalmente, na formação de qualquer arquiteto – e urbanista - brasileiro, cabe ao aluno compreender a resistência dos materiais construtivos e experimentar na teoria e na prática suas propriedades. O arquiteto precisa articular de maneira competente fundamentos da matemática, da física, da engenharia e da estética para criar seus projetos. E, antes de “levantar” qualquer parede, ou efetuar qualquer cálculo completo, o “pensamento arquitetônico” geralmente se dá no papel, na bidimensionalidade (tanto no desenho técnico, quanto nos esboços criativos ou conceituais de edificações). Essa formação do “pensamento arquitetônico” passando pela linguagem do desenho foi consolidada historicamente na história da arquitetura ocidental e ainda é um traço recorrente nos cursos atuais de arquitetura e urbanismo no Brasil. Um notório exemplo de arquiteto/artista/desenhista mundialmente reconhecido (e estudado nesses cursos) por sua contribuição no limiar entre arquitetura e artes plásticas é Filippo Brunelleschi. Considerado um ícone Renascentista por ter solucionado a finalização da construção do *Duomo* da catedral de Florença, ele desenvolveu toda uma engenharia a partir do refinamento da técnica da “perspectiva matemática (ou perspectiva linear/exata), técnica que se transformou num marco da história da arte/arquitetura no início da disseminação do conceito representacional da tridimensionalidade em uma superfície bidimensional, tão caros ao debate sobre e questão da “ilusão” na arte ocidental até a atualidade.

da vida e os processos de morte. Magno insere no corpo da publicação os nomes de praticamente todas as séries de trabalhos criadas por Tunga e expostas no museu naquela ocasião: *O perverso; Pensamentos; Charles Fourier; Paisagens do desejo e Máquinas*. Por fim, destaca, em caixa alta, as seguintes palavras: FREGE; ZERO; LACAN; UM; FALO; FALA; TUNGA; VAZIO; DUCHAMP; KLEE; MORTE; VIDA e ONU.

As palavras em destaque apontam caminhos, sinalizam pontos de conversão entre Tunga, as insólitas possibilidades imagéticas do universo do inconsciente, a história da arte, questões filosóficas, dentre outras digressões, mas não elucidam dos objetivos da mostra. Muito pelo contrário: parecem cumprir a função de estabelecer um jogo aberto e provocativo de palavras e conceitos na intenção de dialogar e ampliar o conjunto imagético exposto. Ou seja: o texto de Magno parece ter sido elaborado com a mesma intenção que os desenhos da mostra, tocando em questões como o erotismo, mas não no sentido de abarcá-lo em uma definição fechada (como se o próprio texto pudesse transpor os “registros primários do inconsciente”):

Está relacionado ao erotismo, mas não no sentido de representá-lo. Meu trabalho seria assim um registro dos chamados processos primários – as forças em ação no inconsciente – mas não em termos de seus mecanismos e de sua lógica. Tenho uma intenção crítica: atuar no campo do simbólico (TUNGA, 1974)²³.

Ao entrarmos em contato com declarações como essa, fica evidente que desde sua primeira exposição individual Tunga já investigava a complexa conexão entre desejo, corpo, máquina, palavra, cultura, sexualidade, erotismo, mercado, vida e morte. Conexão ora representada de maneira não figurativa, em tons pastéis e sutilmente abstratos, ora explicitamente figurativos e sexualizados. São elementos que fundam a poética de Tunga e perpassam direta ou indiretamente todos os seus objetos, performances, instalações, desenhos, etc.

A insólita alquimia do texto de Magno, somada às declarações de Tunga e em diálogo com a rigorosa experimentação estética (da leveza e da transparência em algumas das aquarelas, em contraste com a rigidez de escuras formas geométricas) apresentada na mostra, cadenciam o tom de uma carreira que seria atravessada por textos, livros de artista, poesias e publicações curatoriais com formatos arrojados que assumiriam caráter muito mais poético do que científico (no sentido de uma diagramação e linguagem mais acadêmicas, caras ao vocabulário de parte da crítica de arte).

²³ Conforme entrevista digitalizada e disponibilizada no site oficial do artista. A página do jornal *O Globo*, onde Tunga faz a declaração aqui transcrita foi disponibilizada no site oficial do artista sem maiores referências a respeito da edição exata do jornal. As digitalizações de diferentes recortes de jornais com essa mesma declaração do artista sobre a exposição *Museu da masturbação infantil* estão disponíveis em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/exposicao/exposicao-individual-museu-de-arte-moderna-rio-de-janeiro-brasil/>>. Acesso em 02 dez 2020.

Desta primeira fase da carreira de Tunga, analisaremos dois desenhos²⁴ que não possuem título e que também foram feitos com a técnica da aquarela, em pequenos recortes de aproximadamente 35x35cm de papel branco. Diferentemente dos outros trabalhos do mesmo período que ilustraram a mostra *Museu da masturbação infantil* (e que possuíam fortes contrastes de preto, vermelho e azul), as cores utilizadas nesta sequência de desenhos são particularmente muito suaves, nos quais Tunga privilegia traços feitos de verde suave mesclados com outros tons pasteis de marrom e ocre.

Os desenhos são feitos no centro do papel, deixando uma grande área branca ao redor. Algumas linhas feitas por Tunga são muito precisas: fazem ângulos de noventa graus, delimitam manchas ou aparecem de forma tracejada. A maneira como as manchas verdes e marrons são criadas nas composições lembram imagens de folhagens, jardins e pátios representados de um ângulo longínquo (figura 02).

O recorte de algumas linhas rememora a angulosidade necessária a projetos urbanísticos ou paisagísticos comumente feitos à mão naquela época. Os ângulos, em diálogo com as manchas abertas e fechadas, criadas por Tunga, parecem muito similares aos esboços de arquitetos que pensam o espaço a partir da chamada “vista superior”.

Estes desenhos, a nosso ver, manifestam o pensamento espacial do artista. Neles, Tunga confessa ao espectador seu desejo de tensionar o espaço através de uma “linha arquitetônica” que não cessará na superfície do papel. Linha que em outro momento de sua carreira passará dos ângulos aquarelados novamente para o espaço escultórico e dele para o corpo, voltando-se mais uma vez para as linhas estruturais da arquitetura e da rua (quando suas obras/ações finalmente tomarão o universo urbano).

Utilizando as palavras do professor e arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (2005, p.12), na imaginação do arquiteto, o objeto está “simultaneamente nas mãos e dentro da cabeça”, e a “imagem física projetada e criada é modelada pelo corpo”, como se o criador estivesse, ao mesmo tempo, “dentro e fora” do edifício desenhado. Pois no pensamento arquitetônico, entre desenho e projeto, muitos cálculos e experimentações volumétricas são realizadas até a ideia transformar-se em ação. E este pensamento experimental, exploratório e criativo, que passa pela linha, pela forma tridimensional e pelo corpo, é notório no processo criativo de Tunga.

Esse corpo em diálogo com a linha arquitetônica está igualmente evidente em outro desenho de Tunga (*Sem Título*) feito entre os anos de 1979 e 1980 com a mesma técnica, paleta

²⁴ Os desenhos selecionados encontram-se no catálogo da exposição *Tunga: Rigor da Distração* (2019).

e aproximadamente as mesmas dimensões (figura 03). Neste trabalho, contudo, a vista superior é substituída por uma vista frontal (ou, em termos arquitetônicos, por uma elevação), pois um fino traço marrom delimita a linha do horizonte. Acima desta linha, encontram-se montanhas, nuvens e árvores. Abaixo, contudo, existem elementos incomuns, ocultos debaixo da terra.

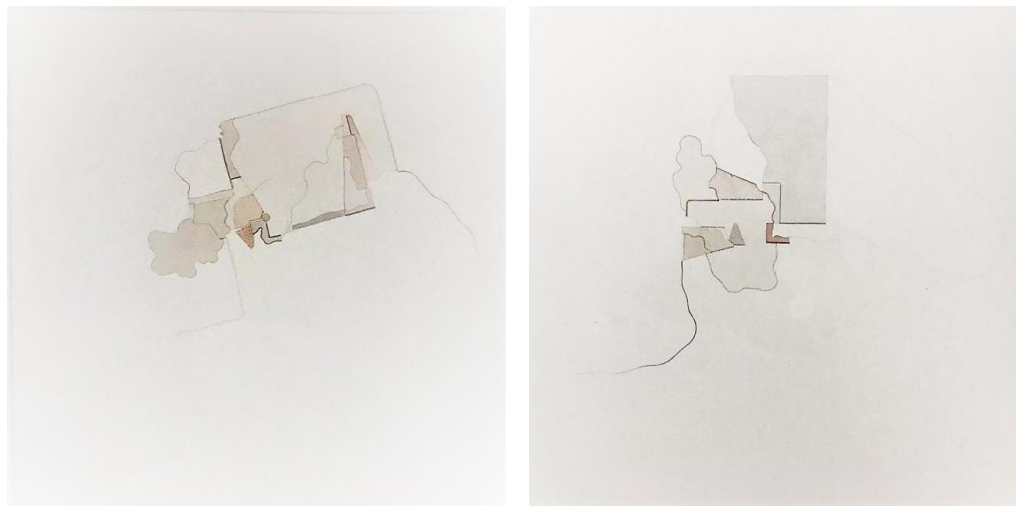


Figura 02. Tunga. *Sem Título e Sem Título*. 1974.

Aquarela sobre papel 35 X 35,5 cm e 35,3 X 3 4 cm.

DUARTE, Luisa. SALLES, Evandro. *Tunga: o rigor da distração*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

Ou seja: em sua “elevação” Tunga revela o que está “abaixo”²⁵. O artista imagina uma sexualidade orgânica entre a chuva, a terra, os corpos humanos, as árvores e suas raízes. Desenha peixes que nadam no lençol freático e braços intermináveis entre as camadas geológicas. Nesta composição, a chuva penetra no solo e fecunda uma semente que, por sua vez, é uma forma feminina de pernas abertas. Ainda abaixo dessa figura feminina, uma outra forma fálica busca sua abertura vaginal e tudo parece conectar-se ciclicamente *ad infinitum*.

²⁵ A alquimia como metáfora poética possui papel importante para a compreensão do processo criativo de Tunga. Sabe-se que as famosas “teses” inscritas na lendária *Tábua de Esmeralda* (ou *Tabula Smaragdina*, atribuída à Hermes Trismegisto) foram “lições” revisitadas por Tunga em diferentes fases de sua carreira. Nas primeiras linhas da *Tabula* lia-se: “sem dúvidas e incertezas: o que está em baixo assemelha-se ao que está em cima, e o que está em cima ao que está em baixo, para realizar os prodígios do Uno” (ROOB, 2015, P.09). É notável em distintos trabalhos de Tunga a importância da terra, dos corpos masculinos e femininos, da sexualidade e de suas relações com a “geometria sagrada” e com as complexas “fórmulas alquímicas”, pois a “a literatura alquimista desenvolve, através dos seus representantes mais ilustres, uma linguagem de grande riqueza sugestiva pelo uso de alegorias, homofonias e jogos de palavras” influenciando a poesia de personalidades como Blake, Novalis, Schelling, Rimbaud e Breton (idem, p.11), referências que também eram importantes para o artista brasileiro.



Figura 03. Tunga. *Sem Título*. 1979-1980.

Aquarela e grafite sobre papel 17,9 X 25,5 cm. Foto: Gabi Carrera - Acervo instituto Tunga.

A forma fálica transforma-se em uma espécie de linha final que separa o limite das camadas geológicas com os limites do desenho. E, abaixo dessa linha, lê-se escrito à mão:

o sol já estava se pondo atrás da montanha verdinha quando você virou uma lagoa azul com os peixinhos da cor da chuva ao lado daquela palmeira que saía de você cor de rosa do tamanho da árvore frondosa bem esticadinha que molhava um líquido branco tão quentinho quanto foi naquele dia que eu fiquei te espiando porque tinha umas sombras do seu corpo que tavam em cima de mim na hora que a gente virou uma paisagem (TUNGA, 1974).

O texto, o desenho, a natureza, o corpo e a sexualidade pulsam nesta composição. Se num primeiro momento Tunga desenha uma vista superior, mais tarde as mesmas cores e traços transformam-se em elevação. A elevação também revela o que está oculto debaixo da terra, na fundação da arquitetura (justamente aquilo que sustenta todo o peso dos materiais que constituem o projeto) e, ao pesar pra baixo, as linhas transformam-se em pura sexualidade. As linhas agora são raízes que consomem a chuva e os nutrientes da terra. São rizomas em pura potência de expansão que também devoram “letras”. As letras, ao se unirem, formam palavras. E as palavras, em cadência, formam frases e escritos ficcionais. E é a partir da aglutinação e da experimentação que Tunga cria poesia com linhas arquitetônicas.

Para Evandro Salles (2019), a chave para a compreensão da poética de Tunga centra-se justamente no desenho e no texto (ou no “traço/letra”). No ensaio *Tunga, a dádiva de letras e cicatrizes*, o autor estabelece potentes relações entre a linha/risco/traço de Tunga que

desabrocha em desenhos, fios, cabelos, tranças e em narrativas ficcionais. Para o autor, o artista trabalha com constelações de ideias, corpos e palavras entrelaçadas interminavelmente.

E se “questionar a imagem e a linguagem é apelar para a letra, é abrir o campo da significância e pôr em movimento (*em aventura*, como dizia Barthes) o sujeito” como nos lembra Tânia Rivera (2014, p.91), por intermédio de uma linha/letra/traço/risco arquitetônico Tunga conduz à baila o sujeito por completo. Ou seja: com poucos anos de diferença dos desenhos apresentados em sua primeira mostra individual, pode-se observar o desabrochar de um efervescente processo criativo que levou Tunga a ampliar seu léxico poético através de obras cada vez mais complexas e desafiadoras ao olhar atento do outro-espectador, com destaque para *Vê-nus* (1976):

O título *Vê-nus* supõe a duplicidade que enuncia seu sentido. A deusa Vênus é associada ao desejo sexual, mas também há a analogia entre as palavras *ver* e *nus*. A série investiga os limites da visualidade e da representação e nos propõe o enigma de um olhar que desnuda o invisível. A aproximação de *ver* e *nus* não é apenas um jogo de palavras, mas referência que nos permite investigar a singularidade da relação entre corpo e arte. Como mecanismo invisível do desejo, *Vê-nus* relaciona-se à problematização do nu na história da arte, ao desafio de representar o irrepresentável fugidio de colocar à nu. Tal como a *Vê-nus* de Tunga, trata-se aí do aparecimento de uma evidência plástica que atue na fronteira do visível. O que o nu revela é que não há nada a revelar, ou melhor, que ele é somente a própria revelação, o revelador e o revelado ao mesmo tempo; é o gesto que desnuda. O divino nu (das estátuas gregas), o pecado nu (da inquietude cristã em relação à carne) e a pele nua – esses três aspectos do nu ocupam de muitas maneiras o pensamento atual (MATESCO, 2009, p.12).

Tais colocações foram escritas por Viviane Matesco com o intuito de introduzir o debate central proposto pelo livro de sua autoria, intitulado *Corpo, Imagem e representação*. A autora escolheu o trabalho *Vê-nus* de Tunga para justamente abordar egrégios traços da arte contemporânea nos quais a questão da sexualidade não é literalmente representada “mas experimentada através de condensações, deslocamentos e outros mecanismos que se afastam do que o público geralmente toma como erótico” (MATESCO, *idem*, p.11).

Aqui, mais uma vez, verifica-se a importância do jogo de palavras que não é “apenas um jogo de palavras” (no sentido de “fechado em si mesmo”). Desde sua fase inicial, Tunga cria poemas lúdicos que em sua complexidade ampliam substancialmente as camadas interpretativas de suas obras. Poemas que, ao mesmo tempo são irônicos (à maneira quase dadaísta) e complexos, por pouco exigindo a contagem métrica de sílabas poéticas.

Centrada na vida e nos corpos enquanto potências em devir, a poética de Tunga dialoga com os fenômenos reprodutivos/sexuais, amorosos (e multiplicativos) ao ponto da

redundância, reinventando-se a cada repetição/revisitação. Corpo e ideia, aparência e conceito, palavra e objeto, cheio e vazio, vida e morte (ou *Eros e Tânatos*) são os grandes temas da obra de Tunga. Temas que, por sua vez, perscrutando a linha de raciocínio de Viviane Matesco (2009, p.09), também são as grandes “categorias criadas pelo homem que informaram e geraram as concepções de corpo, imagem e representação no Ocidente”.

Em consonância, para a crítica de arte Luisa Duarte (no texto curatorial²⁶ da exposição intitulada *Tunga: o rigor da distração*²⁷, que ocorreu no Museu de Arte do Rio, no ano de 2018), a sexualidade, o erotismo, a linha, a letra e o uso de inspirações advindas de um lúdico estudo do inconsciente humano também são alguns dos elementos persistentes da poética de Tunga desde sua primeira exposição individual.

Segundo a crítica e curadora, a obra de Tunga é pautada, “desde os primórdios, na voltagem daquilo que transita”, por isso ele atuava como um “clínico geral” e não como um especialista em uma única linguagem artística. Em seu trabalho “ocorre um trânsito entre a lógica do sonho e a lógica do estar acordado”, promovendo uma “ampliação do campo da existência” num movimento de estar disponível para a observação dos “sonhos e poemas possíveis” inscritos dentro de “nós mesmos” (DUARTE, L., 2019, p.30).

Entre o estado onírico e o estado de vigília é possível, ao artista, resgatar sugestões e sensações que não são figurativas nem abstratas. É neste “umbigo do sonho”, onde reside uma escuridão (ou iluminação?) desconhecida, que Tunga buscava inspiração para a escrita de sua linha arquitetônica:

Se a imagem onírica é pictograma, escrita visual, isso não implica tanto a possibilidade de interpretá-la, explicando aquilo que ela representaria, quanto o fato de que ela contém um ponto de densidade que põe em xeque a interpretação porque desestabiliza qualquer relação representativa, ao disseminar-se em múltiplos referentes. Vai nessa direção a proposta de Georges Didi-Huberman de que se pense a imagem [...] como *rasgo*, rasgo que é um trabalho, um processo que “abre” a representação [...] Pois o sonho mostra algo – mais do que isso, acrescentaríamos, ele *faz* algo: realiza um desejo, ou seja, torna-o imagem (e texto) -, mas não pode *mostrar* algo, deve esconder, disfarçar para tornar imagem o que não pode ser visto/dito como tal [...] ali onde a imagem, plural, resiste em significar algo, que o desejo mostra sua marca (RIVERA, 2014, p.65).

A escrita/linha arquitetônica de Tunga atua como *rasgo* ou abertura poética no contexto de seu processo criativo. A impossível literalidade da representação visual dos desejos, da sexualidade, da vida e da morte se transforma em motor poético, em desafio estético, em

²⁶ Ressaltamos que o texto de Luisa Duarte se encontra na sequência do ensaio de Salles (anteriormente mencionado) no mesmo catálogo expositivo.

²⁷ O nome (subtítulo) da exposição, segundo a curadora Luisa Duarte (2019, p.15), foi transcrito de uma anotação do artista. No caderno de Tunga “essa anotação aparecia ao lado de outra”, na qual lia-se a frase “a lógica do brincar”, formando um interessante “paradoxo”.

problemática a ser resolvida nas composições do artista, que brinca/joga artisticamente com esses poemas que habitam em todos nós. Em sua trajetória artística, arriscamos ampliar e aplicar alguns termos e denominações anteriormente citadas, afirmando que Tunga assumiria o papel de uma espécie de “escritor do avesso do inconsciente”, ou “artista/clínico-geral do invisível”.

Retornaremos agora à análise do desenho *Sem título* (Figura 03) sob outro olhar. Pois, separadamente, na exposição *Tunga: o rigor da distração*, o trabalho assumia algumas possibilidades interpretativas. Contudo, ao compararmos esse mesmo desenho com outra série (de quatro desenhos da mesma época/fase) que recentemente veio à público²⁸, intitulada *Sem título – Tarsila Como Curvas Francesas* (1979-1980; Figura 04), as possibilidades de análise sismográfica podem ser consideravelmente ampliadas, como veremos a seguir.

Verifica-se que, nessas aquarelas (Figura 04), Tunga executa variações compositivas dos mesmos elementos anteriormente analisados: duas figuras quase humanas, algumas linhas fluídas, cores divididas em dobras geométricas e cortes geológicos na arquitetura da paisagem que revelam um ato sexual total entre todos os componentes do desenho. Isto é: tais trabalhos evidentemente fazem parte de uma mesma “fase” (ou pensamento compositivo) de Tunga e provavelmente tiveram sua gênese nos desenhos à grafite (também revelados na mostra *Tunga: Conjunções Magnéticas*) que igualmente fazem parte da série *Sem título – Tarsila Como Curvas Francesas* (Figuras 05 e 06).



Figura 04. Tunga. *Sem título* e *Sem título*, da série *Tarsila Como Curvas Francesas*. 1979-1980. Aquarela e grafite sobre papel. 17,9 x 25,5 cm. Foto: Gabi Carrera - Acervo Instituto Tunga.

²⁸ Após a abertura da exposição intitulada *Tunga: conjunções magnéticas* organizada concomitantemente no Instituto Tomie Ohtake e no Itaú cultural, na cidade de São Paulo, em 2021. A retrospectiva individual reuniu mais de trezentas obras de diferentes períodos do artista, muitas que já pertenciam a coleções particulares e até obra inéditas, vistas pela primeira vez até pelo público especializado, ao lado de cadernos de esboços, pequenos objetos e registros em áudio de Tunga.

Ao realizar uma espécie de releitura profana de um conhecido esboço²⁹ da pintura *Abaporu* (1928), Tunga nos apresenta parte de um perspicaz processo de criação e experimentação de formas e palavras. No desenho em questão, o “Abaporu” de Tunga aparece no centro da composição, em um ato sexual explícito com outra figura, que tanto poderia ser um outro “Abaporu” quanto uma figura feminina inspirada na obra *Antropofagia*³⁰. Verifica-se ao lado da cabeça do Abaporu de Tunga o nome “Tarsila” e, na parte superior da outra figura, ao lado da representação de uma folha de bananeira, a palavra “saudades”. Abaixo de toda a composição, também redigido com grafite, observa-se parte do título da série: “usar Tarsila como curvas Francesas” (evidente jogo de palavras, com múltiplos significados³¹). Ao realizar a associação entre o nome feminino Tarsila e as famosas pinturas da artista modernista brasileira Tarsila do Amaral, Tunga insere indiretamente em seu trabalho uma forte carga simbólica e histórica, latente no imaginário do espectador a respeito do corpo, da paisagem, da arquitetura e da identidade da pintura brasileira modernista.

No desenho subsequente da série (Figura 06), já não é possível distinguir as duas figuras humanas apresentadas anteriormente, pois elas se fundem num único corpo insólito, cujos membros, braços, pernas e orifícios confundem-se com folhas e corpos celestes. Aqui a linha arquitetônica de Tunga é ao mesmo tempo antropofágica, subversiva e permeada por distintas referências visuais e jogos narrativos que, aos poucos, rompem com a ideia de uma “releitura profana” das obras de Tarsila do Amaral em direção à construção de um traço próprio, mais maduro e original, como os apresentados nas últimas aquarelas da série *Sem título – Tarsila como curvas francesas* (figuras 03 e 04).

Ao apropriar-se da figura-símbolo da arte moderna brasileira, transfigurando-a, o gesto de Tunga poderia ser interpretado como uma ação poética inspirada na famosa apropriação que Marcel Duchamp realizou da pintura *Mona Lisa* (1503) de Leonardo da Vinci, resultando na composição *L.H.O.O.Q* (1919). A salvo de anacronismos em relação ao movimento dadaísta e aos *ready-mades* duchampianos, como será debatido em maior profundidade no último tópico deste capítulo, Tunga acenou poeticamente para Duchamp em diferentes momentos de sua carreira.

²⁹ Desenho de Tarsila do Amaral publicado no ano de 1928 na *Revista da Antropofagia* ilustrando o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1976).

³⁰ Sabe-se que a obra *Antropofagia* (1929) é uma fusão de duas figuras anteriormente pintadas por Tarsila em dois quadros distintos: *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928).

³¹ Na época em que Tunga se graduou, a formação de um arquiteto, artista plástico ou designer de moda era muito mais “analógica” do que ocorre na atualidade. Se hoje os cursos possuem, além das aulas de desenho técnico e criativo tradicional, uma grande quantidade de programas de computador para a criação de modelos digitais que são capazes de vetorizar proporcionalmente formas geométricas ou orgânicas, nas décadas passadas, os alunos eram mais familiarizados com instrumentos como as “curvas francesas”, inspiradas nos estudos de Ludwig Burmester para a elaboração de esboços com distintas soluções estéticas curvilíneas. Isto é: ao utilizar o termo “curvas francesas” como elemento estético, para além das colocações desenvolvidas acima, acreditamos que Tunga também estivesse “jogando/brincando” com o “significado prático/técnico” dessa ferramenta.

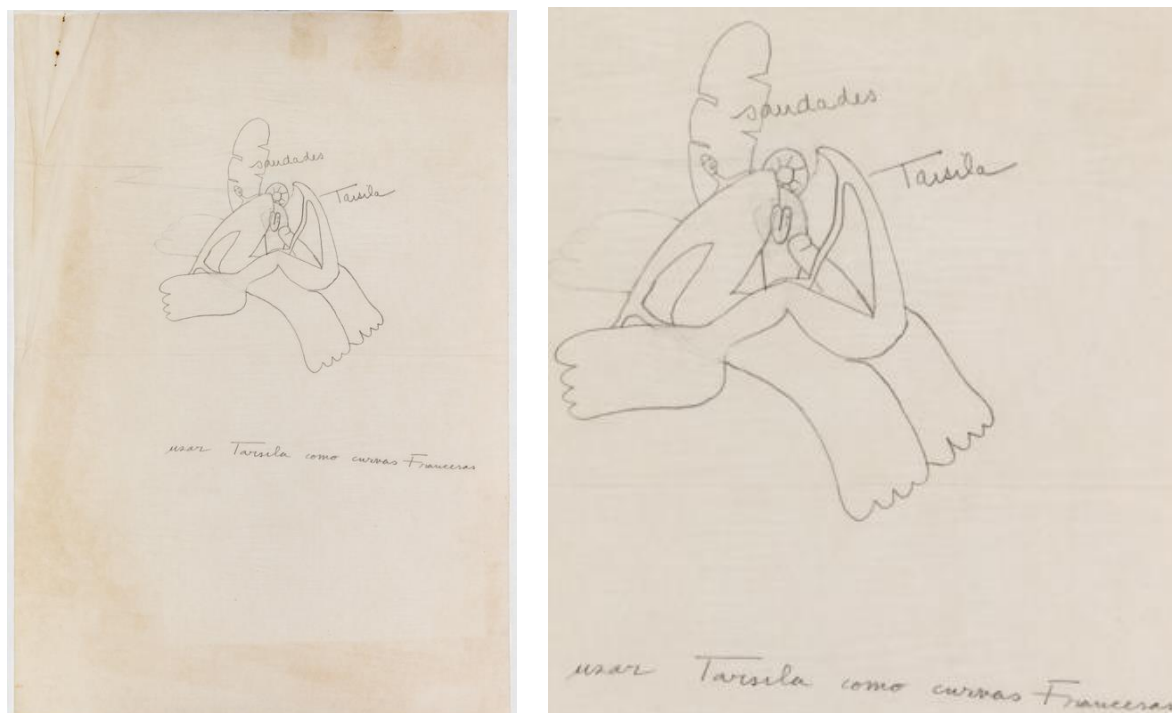


Figura 05. Tunga. *Sem título da série: Tarsila Como Curvas Francesas*. 1979-1980. Grafite sobre papel 27,3 x 38 cm. Foto: Gabi Carrera - Acervo Instituto Tunga.

Em *Sem título – Tarsila como curvas francesas*, ao selecionar a “*Monalisa nacional*”³², para brincar com a sua forma, seu significado simbólico e inserir palavras/anotações na composição, muito provavelmente Tunga tenha promovido metaforicamente uma espécie de “devaneio/delírio tupiniquim” transfigurando o gesto do artista francês.

Assim como Duchamp utilizou jogos fonéticos para romper com a “seriedade” da *Monalisa*, Tunga escreveu uma frase ambígua a fim criar lúdicas relações entre autora e obra, forma e conteúdo, criador e criatura. Em seu desenho, explicitamente erótico, as curvas do indígena antropófago brasileiro *Abaporu* “comem” outras “curvas” cubistas francesas que, por sua vez, também ficam parecidas com as curvas nacionais.

³² Apesar de ser um dos mais populares símbolos da arte moderna nacional, a obra *Abaporu* de Tarsila também não fica em exposição permanente no Brasil, pois faz parte do acervo do Malba – *Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires*, na Argentina. Recentemente a obra esteve no Brasil para compor a retrospectiva *Tarsila Popular* no MASP (2019). A exposição teve número recorde de visitas e a pintura provocou aglomerações para fotografias do tipo “selfie” ao seu redor, à maneira como os turistas recorrentemente provocam em torno da pintura de Leonardo da Vinci no *Louvre*.

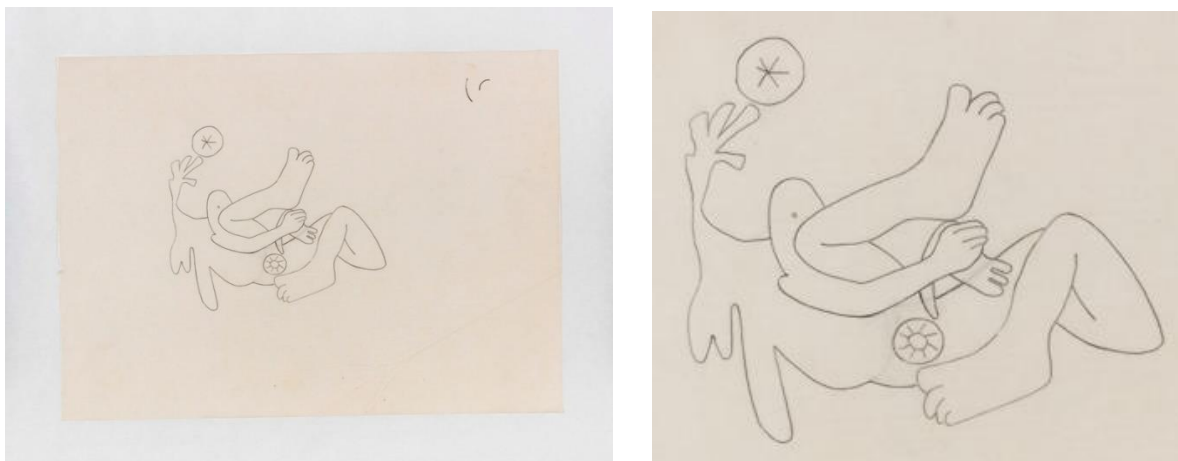


Figura 06. Tunga. *Sem título* da série: *Tarsila Como Curvas Francesas*. 1979-1980.
Grafite sobre papel 48 x 33 cm. Foto: Gabi Carrera - Acervo Instituto Tunga.

Nota-se, portanto, que desde suas primeiras séries de desenhos, através do tensionamento de dicotomias como “Brasil e França”, “arte moderna nacional e europeia”, “curvas do sul e do norte global”, Tunga já apontava para debates que irão amadurecer ao longo de sua carreira artística. Questões que irão corroborar com a criação de obras ainda mais polissêmicas em outras fases de sua carreira, como *À La lumière des deux mondes*, pensada especialmente para ser instalada abaixo da pirâmide do museu do *Louvre* em um ano de intensa colaboração entre Brasil e França.

Sobre o exposto, no catálogo da 24ª Bienal de São Paulo (mais conhecida como “Bienal da Antropofagia”), na qual algumas obras tardias de Tunga estavam em exibição, Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff (1998, p. 98) ressaltam que “a dialética entre distância e proximidade, estranho/estrangeiro e familiar é crucial” mas que a associação entre “arte e nacionalidade ou nacionalismo é perigosa” no campo da arte brasileira contemporânea e que a nossa “saída pela antropofagia” necessita de uma visão muito crítica e abrangente:

A polêmica Antropofagia nunca foi reduzida a um conjunto de imagens, ou um estilo, nem mesmo a um programa definido, mas a uma hipótese de invenção permanente no processo social do Brasil de uma estratégia cultural para o país. Hoje já se pode afirmar que a Antropofagia não pode ser resumida à obra de Tarsila e Oswald de Andrade ao lado ainda de um ou outro escritor modernista. É reconstruída permanentemente por inventores da cultura brasileira (PEDROSA, HERKENHOFF, 1998, p.115)

A permanência, amplitude e complexidade do ideário antropofágico na arte brasileira para além de Oswald e Tarsila, que ainda permaneceria na arte contemporânea, levaram os curadores da XXIV Bienal de São Paulo à idealização de um “segmento totalmente voltado para a arte contemporânea brasileira”. Organizada em dois eixos “um mais subjetivo e

psicanalítico” (no qual encontramos algumas obras de Tunga³³) e outro centrado em preocupações “mais sociais e políticas” (PEDROSA, HERKENHOFF, idem, p.18).

No mesmo catálogo/livro da 24ª Bienal, Suely Rolnik escreveu a respeito da “antropofagia” na arte brasileira na qual, para a autora, existiriam pelo menos dois polos de subjetividade. Resumidamente, no “polo ativo” ocorre uma assimilação crítica da alteridade, na qual nossa cultura se transforma em uma “linha de fuga”, desmanchando ideias imperialistas e neoliberais, para cartografar criticamente novos mapas de “subjetivações” heterogêneas e eticamente possíveis. Esse polo positivo da antropofagia residiria no questionamento constante da cultura padrão inscrita na liberdade cultural e na mistura de possibilidades vitais avessas a quaisquer tipos de hierarquias. Por outro lado, no “polo reativo” de nossa antropofagia estariam a “ausência de um critério ético comandando as conexões do desejo e a criação de sentido”, inscrevendo-nos numa constante anestesia que assimila outras subjetividades de forma apartada da experiência coletiva típica da “tradição desencarnada da elite brasileira” (ROLNIK, 1998, p.128-136).

Ao sugerir que sente “saudades de Tarsila” e “comê-la como curvas francesas”, Tunga parece incorporar o que Suely Rolnik chamou de “polo ativo” da “potência antropofágica brasileira” na conclusão de seu livro *Antropofagia Zumbi*, no qual ela amplia e atualiza sua visão sobre o tema:

[...] Devemos saber o que se faz com o que se engole, como a antropofagia originária nos ensina. Desta perspectiva, não se trata exatamente de “comer o outro” (como propunham os antropófagos modernistas), pois isso costuma estar associado à tendência de apropriar-se do outro para ampliar nosso poder social e narcísico. No lugar disso, trata-se de se deixar afetar pelo outro e, a partir de seus efeitos dissonantes em nossa constituição, sustentar um processo de transformação que dê corpo à dissonância, aumentando nossa potência de participar do trabalho coletivo de regeneração do ecossistema ambiental, social e mental. Em suma, se a antropofagia modernista ainda faz sentido na atualidade é sob a condição de afirmarmos sua potencialidade ativa repaginando seu ideário, para deixar de lado o que nele atualiza a submissão ao regime de inconsciente colonial, sua potencialidade reativa. Só assim vale a pena agregar esse ideário ao coro das vozes dissonantes (ROLNIK, 2021, p.28).

“Comendo” as linhas “curvilíneas cubistas afrancesadas” de Tarsila do Amaral, Tunga também “devora o devorador Abaporu modernista” transfigurando seu próprio significado. Avesso aos discursos do “polo antropófago reativo” ou declarações facilmente deturpáveis a respeito da arte brasileira sobre as curvas das “mulheres ou das montanhas

³³ A exemplo da instauração e série fotográfica *Xifópagas Capilares entre Nós* (1987) e da série escultórica *Eixos Exógenos* (1986-2000).

nacionais” (tão presentes nos discursos de artistas modernistas³⁴), Tunga agora transforma-as em outras potências menos estereotipadas.

Como Tunga “sabe o que faz com o que engole”, transformou-se ao longo de sua trajetória em um artista que não apenas estudou a referência antropofágica anterior, mas submeteu-a a novas possibilidades. As aquarelas traços/riscos/letras também são autofágicas, pois o corpo/traço/risco de Tunga assumiu-se político no Louvre ou, literalmente, fértil ao possibilitar a germinação de grãos de milho debulhados durante uma ação com mais de trinta dias³⁵ no Hospital Matarazzo.

Seja ressignificando a *Antropofagia* de Tarsila do Amaral, observando *As gêmeas* siamesas de Guignard³⁶ ou sentando em um banquinho³⁷ para aprender sobre o *Museu de Arte Negra* apadrinhado por Abdias do Nascimento, o “jovem” Tunga colocou-se “em formação” permanente. Consequentemente, quando mais maduro, Tunga efetuou dezenas de parcerias a partir do contato com artistas de gerações posteriores³⁸ instalando-se numa constante formação (transdisciplinar, antropofágica e autofágica) que possibilitou, como já anteriormente mencionado, o seu vasto leque de possibilidades plásticas, conceituais e transdisciplinares.

2.3. Entre livros, túneis e palavras: equilibrando-se na ‘linha arquitetônica’

Dentre todas as prováveis conexões entre a obra de Tunga e outros artistas escolheremos, a partir deste ponto, aprofundar a reflexão comparativa entre o processo criativo de Tunga e o pensamento de dois artistas em especial. Em primeiro lugar, uma artista que fazia parte do corpo docente da instituição na qual o “jovem” Tunga estudou: Lygia Pape³⁹. E no

³⁴ Refiro-me ao famoso “Poema da curva” (s.d.) escrito por Oscar Niemeyer (disponível no site da fundação Niemeyer e reproduzido em diferentes meios de comunicação de massa) ou às mais comuns interpretações críticas a respeito das pinturas do artista modernista brasileiro Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo ou “Di Cavalcanti”.

³⁵ A mostra *Made By: feito por brasileiros* foi uma ocupação de trinta e cinco dias feita nas ruínas do antigo *Hospital Umberto Primo* (conhecido como *Hospital Matarazzo*) na cidade de São Paulo, no ano de 2014. Tunga participou da exposição com a instalação *Sem Título*, que era constantemente modificada pela ação de três a cinco mulheres que se revezavam na execução de ações simples como deitar em uma rede, caminhar pelo espaço circunscrito no chão por um círculo de saibro e, principalmente, debulhar milho e costurar pérolas nas espigas. Como a “instalação” durou muitas semanas, os grãos que caíam no chão durante a ação começaram a brotar nos últimos dias da ocupação, conforme relatos das performers participantes.

³⁶ “Alberto da Veiga Guignard morou e pintou a casa do avô de Tunga, o senador Antonio de Barros Carvalho que também era colecionador de arte brasileira. As frequentes visitas de artistas, assim como seu acervo de obras e sua biblioteca foram marcantes na infância de Tunga”. Ademais, o livro-obra *“Barroco de lírios é dedicado à Léa e Maura, mãe e tia de Tunga, não por acaso as mesmas jovens que posaram para a pintura As gêmeas de Alberto da Veiga Guignard”* (SOUZA, 2017, p.16).

³⁷ Conforme a reportagem não assinada no jornal *O Globo* (2021) a respeito da mostra, a primeira imagem que os visitantes se deparam é a seguinte: “Logo na entrada da *Galeria Mata*, em *Inhotim*, a bengala usada por Abdias Nascimento (1914-2011) repousa escorada na parede, ao lado do banquinho que acompanhou Tunga (1952-2016) na montagem de uma de suas galerias por lá. Dispostos ali, discretamente, sem qualquer tipo de sinalização, os dois objetos evocam a presença dos artistas que compartilharam uma relação de amizade em vida”. VANINI, Eduardo. *Obras de Tunga Abdias Nascimento se encontram em nova mostra no Inhotim*. O globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/turismo/obras-de-tunga-abdias-nascimento-se-encontram-em-nova-mostra-no-inhotim-25329356>>. Acesso em: 08 jan 2022.

³⁸ Em seu livro sobre Tunga Catherine Lampert (2019) salienta que Tunga recorrentemente efetuava projetos colaborativos com amigos, ajudantes, fotógrafos, modelos, estudantes de arte e críticos de arte de todas as idades e posições artísticas e/ou mercadológicas.

³⁹ Em consonância com o pensamento de Rolnik, Salles e Luisa Duarte, complementamos que as linhas/traços/risco de Tunga provavelmente amadureceram após sua graduação (em arquitetura e urbanismo), culminando nestes trabalhos que foram anteriormente analisados. Outras referências, contudo, são evidentes na formação e desenvolvimento artístico de Tunga, de maneira que seria muito difícil aprofundar tamanha quantidade de possibilidades interpretativas nos limites desta pesquisa. Dessa forma, optou-se pelas possíveis conexões entre a obra de Tunga e Pape buscando explorar academicamente o assunto.

próximo tópico, um artista europeu considerado uma das maiores referências para a arte moderna, que não só influenciou a poética do “jovem” quanto também foi referendado em trabalhos “tardios” de Tunga: Marcel Duchamp.

Sabe-se que Lygia Pape foi professora entre as décadas de 1970 e 1980 no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula. Neste local, ela foi uma das fundadoras do Departamento de Análise e Representação da Forma, no qual permaneceu até não conseguir mais conciliar a carga horária que dividia com a docência na Escola de Belas Artes da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Neste período, Pape foi professora de muitos artistas da geração de Tunga, como Nelson Félix e Ronald Duarte.

A maneira experimental como Lygia Pape ensinava seus alunos e seu legado na cultura do curso de arquitetura e urbanismo da instituição foram alvo de um dossiê intitulado *Arte não se ensina* (2016), organizado por Fernanda Pequeno, Inês de Araújo e Marisa Flório na revista *CONCINNITAS*. Nesse dossiê, alguns artistas que foram alunos de Lygia naquela época explicam a metodologia própria que a artista aplicou em suas aulas para estimular o processo criativo dos estudantes.

Em praticamente todos os relatos do dossiê, Pape é descrita como uma professora provocativa e avessa aos métodos tradicionais de ensino. Suas aulas aparentemente eram centradas no aluno e na capacidade de construção poética pessoal de cada um. Segundo Nelson Felix, “o que Lygia Pape fazia era despertar fagulhas, como gatilhos poéticos a deflagrar processos – artísticos, sensíveis, reflexivos – no/do outro, jamais pelo outro” (FELIX apud PEQUENO, *et al.*, 2016, p. 48).

Já para Ronald Duarte (DUARTE, R. apud PEQUENO, *et al.*, 2016, p. 54), Lygia Pape era “provocadora, ativadora e problematizadora”. Sua fala é complementada pelo texto de Fabiana Éboli de Sousa Santos (SANTOS apud PEQUENO, *et al.*, 2016, p. 28), presente no mesmo dossiê, no qual ela afirma que as aulas de Pape não tinham uma metodologia única ou um roteiro a ser seguido, eram aulas enigmáticas, em que pintura e poesia caminhavam ao lado da arquitetura e da plástica escultórica. O corpo e os sentidos também eram elementos importantes, assim como a exploração do entorno da sala de aula, numa dinâmica que conectava o dentro e o fora: a rua com a sala de aula.

Tais conexões, mesmo que indiretamente relacionadas à graduação de Tunga⁴⁰, denotam interessantes relações entre a poética dos dois artistas. Se, por um lado, Lygia Pape foi

⁴⁰ Ainda não foi possível encontrar um documento que comprove que Tunga frequentou as aulas ministradas por Pape como aluno regular (ou se ele entrou em contato com a artista de forma indireta nos diversos eventos, palestras e abordagens acadêmicas e não acadêmicas que a artista promovia dentro e fora das instituições nas quais atuava naquela época). Sabe-se que Tunga estudou arquitetura na *Universidade Santa Úrsula* entre 1969 e 1973 e que Pape lecionou *Semiótica do Espaço e Plástica* para os alunos do curso de Arquitetura da mesma instituição de 1972 a

uma importante artista inscrita no contexto do movimento neoconcreto, neste segundo momento de sua carreira ela se dedicava a produzir arte ao mesmo tempo em que provocava/ensinava artistas em formação. E tais provocações estão relacionadas à abertura neoconcreta em direção ao espaço urbano.

Segundo os pesquisadores da área de arquitetura e urbanismo Vanessa R. Machado e Fabiana de Souza Santos (SANTOS apud PEQUENO, *et al.*, 2016, p. 14), “para os alunos do curso de arquitetura, Pape idealizou aulas baseadas na vivência de espaços da *cidade informal*”. Vivências experimentadas pela própria artista em seus “delírios ambulatórios”, nos quais ela gostava de subir viadutos e se perder pelas ruas da capital carioca em seu fusca (geralmente ao lado de seu amigo Hélio Oiticica) para criar propostas artísticas advindas de tais experiências.

Analisando os relatos e estudos sobre as provocações de Pape, é possível afirmar que ela influenciou o pensamento de jovens arquitetos e artistas na direção da descoberta das relações entre dentro e fora, cheio e vazio (e de se perder e encontrar-se em texturas, ruas, túneis e corpos). Além disso, se em Pape a superfície bidimensional do papel transforma-se em dobras, volumes e livros inteiros, como as primeiras maquetes produzidas pelos alunos de arquitetura, também é possível vislumbrar tais conexões na poética de Tunga.

Tunga é capaz de criar uma desconcertante história ficcional a partir de um passeio por um túnel, como ocorre no filme *Ão* e em dezenas de obras que se desdobram desta experiência. O espaço urbano também é alvo de performances e instalações, como ocorre em *Se essa Rua fosse minha* e em *100 rede*. O papel também se dobra e se transforma em livros e caixas de livros que não são apenas registros, mas obras de arte completas, como verifica-se em *Ethers*. Em Tunga, poesia e arquitetura se completam na relação corpórea entre espectador, performer, artista, instalação e escrito ficcional.

Em Lygia Pape também se verifica a potência entre papel, dobra, corpo e espaço. Por volta de 1957 e 1960, a artista produziu quatro trabalhos artísticos conhecidos como “livros”, que foram intitulados da seguinte forma: *Livro* (ou livros) *Poema*, *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo*. Todos esses trabalhos são papeis/telas/relevos/poemas constituídos de desenhos, gravuras, ilustrações e textos com técnicas muito variadas.

O modo como eles são expostos para o público é diversificado. O próprio conceito de “livro” é dinamitado na medida em que não é possível verificar uma linearidade narrativa na apreciação destes trabalhos. Outro fator importante de ser levado em consideração é que os

1985. Existe então uma grande probabilidade de que Tunga tenha sido aluno regular de Pape no último ano do curso ou, ao menos, de ter se encontrado pessoalmente com a artista, mesmo que informalmente, nos corredores da instituição, enquanto ele estava produzindo seu TFG (trabalho de conclusão do curso de arquitetura e urbanismo).

“livros” podem ser vistos como “telas” sem moldura, devido à presença de materiais como a madeira e de dobras e incisões que remetem também à escultura, à *assemblage* ou ao relevo. São obras que tensionam o limiar entre a parede (arquitetura), o livro (poema/palavra), a linha (desenho), a escultura (relevo e espaço), o corpo (do espectador e do artista) e a narrativa (descontínua).

Os “livros” de Pape eram obras que originalmente podiam ser montadas, desmontadas e que, com a manipulação constante, acabaram desgastadas. Eram obras que poderiam ser recriadas pela artista e expostas novamente. Eram obras “vivas” que também morriam e renasciam. Tratavam-se de trabalhos que buscavam o corpo, mas que assumiam a possibilidade do ocaso como parte do processo de tensão “natural” entre o toque humano e a experiência lúdica, que também deteriorava o objeto.

Para o crítico de arte e curador britânico Guy Brett, a predileção dos artistas brasileiros, contemporâneos à Lygia Pape, pelo formato “da caixa e do livro” é uma característica marcante da arte contemporânea nacional:

A poesia descobriu sua interface com a arquitetura! É notável ver em que medida, nesse ponto, o espaço arquitetônico também exercitou o pensamento de muitos artistas brasileiros. A arquitetura promoveu o mesmo interesse no fechamento do espaço *vis-à-vis* a abertura ilimitada do mundo ou do universo, a dialética do dentro e do fora. A dinâmica extraordinária dessa fusão brasileira ainda está para ser apreciada internacionalmente (BRETT, 2000, p. 304).

Em outro ponto do mesmo texto, o crítico estrangeiro contextualiza um pouco melhor seus argumentos enquanto amplia o debate:

Talvez esta atração existisse precisamente em razão do paradoxo envolvido; da ironia a ser extraída do abismo entre o calmo e manejável da página ou do recipiente, de fácil alcance para a vista e mão, e a realidade ‘incontrolável’ e ‘subdesenvolvida’, seja da natureza ou da cidade (BRETT, *idem*, p.308).

Como nos lembra Fernanda Pequeno no artigo *Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros* (2021), Brett não só identificou o interesse dos artistas brasileiros a respeito das “caixas-livro”, como também organizou, no ano de 2012 na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, uma grande exposição sobre o tema:

A exposição *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, curada por Guy Brett em 2012, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresentou uma leitura da arte brasileira desde os anos 1950 a partir dos formatos da caixa e do livro. A mostra reuniu oitenta e seis obras de vinte e três artistas oriundos de diferentes gerações. Frisando a inter-relação entre esses suportes, o crítico apontou uma interpretação inovadora de grande parte da arte produzida no Brasil desde o final da primeira metade do século XX até a primeira década do século XXI. Esse interesse pela capacidade de organização que tais

veículos propiciam já estava presente no texto que o crítico escreveu sobre Lygia Pape em 2000 (PEQUENO, 2021, p.307).

Ainda segundo Pequeno, com essa exposição Guy Brett criou “filiações, desdobramentos e fricções” do legado de artistas como Lygia Pape através da inédita e paradoxal abordagem desses formatos específicos, permanecendo “atento às transformações no Brasil e no mundo, seja no campo da arte seja no da cultura” problematizando “tradições, sem deixar de analisar as obras, articulando-as com questões conceituais e históricas” (PEQUENO, 2021, p. 316).

Para os fins da presente pesquisa, interessa-nos ressaltar que, para o eixo temático-curatorial intitulado *Fases do gráfico*, da exposição *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, Guy Brett listou alguns “artistas-designers”, como de Tunga, Waltercio Caldas, e Willys de Castro.

O livro *Barroco de Lírios* (1997 - primeira publicação da extinta editora Cosac & Naify), de Tunga, foi reconhecido pelo crítico britânico enquanto um potente trabalho, posterior à geração de Lygia Pape, em que a experimentação lúdica de distintos recursos gráficos foram explorados. Ressaltamos, contudo, que antes mesmo de *Barroco de Lírios* Tunga já revelava o desejo de transformar em livro suas experiências escultórico-performáticas, a exemplo da publicação *O Mar a Pele* (1977), feita duas décadas antes.

Com textos de Ronaldo Brito, fotos de Artur Omar e projeto gráfico de Paulo Venancio Filho, *O Mar a Pele* não conta uma história, mas instaura uma forma de apresentar textos, poemas e fotografias numa sequência de ações quase performáticas em formato de livro-obra. Configuração que se transformou numa espécie de “fórmula” recorrente nos demais livros de Tunga, a exemplo de *Barroco de Lírios*, *Caixa Tunga* e *Laminated Souls*.

Os livros de Tunga revelam o desejo de criação de uma mitologia própria ou de um universo ficcional não linear e aberto a múltiplas experiências sensoriais que transcendem a superfície do papel. Além dos livros-obra, Tunga também criava publicações menores, como pequenos cartões e até folhas soltas contendo alguma poesia (autoral ou não), citações/fragmentos de textos e fotografias que ele julgava diretamente relacionados com seus trabalhos e que eram distribuídos para o público na entrada de algumas de suas exposições.

Em afinidade com a metáfora de Suely Rolnik⁴¹ citada no começo desta pesquisa, tais publicações seriam pequenos fragmentos musicais que compõem uma grande sinfonia na qual Tunga era o maestro. Ou seja: o artista transformava seus registros em uma nova obra ao

⁴¹ ROLNIK, Suely. TUNGA: Episódio 02. In: *INHOTIM: arte presente*. Direção: Pedro Urano. Produção: Camisa Listrada e Quarteto Filmes. (50min). Brasil: NETFLIX, Streaming. 2018.

publicá-los nesses formatos variados. Ou, retomando a relação entre Tunga e a arquitetura, o artista construía uma persona (fictícia) dotada da impossível capacidade de ação artística controladora em que todas as suas escolhas não pareciam aleatórias... Uma vez que ele (o Tunga persona imaginária⁴²) estaria construindo um edifício poético complexo composto por centenas de detalhes: da fundação ao acabamento. Comportamento performático (irônico e provocador, diante do “mundo da arte”) que poderia preencher lacunas e absorver interpretações de outrem. Comportamento que fazia parecer que Tunga era capaz de administrar até os pequenos detalhes, como os papéis/dobraduras/*pop-ups* “quase arquitetônicos” que desejavam conectar-se com o corpo do espectador-leitor através do toque, promovendo uma espécie de “cola poética⁴³” como verifica-se na trança (figura 07) de um metro que “salta” do livro *Barroco de Lírios*.

Essa trança é um elemento muito interessante do livro, pois a forma como ela está dobrada executa o movimento de uma “sanfona” ou “engrenagem” que literalmente empurra as demais páginas para frente (ou pende para baixo). Ao abrir a página e desvelar a trança de papel (que representa uma trança feita de metal), a hipótese de que Tunga cria uma linha arquitetônica que extrapola o plano bidimensional para ocupar o plano tridimensional se confirma. Além disso, com essa trança também fica evidente a ideia de que Tunga é capaz de criar uma obra aberta que pode transformar-se continuamente com o tempo, na medida em que dialoga com elementos como o corpo e o espaço/tempo.

Com esta trança de papel, ao lado dos demais encartes destacáveis deste livro, Tunga também instaura em qualquer lugar um “novo/outro lugar”. Pois ao ler o livro-obra (e espalhar o seu conteúdo), o espectador precisa explodir o plano do livro. Além disso, como os encartes não possuem números de paginação, a própria narrativa pode se transformar em outra, ao final da leitura.

O mesmo ocorre com a experiência do leitor frente à *Caixa Tunga* (2007), demonstrando que sua linha arquitetônica e seu desejo pela instauração de novos espaços permeiam todas as suas publicações. Ademais, verifica-se que, na medida em que sua maturidade artística e reconhecimento institucional proporcionam novos desafios, Tunga não hesita em revisitar obras anteriores e delas retirar novas propostas poéticas.

⁴² Abordaremos essa questão no próximo capítulo.

⁴³ Termo cunhado por Tunga para descrever “a energia de junção” presente em suas obras, conforme podemos verificar na entrevista concedida pelo artista para David Ebony, no ano de 2012, que foi transcrita na íntegra (e traduzida para a língua portuguesa) por Catherine Lampert (2019) no início de seu livro sobre Tunga.



Figura 07. Tunga. Página 180 do livro *Barroco de Lírios*. 1997.

Disponível em: < <http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2015/12/companhia-das-letras-vai-assumir-parte-dos-titulos-da-cosac-naify.html>>. Acesso em: 10 set 2020.

Um notório exemplo deste tipo de “revisitação/conjunção” poética feita por Tunga pode ser observado ao compararmos a centralidade dos registros fotográficos da obra *Ão*, no livro *Barroco de Lírios*, com a centralidade da mesma obra na *Galeria Psicoativa - Tunga* em Inhotim:

No livro *Barroco de Lírios* (1997), coincidentemente ou não, o registro da vídeo-instalação *Ão* também se encontra no centro da publicação. Nas duas páginas centrais há fotografias da obra e na parte superior, em letras miúdas, na cor branca, as palavras “night and day day and night night and day...” sugerem um desdobramento ao infinito das palavras e das imagens. À maneira das demais publicações de Tunga, múltiplas são as possibilidades de apreciação do livro *Barroco de Lírios*. A obra não foi construída de forma totalmente linear e, assim como o pavilhão de Inhotim, permite ao espectador criar novos “circuitos” de leitura. Precisamente entre as páginas 105 e 128 do livro os toros se desdobram de forma mais evidente; do coração para as beiradas e das bordas para o centro [...] Na galeria de Inhotim, também do subsolo e do coração do pavilhão, o toro da videoinstalação *Ão* assume a posição de um acelerador de partículas que chamaremos de “LHC-psicoativo”. A partir dele, Tunga inicia um movimento metafórico de aceleração que instaura a dinâmica do espaço expositivo. Dessa forma, os espectadores funcionam como prótons que a qualquer momento podem se “chocar” com os trabalhos dispostos ao redor deste núcleo principal. A escassez ou a ausência de paredes entre as obras dentro do pavilhão acentua a ideia de que o espectador, ao direcionar o olhar para uma escultura ou instalação, pode “colidir” com outra obra que se encontra mais à frente. Além disso, tal “colisão-psicoativa” pode extrapolar os limites do pavilhão, por conta das paredes de vidro que circundam o espaço, encontrando novos significados na mata reflorestada ao redor da galeria (SOUSA, 2017, p.56).

Com essa comparação entre a galeria de Tunga em Inhotim (inaugurada em 2012) com o livro (publicado em 1997), é possível afirmar que o artista extrapola algumas das proposições advindas dos *Livros* de Lygia Pape, uma vez que ele consegue experimentar relações completamente novas entre corpo, palavra-texto, experiência e arquitetura através de

uma poética circular pautada num jogo infinito de revisitações (colagens/sobreposições) poéticas.

Se Pape explorava a cidade através de viagens de carro, num paralelo contemporâneo com a ideia de *flâneur* baudelairiano (para dessas experiências retirar ideias poéticas⁴⁴), Tunga transforma o próprio passeio pela cidade em película fílmica e instalação artística delirante, no qual o olhar noturno materializa-se em *looping* (como ocorre com a obra *Ão*). Tunga costura registro-imagem, palavra e experiência física nas paredes das galerias, onde a rua, a calçada e o túnel são fragmentos dos corpos criados pelo artista que ganham “vida” em suas instaurações e ainda outras significações a cada novo registro-livro-morte-renascimento que também pode ser lido como obra de arte.

Na esteira de Pape e de outros artistas brasileiros que exploraram as possibilidades dos formatos “caixa-livro-obra”, além das novas possibilidades de diagramações, verifica-se que é justamente nessa capacidade de revisitação e reconstrução de eternas narrativas de mortes e renascimentos de poesias, papéis, corpos, instalações e instaurações que o “jogo poético” de Tunga amplia o “campo” outrora vislumbrado e teorizado por Guy Brett sobre os livros-obra:

O elemento narrativo parece conflitar com a ideia de circuito: a narrativa parece levar a algum lugar, ter um começo, meio e fim, enquanto o circuito é um *continuum*. Narrativa é uma linha (“fio”), como a linha para fora do labirinto, ou como o fio de outro bordado valoriza a escumalha ao redor. Ele também se conecta com o fio metálico de cabelo na escultura de Tunga, que segue em um contínuo excesso hiperbólico caótico para a trança ordenada (uma “ordem” que introduz outro tipo de energia visual) (BRETT, 2019, p. 93).

Voltamos a afirmar que, além da poética de Lygia Pape e da influência de artistas pertencentes às gerações anteriores, sabe-se que Tunga também estava atento às experimentações poéticas e aos debates teóricos presentes nos trabalhos de artistas brasileiros a ele contemporâneos, como Waltercio Caldas e Sérgio Camargo. Característica de “interfluidez precisa, condensada e refinada de ordem e caos” que Tunga também expressa na medida em que busca constantemente “uma nova ordem de relações, um *continuum* em que um corpo ou um discurso está imerso em outro”, iluminando uma “fascinante e permanente problemática da arte brasileira” que permeia a experimentação entre objeto físico, texto verbal e “vivências” do corpo (BRETT, *idem*, p. 94).

Dessa forma, respeitando as limitações acadêmicas, mas mantendo o anseio de aprofundamento investigativo a respeito das possíveis relações entre palavra, espaço, poesia,

⁴⁴ Por meio dessas ideias poéticas, Lygia volta-se novamente para a rua, ocupando-a, como ocorre com a famosa obra *Divisor*, feita a partir de 1950. Sendo assim, em obras como *Divisor* as poéticas desses dois artistas convergem mais uma vez, já que ambos também possuem trabalhos coletivos que se voltam para a rua após o passeio pela cidade (a exemplo da instauração *100 rede* de Tunga).

pinturas, caixas-poemas e livros-obra de outras fases da carreira artística de Tunga, optou-se em efetuar, a seguir, algumas análises comparativas entre a poética de Tunga e de Marcel Duchamp.

2.4. Olho por olho: uma partida com Marcel Duchamp

Identificado como uma importante referência, tanto para Tunga quanto para uma infinidade de artistas nacionais e internacionais, a influência de Marcel Duchamp (1887-1968) na arte contemporânea foi denominada como “mórfica” na concepção da exposição *Ready Made in Brasil: the brazilian Duchampian morfic resonance*:

We may say that what we call duchampian morphic resonance has its first global impacts between the 1950s and 1960s, more than thirty years after the exhibiting of Fountain. The concept of morphic resonance comes from Biology and refers to the ability to transfer knowledge without direct contact or conventional communication between participants, also known as “the hundredth monkey effect”. Artists of various nationalities, in different regions of the planet, have experienced this alleged morphic resonance, obviously moved by local specificities (RANGEL, 2018 p.14).

No Brasil, segundo os curadores da mostra (apresentada entre os anos de 2017 e 2018⁴⁵), a preponderância de Marcel Duchamp aumentou consideravelmente nas décadas de 1970 e 1980, momento no qual o país penetrava de maneira mais contundente no circuito mercadológico internacional e que temas como “apropriação e deslocamento” eram recorrentemente utilizados por artistas que não “eram mais pintores ou escultores no sentido tradicional” (RANGEL, idem, p. 16).

Nesta exposição, dois objetos *Sem Título – da série Objetos de conhecimento infantil* (1974) de Tunga foram selecionadas com a seguinte justificativa (idem, p. 173): “the works interact with the organic and performative dimension of the reminiscences of certain human actions in the environment. In these works, the artist mainly uses felt as a material and conceptual enclosure – which is directly related to the history of contemporary art”. A seleção das obras e argumentação curatorial reforçam a grande ascendência do pensamento duchampiano na poética de Tunga desde seus primeiros trabalhos expostos ao público.

A fim de promover uma reflexão aprofundada a respeito do tema, optamos por continuar explorando a metáfora do jogo de xadrez como ponto de partida/entrada e

⁴⁵ Uma recente aproximação entre a obra de Tunga e Marcel Duchamp se deu na exposição *Ready Made in Brasil* (2017-2018) na *Galeria de Arte do Centro Cultural Fiesp*. Para compor a exposição, apenas a obra *Sem título* (da série *Objeto do conhecimento infantil* de 1987) de Tunga foi selecionada. Essa obra remonta a primeira exposição do artista e as suas primeiras ações registradas em fotografia e vídeo, nas quais os objetos dialogavam com as ações, transformando-se em vestígios. Conforme o catálogo da exposição, Tunga foi inserido na sessão denominada *The Post-Duchamp in Brasil*, onde também se encontravam trabalhos de Lygia Pape, Waltercio Caldas, Wesley Duke Lee, Regina Silveira, José Resende, dentre outros.

convergência, tendo em vista uma citação do catálogo da exposição *Marcel Duchamp*, que fazia parte da 19ª Bienal de São Paulo⁴⁶:

Em agosto de 1952, durante o banquete da *Associação de Enxadristas* do (*New York State Chess Association*), Estado de Nova York, Duchamp declarou: "Objetivamente, um jogo de xadrez parece muito com um desenho a bico-de-pena, com a diferença, contudo, de que o jogador de xadrez pinta com formas em preto e branco já preparadas, ao invés de inventar formas, como no caso do artista. O desenho assim formado sobre o tabuleiro não possui, aparentemente, nenhum valor artístico visual, sendo mais parecido a uma partitura musical, que pode ser tocada repetidas vezes. A beleza no xadrez não parece uma experiência visual, como é a pintura. A beleza no xadrez está mais próxima da beleza na poesia; as peças de xadrez são o alfabeto de madeira que dá forma a pensamentos; e esses pensamentos, embora configurando um desenho visual no tabuleiro, expressam sua beleza de maneira abstrata, como um poema. Na verdade, acredito que cada jogador de xadrez experimenta uma mistura de dois prazeres estéticos, primeiro, a imagem abstrata, afim da ideia poética da escrita e, segundo, o prazer sensual da execução ideográfica daquela imagem nos tabuleiros. A partir de meu contato pessoal com artistas e jogadores de xadrez, cheguei à conclusão pessoal de que, enquanto nem todo artista é um jogador de xadrez, todo jogador de xadrez é um artista" (DUCHAMP apud 19ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1987, p. 61).

Nesta declaração, Duchamp relaciona o jogo de xadrez com a poesia. As peças do jogo, com o alfabeto. O passeio feito pelas peças no tabuleiro, com a escrita. O eterno recomeçar dos jogos, com a música. E aproxima a figura do artista com a do enxadrista, criando uma metáfora perspicaz para sua vida e obra.

A relação de Marcel Duchamp com o jogo de xadrez não aparece, contudo, somente em sua fase tardia (quando ele se tornou enxadrista profissional). Sua primeira tela com dimensões robustas, feita em 1910, intitulada *O jogo de xadrez* representa justamente uma partida em que as personagens centrais são seus dois irmãos mais velhos, ao lado de Yvonne Duchamp-Villon e Gaby-Villon⁴⁷. Nesta tela, a vida, a arte, o lazer e o jogo se misturam, tal como na biografia do artista, como aponta Paulo Venâncio Filho:

O xadrez, para Duchamp, era mais que um tema; como jogo tinha características similares às suas intenções na pintura. É um jogo mental, quase científico, com uma estratégia complexa. O xadrez é um jogo analítico que pode ser reconstruído através de seus lances. É um jogo que implica o movimento das peças no tabuleiro ... (FILHO, P., 1986, p. 32).

⁴⁶ Nesta mesma edição da Bienal (*Utopia versus realidade de 1987*) Tunga expôs a obra *Gravitação magnética*. A instalação ocupava toda a parte central dos três andares do prédio da Bienal (popularmente conhecido "grande vão"), possuía quinze metros de altura e pesava aproximadamente doze toneladas.

⁴⁷ Outro exemplo de abordagem temática similar (com resultado estético distinto) feito pelo artista francês é o trabalho intitulado *Rei e a rainha cercados de nus* pintado em 1912.

Assim como o xadrez acompanhou toda a vida de Duchamp, paralelamente a poesia também o encantava. Era uma das linguagens artísticas que o francês mais respeitava e, por conta deste respeito, foi ávido leitor de poetas como Mallarmé e Rimbaud. Sua fascinação pela poesia também se estendia para a literatura, para escritores como Alfred Jarry e Raymond Roussel, e para a filosofia, com Bergson e Nietzsche. A biblioteca de Duchamp era vasta, assim como era enorme o seu interesse pelas palavras e pela forma como elas se juntavam e criavam sentidos visuais. Pois ele adorava trocadilhos e adorava o jogo e a confusão suscitada pelas associações de vocábulos, imagens e ideias. Elemento que ficou evidente em dezenas de obras (e de seus ambíguos títulos), bem como em diferentes anotações, entrevistas e declarações públicas do artista (TOMKINS, 2013, p.12).

Do mesmo modo, Duchamp igualmente se interessava pela mecânica dos jogos de xadrez. As regras e as jogadas, que levavam ao sucesso ou ao fracasso do oponente, eram alvo de intensos estudos de sua parte. A forma e as possíveis metáforas suscitadas por cada uma das peças no tabuleiro também eram elementos por ele analisados. As engrenagens do jogo eram relacionadas com as engrenagens de “máquinas” mais complexas, como a pintura, a poesia e o corpo.

A investigação sobre o funcionamento de um corpo-máquina está presente em obras como *A noiva* e em o *Grande Vidro*. Para Duchamp, o corpo-mecânico se misturava ao corpo-erótico e a metáfora do jogo xadrez ao próprio jogo amoroso. O rei e a rainha, as peças brancas e pretas, o masculino e o feminino, o dia e a noite, a vida e a morte ... Recorrências ora evidentes, ora difusas, mas constantemente presentes nas falas, anotações, objetos e até mesmo no modo de vida (muitas vezes performático) de Marcel Duchamp.

Segundo Octávio Paz, em Duchamp verifica-se uma origem verbal de obras visuais, promovendo uma constante *metaironia*. Pois suas engrenagens criam máquinas inúteis e insólitas (*antimecanismos*) que funcionam como duplos dos jogos de palavras desejados pelo artista. Trata-se de um jogo físico (no sentido da Física), sexual e linguístico que funciona como um método criativo pautado no rigor da experimentação poética ininterrupta de todos esses elementos. Ainda para o autor, a sonoridade das palavras, assim como a escrita e a aglutinação dos textos e das imagens, eram elementos simbólicos e eróticos muito importantes no quebra-cabeça duchampiano. A partir desses fragmentos era possível vislumbrar uma poética plástico-literária que instaurava monumentos-mitos através de obras como o *Grande Vidro* (que permaneceriam “definitivamente inacabadas”), constantemente geradoras de sentido e de *metaironia* (PAZ, 2008, p.7-35).

Outro dado importante na poética de Duchamp é a investigação e ressignificação que ele realizava de suas obras anteriores. São imagens que retornam do passado em configurações futuras, como ocorrerá em *Caixa valise* (1941) e *Caixa verde* (1934). Sobre o assunto, Octávio Paz (idem, p. 22) afirma que a *Caixa valise* “encerra reproduções em miniatura de quase todas as obras” de Duchamp. Por outro lado, a *Caixa verde* “contém noventa e três documentos: fotografias, desenhos, cálculos e notas de 1911 a 1915, assim como uma prancha colorida de *A Noiva*”; todos elementos imprescindíveis para a interpretação da obra-prima duchampiana: *O Grande Vidro*.

Entretanto, as caixas duchampianas não são meros registros fotográficos ou reproduções em miniaturas de suas obras. Como observa Calvin Tomkins (2013, p. 356), a *Caixa valise* “não somente reproduz as obras de Duchamp, como também é uma constante referência a elas”, na qual “Duchamp acabou transformando o processo de reprodução mecânica numa forma de expressão pessoal” ao estudar cores, formas e procedimentos reprodutivos, levantando questões que ultrapassam a mera “reprodução imagética”.

A *Caixa valise* (1941 – figura 08), reproduzida em uma tiragem limitada de vinte exemplares, contém 69 itens, incluindo três reproduções tridimensionais em miniatura de obras anteriores de Duchamp (uma delas é o célebre *ready-made A Fonte*). Esta obra-síntese, a *Caixa-valise*, é ao mesmo tempo um portfólio, um livro de artista, uma poesia visual e uma espécie de miniatura/maquete de espaço expositivo. Dentro da mala-caixa existe um universo próprio que referencia outras obras e que, ao mesmo tempo, instaura uma “nova obra”. Um universo pensado por intermédio de uma linha que começa com o artista, permeia desenhos, palavras, ideias e termina nas mãos e olhos do espectador.

Neste trabalho, ainda segundo Calvin Tomkins (2013, p.12), “Duchamp inventou uma física nova para explicar suas ‘leis’ e uma matemática nova para fixar as unidades de suas medidas”, pois a *Caixa-valise* era, ao mesmo tempo, verbal e visual, passando pelo desejo sexual, pela ironia e pelo acaso, numa arrojada poética “mecânico-erótica” eternamente em mutação (que se intensifica pelo abrir e fechar de uma mala-caixa-instalação).

Refletindo sobre o significado de seu processo de trabalho, Marcel Duchamp constatou que o “ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação”. Isto é: através da interação das mãos e dos olhos dos espectadores seus trabalhos transformam-se diariamente em “obras de arte”, pois “o ato criador não é executado pelo artista sozinho” que realiza uma “intenção” subjetiva individual, mas se dá por intermédio de um “coeficiente artístico” que também precisa levar em consideração o espectador enquanto uma “variante” desta difícil equação (DUCHAMP, 1957, p. 71-74).

E, a partir dessas considerações sobre Duchamp, é possível estabelecer algumas aproximações com a poética de Tunga. Pois, tal qual o artista francês, Tunga trabalha com jogos de palavras, com o corpo (e com o erotismo), com a física e com a linguagem da poesia em movimentos autorreferentes. Assim como Duchamp, a vida e a morte são algumas das peças centrais de um quebra-cabeça que encontra no jogo de xadrez uma potente metáfora. E, assim como Duchamp, a reprodução de seus trabalhos em livros-obra, caixas de livros, folhas soltas e poemas fazem parte de uma lógica própria, pautada no “rigor da distração” que considera os olhos, mãos e corpos inteiros dos espectadores como “variáveis” da desafiadora “equação” da arte⁴⁸.



Figura 08. Marcel Duchamp. *Caixa Valise*. 1941.

Disponível em: <https://istoe.com.br/11353_DUCHAMP+O+CURADOR/>. Acesso em: 10 set 2020.

Em diálogo com a *Caixa Valise* de Duchamp (e com os *Livros* de Lygia Pape), coloca-se em debate a *Caixa Tunga* (2007). Trata-se de um trabalho reproduzido em uma tiragem de 300 exemplares (numerados e não comercializáveis⁴⁹) que ao mesmo tempo celebram os dez anos da primeira publicação da editora Cosac & Naify (*Barroco de Lírios*) e um marco na trajetória artística de Tunga.

A *Caixa Tunga* (figura 09) é composta por seis livros e um cartaz que registram uma grande parcela dos projetos do artista desde meados da década de 1990. Os livros são de formatos, texturas e diagramações muito distintas. Além dos livros e do cartaz, assim como

⁴⁸ Por outro lado, ressaltamos que apesar das similitudes poéticas que dissertaremos nas próximas páginas, Tunga e Duchamp também possuem consideráveis distâncias quando nos debruçamos em suas particularidades processuais e abordagens conceituais perante temas semelhantes. Por exemplo: enquanto Duchamp recorrentemente tocava na questão do celibato e do corpo-máquina em proposições artísticas declaradamente inspiradas na questão do desejo sexual, a abordagem do corpo e da sexualidade em Tunga caminhavam em outra direção, na medida em que o brasileiro explorava a organicidade e a liberdade de uma sexualidade sem gênero e sem amarras, totalmente inspirada na complexidade dos desejos inconscientes mais profundos, nos quais pensamentos celibatários masculinos não fariam tanto sentido. Ademais, diversas outras dissemelhanças poderiam ser aqui pontuadas, começando pelas evidentes distâncias históricas que colocariam algumas comparações entre as poéticas de Tunga e Duchamp no campo do anacronismo.

⁴⁹ As caixas foram doadas para instituições culturais, como a biblioteca do MAM-SP (para amplo acesso do público e de pesquisadores da obra de Tunga) e entregue como presente para algumas pessoas selecionadas pelo artista. Todos os livros da caixa também podem ser consultados através do site da editora Cosac & Naify e no site do artista (em adaptações digitais).

ocorre em *Barroco de Lírios*, existem elementos que se destacam, a exemplo do envelope de acetato vermelho *True Rouge*. Ressalta-se que os livros também possuem dobraduras, anotações e poesias que constroem uma narrativa não linear. Inclusive, a cada novo espectador-leitor que manipula a caixa de livros, pode ocorrer uma reorganização da ordem desses elementos dentro da caixa, gerando outras possibilidades de leitura.

O próprio formato da caixa é interessante do ponto de vista da experiência de leitura. Fechada, a caixa realmente tem a aparência de uma “caixa” tridimensional. Mas ao manipulá-la, o espectador-leitor precisa desvelar uma dobradura que se abre ao espaço, explorando o limiar entre o bi e o tridimensional. Ao abrir a caixa e espalhar os livros, o espectador instaura ao seu redor um novo espaço, no qual a poética de Tunga passa a ocupar fisicamente e simbolicamente o ambiente.

Em entrevista, na ocasião do lançamento da *Caixa Tunga*, o artista confessa que sentia necessidade de escrever e publicar textos teóricos sobre seus próprios trabalhos. No entanto, a experiência da escrita levou-o a uma nova compreensão sobre o tema:

À medida que a coisa ia avançando, eu comecei a perceber que esses textos estavam funcionando como um esqueleto que, ao modo de um corpo humano, se rechearia e se cobriria de nervos, tutano, músculos, carne, pele, pelos, etc. E de esqueleto mesmo ficariam visíveis só os dentes. Vi que os textos tinham uma importância fundamental para a estruturação, mas não para a leitura dos livros (TUNGA apud GONÇALVES, 2007)⁵⁰.

Na sequência, na mesma entrevista, o repórter tenta resumir as já conhecidas falas frenéticas de Tunga da seguinte forma:

Foi quando o cinema e a poesia entraram em cena. Tunga começou a ver os livros "à maneira de filmes", que poderiam apresentar uma espécie de narrativa das teorizações, menos convencional e "muito mais aberta, que te introduziria ao trabalho a partir do resultado do trabalho, ou seja, do universo de imagens que ele produz". Ao mesmo tempo que eliminava teorizações, pensava em publicar alguns textos poéticos. "Os poemas foram entrando e no fim me dei conta que era um livro de poemas", diz (TUNGA apud GONÇALVES, 2007).

Essas declarações de Tunga revelam diferentes e importantes facetas do modo de pensar do artista. Primeiramente, denotam que, para Tunga, a experiência da escrita passava quase que necessariamente pela poesia. E, em segundo lugar, dizem respeito à importância das múltiplas camadas que ele constrói sob uma mesma obra de arte. Camadas que nesta entrevista ele chama de “corpo humano” (através da relação entre pele, carne, ossos, nervos e dentes) e

⁵⁰ GONÇALVES, Augusto Marcos. Folha ilustrada: Tunga lança caixa que não vai ser vendida. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2111200712.htm>>. Acesso em: 10 set 2020.

de Tunga permite que as leituras sejam múltiplas, assíncronas (ou não lineares), analisaremos o livro *Olho por Olho* de “trás para frente”.

Olho por Olho é composto por 65 páginas contendo narrativas ficcionais, poesias, fotografias, registros de instaurações, desenhos, registros de filmes (curta metragem), anotações, registros de esculturas e também foto-performances realizadas por Tunga (com manipulação digital). As últimas páginas do livro apresentam uma sequência de fotografias em que Tunga aparece manipulando as peças de um gigantesco jogo de xadrez feito de “dentes”⁵³ (figura 10). As dimensões de cada uma das peças levam em consideração a escala humana e as proporções das peças dos jogos de xadrez tradicionais (ao mesmo tempo em que respeitam o formato natural dos dentes humanos).

Diferentemente do que é esperado em um jogo de xadrez, todas as peças da obra (homônima ao livro) são brancas. Mas os tons de branco são diferentes: de um lado, as peças possuem um tom “pérola” e do outro, são mais esbranquiçadas. Fato que permite ao jogador diferenciar cada um dos dois grupos de peças, possibilitando a existência de uma partida real⁵⁴ de xadrez. Já a diferença cromática entre os dois grupos parece fazer alusão à diferença das cores dos dentes “de leite” e dos dentes definitivos, numa astuta ligação entre este trabalho e a narrativa ficcional que inicia o livro-obra⁵⁵

Sobre *Olho por olho*, Catherine Lampert afirma:

A associação entre o jogo de xadrez e os dentes se dá precisamente pelo fato de que cada conjunto – tanto o das peças do jogo quanto o dos dentes da boca – soma exatas 32 unidades. A divisão em dois reinos divide a boca em dois lados de dezesseis dentes que são distribuídos pelo tabuleiro. *Olho por Olho* sugere que jogar é semelhante a ranger, cerrar e engolir. Atributos distintos acompanham até o mais racional dos jogos de mesa. Outra coincidência é a expressão espanhola, tal qual a portuguesa, ‘comer las piezas’ (literalmente, comer as peças), que se originou no país por onde esse jogo de origem árabe adentrou a Europa, definindo a rainha como peça mais forte (LAMPERT, 2019, p.307).

Como salientado anteriormente, são intrínsecas à poética de Tunga o estabelecimento dessas relações entre dentes e peças do xadrez, ou entre os corpos humanos e

⁵³ Segundo a descrição feita no livro de Lampert (2019, p. 308), a obra é composta pelos seguintes materiais e dimensões: “poliuretano expandido, resina epóxi, alumínio, plástico e borracha com 7 X 7 X 1,60m”. A autora também salienta que o tabuleiro “maior” foi pensado para uma exposição ao ar livre, apresentada ao público na *Art Unlimited* na *Basel Art Fair* em 2005 e que o tabuleiro “menor” foi feito no mesmo ano e exposto em 2006 na mostra *The Art of Chess* em Moscou.

⁵⁴ Yoko Ono criou no ano de 1966 o *White Chess Set (Play It by Trust)*: um jogo completo de xadrez em que todas as peças eram da mesma cor (branca), fato que impossibilitava o reconhecimento das peças dos oponentes e, conseqüentemente, impedia completamente a realização do jogo. A obra poderia ser interpretada como um “jogo-instalação” pois também faziam parte da peça original duas cadeiras e uma mesa igualmente pintadas de branco.

⁵⁵ No início do livro, Tunga descreve seu reencontro com um objeto contendo os dentes de uma amiga. Segundo a história (ficcional), os dentes são transformados em uma “joia-bibelô” e devolvidos para a amiga que fica feliz e provoca ciúmes em outros amigos de Tunga. O artista, então, cria novos bibelôs para dar de presente a outros amigos e observa as múltiplas reações dos envolvidos, enquanto divaga a respeito das relações entre perder e encontrar os dentes, vida e morte, lembranças infantis, rituais antigos que envolviam dentes e apontamentos sobre o “mundo” da arte.

os “desenhos invisíveis” feitos pelo “caminhar” dos indivíduos no gigantesco tabuleiro. Pois o corpo forma, neste trabalho, uma linha arquitetônica que brinca com a metáfora da morte no comer/eliminar as peças até o “xeque mate”. No qual é possível recomeçar infinitamente novos desenhos, “vidas” e “mortes”, a cada nova partida.

O jogo de palavras/letras e números também é um importante elemento do jogo de xadrez, no qual cada linha corresponde a um número e cada coluna corresponde a uma letra. Tanto os manuais com regras quanto os livros de estratégias a respeito do jogo trazem impressas verdadeiras “fórmulas” com esses elementos. Elementos que, por sua vez, também estão inscritos na poética de Tunga em forma de poesia (a exemplo do poema *True Rouge* que é apresentado na íntegra no livro homônimo que compõe a *Caixa Tunga*).



Figura 10. Tunga. Páginas 61 e 63 do livro *Olho por Olho* (Caixa Tunga). 2007.
Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho>. Acesso em: 24 set 2020

Outro dado desta obra (e do livro) alusivo aos jogos de palavras é o título. *Olho por olho* remete diretamente ao primeiro código de leis, conhecido como “Código de Hamurabi”. O princípio básico deste código era a “Lei do Talião” que determinava uma justiça pautada em uma “retaliação diretamente proporcional” ao crime cometido pelo condenado. Em outras palavras, a resposta lógica dessa forma de justiça era “pagar” na mesma “moeda”. Isto é: a morte com outra morte, o roubo com outro roubo (mesmo que simbólico) ou “olho por olho: dente por dente”.

Com jogos de palavras desde o título, *Olho por olho* compila uma série de obras de arte feitas por Tunga nas quais a principal temática são os dentes. Como ressalta Lampert (2019, p. 307), “os dentes são recorrentes na obra de Tunga desde o dente de Ronaldo Brito em *Vênus*, de 1977, *Solstício de Inverno*, de 1990, *Afinidades Eletivas*, de 2001, até o filme *Medula*, feito com Eryk Rocha em 2005”. Por conseguinte, ao suprimir “os dentes” do título do livro,

Tunga transforma em imagens delirantes tanto os inexistentes dentes do *Código de Hamurabi*⁵⁶, quanto os não mais existentes dentes “de leite” que permanecem apenas na memória afetiva de todos os indivíduos adultos⁵⁷.

Voltando ao livro, na página 58, o gigantesco tabuleiro de xadrez é apresentado ao público através de registros fotográficos, mas Tunga e seu oponente aparecem somente a partir da página 60. Não obstante, o “opponente” de Tunga transforma-se no próprio artista nas páginas consecutivas. E como as roupas de ambos são parecidas, já não é mais possível distinguir quem é Tunga e quem é o seu oponente (ou se todas as pessoas da foto são o próprio artista) devido à manipulação das fotografias.

Aqui Tunga novamente enfrenta a sua própria imagem. Se em *Semeando Sereias* (1987) o artista simula a própria morte através do confronto com a reprodução tridimensional de sua cabeça (como veremos no próximo capítulo), nestas fotografias Tunga enfrenta a si mesmo uma segunda vez, agora num tabuleiro de xadrez. Jogo em que apenas um dos oponentes consegue sair vencedor. Mas que o espectador jamais saberá, pois o resultado desta partida não é apresentada em nenhum dos registros desta foto-performance.

Na página seguinte (e também última página do livro), Tunga aparece recebendo um “xeque-mate”. Ele está em frente à versão menor (feita em madeira e metal) de seu tabuleiro, agora com as peças pretas. Uma das peças está deitada (sugerindo o final da partida), e a expressão facial e corporal de Tunga é enigmática, como se o oponente o tivesse surpreendido com a “jogada” final (figura 11).

Esta foto parece ter sido feita para dialogar especificamente com uma outra fotografia tirada no ano de 1960, na qual Marcel Duchamp é a figura central (figura 12). Nesta foto de Duchamp, o artista francês aparece em segundo plano, de forma centralizada, sentado em uma poltrona azulada. Em primeiro plano encontra-se o tabuleiro de xadrez feito por Max Ernst no ano de 1944. Duchamp está sentado atrás do tabuleiro, como se estivesse prestes a começar um jogo, com as peças brancas. O artista encara a lente da objetiva enquanto segura um charuto em uma das mãos e descansa a outra no braço da poltrona. Suas pernas estão cruzadas e ele parece confiante e relaxado. A cena pode ter um tom misterioso na medida em que não sabemos quem é o oponente de Duchamp.

⁵⁶ No *Código de Hamurabi* não existe nenhum registro da palavra “dente”. A expressão “olho por olho: dente por dente” foi criada a partir da interpretação popular (e mais simplificada) do código que é muito extenso e escrito (em escrita cuneiforme) com uma linguagem bem mais direta e menos metafórica.

⁵⁷ Essa relação quase psicanalítica entre a memória do perder os dentes na infância e suas possíveis consequências nos indivíduos adultos é um dos temas abordados por Tunga na narrativa ficcional presente nas primeiras páginas do livro *Olho por Olho*.

Ao justapor lado a lado os dois registros (o de Tunga e o de Duchamp) é possível encontrar na disposição das peças no tabuleiro, no enquadramento fotográfico e na expressão facial (e corporal) dos dois artistas, um perspicaz diálogo mudo: enquanto o jogo de Tunga está encerrado, o jogo de Duchamp ainda não começou. Tunga joga com as peças pretas e Duchamp com as brancas (Duchamp por estar com as peças brancas, começará a partida). Ambos parecem se olhar, sentados em frente a seus respectivos tabuleiros, enquanto provavelmente pensam em estratégias de jogos de palavras, divagações quase dadaístas e estratégias numéricas (e textuais) a respeito do xadrez, do corpo e da arte.

Sabe-se que no final de sua vida Duchamp dedicou-se profissionalmente ao jogo de xadrez. O jogo misturou-se profundamente com a arte neste momento, uma vez que ele chegou a promover eventos envolvendo enxadristas profissionais, amigos artistas e tabuleiros com designs arrojados em diferentes ocasiões.



Figura 11. Tunga. Recorte da página 64 do livro *Olho por Olho (Caixa Tunga)*. 2007. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho>. Acesso em: 24 set 2020

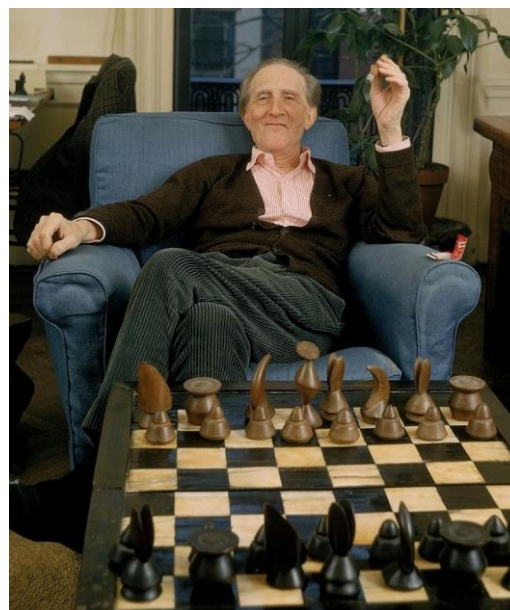


Figura 12. Marcel Duchamp. Fotografia. 1968. Disponível em: <<https://www.franceinter.fr/culture/marcel-duchamp-l-anartiste>>. Acesso em: 24 set 2020

O exemplo mais famoso desses eventos promovidos por Duchamp foi a exposição performática *The Imagery of Chess* (organizada em parceria com Julien Levy e Max Ernst) no ano de 1944, na *Levy's New York Gallery*. Essa exposição reuniu a contribuição de trinta e dois

artistas que apresentaram tabuleiros artísticos (alguns com designs inviáveis para uma efetiva partida de xadrez). O evento-exposição-performance também teve como convidado ilustre George Koltanowski, um campeão de xadrez da época que jogou simultaneamente contra sete artistas diferentes usando alguns dos tabuleiros da exposição. A ocasião contou com a trilha sonora de John Cage e com a contribuição de outros importantes nomes, como André Breton, Isamu Noguchi e Alexander Calder (SEGADE, KAMIEN-KAZHDAN, DIEGO, 2016, p.23).

Através do “xeque-mate” do tabuleiro de xadrez de Tunga é possível pensar nas infinitas relações entre ele, Duchamp e toda a importância metafórica que o jogo adquiriu na passagem de uma história da “arte moderna” para a “arte contemporânea”. Como sintetizado na abertura do catálogo da exposição *Endgame: Duchamp, Chess and the avant-gard*:

After the opening and the middlegame, when there are only a few pieces left standing, a chess match enters its decisive stage: the endgame. Much has been theorised about this crucial moment. Marcel Duchamp (1887-1968), a passionate chess player as well as a leading avant-garde artist who actively contributed to the conceptual turn that gave rise to contemporary art, wrote a manual on endgames with the chess player Vitaly Halberstadt in 1932. The book, entitled *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, proposed a system that transcended the antithesis between traditional closing methods and the new theories that were emerging at the time. *Endgame: Duchamp, Chess and the Avant-Garde* shows how this quest for synthesis is also reflected in Duchamp's artistic project as a whole and, by extension, in the strategies used by the avant-garde to challenge tradition in its march towards conceptual art (SEGADE, KAMIEN-KAZHDAN, DIEGO, 2016, p.04)⁵⁸.

Se Duchamp estava interessado especialmente nas múltiplas formas como uma partida de xadrez termina, transformando-se em um especialista da área, a interpretação de que Tunga recebeu um “xeque-mate” simbólico de Duchamp torna-se ainda mais palpável. Pois o recorte fotográfico pensado por Tunga não aparenta ser um mero acaso poético. Contudo, parecer um “caso poético” também aproximaria ainda mais Tunga de um Marcel Duchamp maduro que disseminou em Nova York muitas de suas concepções sobre arte, das quais artistas de uma geração mais jovem⁵⁹, como John Cage, irão se inspirar.

Não por acaso, John Cage e Duchamp chegaram a jogar uma partida de xadrez performática no ano de 1968. A partida, intitulada *Reunion* foi a última aparição pública de

⁵⁸ “Depois da abertura e do meio-jogo, quando haviam sobrado apenas algumas peças em pé, a partida de xadrez entra em seu estágio decisivo: o final. Muito tem sido teorizado sobre esse momento crucial. Marcel Duchamp (1887-1968), um enxadrista apaixonado, bem como um importante artista de vanguarda, escreveu um manual de finais com o enxadrista Vitaly Halberstadt em 1932. O livro, intitulado *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, propõe um sistema que transcende a antítese entre os métodos tradicionais de fechamento e as novas teorias que estavam emergindo na época. *Endgame: Duchamp, Chess and the Avant-Garde* mostra como esta busca por síntese também se reflete no projeto artístico duchampiano como um todo e, por extensão, nas estratégias utilizadas pela vanguarda para desafiar a tradição, em sua marcha em direção à arte conceitual” (Tradução livre da língua inglesa).

⁵⁹ Tunga também fazia trabalhos em parceria com artistas e curadores mais jovens e pouco conhecidos no circuito brasileiro e internacional durante a fase mais madura de sua carreira artística.

Duchamp como artista, registrada em vídeo por Shigeko Kubota. O evento também contou com a participação de David Tudor, Gordon Mumma e David Behrman, além de uma grande quantidade de sintetizadores e aparelhos de som que captavam os ruídos feitos pelo movimento das peças no tabuleiro (e pela paisagem sonora), que eram reproduzidos por caixas de som espalhadas pelo ambiente (SEGADE, KAMIEN-KAZHDAN, DIEGO, 2016, p.25).

Num coincidente paralelo com Duchamp, no ano de 2015 (aproximadamente um ano antes de seu falecimento) Tunga participou do *Festival novas frequências* com a obra *Delivered in Voices*, na qual sintetizadores, autofalantes e microfones fizeram parte de uma intrigante instalação envolvendo cristais, meteoritos, plantas e insólitas trilhas sonoras advindas da comunicação entre essas “variáveis”. O trabalho era uma colaboração de Tunga com outros artistas e tinha no acaso, no corpo performático e na música seus ingredientes essenciais.

Para Tunga a música também era um elemento importante para seus trabalhos (vide suas parcerias com músicos, a exemplo de Arnaldo Antunes, e a recorrência de precisos recortes de trilhas musicais que constantemente acompanhavam suas obras⁶⁰). Ao misturar música, cinema, performance, arquitetura, poesia, corpo e literatura, o artista (re)criava suas próprias regras no tabuleiro poético de um complexo jogo de xadrez, com conexões muitas vezes duchampianas.

Segundo Anne Cauquelin, Marcel Duchamp é uma figura-chave para a compreensão do fenômeno artístico atual na medida em que ele funcionaria como um “embreante⁶¹” entre a arte moderna e a contemporânea. Para a pesquisadora francesa, Duchamp tinha uma profunda compreensão da importância dos “jogos de linguagem” e da “construção da realidade” para a instauração de uma obra de arte que admitia um circuito cada vez mais circular (e organizado em rede) entre o objeto, o artista, o sistema mercadológico e o público. Pois Duchamp é transformador em suas “proposições axiomáticas que anunciam e fundam o regime da arte contemporânea” (CAUQUELIN, 2005, p.89-106).

Ainda para Cauquelin (idem), a figura de Marcel Duchamp fundará na história da arte moderna alguns importantes mecanismos estéticos e conceituais que serão posteriormente repetidos por outros artistas (contemporâneos) no transcurso do tempo, uma vez que seu “acaso em conserva” provocativo e incessantemente performado como o grande “anti-artista”

⁶⁰ A exemplo de *Inside Out Upside Down*, Tereza e Æo.

⁶¹ Termo criado pela autora (CAUQUELIN, 2005, p.88) para designar um artista capaz de referenciar o presente e o passado “e ao jogo duplo dessas unidades colocadas no limite do objetivo (a mensagem enviada) e do subjetivo (a singularidade de quem anuncia)”. Na língua portuguesa, a palavra também ganha um significado parecido com “embreagem”, na qual o artista funcionaria como uma embreagem veicular, garantindo (e, de certa forma, controlando) as “trocas de marcha” entre os dois momentos da História da Arte.

modernista que “joga” no mercado da arte propagou-se, em gerações posteriores, como um “modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas”.

O “xeque-mate” de Duchamp em Tunga seria justamente o legado de uma visão de “arte total”, pautada na importância dialética entre contexto histórico, linguagem, artes visuais, performance, publicações de artista e a abertura para a novidade. Duchamp era colaborativo e compreendia como ninguém o mercado da arte, sabendo dinamitá-lo parcialmente de dentro para fora com seus *ready-mades* e posicionamentos precisos em apresentações públicas (sabendo também divulgar adequadamente sua obra). Nessa partida de xadrez, “em xeque”, Tunga aprende a jogar com Duchamp da mesma forma que Duchamp ensinou John Cage: praticando novas estratégias⁶².

E de todas as formas como uma partida de xadrez pode terminar, talvez a mais rara ocorre quando apenas sobram no tabuleiro poucas peças e os dois reis. Esse final era um dos mais investigados pelo artista francês⁶³. Não obstante, o jogo de xadrez possui uma outra peça muito mais forte estrategicamente: a dama (ou rainha). No tabuleiro, a rainha pode se movimentar em todas as direções e é considerada a peça mais valiosa do jogo.

A centralidade da rainha (da mulher) e do corpo feminino são evidentes tanto na poética de Tunga quanto na poética de Duchamp. No encontro de ambos com os jogos de palavras, com o corpo feminino e principalmente com a questão do erotismo, essa importante referência feminina aflora: Maria Martins.

A arte de Tunga também postula diálogos com o surrealismo e a estética barroca latino-americana, que são referências fortes para o artista. Em seus objetos e esculturas, as formas e materiais permitem analogias inusitadas com a sexualidade, e ao reler a proposição estético-erótica dos surrealistas – a que em seus poemas as palavras faziam amor – Tunga adiciona a exuberância sensual dos trópicos, herança de nossa vanguarda, como se apresenta na obra da escultora Maria Martins [...] (MARTINS, Marta., 2018, p.44)

Maria Martins, de fato, é uma grande referência para Tunga. Principalmente no que tange a questão escultórica e suas ligações com o erotismo e com o surrealismo. A brasileira, que foi amiga, companheira artística e amante de Duchamp (entre 1943 a 1951), fez de parte de sua poética a investigação plástica entre o desejo de união e repulsão entre os corpos.

Segundo Catherine Lampert, a relação entre Tunga e Duchamp também passa pela chave “Maria Martins”, pois “a corrente que percorre o trabalho de Tunga está relacionada a

⁶² John Cage tinha grande admiração por Marcel Duchamp e se aproximou do artista francês primeiramente como seu aluno de xadrez, transformando-se, posteriormente, em amigo pessoal e parceiro de obras artísticas performáticas (TOMKINS, 2013, p. 454).

⁶³ Segundo Raul Antelo, o tema do livro *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, escrito por Duchamp, versava a respeito de “uma situação bastante insólita de final de jogo, em que sobram apenas duas figuras de rei e um ou dois peões por jogador”. Segundo o mesmo autor “arte das combinações, o xadrez é, portanto, um lance do acaso, ameaçando a estabilidade material da acumulação”, bem como elemento fundamental da poética do artista, que também está diretamente ligado às Américas, provavelmente por meio de figuras como Maria Martins (ANTELO, 2010, p. 202).

seu desejo real, íntimo e perpetuamente renovado pela união sensual e carnal e pelo amor, em sua forma também intelectual e cúmplice”, já que “muitos dos seus trabalhos foram concebidos com uma namorada ou com alguém que ele admirava”. No mesmo texto, Lampert também resgata as possíveis relações entre a obra *Querido Amigo*, de Tunga, e a instalação *Étant Donnés*, de Duchamp, mencionando o curioso dado de que o corpo feminino presente nesta última foi criado a partir de moldes feitos por Duchamp do corpo de Maria Martins (LAMPERT, 2019, p. 58-61).

Étant Donnés contrasta radicalmente com a linguagem visual de Grande Vidro. As intenções não-retinianas, a perspectiva científica, o desenho mecânico são substituídos por um ilusionismo e realismo tridimensionais. O acesso ao trabalho se dá por uma pequena sala onde há uma velha porta de madeira. Através de um pequeno buraco na porta, não maior que o buraco de uma fechadura, descortina-se um grande cenário: um muro de tijolos semidestruído em primeiro plano, uma mulher deitada, as pernas abertas, sobre um leito de galhos e folhas, o rosto coberto pelos cabelos louros, a mão esquerda segura uma lâmpada piscante, ao fundo uma paisagem de cartão-postal extremamente clara e brilhante mostra montanhas e uma floresta recortando o céu azul límpido e, um pouco à direita da paisagem, um elemento de fascínio: uma pequena cascata que não cessa mecanicamente de jorrar. A imobilidade geral da cena, submergida num tempo congelado como no *Grande Vidro*, é entrecortada pela ironia de brinquedo da cascata e da lâmpada (FILHO, P., 1986, p. 81).

Assim sendo, podemos vislumbrar que Duchamp criou ao menos duas rainhas para seu tabuleiro. Uma seria *A Noiva* mecânico-erótica que era “dotada de um poder e de uma mobilidade iguais aos da rainha do jogo de xadrez”. A outra, seria Maria Martins transmutada em obra de arte em *Étant donnés*, onde “a fêmea domina e controla a situação. Ela é a rainha do jogo, tão poderosa e dominadora quanto a rainha do xadrez”. Pois através de ambas, Duchamp nos convida a “participar de um jogo em que leis e possibilidades são interativas e *éros c’est la vie*” (TOMKINS, 2013, p. 504).

Tunga, por sua vez, também parece ter criado algumas “rainhas” para seu xadrez plástico-performático. Através da chave do erotismo o artista trabalha com o constante desejo de união, equilíbrio e repulsão entre os objetos. Seguindo a experiência de Duchamp, Tunga também serviu-se de moldes de corpos femininos em *Querido Amigo* (1996), obra na qual uma mulher imprime algumas partes de seu corpo (como a cabeça e o períneo) em placas de argila e folhas de cobre, numa ação privada registrada fotograficamente (e publicada no livro *Barroco de Lírios*):

Em 1947 Duchamp fez um seio feminino moldado em borracha, intitulado *Favor tocar*. Entre 1948 e 1949, aparece também moldada em borracha a figura feminina de *Étant donnés*: nua, as pernas abertas, o rosto propositalmente oculto. Alguns anos mais aparece uma série de objetos

manifestadamente eróticos: *Folha de videira fêmea*, *Objeto-dardo* e *Cinto de Castidade*. O primeiro é um molde negativo do sexo feminino, o segundo, um objeto fálico, faz o trocadilho entre *Dard* e *D'art*, e o terceiro, *Cinto de Castidade*, foi o presente de casamento para a sua segunda mulher, Teeny. Nestes trabalhos nada mais fazia do que enfatizar a presença sempre constante do erotismo em seus trabalhos (FILHO, P., idem, p.81).

Sobre o assunto, em outro texto, Catherine Lampert ressalta a importância do corpo feminino e do erotismo como elementos indispensáveis para a compreensão do desenvolvimento poético de Tunga. A autora também nos lembra que o artista “inaugurou ou estendeu seu repertório de formas a partir de performances” (LAMPERT, 2018, p.52).

Se em *Querido Amigo* o resultado da pressão do corpo feminino na argila gerava uma forma (escultórica/tridimensional) que remetia novamente ao corpo, na performance *Eixos Exógenos* era o contorno do corpo feminino que formava uma espécie de molde “em negativo” das peças:

A superfície curva de cada *Eixo Exógeno* é gerada pela silhueta única da mulher que permanece em pé; essa silhueta é então traçada por Tunga sobre uma superfície translúcida. Essa linha, ao girar em torno de um eixo, torna-se abstrata e dá origem a uma nova borda, uma linha contingente como a do toro [...] Quando o trabalho surgiu pela primeira vez, Tunga havia criado sete *Eixos Exógenos* a partir de sete mulheres. O metal escolhido para a cabeça, assim como a madeira selecionada para o corpo, era inspirado na cor de pele da modelo (LAMPERT, 2019, p.159).

A obra *Eixos Exógenos* explicita, mais uma vez, a complexa forma do pensar poético de Tunga: aqui, a cor da madeira “pinta” a cor da pele; e a cor do metal “pinta” os “cabelos” do volume final. Ao mesmo tempo, o contorno não é exatamente o desenho de uma silhueta, mas uma derivação de um esboço feito durante uma performance que se transformará numa escultura. Em resumo: Tunga pinta com a madeira e com o metal, enquanto desenha com uma linha invisível e esculpe com uma performance.

Até mesmo o título “exógeno” remete à geologia e ao processo de “desnudação” do solo (ou ao campo da biologia e ao processo de reprodução). O objeto que é aplicado na parte de cima da elevação de madeira também é muito parecido com uma taça ou cálice (que novamente remete simbolicamente ao útero). E, circularmente, com desenhos, cores, palavras e formas delirantes, Tunga constrói um conjunto de objetos que são ao mesmo tempo interconectados e independentes.

Os *Eixos Exógenos*, contudo, também remetem diretamente ao formato da peça “rainha” dos tabuleiros mais tradicionais de xadrez. São sete rainhas diferentes somente nesta sequência de obras (ou todo um novo jogo de xadrez apenas feito com “rainhas”). Pois, diferentemente de Duchamp, a relação de Tunga com o feminino e com a fertilidade em sua

poética não passa se encerra numa obra voyeurística⁶⁴, mas envolve os corpos na sujeira da maquiagem (como na ocupação performática *Resgate* do CCB-B-São Paulo em 2001) e no ato quase erótico do ver e comer parte de seus trabalhos (a exemplo das “sopas vermelhas” servidas na abertura da exibição da obra *True Rouge* em Londres no ano de 1998).

Ademais, para instaurar suas “rainhas exógenas”, Tunga criou um pequeno “mito” envolvendo novamente mulheres gêmeas⁶⁵, numa sucessão de eventos insólitos que costuram rizomaticamente diferentes aspectos de sua poética:

Mito: Duas irmãs gêmeas idênticas, cada uma em um dos polos da Terra, comem uma fruta, cospem seu carão no eixo da terra e dão um passo para trás. Ambas as irmãs viram gelo, mas as sementes germinam e delas nascem duas árvores. O corpo cootangelado da mulher esculpe, como num torno, o tronco da árvore. A silhueta de cada árvore preserva a memória da irmã que a semeou (TUNGA apud LAMPERT, 2018, p. 159).

Finalizamos este tópico rememorando a frase encontrada na lápide de Marcel Duchamp: “Aliás, são os outros que morrem” e tendo em mente que na centralidade do xadrez de Tunga também encontram-se a vida e a morte. Nesta partida imaginária criada por Tunga, em que cada adversário é devorado ao devorar suas peças de xadrez, geralmente jogam o “dia e a noite” (ou “morte” e a “vida”). As peças deste tabuleiro poético são trocadas constantemente, conforme cada novo jogo se inicia. O objetivo é incerto, as regras também variam de acordo com o oponente. O jogo pode recomeçar sem ter terminado. Quando ele encerra, sempre existe a possibilidade de recomeço. O tabuleiro pode ser circular, como no xadrez bizantino, ou no formato de um toro. Assim como nos tabuleiros modernos de xadrez, as peças podem possuir imãs em suas bases. Além disso, o tempo de cada “rodada” pode ou não ser cronometrado. Pois a liberdade do “rigor da distração” pauta esse jogo que pretende permanecer desafiador, autorreferente e aberto a infinitas possibilidades interativas e interpretativas.

Neste capítulo, aprofundamos a análise de importantes referências e “operações poéticas” presentes desde a primeira exposição individual de Tunga. Tais elementos foram selecionados a fim de examinarmos mais de perto as estratégias de seu “jogo artístico”, a exemplo da “linha arquitetônica” e da presença de uma forte inspiração duchampiana em seu *modus operandi*. Na sequência, estudaremos a maneira como a temática morte/vida permeia a

⁶⁴ Como explicado por Octávio Paz (2008, p.31), o intraduzível título definitivo da obra *Le Grand Verre* ou *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* é permeado por um elegante jogo de palavras que reflete “uma separação infranqueável entre o feminino e o masculino” no qual “o solteiro não é nem sequer dependente e a noiva não será nunca desposada”, expondo a dimensão erótica da obra de Duchamp. Artista cuja a vida poética termina com a preparação de uma obra em que a dimensão do olhar voyeurístico (erótico) se mistura com a impossibilidade do toque e do amor: *Étant donnés*.

⁶⁵ Como na história das *Gêmeas Xifópagas Capilares de Barroco de Lírios*, que também se transforma numa sequência de performances e instalações. Neste aspecto, vida e obra de misturam, uma vez que o livro foi dedicado à Léa e Maura (mãe e tia de Tunga), que também são as gêmeas idênticas retratadas no quadro *As gêmeas* (1940), de Alberto da Veiga Guignard. Este pequeno mito criado por Tunga também fala de magnetismo, germinação (vida) e memória (morte), além de remeter a imagens circulares (ou ao próprio “toro”), que são elementos muito fortes em toda a poética do artista.

centralidade do tabuleiro poético de Tunga, partindo da reflexão sobre o interdito (não) lugar ocupado pela imagem da morte.

3. A MORTE JOGA XADREZ

No início do longa metragem *O sétimo selo* (1957), escrito e dirigido por Ingmar Bergman, a morte é uma das primeiras personagens apresentadas aos espectadores. No momento em que ela aparece para o personagem principal, um cavaleiro medieval, ele a convida para jogar xadrez. A ideia de vencer a morte (que afirma ser uma excelente jogadora), numa partida que tem início na praia (em frente ao mar aberto), é uma potente e simbólica metáfora. Essencialmente, o quadro criado por Bergman neste início do filme possui como temática a consciência e o enfrentamento diário do personagem-cavaleiro com sua própria finitude. Tema que em nossos dias, ao ser abordado em diferentes contextos, geralmente gera espanto, surpresa e repulsa, como se existisse uma proibição velada sobre o assunto (pelo menos até a retomada da temática enquanto discussão diária em decorrência da pandemia da COVID-19).

É claro que estamos nos referindo ao espanto, surpresa e repulsa de cidadãos brasileiros contemporâneos da classe média ou média alta, aqueles que possuem privilégios como uma moradia com luz elétrica e saneamento básico, comida na mesa em três refeições diárias e alguma segurança perante as constantes crises econômicas, tendo emprego formal, assistência da família ou mesmo poupança e investimentos. Não estamos nos referindo aos milhares de cidadãos que vivem em condições de extrema miséria (ou abaixo da linha da pobreza) e que, infelizmente, lidam com a morte diariamente, muitas vezes de maneira bem mais trágica do que a pintada pela metáfora de Bergman.

Num contexto tão desigual quanto o brasileiro, abarcar de forma abrangente a temática da morte é uma tarefa impraticável¹. Por um lado, a maioria dos referenciais teóricos comumente estudados na academia sobre o assunto fazem recortes muito específicos, além de serem provenientes de autores oriundos de países considerados mais desenvolvidos. De outro, o tema é tão complexo e interdisciplinar quanto a enorme extensão das linhas de pesquisa das mais variadas formas de ciência (passando pelas ciências humanas até as biológicas).

Nas próximas páginas, portanto, apresentaremos apenas um dos milhares de caminhos possíveis sobre o tema, articulando reflexões, autores e imagens que foram encontrados no meio acadêmico pela autora (em disciplinas, cursos, eventos, orientações, etc) e que contribuíram de maneira significativa para a revisão e o aprofundamento bibliográfico realizados durante os mais de quatro anos de elaboração deste trabalho. Salientamos que as

¹ Consideramos igualmente impossível abordar o tema da representação da morte na arte ocidental de forma “universal”. Igualmente impensável seria a elaboração de um “resumo” ou “recorte” da temática (para os fins do presente trabalho) que esgotassem as múltiplas possibilidades e incongruências do tema no transcurso historiográfico (que poderiam ou não ter afetado a poética de Tunga).

referências sobre a temática da morte foram sistematizadas na fundamentação das argumentações de cada um dos capítulos da tese. Por conta disso, nem todas elas estarão referendadas neste tópico, a fim de evitarmos repetições desnecessárias, contribuindo para uma organização mais fluida de todos os capítulos da tese.

O primeiro objetivo deste capítulo é dedicar-se ao estudo de algumas reflexões interdisciplinares sobre o fenômeno da morte, a fim de melhor compreendermos o desconforto que o enfrentamento do tema (e de tudo aquilo que o cerca) frequentemente traz na parcela da sociedade (principalmente da brasileira) que tem maior acesso a museus e obras de arte, como as de Tunga, na atualidade. Ou seja: da parcela da sociedade que vive mediada por imagens que pregam uma “eterna juventude”, pautada no consumo de bens que garantiriam uma felicidade constante (típicas do capitalismo tardio) e que escolheram (inconscientemente) afastarem-se do enfrentamento de sua própria finitude. Parcela da sociedade que se choca ou nega seu incontornável ocaso, afastando-se de tudo que possa transformar-se num “emissário da morte”, como cemitérios, funerais, o próprio processo do luto e até mesmo de lugares como hospitais e asilos².

Reforçamos que durante a apresentação de tais autores e debates acerca da temática da morte, buscaremos estabelecer diálogo direto entre o assunto e sua abordagem no campo das artes plásticas, uma vez que possuímos amplo interesse na compreensão da representação da temática da morte enquanto poética (objeto estético) e discurso imagético sensível.

Após o desenvolvimento dessas reflexões interdisciplinares sobre o tema, passaremos ao segundo propósito deste capítulo: analisar a forma como Tunga aborda poeticamente o tema da morte. Verificaremos, assim, a criação de uma poética na qual Tunga pôde simular sua própria morte e instaurar um pensamento particular sobre o esculpir, o escrever, o criar e o morrer, representando de diferentes maneiras o enfrentamento com a finitude e suas possibilidades de continuidade (através de trabalhos artísticos que exploram metáforas químicas, físicas, biológicas, geológicas, sociais e espirituais). E após todos esses esclarecimentos, apresentamos uma breve reflexão a respeito do que denominaremos de “imagens do jogo da morte”.

² Comportamentos que recentemente essa mesma parcela da sociedade foi obrigada a se confrontar, durante o enfrentamento da pandemia da Covid-19 no Brasil. Momento que expôs ainda mais uma sociedade extremamente desigual, na qual alguns negavam a gravidade da doença ou de forma egoísta “furavam” o isolamento social recomendado pela Organização Mundial da Saúde (OMS), em contraste com outra parcela de indivíduos que era obrigada a se expor diariamente ao vírus para garantir sua sobrevivência.

3.1. Entre o tabu e o interdito: algumas reflexões sobre as imagens do jogo da morte

Não é exagero afirmar que a morte é um dos grandes temas da História da Arte ocidental. É a partir do enfrentamento da impossível imagem de sua própria finitude que o homem cria algo que se transformará no “vestígio material dos mortos”. As múltiplas representações artísticas que orbitam o tema da morte podem ser consideradas exemplos de sobrevivência dos devires humanos sobre progresso, degradação, revivência, modificação, transformação, etc. A representação artística da morte é rastro, fantasma e sintoma do jogo de funções que envolvem a vida de uma cultura ou a “sismografia dos tempos moventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Entre o devir e a estabilidade dos fluxos temporais, a representação da morte é recorrente. Se a vida humana é cíclica, se somos todos mortais, independentemente da cultura que nascemos e da história que escrevemos com nossas células, a morte está ancorada em um poderoso nó ancestral de identificação temática. Não obstante, pode-se constatar com certa tranquilidade que a mais longínqua gênese das artes visuais será encontrada na morte:

Sepulturas do Aurignaciano e traços de ocre sobre ossos - 30.000. Composições radiantes de Lascaux: um homem de barriga para cima, com cabeça de pássaro, um bisão ferido, cavalos fugindo debaixo de flechas - 15.000 [...] Cadáveres pintalgados da idade do bronze, congelados no solo de Altai, crânios com órbitas ornadas de hematita - 5.000. Mastabas menfitas e hipogeus do Alto Egito com seus sarcófagos dotados de grandes olhos pintados, e dependuradas na parede as barcas do além e as oferendas de virtualhas - 2.000. Túmulos reais de Micenas com suas máscaras funerárias em ouro - 1.500. Afrescos palpitantes de vida das necrópoles etruscas - 800. Na mesma época, cortejos das carpideiras da primeira cerâmica grega. Afrescos de Plutão e Perséfone no túmulo do rei Filipe da Macedônia - 350. Baixos-relevos das sepulturas romanas. Catacumbas cristãs. Necrópoles merovíngias do século VI com suas fivelas engastadas de ouro em forma de pássaros. Urnas para ossadas, relicários da Alta Idade Média. Estátuas jacentes de bronze do século XI, máscaras de cobre dourado do XIII, lousas de sepultura, estátuas tumulares de Blanche de Champagne, papas e santos ajoelhados dos túmulos renascentistas [...] (DEBRAY, 1993, p. 22).

No entanto, como somos seres simbólicos e muito diversos, encontrar um fio conector imagético sobre esse tema é perigoso (e academicamente presunçoso). É evidente que a imagem de um cadáver, as cores da putrefação, a percepção olfativa da química interna do corpo humano quando colapsa, ou o contraste da cor esbranquiçada dos ossos e dos dentes com o entorno terroso são fontes comuns de inspiração para a representação do ocaso, pois a nossa percepção do fim se dá a partir da finitude do outro. Mais precisamente, da percepção da interrupção da vida que pulsava no corpo do outro.

Representar a ausência é um dos grandes desafios de qualquer artista visual. Representar a ausência de vida é ainda mais desafiador. Utilizando as palavras de Didi-Huberman (2013, p. 38) estamos falando sobre uma “imagem impossível de se ver” que traz à tona a “angústia que nos segreda nosso próprio destino”. Uma “imagem invisível”, um lastro, uma reminiscência, um sentimento angustiante que corta o corpo e arrepia a mente de céticos e religiosos. Uma certeza universal que não é capaz de remeter a uma imagem universal, mas apenas apontar para uma imagem invisível comum a todos os seres humanos.

E deste ponto podemos afirmar que se desdobram inúmeras possibilidades, tanto psíquicas, quanto artísticas. Pois, em uma ponta, encontraremos imagens da vida após a morte, representando o quase incontrolável desejo humano de sobrevivência após o ocaso carnal. Na outra ponta, representações da implacável e única certeza humana: a morte como ser monstruoso, assustador e soberano (ou alentador das dores terrenas). E entre os dois extremos desse arcabouço temático (e psíquico), surgem outras infinidades de variações poéticas que almejam transformar em imagens (ou textos, músicas, palavras, cenas) a morte, o morrer, o significado da vida, as possibilidades de existência após a morte e, principalmente, a representação desta sensação única, individual e invisível da própria morte.

Logo, a temática da morte e sua representação enquanto imagem plástica (visual) reclama reflexões transversais (transdisciplinares), pois estamos diante de um dos maiores mistérios, ou fronteiras racionais da humanidade. No início de seu artigo a respeito do assunto, Debora Pazetto Ferreira (2016, p. 147) salienta: “todo perigo e ameaça remetem, em última instância, ao pior dos medos, isto é, o medo do próprio aniquilamento. O que significa que o terror mais extremo é aquele que o sujeito pode experimentar diante da ideia de morte”. Em outro ponto do texto, Pazetto articula afirmações de diferentes pensadores (filósofos e críticos de arte) para argumentar sobre a complexidade da autoconsciência que o ser humano possui sobre sua própria finitude (e como a consciência da morte afeta o campo das imagens que ele produz):

Paul Valéry afirmou, antes de Bataille, que o homem se diferencia do animal porque ruma a ideia de morte. Ou seja, o ser humano transforma continuamente a ideia de morte, deslocando-a, trabalha-a, nunca digerindo-a completamente [...] Valéry afirma que a necessidade da ideia da morte é imposta pela constatação da morte dos outros. Essa não deixa de ser a base psíquica dos rituais de sepultamento, que revelam a conscientização da morte do outro, enquanto aquele que sepulta encontra-se fora de perigo, como reivindicou Burke a respeito do sentimento do sublime. Assim, a morte é algo que experimentamos apenas indiretamente, na morte do outro – quando morremos, já dizia Epicuro, não estamos mais aqui para experimentarmos a morte – e, no entanto, ela é paradoxalmente o mais individual dos acontecimentos, pois cada um morre apenas a sua própria morte. Não é de se

espantar que a morte tenha ligação, senão com as origens do que chamamos de consciência ao menos com o despertar de nossa autoconsciência. Aqui encontramos a intuição heideggeriana de que ser-para-a-morte é a possibilidade de deixar de existir. Isso significa que, quando toma consciência de que vai morrer, o homem necessariamente toma consciência de sua própria existência (PAZETTO, 2016, p. 154).

Seguindo a linha argumentativa de Pazetto, para representar a impossível imagem da morte, ou tratar poeticamente do tema da morte é necessário apropriar-se profundamente da percepção da vida, do devir. O artista que deseja aproximar-se da morte a ponto de representá-la, precisaria ser o mesmo artista que enfrenta o peso da conscientização de sua própria existência (que é frágil e finita). Consciência que geralmente vibra em algum lugar entre o tabu e o interdito. Lugar nenhum, invisível e afásico. Lugar em que as regras da representação visual escapam e tocam em sensações terríveis, mas sublimes. Lugar em que a morte parece jogar xadrez com a vida, enquanto simplesmente existimos. E a fim de mapear academicamente esse lugar passaremos, primeiramente, para algumas referências fundamentais (e constantemente citadas em pesquisas específicas) sobre o tema.

Philippe Ariès, no livro *História da morte no ocidente* (1974), analisa os moribundos medievais e contrapõe as atitudes de outrora diante da morte com o comportamento caro às sociedades pós-industriais, apontando similitudes e gigantescas diferenças entre os dois momentos históricos. Nesse livro, o objetivo de Ariès não é falar de arte (apesar de incluir muitas imagens artísticas), mas apresentar sua longa pesquisa a respeito do tratamento do tema da morte na Idade Média em comparação com a atualidade (da sociedade europeia dos anos 1970).

No capítulo IV, intitulado *A morte interdita*, Ariès escreve a respeito daquilo que o impulsionou a desenvolver sua pesquisa: o paulatino desinteresse dos pesquisadores das novas gerações sobre o tema³, como consequência da construção de um grande interdito sobre a morte. Segundo o autor, vivemos numa sociedade pautada em uma vida plena e feliz, na qual “já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho”. Morre-se em local privilegiado, onde os médicos não conseguem mais curar os problemas da vida após uma constatação técnica que leva apenas à “parada com os cuidados com o moribundo” (ÀRIES, 2017, p.82).

É notória a postura quase romântica do autor, uma vez que ele não contextualiza uma grande parcela da sociedade medieval que morria em campos de batalha, ou em terríveis condições sanitárias, privilegiando em sua narrativa, os indivíduos evidentemente mais

³ Reforçamos que a primeira edição do livro data o ano de 1974.

abastados daquela época. Talvez essa escolha tenha sido deliberada, em vista de que ele compara este modo de morrer com o comportamento da elite europeia e estadunidense da segunda metade do século XX (posicionamento que será parcialmente criticado por Norbert Elias, como veremos a seguir).

Ariès constata que “ninguém tem mais forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido”. Pois a morte foi dividida “em uma série de pequenas etapas”, nas quais o moribundo vai perdendo as funções motoras e, depois, a consciência, até a desligada dos aparelhos, transferindo para a equipe médica a responsabilidade sobre o tema e destituindo a sociedade do “peso do grande drama” que envolve o enfrentamento da finitude (ÀRIES, idem, p.84).

Com isso, tudo o que antes pertencia ao universo do familiar, como a agonia dos doentes terminais, os velórios (com seus rituais preparatórios e a presença dos cadáveres), o luto e a constatação de que todos os indivíduos de determinada família iriam morrer foram, aos poucos, sumindo. Enquanto sociedade ocidental, criamos até mesmo regras de etiqueta de boa morte⁴, em que esperamos que o moribundo não deixe “os sobreviventes embaraçados” com “emoções demasiadamente exageradas” frente ao “difícil processo” do morrer. Para o autor, evitamos inclusive falar sobre a morte para o próprio moribundo, que geralmente finge que não sabe que está morrendo (ARIÈS, 2017, p.82-96)⁵.

Ainda segundo o autor francês, depois da morte de seu ente, a família tinha que enfrentar as formalidades para o desaparecimento do corpo, no qual a cremação era uma entre as opções. Além disso, uma vez que a morte foi esvaziada de sentido e separada da vida comum (juntamente com os cadáveres e seus velórios), os cemitérios também deixaram de ser locais públicos de peregrinação e de memória. As necrópoles são agora áreas indesejadas e desvalorizadas economicamente, nas quais os residentes próximos precisam conviver com a constante e terrível lembrança da morte. Dessa forma, Ariès conclui que os rituais, conversas e acordos em que o moribundo outrora presidia de sua própria casa, e que exigiam dos familiares a peregrinação ao cemitério após a sua morte, tornou-se algo sem propósito para os deixados. Utilizando as palavras do autor: “o que antes era exigido é agora proibido” (ARIÈS, idem).

⁴ Ariès (idem, p. 85) chama de *Acceptable style of living while dying* ou *acceptable style of facing death* (termos que na versão do livro em português não foram traduzidos). Na sequência o autor também aborda o *american way of death*, fazendo um paralelo entre o velório e o tratamento dos cadáveres nos Estados Unidos com o “modo de vida americano” ou *american way of life*.

⁵ Comportamentos esperados de um moribundo americano ou europeu dos anos 1970 que recentemente, no contexto pandêmico, seriam considerados desejáveis em vista de que, por conta do risco de contaminação (da COVID-19), milhares de pessoas que faleceram por conta do coronavírus permaneceram obrigatoriamente isoladas nos hospitais e posteriormente foram enterradas com os caixões lacrados e sem a possibilidade de rituais de passagem, como velórios e funerais. Aparentemente a pandemia colocou novamente em pauta a importância desses rituais de passagem outrora considerados desconfortáveis por essa parcela específica da população que tem acesso à saúde (principalmente através de planos privados).

Verifica-se, portanto, um certo posicionamento universalista de Ariès que muitas vezes não se aplica a uma grande parcela da sociedade pluricultural brasileira, por exemplo. Mas, a salvo da atenta observação desse posicionamento, sua contribuição crítica sobre a temática permite uma porta aberta ao debate. Já que se Ariès enxergava no processo de hospitalização do moribundo (e no consequente afastamento dos familiares durante seus dias finais) um dos pontos-chave para a criação de um grande interdito sobre o tema da morte na sociedade contemporânea ocidental, o sociólogo alemão Norbert Elias, por sua vez, contestou alguns desses argumentos:

[...] Num espírito romântico, Ariès olha com desconfiança para o presente inglório em nome de um passado melhor. Embora seu livro seja rico em evidências históricas, sua seleção e interpretação dessas evidências deve ser examinada com muito cuidado [...] Em comparação com o presente, a morte naquela época era, para jovens e velhos, menos oculta, mais presente, mais familiar. Isso não quer dizer que fosse mais pacífica. Além disso, o nível social do medo da morte não foi constante nos muitos séculos da Idade Média, tendo se intensificado notavelmente durante o século XIV (ELIAS, 2001, p. 19-21).

No livro intitulado *A solidão dos moribundos* (originalmente publicado no ano de 1982), Elias aprofunda o debate levantado por Ariès, lembrando-nos que, de fato, a participação dos outros na morte de um indivíduo era muito mais comum na Idade Média do que em sociedades mais atuais e industrializadas, como a nossa, e que tal fenômeno é muito mais complexo do que a dicotomia “do bom passado, mau presente”. Em contrapartida, o autor trata da maneira como aprendemos a aliviar as dores de muitos processos de morte com técnicas médicas eficazes. Além disso, Elias pontua o importante fato de que as “angústias de culpa são mais plenamente recalcadas e talvez dominadas” em nossa sociedade em comparação com outros momentos históricos (ELIAS, idem).

Articulando reflexões advindas da sociologia, da história e da psicanálise, o autor alemão toca em diferentes pontos a respeito desse tema. Citando alguns exemplos, ele retoma a problemática do atual afastamento da infância sobre os processos de morte e de decomposição dos corpos como um dado fundamental para nossa compreensão da morte enquanto interdito na fase adulta; a importância da angústia frente à perda da individualidade (morte) enquanto elemento essencial do imaginário do “progresso civilizacional”; bem como outros subtemas que versam a respeito da morte e das consequências de sua paulatina separação, isolamento e recalque face aos demais assuntos socialmente necessários, que fazem parte do fenômeno da vida⁶.

⁶ Sublinhamos, mais uma vez, a origem do europeia do autor e seu recorte reflexivo voltado para uma sociedade ocidental específica e para uma classe social restrita. Quando transportamos muitos de seus argumentos para países subdesenvolvidos como o Brasil, eles se aplicam melhor ao comportamento de uma pequena elite.

De todos os assuntos, destacaremos um argumento comum à maioria dos autores que estudam sobre nossa relação com a morte nos dias atuais: a comparação entre o tema da morte e o tema da sexualidade como abordagens igualmente interditas nas últimas décadas:

As atitudes defensivas e o embaraço com que, hoje, as pessoas muitas vezes reagem a encontros com moribundos e com a morte são comparáveis às reações das pessoas a encontros abertos com aspectos da vida sexual na era vitoriana. Em relação à vida sexual, um relaxamento limitado, mas perceptível, se instalou; o constrangimento social e talvez individual não é mais tão rígido e maciço como costumava ser. Mas em relação à agonia e à morte, a repressão e o embaraço possivelmente aumentaram (ELIAS, 2001, p.52).

Neste ponto, as observações de Elias e Ariès convergem: a morte tem sido o tema mais difícil para os indivíduos contemporâneos⁷.

O estabelecimento de um interdito tem um sentido profundo. Não é fácil depreender o sentido do interdito do sexo, que há muito impunha a confusão cristã entre o pecado e a sexualidade – embora sem nunca havê-la sobrecarregado como no século XIX. Pelo contrário, o interdito da morte ocorre repentinamente após um longo período de vários séculos, em que a morte era um espetáculo público do qual ninguém pensaria em esquivar-se e no qual acontecia o que se buscava. Rápida inversão, esta! Uma causalidade imediata aparece prontamente: a necessidade da felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda a causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder sua razão de ser (ARIÈS, 2017, p. 87).

Problematizando esse pensamento de Ariès, Norbert Elias (2001, p. 56) reforça que o interdito em relação à morte tem ligação direta com a concepção moderna de progresso civilizacional e de dominação das leis da natureza. Segundo o autor, espera-se o adiamento da inevitável morte através da ciência, que nos conforta a cada nova descoberta no tratamento de enfermidades antes incuráveis, empurrando para cada vez mais a ideia de que somos finitos, numa inédita forma científica (ou pseudocientífica) do antigo elixir da vida eterna⁸.

Elias expõe o tema do constrangimento da consciência da finitude através de sua contraposição com um desejo de imortalidade, visto que não cabe o peso da morte num modo de vida tão focado na juventude, na beleza, na produtividade, na proatividade e no consumo ininterrupto de bens duráveis e não duráveis a fim de garantir a felicidade. A imortalidade

⁷ Ariès (2017, p.86) nos lembra que “o mérito de ter depreendido primeiro esta lei não escrita de nossa civilização” foi de Geoffrey Gorer, que em 1955 publicou o primeiro estudo contemporâneo sobre o tema, intitulado *The pornography of death*.

⁸ Fator que explicaria a importância heroica (quase divina) dada à figura do médico em nossa sociedade, tratado como um grande salvador da vida, ou como um portador de conhecimento superior sobre a vida, o médico tornou-se uma espécie de porta-voz da ciência (e de uma possível imortalidade). Característica que tem sido amplamente debatida na formação profissional desses indivíduos, que também precisam saber lidar constantemente com a morte, com o luto e com a consciência da finitude, como exemplarmente explorado nos estudos de Klüber-Ross, citados na sequência.

estaria na base de um processo que poderíamos chamar de eutanásia/esterilização social do idoso e do moribundo, para certificar uma vida longa, não violenta e sem sofrimento⁹.

Ainda segundo o sociólogo alemão, outro fator imprescindível para a compreensão do tema é o individualismo típico das sociedades capitalistas atuais. Apesar de sermos animais sociais, hoje possuímos uma distorcida autoimagem de independência e autonomia, na qual a extrema individualização, o controle das emoções “vulcânicas” e o isolamento social¹⁰ são traços constantes (e esperados) da personalidade do jovem trabalhador contemporâneo. Esse permanente autocontrole estaria enraizado na própria estrutura psíquica dos indivíduos que crescem nessas sociedades, transformando-os em moribundos que morrem sozinhos e afastados da comunidade, dentro de hospitais assépticos. Locais onde a morte é tratada apenas como o término de uma série de procedimentos médicos que tinham como intuito “prolongar a vida a qualquer custo” (ELIAS, 2001, p.56-68).

É importante ressaltar que Elias constantemente sublinha em seu livro que existem diferenças enormes entre esses indivíduos, a partir de fatores como gênero, idade, classe social e contexto histórico-geográfico-cultural. Norbert Elias finaliza seu livro aprofundando a explicação a respeito do conceito de solidão¹¹, destacando um tipo específico: a solidão na qual alguns sujeitos vivos são excluídos da “comunidade dos viventes”. Trata-se das pessoas que são destituídas de qualquer laço sentimental, indivíduos que não têm nenhum significado para o corpo social, cujas vidas não fazem diferença alguma. Elias exemplifica seu argumento citando figuras como moradores de rua, presos políticos, presidiários condenados à morte e moribundos¹², reforçando que o terror dos vivos em relação à morte tem isolado os moribundos para uma esfera muito particular, na qual sua dor é amplificada pelo interdito do tema. Utilizando as palavras do sociólogo, é necessário retirar o “constrangimento, o véu de desconforto que frequentemente cerca a esfera da morte” para conseguirmos falar mais abertamente sobre o assunto (ELIAS, idem, p.68-77).

A fim de também dialogar com os moribundos e compreender a situação do enfrentamento da morte no contexto dos hospitais modernos, Elisabeth Kübler-Ross (2017)

⁹ Modelos de vida que através das redes sociais, têm sido difundidos em massa e causando enormes impactos sociais. Impactos que extrapolaram até mesmo as previsões de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo na qual estaríamos inseridos.

¹⁰ Refletir sobre as palavras de Elias frente ao contexto brasileiro da pandemia em 2020/22 é tarefa desafiadora, uma vez que o recomendado (e esperado) isolamento social das gerações mais jovens foi paulatinamente sendo abandonado e substituído por comportamentos que privilegiavam, ao mesmo tempo, o individualismo somado a constantes aglomerações. Tais dados sociológicos podem certamente inspirar novas reflexões e pesquisas sobre o tema.

¹¹ Para o autor, a solidão seria intrínseca à própria velhice, momento no qual ocorre o processo de um profundo isolamento, somado a uma progressiva desconstrução da individualidade e paulatina invisibilidade social. O idoso passa a ser visto como figura portadora da lembrança da morte e começa a precisar mostrar que está vivo, apesar da velhice para os mais jovens. Muitas vezes ele precisa desafiar os outros e a si mesmo, demonstrando que ainda possui certa independência para não ser “matriculado” na “escola do isolamento”: o asilo.

¹² A figura do moribundo de Elias ganha outro peso ao efetuarmos um paralelo com o contexto brasileiro atual, no qual poderíamos pensar em uma necropolítica aplicada pelo Estado (e internalizada, inconscientemente, por parte da sociedade) tanto na condução das políticas públicas para o (não) enfrentamento da pandemia quanto pela maneira como os contaminados de distintas classes sociais foram (e ainda são) tratados.

publicou, em formato de livro, décadas de entrevistas, seminários e ensaios a respeito do tema. Em *Sobre a morte e o morrer* (publicado originalmente no ano de 1969), a autora apresenta e aprofunda a estrutura dos cinco estágios que um ser humano geralmente percorre em relação a uma perda/luto. São eles: I. A negação/isolamento; II. A raiva; III. A barganha; IV. A depressão e V. A aceitação.

Essa pioneira sistematização da psiquiatra e pesquisadora suíça (2017, p. 06) tornou-se essencial para a análise das estruturas psíquicas e comportamentais que envolvem a complexidade de estar diante da morte do outro (ou da morte de si mesmo), contribuindo para o avanço da tanatologia¹³. Kübler-Ross inicia o livro discorrendo sobre o temor da morte, reforçando, logo nas primeiras páginas, o fundamento psiquiátrico (e freudiano) de que, do ponto de vista do inconsciente, “a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos”. Ou seja: “em nosso inconsciente só podemos ser mortos; é inconcebível morrer de causa natural ou de idade avançada”. Sendo a morte sempre um fator externo e maligno:

Psicologicamente ele [o homem] pode negar a realidade de sua morte por um tempo. Em nosso inconsciente, não podemos conceber nossa própria morte, mas acreditamos em nossa imortalidade. Contudo, podemos aceitar a morte do próximo, e as notícias do número dos que morrem nas guerras, nas batalhas e nas autoestradas só confirmam a crença inconsciente em nossa imortalidade, fazendo com que – no mais recôndito de nosso inconsciente – nos alegremos com um ‘ainda bem que não fui eu’. Se já não é possível rejeitar a morte, podemos tentar dominá-la pelo desafio. Se podemos dirigir em alta-velocidade nas autoestradas, se podemos regressar do Vietnã, devemos, então, sentir-nos imunes contra a morte (KÜBLER-ROSS, idem, p.18).

Aparentemente, ainda segundo Kübler-Ross, perdemos a capacidade de enfrentar a morte com “resignação e dignidade”, principalmente quando nos confrontamos à morte coletiva banalmente, através de todos os meios possíveis de comunicação em massa, os quais nos levam a, literalmente, negar e recalcar a nossa condição humana mais básica. Esse fator, segundo a autora, está na raiz dos mecanismos de destruição das guerras modernas, dos cada vez mais constantes radicalismos religiosos e do mau uso da ciência e da tecnologia.

Consonantemente com as percepções de Ariès e Elias, Kübler-Ross (2017, p .3-15) percebe em seu convívio com os moribundos no âmbito hospitalar que “quanto mais avançamos na ciência, mais parece que tememos e negamos a realidade da morte”. Recorrendo a eufemismos, afastamos as crianças e deixamos para os médicos e profissionais “da área” lidarem sozinhos com os “corpos sem vida”.

¹³ Tanatologia é o nome dado ao “ramo da ciência que estuda a morte e seus fenômenos”. A tanatologia geralmente está dividida em dois grandes campos de investigação: o primeiro investiga tecnicamente “as causas, circunstâncias e outros aspectos da morte de um indivíduo”, a exemplo da medicina forense e, o segundo, diz respeito “ao estudo do significado da morte e do processo do morrer” (SILVA, 2022, p.66).

Utilizando o próprio modelo criado pela autora, é como se nossa sociedade vivesse permanentemente transitando entre os estados de “negação”, “raiva”, “barganha” e “depressão”, sem jamais adentrar no âmbito da “aceitação” da morte. Percepção esta que direcionou Kübler-Ross ao desenvolvimento de toda a sua pesquisa, pautando sua reflexão na vida dos moribundos, isto é, na vida e no viver daqueles que estão próximos do morrer¹⁴.

Essa relação dos vivos perante a morte é outro aspecto recorrente e importante, tanto para os autores citados quanto para outros estudiosos do tema¹⁵, uma vez que é justamente por intermédio do confronto direto com a morte do outro que geralmente tomamos consciência de que somos finitos e de que também iremos morrer. A tomada de consciência sobre os limites da existência se dá justamente no momento em que percebemos que a morte não é necessariamente uma negação da vida (ou uma espécie de antítese do “viver”), mas um fenômeno indissociável da vida e necessário como gerador de sentido para os seres humanos.

Complementando alguns dos apontamentos de Kübler-Ross elencados a respeito das diferentes formas de enfrentamento direto da morte do outro (e de si mesmo), em *Ensaio sobre a finitude* (publicado em 1994), Françoise Dastur afirma que “a morte é objeto de espanto” e que, uma vez entregue a esse estado, o homem é capaz de “aceitar permanecer constantemente em seu domínio”:

Deixar ao nada que é a morte o governo da vida não implica, todavia, nem heroísmo niilista nem lamentação nostálgica, mas, na realidade, a conjugação, na tragicomédia de uma vida que não recua diante da morte, mas, ao contrário, aceita incluir em sua conta o luto e a alegria, o riso e as lágrimas (DASTUR, 2002, p. 08).

Para a autora, “a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte”, e este enfrentamento se dá de diferentes formas, sendo a representação artística uma das mais potentes.

Através de exemplos retirados do enredo da *Epopeia de Gilgamesh*, Dastur novamente nos lembra que compreendemos a morte sempre a partir da perspectiva do outro. “Porque não há experiência da morte como tal... Mas somente experiência da morte do outro e instituição, nesta experiência primeira do luto, da própria referência a si como mortal”. Estaria, portanto, na origem da cultura essa experiência do luto. Juntamente com ele, a mediação visível com a terrível morte, que são os ritos, mitos e imagens que constituem nossa memória coletiva

¹⁴ Kübler-Ross (2017, p.26-32) afirma que iniciar sua pesquisa junto aos moribundos com seus alunos do curso de medicina foi uma tarefa árdua, visto que “os médicos protegiam seus pacientes” das conversas/entrevistas, como se os moribundos já fossem condenados e não precisassem de “emoções tão fortes” ou de mais “lembrança/abalo” acerca da evidente e próxima finitude.

¹⁵ A exemplo de Edgar Morin, autor que será posteriormente introduzido nesta tese, mas que também compartilha da mesma abordagem argumentativa.

representacional que se forma somente a partir da consciência e do enfrentamento da finitude (DASTUR, 2002, p. 16).

Ainda segundo Dastur (idem, p. 17) o fundamento unitário de toda a cultura está justamente na necessidade de coexistência entre a comunidade viva com seus ancestrais. Em outras palavras: na convivência simbólica entre mortos e vivos. E é dessa relação entre o enfrentamento da inevitabilidade da morte com a necessidade de diálogo com os antepassados (que passa pela afirmação da individualidade dentro de uma coletividade) que teria surgido o impulso humano para a crença na eternidade. Pois, ao contrário de outras espécies de animais, convivemos com a angústia do confronto com nosso próprio ocaso. Essa angústia está diretamente relacionada a uma enorme dificuldade em se definir a morte. Os limites de nossa racionalidade nos levam a constatar que a morte não poderia ser somente uma aleatória e natural falência física das engrenagens internas que mantêm o corpo vivo, fato que nos impulsiona a acreditar que o fim do corpo não poderia ser o fim de tudo, mas apenas o começo de um novo ciclo (inalcançável aos olhos e ouvidos mortais). Fenômeno impensável para os seres humanos, “temos a tendência de ver nela uma passagem e não um fim”:

[...] como o termo *trépas*, que significa ir além ou transgressão, e *decés*, que implica a ideia de partida e de separação, como bem atesta a língua francesa. É possível considerar a morte como uma ruptura interna de uma vida que prossegue incansavelmente sob formas sempre novas, de sorte que o indivíduo não morre, somente de uma certa maneira (DASTUR, 2002, p. 18-19).

Conforme nos atesta a professora francesa, a criação de um mundo além vida, em diferentes culturas e momentos históricos, é uma das mais básicas respostas humanas perante à consciência da finitude. Sendo assim, as divindades ocupariam esse lugar imortal e viveriam em uma esfera cosmológico-temporal distinta da nossa, na qual não precisariam lidar com o peso da morte (e, por isso, poderiam nos ajudar a vencer o problema da finitude). Admitindo essa realidade além vida, sentimo-nos aptos, ao menos parcialmente, a conviver com essas figuras, dominando a morte. Seja através de uma existência não tão interessante quanto a dos vivos (como no caso dos gregos), seja por intermédio de um “retorno e de uma transmigração eterna das almas”, como no cristianismo (DASTUR, idem, p.24-25).

Continuar existindo após a morte (mesmo que seja apenas no campo da lembrança/saudade dos deixados) é uma das necessidades humanas mais instigantes e assustadoras. Se por um lado o desejo de vencer a morte é aquilo que nos impele a construir um legado, a deixar uma herança (ou uma história individual e memorável para a coletividade), por outro, (re) conhecer a própria mortalidade é aterrorizante. Por isso, delegamos à representação

(principalmente imagética), um dos principais meios para lidar com a complexa ambivalência dessa temática.

No livro *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* (publicado originalmente em francês no ano de 1991 e traduzido para o português em 1993), Regis Debray apresenta sua pesquisa sobre a representação imagética da morte (citada pela autora conterrânea Françoise Dastur), além de aprofundar o debate a respeito da representação artística da temática:

O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens (DEBRAY, 1993, p. 20).

Debray também pontua as raízes etimológicas das palavras que utilizamos na estética, história, crítica de arte (e até no cotidiano), para fundamentar sua argumentação a respeito da inseparável relação da morte com a imagem:

[...] Se etimologia não constitui uma prova, ela dá indicações. Em primeiro lugar, o latim. *Simulacrum*? O espectro. *Imago*? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem. O *jus imaginum* era o direito reservado aos nobres de andar em público com um duplo do antepassado. Para Salústio, um *homo multarum imaginum* é um homem que tem muitos antepassados de alta linhagem. Logo, muitas estátuas no exterior, erguendo bem alto o nome de sua *gens*. *Figura*? Em primeiro lugar, fantasma; em seguida, figura. Será que se pretende ver aí um lúgubre assombramento da vida luminosa da Hélade? (DEBRAY, idem, p. 23).

Ainda seguindo o pensamento de Debray, “a imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável” quando utilizada em contraposição à “corrupção das carnes no fundo dos jazigos (no exemplo cristão)”. A imagem artística em pedra, ouro, dentre outros materiais duráveis, são sobrevivências, são fantasmas de corpos que já caíram. Foi de um enigmático confronto com um cadáver que a primeira experiência metafísica do animal humano se deu, indissolivelmente, de forma estética e religiosa. Pois as imagens nasceram desse espelho inominável, um “não-sei-o-quê em si” no qual se abriu um abismo por desdobramento especular (DEBRAY, 1993, p.26-30).

Dessa forma, pode-se concluir que através da soma da conscientização da morte, com a elaboração do luto (que geralmente se dá por intermédio de elucubrações metafísicas/religiosas¹⁶) e da maneira como a imagem da finitude é representada artisticamente,

¹⁶ Segundo Freud (2018, p. 122) os indivíduos buscam na experiência religiosa (metafísica) um sentido apaziguador, quase “oceânico”, para essa existência condenada à efemeridade corpórea.

que o homem se diferencia amplamente de qualquer outro ser habitante do planeta Terra. A organização simbólica (e artística) da experiência multissensorial da morte está na base da necessidade da imagem e da palavra como sobrevivência/memória desse outro-morto que um dia seremos todos nós.

Em outras palavras, pode-se afirmar que a necessidade de ser lembrado caminha de mãos dadas com as artes plásticas. E a negação da finitude caminha de mãos dadas com os limites culturais da humanidade. As imagens surgem de um espelho abissal de nosso próprio ocaso, e a arte como diferencial simbólico do animal humano, um ser social, biológico e psicologicamente imerso em um constante mal-estar cultural¹⁷.

Na conclusão do prefácio da tradução brasileira de *Mal-estar na Cultura*¹⁸, Márcio Seligmann-Silva (2010) reforça a importância desse estudo de Freud enquanto elucidação das estruturas primordiais que fundam a humanidade:

Nossa cultura é descrita por Freud como geradora de uma enorme culpa, na medida em que seu componente erótico direciona nossa sociedade no sentido de construir uma massa coesa de seres humanos. Quanto mais cultura, mais culpa e mal-estar. Mas, como vimos, nessa novela trágica existem dois atores principais, ou seja, não apenas Eros – o amor -, mas também Tânatos, a morte [...]. Não deixa de ser desconcertante para nós – ao lermos este ensaio oitenta anos depois de sua composição, ou seja, após não apenas da Segunda Guerra Mundial, Auschwitz, Hiroshima, centenas de milhares de massacres, genocídios e ditaduras sangrentas, mas também em meio a um processo vertiginoso de globalização (costurado por Ananke e não tanto por Eros) e de construção de grandes blocos de nações que está transformando o mapa-múndi – pensar nessa concomitância detectada por Freud da tendência a se construir unidades culturais sempre maiores, ao lado da tendência da construção e do aniquilamento (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 103).

Em outras palavras, para Freud, vida e morte, Eros e Tânatos são as mais básicas engrenagens de uma circularidade intrínseca à consciência humana. Tanto a finitude e a destruição, quanto a conservação e a criação (ao lado do prazer e das inúmeras outras bases da teoria psicanalítica) figuram como os motores basilares da existência individual e coletiva.

A seu ver, separar Tânatos de Eros do convívio social, privá-lo de ocupar seu lugar na civilização, é também destituí-lo de potência. Cria-se um desequilíbrio psíquico, um interdito social e um problema civilizacional que nos leva ao conceito de tabu:

O significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso,

¹⁷ Sobre esse assunto, Sigmund Freud (2018, p.122) afirma que é na construção da cultura, no convívio com os outros (mesmo que este convívio sempre cause muita aflição), que o ser humano encontraria algum sentido para viver.

¹⁸ Como explica Márcio Seligmann-Silva (2010, p.95), Freud preferiu utilizar originalmente o termo “cultura” [*Kultur*] e não o termo “civilização” [*Zivilisation*] em alemão no ensaio intitulado *Das Unbehagen in Der Kultur*. Contudo, o próprio pai da psicanálise havia sugerido que a primeira tradução do livro para a língua inglesa empregasse o termo *civilization* (*Civilization and its discontents*, de 1930). Seligmann-Silva afirma que nos últimos anos essa tradução tem sido revista, pois o termo civilização marcava “um deslocamento, um controle e quase uma ‘higienização’ das potentes teses que Freud apresentava nesse ensaio. Talvez por conta de sua luta naquela época pela aceitação e pela divulgação de sua obra, tenha proposto o termo indiscutivelmente mais restrito e fraco do que o termo cultura”.

proibido, impuro”. O contrário de “tabu”, em polinésio, é *noa*, ou seja, “habitual, acessível a todos”. Assim, o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. A nossa expressão “temor sagrado” corresponde frequentemente ao sentido de “tabu”. As restrições do tabu são algo diverso das proibições religiosas ou morais. Não procedem do mandamento de um deus, valem por si mesmas; distinguem-se das proibições morais o fato de não se incluírem num sistema que dá por necessárias as privações, de forma geral, e fundamenta esta necessidade. As proibições do tabu prescindem de qualquer fundamentação; tem origem desconhecida; para nós obscuras, parecem evidentes para aqueles sob seu domínio. Wundt afirma que o tabu é o mais antigo código de leis não escritas da humanidade (FREUD, 2013, p.12-13).

Se em nossa sociedade a morte passou a ocupar esse lugar obscuro do tabu¹⁹, sua ambivalência nos leva, paradoxalmente, a recalá-la e a consumir cada vez mais imagens que dela nos fazem lembrar²⁰. Em termos psicanalíticos, ao ser confrontada com imagens que são constantemente rejeitadas, o “retorno do recaiado” pela sociedade demonstra-se “infamiliar” e provoca ainda mais “mal-estar”. E para dar conta desse desconfortante estado (contraditoriamente), a mesma parcela da sociedade escolhe novamente o caminho da rejeição/negação/recalque ou da obsessão/neurótica do consumo e/ou sublimação dessas imagens²¹.

Se, por um lado, não queremos conviver com cadáveres, hospitais, cemitérios, moribundos e demais imagens (ou lugares) da morte, por outro, convivemos com jogos digitais, composições musicais, criações literárias, brinquedos, roupas, filmes e seriados televisivos repletos de mortos-vivos, como vampiros, zumbis e conflitos armados sanguinários²². Os mesmos espectadores leigos que talvez se chocariam ao vislumbrarem uma representação da morte em um museu de arte (local comumente interpretado como destinado às belas artes em países como o Brasil), consomem, sem muita criticidade, outras representações mortíferas mastigadas (portanto, mais palatáveis) pela indústria cultural.

¹⁹ Ariscamos a argumentação de que, talvez por conta de todos esses interditos, isolamentos, afastamentos e ressalvas em relação ao corpo, ao velório e demais questões diretamente relacionadas à morte (tabus) o cemitério transformou-se em um dos poucos (ou, talvez, o único) espaço aceitável para a sua representação. Todavia, a arte cemiterial (que outrora viveu momentos de pujança), na maioria das cidades brasileiras do século XXI, é comumente padronizada, simples e esvaziada da estatúria barrocamente decorada de outras décadas (além de sofrerem com falta de manutenção, abandono e constante depredação). Nos cemitérios nacionais, a representação matérica (e artística) da morte, quando existente, impera silenciosa e geralmente relegada aos olhos de poucos transeuntes e funcionários do local, a salvo algumas exceções (quando ocorre a intervenção do poder público, a privatização desses espaços ou o incentivo cultural e/ou investigação acadêmica a respeito de algumas peças históricas).

²⁰ Nos distanciamos da morte mas, ao mesmo tempo, também a cultuamos. No cristianismo, religião predominante no território brasileiro (em seus diferentes segmentos), o cadáver de Cristo na cruz é o símbolo maior do sagrado. O paraíso e a vida após a morte são os mitos mais desejados e perseguidos pelo corpo social, como analisado por Dastur (2002, p.18-25) no tópico *A invenção escatológica*. Mas apesar de elemento central da dialética da fé, a morte ainda é vista por boa parte dos brasileiros cristãos como fenômeno terrível, fim último da alegria de viver.

²¹ Comportamentos fervilhantes na sociedade brasileira durante o ano de 2020/22, no qual a consciência e o confronto com a morte, proveniente de um vírus invisível e global, dinamitou diferentes reações sociais que pendularam entre o negacionismo, a radicalização da fé, a aceitação, a indignação e o horror.

²² Fator que não configura uma novidade temática (no sentido artístico), mas um interessante fenômeno global (enquanto uma cultura pop-midiática transcontinental) disseminado por diferentes plataformas digitais e/ou interativas (e com distintas linguagens) desde o final do século XX e início do século XXI.

Entre o recalque, o tabu e o consumo de imagens relacionadas ao tema da morte, encontra-se um sujeito que (re)afirma ou que procura o seu lugar no mundo. Sujeito biológico, psicológico, social e sensível que constantemente busca representar artisticamente sua condição humana:

O sujeito está no centro da questão da arte. Isso poderia parecer um viés subjetivante, ou pior, psicologizante. Mas não se trata disso. É necessário afirmar hoje que a arte contemporânea é marcada por um verdadeiro retorno ao sujeito, de forma articulada ao que Hal Foster, em um famoso texto, propõe como ‘retorno do real’. Após a crítica à mimesis realizada pelas vanguardas modernistas, que desmantelou a bem-aventurada e calculada relação entre o sujeito da pintura e a “realidade” representada, o sujeito, assim como o real, se faz valer de fora do espaço da representação, contra, ao mesmo tempo, ilusionismos e formalismos. O real que, segundo Foster, retorna na arte contemporânea, e que ele explora especialmente no que diz respeito à pop art, é oposto da realidade mimética construída de forma ilusionista. Por uma torção talvez sutil, porém vigorosa, não se trata mais da realidade como janela do mundo, dada por e para olho fixo. Trata-se do real léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara violentamente (RIVERA, 2014, p.20-21).

“Real traumático” que levou muitos sujeitos ao ambivalente processo de enfrentamento da finitude a partir de imagens mensageiras da morte em decorrência de uma pandemia global. Entre 2020 e 2022, essas imagens foram constantes durante um período tão longo de isolamento social (ou de tentativa de isolamento social), que se verificou, em uma fatia da população, certo anestesiamiento (negação e/ou recalque, ao ponto da criação de um quase interdito) quanto ao tema. Enquanto imagens de covas abertas aos milhares eram veiculadas pela mídia, muitos preferiam negar a existência de tantos corpos para preenchê-las (igualmente e inconscientemente negando a sua própria existência como corpo frágil e finito). Enquanto milhares de pessoas se arriscavam pelo direito de viver e sobreviver coletivamente, outros milhares brigavam pelo direito de aniquilar “o retorno do real” que se impunha.

Sintoma de questões sociais, políticas e históricas extremamente complexas que não temos a pretensão de nos aprofundar neste trabalho, o enfrentamento (ou a falta de enfrentamento) de países como o Brasil frente a pandemia da COVID-19 é mais um reflexo da necessidade de recolocarmos em destaque o estudo sobre o papel da morte nas plurais matizes culturais nacionais e, em especial, o estudo sobre sua abordagem sensível e poética no campo da arte contemporânea.

E longe de concluir o debate, conforme já explicitado no início deste capítulo, as discussões levantadas até aqui a respeito da morte e de sua imagem artística serão resgatadas e ampliadas nesta tese, sempre em diálogo com a poética de Tunga.

3.2. *Perdendo a própria cabeça: Tunga e a labiríntica morte*

Nas penúltimas páginas do livro *Barroco de Lírios* (1997, p.300-301), Tunga aparece de costas, numa foto-performance, atirando uma cabeça decepada ao mar (figura 13). Verifica-se que a cabeça é um duplo decapitado do próprio artista, que a segura pelos cabelos. Tunga é flagrado executando um gesto parecido com o realizado pelos pescadores quando atiram suas redes ao mar. Trata-se de um movimento vigoroso e preciso, com a intenção de lançar o objeto a uma certa distância, mas sem perder o elo entre ele, o mar e o corpo do “pescador”. No livro, a fotografia é precedida por distintos registros/momentos do encontro entre Tunga e a cabeça (figura 14).



Figura 13. Tunga. *Semeando Sereias*. 1987.

Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/semeando-sereias/>> .

Acesso em: 07 dez 2020.

Partindo da narrativa visual sugerida por essas fotografias performáticas, Tunga parece simular sua própria morte através do encontro com seu duplo. Ressalta-se que a cabeça decepada (que parece dormir) realmente foi feita a partir de moldes retirados do crânio de Tunga. E, ao encontrar com esse duplo/máscara/escultura, a sugestão foto-performática é uma mistura de uma “morte-pescaria” com a ambivalência de uma ação dúbia que sugere apego-desapego/desvelamento-encobrimento.

Com esse mesmo molde da cabeça de Tunga, distintos simulacros decapitados foram por ele produzidos e trabalhados artisticamente, a exemplo da grandiosa instalação

Gravitação magnética (1987) ou da foto-ação-performática *Experiência de fina física sutil* (1996)²³. Portanto, entende-se que a criação dessa figura-máscara possui significado mais amplo do que aparentemente sugere a história ficcional que acompanha a foto-performance intitulada *Semeando Sereias* (1987) em *Barroco de Lírios* e, por isso, pretende-se investigar a importância que esta cabeça-cópia decapitada adquire no amplo conjunto poético do artista.

Sabe-se que a criação e a utilização de duplos/máscaras possuem diferentes importâncias e significados na religião, na magia, na antropologia e, principalmente, na história da arte. Afunilando o olhar para o campo específico das artes plásticas, as grandes referências imagéticas sobre o tema costumam ser as máscaras mortuárias que compõem os acervos de museus ocidentais tradicionais, a exemplo das feições douradas registradas na máscara mortuária atribuída ao lendário Agamémnon ou ao rosto de ouro maciço do faraó Tutancâmon inscrito em seus artefatos sepulcrais. Observa-se que apesar dos distintos contextos e funções histórico-culturais, tais máscaras mortuárias (confeccionadas, portanto, após a morte de um indivíduo, a partir do decalcamento de seu crânio/rosto) eram feitas com gesso ou cera para posterior remodelação em materiais mais resistentes (ou nobres) a exemplo da pedra, do cobre ou do ouro.

O que poderia ser identificado como um resultado estético comum entre essas imagens fúnebres, separadas pelo tempo, é a recorrência da expressão facial relaxada/neutra. Tais semblantes póstumos costumam suscitar no observador a impressão de estar diante de um rosto imerso em sono profundo ou descanso eterno: com os olhos fechados e músculos faciais relaxados. Retomando a argumentação (anteriormente citada) de Régis Debray (1993, p. 21-22), são imagens aceitáveis ou domesticadas das faces de diferentes defuntos que nos fazem lembrar hodiernamente que “a arte nasce funerária, e renasce, sob o agulhão da morte”.

E assim como essas famosas imagens/máscaras da história da arte ocidental, a máscara decalcada por Tunga de seu próprio rosto, possui esse mesmo conhecido e enigmático semblante relaxado/neutro. Expressão domesticada que será subvertida pelo artista através de operações cênicas, ajudando-o a jogar poeticamente com a morte, como veremos a seguir...

²³ Para a impressão do molde, foi empregada a técnica popularmente conhecida como “atadura gessada”, na qual tiras de gazes úmidas (embebidas em gesso e água) decalcavam o rosto de Tunga (que estava previamente untado com vaselina). A finalização da primeira cabeça tridimensional do artista, foi feita com ferro fundido e utilizada no eixo central da instalação *Gravitação magnética* (1987). Posteriormente, o molde da cabeça do artista também foi utilizado para outras reproduções em látex, compondo as peças que caíam das malas na ação intitulada *Experiência de fina física sutil* (1996).



Figura 14. Tunga. *Semeando Sereias*. 1987.

Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/semeando-sereias/>> .

Acesso em: 07 dez 2020.

O rosto/cabeça/máscara “neutra” de Tunga não poderia ser interpretado apenas à luz das artes visuais tradicionais, uma vez que o artista insere seu corpo (ou o corpo de outras pessoas) em mais de uma situação em que o objeto é apresentado ao público como recurso/artefato/obra estética. As situações criadas a partir da máscara se tornam performáticas e permeadas por uma certa mística típica das artes cênicas, tal como aponta Elisabeth Lopes no trabalho intitulado *A magia das máscaras: ator e seu duplo*:

Existe em todas as máscaras, realistas ou abstratas, um conteúdo sobrenatural associado com a ideia de “outro” - a alma, o mito, o espírito. A máscara não se limita ao papel decorativo, ao acessório de cena. Ela é, antes de tudo, um objeto de metamorfose na medida em que, ao colocá-la, o ator é afetado por um poder incomum. A máscara estabelece um elo que está fora do nosso alcance (LOPES, 2011, p.31).

Recorrente na história da dramaturgia e na apresentação de peças teatrais, a utilização de uma “máscara neutra” na formação do ator remonta a importantes técnicas e lições de Jacques Lecoq e Jacques Copeau, desempenhando papel relevante e específico quando confrontada ao rosto/corpo original do ator que a manipula, como ressaltado por Felisberto Sabino Costa:

A máscara neutra orienta o ator ao trabalho corporal. Se ele permanecer apenas no nível mental, tudo escapa, por ser o mental muito mais veloz que o físico. Recuperando o sentido do termo fantasia – “o fazer visível” – empregado pelos gregos, pode-se dizer que o fundamento da máscara neutra é o *fazer visível*, revelar tanto a ausência quanto o excesso empreendido pelo corpo [...] a cinestesia oriunda da situação-em-máscara instaura a sinestesia no jogo do ator consigo próprio, com o outro e com o espectador, promovendo zonas de translação de sensações, de emoções etc, em que, como já observado por outros pedagogos, ouvir é ver aquilo que se fala e falar é desenhar imagens visuais. Trafegando entre ausência e excesso, a máscara neutra busca o justo, polarização que mantém “viva” a cena (COSTA, 2011, p.20).

Quando um ator “calça” uma “máscara neutra” ele é despido de sua persona. A “máscara neutra” é a máscara da infância ou uma máscara-criança, em que o lúdico e o espontâneo são provenientes do silenciamento das feições. Como uma espécie de caixa de ressonância do corpo, a máscara neutra é capaz de construir uma base silenciosa para a instauração das demais vozes corporais. Ao esconder o rosto, o corpo é desvelado e ressignificado e uma nova persona emerge quando o ciclo se completa (COSTA, idem, p. 17-20).

Desmoldar o seu próprio rosto, refazer sua própria cabeça e confrontá-la, seria uma maneira poética eficaz encontrada por Tunga para recriar uma outra persona, outros membros, outros corpos, histórias, objetos e possibilidades. Com a máscara neutra calçada, em performance, o artista plástico se dá ao direito de recriar toda a sua história, desde a infância²⁴, de forma silenciosa e ludicamente eficaz. É a partir da duplicação e da reduplicação que Tunga (re)cria seu próprio mito de Pigmalião, no qual mortes simbólicas são necessárias para as suas constantes ressuscitações em outras situações.

O artista consegue conectar importantes lições provenientes das artes cênicas e da literatura (ficcional) às artes visuais, justamente trafegando entre ausência e excesso para manter viva as cenas de seu jogo. Isto é: Tunga escreve, esculpe, atua e dirige múltiplos renascimentos que, por sua vez, também dialogam com a interpretação de Edgar Morin a respeito do duplo e da morte²⁵:

O duplo corresponde de forma extremamente precisa ao modo fundamental e universal da reprodução. ‘Quando um cromossoma, um centróssoma ou um granuloso ciliar se multiplica, não se divide; constrói uma réplica semelhante a si mesmo. Não se trata de uma divisão, mas sim do fabrico de um duplo’ (sublinho com júbilo²⁶). ‘A este fenômeno foi dado o nome de duplicação’. Como se verá, o duplo (fabricado quase automaticamente pela experiência do

²⁴ Em diferentes entrevistas, Tunga brincou com o fato (ficcional) de possuir duas certidões de nascimento (uma delas, teria sido formalizada em Pernambuco e, outra, no Rio de Janeiro).

²⁵ Ainda segundo o pesquisador (1997, p. 13), “a morte introduz entre o homem e o animal uma solução de continuidade muito mais pronunciada ainda que o utensílio, o cérebro e a linguagem”, sendo este um elemento muito negligenciado pelas ciências.

²⁶ Aqui o autor está citando e sublinhando um conceito retirado do livro *La gènesse du vivant* (1969) do zoologista francês Albert Vandel.

reflexo, do espelho, da sombra, o duplo, produto espontâneo da consciência de si próprio) é um mito universal [...] como não pensar que o momento da morte é o da duplicação imaginária? (MORIN, 1997, p.17).

Articulando argumentos da antropologia e da biologia, para Morin (idem) o fenômeno da morte funcionaria como “uma duplicação imaginária” ou uma “projeção fantasmática das estruturas da reprodução”. O duplo estaria diretamente relacionado com a morte porque também está intimamente ligado à vida e à necessidade de sobrevivência. A duplicação/reprodução e a fecundação seriam “as duas formas pelas quais a vida sobrevive e renasce”. Ou seja: para o autor, o duplo é o mito fundamental (morte-renascimento) da existência humana. É muito mais que uma metáfora, pois é uma representação possível da recusa da morte, é a “brecha antropológica” da espécie que enfrenta conscientemente sua própria finitude. Seria a raiz que alimenta as combinações das crenças e ideologias sobre a morte no transcurso sócio-histórico.

Por outro prisma, na introdução da edição de 1976 desse mesmo livro, Morin também expõe que compreende o duplo não apenas como uma representação da recusa da morte, mas como uma tentativa de organização/duplicação humana que igualmente depende da desordem e da aceitação da morte. Nessa visão complementar a respeito do tema, o autor enfatiza que a sociedade não funciona “apesar da morte, e contra a morte”, mas enquanto organização “pela morte, com a morte e na morte”, já que “a organização do ser vivo é essencialmente reorganização permanente”, onde o nó da complexidade biológica “consiste em acentuar e ampliar a desordem, tolerando-a, servindo-se dela e combatendo-a simultaneamente, numa relação ao mesmo tempo antagonista, concorrente e complementar” (MORIN, idem, p.9-12).

Para Morin a entropia, a ordem e a desordem, a bagunça e a organização são as bases para a compreensão da vida e de sua finitude. Em Tunga, considero que os mesmos elementos fundam sua poética. A morte, a vida, a fecundação/duplicação e a multiplicação configuram o ciclo que envolve sexualidade, tensão, atração e proliferação dos corpos artísticos por ele inventados, a exemplo do duplo-decapitado de Tunga em *Semeando Sereias*, que funciona como um estopim, uma fagulha de devir poético.

Servindo-nos do argumento de Morin, acreditamos que com essa foto-performance Tunga se multiplica/reproduz na entropia. Ao elaborar seu duplo, o artista brasileiro cria uma continuidade, uma vida, mas também cria uma morte. Ao encontrar seu duplo, Tunga prefere liquidá-lo e mergulhar na experiência do não reconhecimento de si. Ou, ainda, do

reconhecimento de si como outro, como um indivíduo consciente de sua própria finitude e que está pronto para morrer (e recomeçar).

Em *Semeando Sereias*, Tunga faz uma projeção de si mesmo e se mata. Joga (sepulta/afoga) sua cabeça no mar (figura 09), separando o plano dos vivos do plano dos não vivos²⁷. Assassina qualquer interdito sobre a morte e elimina simbolicamente a própria ambivalência intrínseca ao termo, por intermédio da representação/duplicação poética de si.

Nas imagens (figuras 09 e 10), o artista protagoniza seu próprio assassinato para se libertar dele mesmo: morre Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão para ser artisticamente substituído por Tunga. Institui assim um tipo de gênese de sua própria biografia ficcional, que é permeada de duplos, cópias, gêmeas, palíndromos, recorrências e redundâncias que se desdobram ao infinito.

Como mencionado, uma das mais sutis e importantes características humanas é o desejo de continuar existindo após a morte. E assim que Tunga “suicida-se”, nesta foto-performance, ele contraditoriamente também joga com sua própria morte. E ao desafiar a morte ele passa a reinar num tempo-espaco próprio (mais precisamente, nos infinitos fios de cabelo que estão entre a cabeça que boia no mar e a cabeça que está firme em seu pescoço).

Essas linhas/fios/cabelos do tempo instaurados por Tunga dialogam com o mundo dos sonhos, com a irracionalidade do universo onírico (inconsciente). Talvez por isso sua cabeça-decapitada esteja com os olhos fechados, contrapondo-se ao observador atento (Tunga) que a manipula. A cabeça decepada dorme eternamente mergulhada num vertiginoso mar, na mesma medida em que está presa a outra, que a observa e a manipula pelos cabelos. A cabeça-quase-marionete é controlada pela cabeça-corpo-títtere²⁸ de Tunga, numa vigorosa alusão poética daquele que pode viver mergulhado no sono da morte, enquanto ainda permanece vivo, racional e consciente de seu corpo e de sua sorte.

Em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, Freud (2010, p. 232) cita o célebre lema da Liga Hanseática²⁹: “*Navigare necesse est, vivere non necesse!*” (Navegar é preciso, viver não é preciso). Este trecho encontra-se na passagem em que ele discute sobre

²⁷ Existe uma passagem em *Totem e Tabu* em que Freud (FREUD, 2010, p. 56-57) explica uma das possíveis origens das expressões “aquém” e “além” e suas relações com a morte. Aprofundando as conclusões de um outro pesquisador sobre os termos e suas implicações culturais, Freud entende que é comum o sentimento de que os vivos encarem os mortos como inimigos, já que comumente representamos a morte com uma forma humana: a caveira. Ou seja: uma vez que “a morte mesma é apenas um morto”, um cadáver, uma pessoa que morreu, “os mortos” poderiam ser potenciais homicidas. Com vasto poder de “contágio”, “os mortos” poderiam arrastar/levar “os vivos” para seus sepulcros e por isso, “os vivos”, em algumas culturas, só se sentiam confortáveis após “uma vasta extensão de água” separando-os de seus mortos “por isso as pessoas gostavam de enterrar os mortos em ilhas, ou levavam-nos para o outro lado de um rio; as expressões ‘aquém’ e ‘além’ surgiram daí”.

²⁸ Como aprofundaremos nos próximos capítulos, a marionete é um elemento poético muito importante para Tunga. Ressalto que no terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado (parcialmente publicado na revista *Modos* com o título *Entre o corpo, a arquitetura e a fabulação: conectivos invisíveis e cartografias imaginárias a partir da “Galeria Psicoativa –Tunga” em Inhotim*) eu discuto algumas possibilidades interpretativas das “marionetes” de Tunga.

²⁹ Lema atribuído originalmente à Plutarco em seu relato sobre a vida de Pompeu e rememorado por Freud devido à Liga Hanseática.

nossas atitudes perante a morte e conclui que é justamente por causa do desejo de “navegarmos” que inevitavelmente buscamos a ficção (a literatura, o teatro, e outras formas de arte) “como substitutos para as perdas da vida”:

Lá encontramos ainda pessoas que sabem morrer, e que conseguem até mesmo matar uma outra. E apenas lá se verifica a condição sob a qual poderíamos nos reconciliar com a morte: de que por trás de todas as vicissitudes da vida nos restasse ainda uma vida intacta. Pois é muito triste que na vida suceda como um jogo de xadrez, em que um movimento errado pode nos levar a perder a partida, com a diferença de não podermos iniciar uma nova partida, uma revanche. No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes (FREUD, 2010, p.234).

Nesta citação Freud evoca a arte (e a ficção) como intermediária necessária entre a vida e a morte. Utiliza a metáfora do jogo de xadrez para denunciar que uma estratégia binária não deveria ser utilizada como tática para a vida, em contraposição à necessária “navegação” (que atravessa o consciente e o inconsciente) por ele anteriormente rememorada (como poesia). Freud termina discorrendo a respeito do seguro (e, portanto, sublime³⁰) lugar em que observamos as mortes dos heróis, sem precisarmos derramar sequer uma gota de sangue.

Subvertendo a perversa lógica binária do jogo de xadrez em que vivemos (ressaltada por Freud), Tunga cria seu próprio mecanismo para brincar com a inevitabilidade da morte. Ele constrói um novo tabuleiro poético, compondo um viçoso jogo labiríntico de xadrez no qual as peças são manipuladas conforme seu entendimento onírico e rizomático a respeito da arte, da vida e da morte. Ludicamente, ele experimenta a instabilidade de alguns materiais e a precisão de outros; das esculturas parte para a arquitetura e retorna à poesia, num livre e preciso folguedo associativo de palavras, corpos e objetos.

Se em *Semeando Sereias* a primeira camada interpretativa da obra passa pela chave da morte, a segunda diz respeito à potência do vivo. Essa leitura pode ser (re)encontrada ao folhearmos as páginas de *Barroco de Lírios*, nas quais são apresentadas as demais obras que orbitam em torno desta cena principal. Tal como ocorre com uma peça teatral, a “cena” em que Tunga lança sua cabeça ao mar funciona como o clímax visual de um enredo de páginas diagramadas artisticamente com textos, poesias, esculturas, fotografias, pinturas e instalações.

Assim como observado por Marta Martins (2018, p. 457), o propósito de *Semeando Sereias*, bem como de todo o livro *Barroco de Lírios*, seria a criação de um longo ensaio ficcional. Para Martins, as imagens em que Tunga aparece manipulando sua cabeça decepada

³⁰ Olhando para Freud de acordo com o pensamento kantiano a respeito do conceito. Pois para este último, “sublime” é aquilo que eleva, contando que o indivíduo esteja em uma distância segura do “terrível” evento natural que causou tal sentimento. De outro modo restaria apenas o medo, não permitindo a experiência desse “estado sublime”.

são “o sustentáculo da narrativa escrita” que a precede, onde é possível vislumbrar referências de “textos mitológicos com alguns elementos próprios da narrativa surrealista” (elementos que, por sua vez, remetem ao episódio das Sereias na *Odisseia* de Homero):

O texto se inicia pela formulação de uma pergunta quase abrupta: “Que fariam ali aqueles corpos?” O narrador prossegue, nos envolvendo de chofre dentro do relato, ao nos incluir em seu “assombro” diante da cena dos misteriosos “corpos” - cuja natureza ainda não fazemos a menor ideia - que não estão mortos, e prossegue o narrador dizendo que deles deveria ter se livrado, pois que vendo-os uma vez, era impossível esquecer [...] Nestas cenas cheias de indeterminação de sentidos e de imagens, nosso narrador consegue, todavia, afirmar que, sem sombra de dúvida, trata-se de seu envolvimento com a construção de um jardim [...] A história se desenvolve narrando a fatura do estranho jardim ao qual o narrador se dedicava... (MARTINS, 2018, p. 458).

Martins realiza sua leitura a partir da comparação da narrativa (escrita e fotográfica) de Tunga com a narrativa homérica, fazendo, inclusive, interpretações à luz da mitologia grega da simbólica foto-performance por ele protagonizada. Ademais, Martins reforça nossa hipótese de que existe uma paradoxal “vida” na cabeça “decepada”³¹, e que a morte simulada de Tunga se trata de uma atividade de plantação/germinação/fertilização de um jardim:

Embora as sereias na narrativa de Tunga estejam sem fala e talvez sem vida, isto não impede que possuam ainda os poderes de atração magnética. Pois por trás da aparente inércia da cabeça encontrada, existe algo da ordem da vida, pois os cabelos não pararam de crescer. Esta margem latente de vida no elemento mítico possibilita ao narrador que ele semeie. E o fato de que a semente se encontre na cabeça deste Outro-mulher, pode nos levar a pensar, que estaria posta em filigrana pelo artista, a ideia de que a identidade não é uma construção imutável, fixa, indivisa... (MARTINS, 2018, p. 460).

A autora também interpreta *Semeando Sereias* pelo viés identitário, no qual o Barroco e o “delírio” também estariam presentes como guias narrativas:

Semear sereias é esperar que o acaso faça com que se mantenham a nascer os frutos da esperança na sobrevivência de determinadas formas míticas. E isto apenas ocorre onde a linguagem opera a serviço da ordem sagrada e sensível da vida. Há referências cênicas nesta obra. Seja no fato do artista representar os papéis de sereia e de narrador simultaneamente, seja pela simulação exacerbada da sobrevida das características míticas do texto - através da qual o artista mais se aproxima de uma natureza dúplice peculiar ao barroco. Esta natureza diz respeito ao apelo explícito à emotividade, mas uma emoção que não exprime uma personalidade autoral, pois se apresenta através da simulação e do uso da máscara. Uma emoção barroca que não recorre aos sentidos do autor propriamente, mas a eles se refere, com um cálculo distanciado e mediado pela razão, cujo meio de manifestar-se é o investir-se fictício de outra persona. E que no caso da obra aqui que referenciamos, encontra-se na incorporação do artista de ser, simultaneamente um sujeito

³¹ Em outro ponto do texto, Martins relembra o episódio da cabeça decepada da Medusa que, mesmo morta, mantinha preservada sua capacidade de petrificação das vítimas que fitavam seus olhos.

mítico e um sujeito humano, homem e mulher, narrador e sereia (MARTINS, idem).

Essa contribuição interpretativa de Martins a respeito da obra, explicitando que Tunga opera “um cálculo distanciado e mediado pela razão, cujo meio de manifestar-se é investir-se fictício em outra persona”, corrobora a presente análise. Conquanto, apesar de concordarmos com a visão de Martins, entendemos que uma das chaves (quicá a principal chave) em que a foto-performance *Semeando Sereias* adquire sentido enquanto um dos pontos centrais da poética de Tunga, é questão da morte (em sua estreita ambiguidade com a vida).

A morte é o agente criador da ficção delirante e autobiográfica de Tunga em *Semeando Sereias* (e em diversos outros trabalhos anteriores e posteriores). É mediante a criação de um duplo (e de sua morte) que a cabeça decepada se transformará em uma “semente”. A cabeça atirada ao mar não precisaria de um corpo, pois o próprio oceano (onírico/inconsciente/fértil) daria conta de criar raízes/cabelos³² inesgotáveis para as novas narrativas de Tunga, que advém da cabeça ainda vinculada ao seu corpo, em terra firme e de olhos abertos.

A discussão identitária funciona para Tunga somente porque ele, segundo Catherine Lampert (2019, p. 26), “tenta criar uma arte sem autor”. E por conta desse praticamente impossível desejo de Tunga, a foto-performance *Semeando Sereias* seria explicitamente uma “encenação de seu próprio falecimento”:

Isso aconteceu pela primeira vez na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Uma reprodução, fundida em ferro, da cabeça do artista foi suspensa da grande altura do átrio por fios de cabelos metálicos. No ano seguinte, Tunga ficou no costão da Joatinga, no *Clube Costa Brava*, no Rio, segurando uma longa mecha de cabelos presa a outra reprodução de sua cabeça, pálida e decapitada, e na documentação do cartão postal dessa peça, *Semeando Sereias* (o último trabalho em *Barroco de Lirios*), nós o vemos descobrindo o objeto medonho em uma poça antes de lançá-lo ao mar (LAMPERT, 2019, p.26).

Sem um sepulcro derradeiro, uma lápide ou um local de preciso enterro, a memória se perderia na imensidão do mar. Se a função do cemitério sempre foi a recuperação da individualidade do falecido através da prestação de homenagens periódicas, sem um ponto de referência a peregrinação não acontece. Sem prólogo ou epílogo precisos, a obra de Tunga vive em curto-circuito³³. A simulação de sua própria morte, a decapitação e exibição de sua cabeça

³² O texto que acompanha *Semeando Sereias* também menciona as mandrágoras, cujas raízes geralmente assumem uma forma humanoide. Em uma das páginas, o texto acompanha uma fotografia de uma mandrágora. A planta aparece em diferentes mitos e crenças populares (até mesmo na Bíblia) e possui propriedades alucinógenas/narcóticas/delirantes.

³³ Em consonância, no local no qual se encontra sepultado o corpo do artista (no *Cemitério de São João Batista*, na cidade do Rio de Janeiro), não existe nenhuma inscrição contendo o seu nome completo (nem mesmo os nomes dos outros familiares que compartilham o mesmo jazigo). Diferentemente dos demais jazigos, lápides e mausoléus ricamente decorados de escritores, poetas, músicos, atores, etc, sepultados no mesmo cemitério (que se tornou famoso justamente devido a grande quantidade de celebridades ali enterradas), o túmulo do “sujeito” por trás da “máscara Tunga” não apresenta nada além de uma cruz dourada circundada apenas pelos sobrenomes da família. Sem prólogo, epílogo ou

em local público são trepidantes estratégias criadas pelo artista para remodelar sua biografia e reinventar novas possibilidades poéticas.

Voltando à análise de Catherine Lampert, “Tunga constantemente se perguntava se era possível para um artista evitar trabalhar em uma linearidade que se conforma em uma cronologia ou carreira”. A curadora afirma que Tunga frequentemente explicitava sua busca por uma arte “que não está em lugar nenhum e que não está inserida em uma topologia única”, eliminando a noção de lugar e transformando a arte (a poesia) no próprio lugar (LAMPERT, *idem*, p.28).

Uma das formas mais potentes de se eliminar o lugar, o tempo e o espaço está justamente na incitação da maior certeza de todo organismo vivo: a morte. Emular a morte do artista³⁴ é buscar distanciar-se de uma concepção linear das tradicionais fases de uma poética para provocar uma nova lógica de leitura crítica a respeito do conjunto de obras que configuram o trabalho desse artista. No caso de Tunga, essa nova lógica seria pautada na “bagunça”, como ele mesmo declara na abertura de *Barroco de Lírios*:

I have always liked a mess. It's not order or disorder. I said a mess. Whatever's within reach, is getting mixed and moved around in such a way that I can lose it, then find it anew. Find anew something lost, then find something new, anew. To find something anew is to find something new in something old. It's like light, good ol' light, always new (TUNGA, 1997, p. 07)³⁵.

Se a “bagunça poética” de Tunga está inscrita num tempo-espaço próprio demarcando um jogo sem fim e o fundamento dessa lógica é justamente a capacidade de reencontro de Tunga consigo mesmo (através da repetição lúdica), em *Semeando Sereias*, Tunga perde sua cabeça e, ao reencontrá-la, ele não se reconhece mais³⁶. No embate com o duplo, Tunga prefere o afogamento do velho para dar vazão à familiar novidade que está logo adiante. Novidade que (re)aparece enquanto máscara/boneco/escultura num delicado limiar

epitáfio, a vida do sujeito Tunga realmente buscava separar-se da poética do artista Tunga, para que a poética pudesse viver em curto-circuito enquanto o sujeito pudesse dormir.

³⁴ Provavelmente Tunga conhecia os argumentos de Michel Foucault sobre o conceito de “obra/opus” (que em artes visuais geralmente chamamos de “poética”). Na famosa conferência *O que é um autor?* (proferida em 1969), o pensador francês questiona o conceito de obra enquanto um conjunto de trabalhos que possuem “uma certa unicidade de escrita” permitindo “superar as contradições” encontradas entre publicações de períodos temporais distintos. Foucault defende que cada obra deveria sustentar-se por si própria, em sua individualidade (independentemente das outras obras e, principalmente, de seu autor). Acredito que ao construir uma alter-persona para assinar seus trabalhos e fazer suas aparições públicas, Tunga também estaria desafiando-se a construir obras de arte não só independentes do sujeito Antônio de Barros mas, também, igualmente independentes da própria figura Tunga. Ou seja: “matando-se” a cada trabalho e recriando-se a cada performance, Tunga buscava eliminar completamente qualquer vestígio de personalidade ou constância lógica entre suas produções. Desafio praticamente impossível, devido à quantidade de produções “assinadas” pelo artista, mas coerente com a quantidade de “mortes” e “renascimentos” de sua persona em seu percurso artístico...

³⁵ “Sempre gostei de bagunça. Não de ordem, nem de desordem. Bagunça. O que tenho a mão vou mexendo até perder, pra depois achar de novo. Achar de novo algo perdido, então achar algo novo, de novo. Achar algo de novo é achar algo novo em algo velho. É como a luz, a boa e velha luz, sempre nova. Achando o que perdi, acho o novo de novo, reencontro o novo no velho – é como a luz, a velha luz, descansada e sempre velha de novo” (Tradução livre da língua inglesa).

³⁶ Neste sentido, Tunga estaria na esteira dos questionamentos duchampianos no que diz respeito à ideia de autoria. Como salienta Tânia Rivera (2014, p.23): “Desde o *ready-made*, o objeto já questionava seu autor e qualquer ideia de autoria, ressaltando o contraste entre as ‘intenções do artista’, como diz Duchamp, e o ‘produto realizado’. Mas, se o autor é desbancado, é para que melhor possa surgir o sujeito, do lugar que lhe seria de direito: ‘de fora’”.

entre arte visual e dramaturgia, presença física e ação, representação e realidade, sonho e sobriedade, indizível e invisível...

“No oriente como no ocidente, qualquer que seja o seu uso, a máscara provoca uma transformação. Os seus significados são sempre intuitivamente captados, pois a máscara exclui o pensamento racional”. Da mesma forma, por ser um “simulacro do homem” os “bonecos” nos lembram da materialidade e vulnerabilidade dos nossos próprios corpos, “a estranheza que sentimos diante de um boneco é a angústia que sentimos diante de nosso corpo material. O boneco é material e ao mesmo tempo representa o não-material” (AMARAL, 1996, p.275-284).

Entre a máscara e a escultura/boneco, a cabeça decapitada de Tunga nos coloca diante da dimensão da realidade corpórea. Ainda permeando a linha de raciocínio de Ana Maria Amaral (1996, p.275-284) “temos um corpo que esquecemos estar sob leis físicas”, esquecemos que a racionalidade está dentro do corpo, da cabeça, do crânio, das substâncias brancas e cinzentas do cérebro e, ao vislumbramos tais objetos inanimados/mortos, “nos assustamos diante da morte porque esquecemos de quem somos”.

O infamiliar (ou insólito) encontro com o próprio rosto adormecido, suscita o estranhamento necessário ao “curto-circuito” da vida, pois a cabeça encontrada pelo artista parece ter sido guilhotinada, cortada de uma figura viva que aparentemente ainda caminha... Contudo, o Tunga que a encontra não está decapitado, colocando em xeque até mesmo a famosa visão surrealista, teorizada por Georges Bataille, a respeito da figura do acéfalo (na qual o artista brasileiro muito se inspirou). Pois, em *Semeando Sereias*, não existe “o acéfalo”, já que a “cabeça sem corpo” é encontrada pelo “corpo completo”, que pode escolher ter duas cabeças (assumindo, ao mesmo tempo, o seu corpo de maneira invertida - tal como propõe Bataille em muitos textos - e outro/máscara).

Sabe-se que os monstros pluricéfalos estão na origem arcaica do acéfalo, pois ao cortar uma cabeça, muitas outras (re)aparecem no pescoço do monstro. Os acéfalos, portanto, são os outros, já que Tunga precisa de muitas cabeças em sua “lógica da bagunça” ou labiríntico tabuleiro poético:

Metáfora de intensa significação na obra batailliana, o labirinto representa, no plano arquitetônico, a “forma informe”, posto que dissolve os eixos de orientação, dispersa os sentidos de direção, fazendo o homem perder o norte e, assim, perder a cabeça. Nesse sentido, como observa Hollier, o labirinto devolve o ser humano ao plano horizontal, compondo uma estrutura anti-hierárquica que se contrapõe à verticalidade da pirâmide, edificada na direção do sol. Mas a metáfora se amplia ainda da decomposição arquitetônica para a estrutura do homem: em *l’expérience intérieure*, o autor associa o labirinto à própria composição dos seres, uma vez mais enfatizando a “complexa arquitetura humana” [...] Se no labirinto o homem se perde, ali também se reencontra, mas “sendo monstro”: o face a face com o Minotauro, a exemplo

da visão de Medusa, precipita igualmente o ser humano no horror que compõe seu “outro rosto” (MORAES, 2012, p.219-220).

A interpretação de Eliane Robert de Moraes sobre a relação entre Bataille, o labirinto e a arquitetura é rica para pensarmos a obra de Tunga, na medida em que a arquitetura e a morte entram como elementos centrais nesta equação. Segundo a autora (idem, p.218), em *Acéphale* “a morte é, com efeito, o tema sobre o qual se articulam quase todos os textos”. E, como leitor assíduo desses textos, a obra de Tunga também é constantemente permeada pela questão da labiríntica morte Batailliana. Elemento identificado e estudado em diferentes oportunidades por pesquisadoras como Marta Martins³⁷, Viviane Matesco³⁸ e Fernanda Pequeno³⁹:

Se o minotauro é o avatar do *informe batailliano*, a sua morada – o labirinto – é a imagem que melhor abarca a poética de Tunga. Do mesmo modo que o *informe* é mais do que uma categoria visual, o trabalho de Tunga opera formalmente, também lidando com a potência vibrátil do nosso olho. [...] É porque no labirinto não há uma única saída possível, que a imagem dos campos de força lhe serve tão bem. Tais campos são os responsáveis pela mediação da interação entre os corpos e, embora invisíveis, há tensões regendo-os. Do mesmo modo, na poética do artista não há um fio de Ariadne, mas cabeleiras, teias, tranças, linhas plurais, aglutinadas ou dispersas (PEQUENO, 2016, p.106).

Sendo assim, vagando por este insólito e labiríntico tabuleiro poético, retomaremos nosso olhar para as imagens do livro *Barroco de Lírios*, resgatando apenas um dos fios de Ariadne que nos trouxe até este ponto: a investigação sobre a cabeça/duplo de Tunga. Cabeça que conecta as primeiras com as últimas páginas do livro. Pois a sequência de cabeças de *Semeando Sereias* encerra o livro, enquanto as fotografias das cópias em látex da cabeça de Tunga utilizadas em *Experiência de fina física sutil* (1996) são as imagens que compõem os primeiros trabalhos da obra literária.

Em *Experiência de fina física sutil* (Figura 15), além das cabeças, outras partes decalcadas de corpos humanos (ou decalcadas do corpo do próprio artista) encontram-se

³⁷ No capítulo intitulado *O jardim das Sereias*, do livro (anteriormente citado) proveniente de sua tese de doutoramento sobre a poética de Tunga, Marta Martins (2013, P.81-116) também elabora grande parte de sua argumentação fundamentando-se nas colocações de Bataille sobre a figura do acéfalo. A autora escreve sobre as relações entre a fabulação batailliana, a estética surrealista e as narrativas ficcionais de Tunga em *Semeando Sereias*. Reafirmo que tais análises contribuíram para a formulação deste tópico que possui como objetivo aprofundar-se em outro referencial teórico.

³⁸ Viviane Matesco também analisa a obra de Tunga através da teoria de Georges Bataille no artigo intitulado “Cópula” que faz parte do Dossiê Tunga publicado em 2011 na revista *Arte&Ensaio* da UFRJ. No artigo, Matesco foca a relação entre a teoria Batailliana e a representação do corpo na obra de Tunga, tomando como ponto de partida a então inédita série de desenhos que faz parte do livro *Ethers* (livro de desenhos e poesias editado por Tunga em colaboração com Ester Faingold).

³⁹ Fernanda Pequeno também desenvolve diferentes leituras a respeito da obra de Tunga, aproximando-a das ideias sobre arte, corpo e espaço disseminadas por Bataille. No ensaio transcrito, a autora debate o conceito batailliano de *informe* para abordar a obra do artista brasileiro à luz desta teoria específica.

alocadas em malas recheadas de gelatina, em uma ação pública que ocorreu na cidade de Nova York:

Sete homens carregam sete malas ao longo de uma trajetória de dois quarteirões, traçando um curso de uma fita de Möbius. A medida que avançam e se cruzam, as malas se chocam e o conteúdo delas se esparrama pela rua. Os homens recolhem o conteúdo espalhado, colocam-no de volta dentro das malas e seguem andando. As malas parecem conter pedaços de corpos humanos (sem o torso), cobertos por um material gelatinoso – uma alusão à clássica imagem de um assassino carregando as partes decepadas do corpo da vítima em uma mala. Tunga, em dado momento, disse que esse trabalho era uma homenagem às vítimas de Chernobyl. Apesar dessas referências, existem outras não menos relevantes, como a descrição científica apresentada em *Barroco de Lírios*. Nela, Tunga se comporta como se fosse um cientista; ele adere à minúcia do método descritivo de forma tão meticulosa que, o que era em realidade uma performance, poderia facilmente ter sido tomada por um experimento de física nuclear (LAMPERT, 2019, p.257).

Agindo como ator e diretor teatral, Tunga brinca com a dramaturgia para animar suas máscaras e bonecos:

Animar é captar energias do objeto, energias da matéria inerte. E para isso exige-se, antes de tudo, vontade de querer fazê-lo e depois muita concentração, sem o que nada se obtém. Segundo B. Boie, animar é evanecer e transferir, é fazer a matéria viver, ou seja, é provocar uma transformação de energia, é magia. É algo que liga o vivo ao inanimado, resultando daí a ilusória vida da matéria. É o que liga o público à cena, ao ator (AMARAL, 1996, p. 285).

A presença dos corpos/bonecos/duplos inanimados que são animados pela colisão de corpos humanos vivos que percorrem uma fita de Möbius imaginária é uma belíssima metáfora dos labirínticos circuitos da vida e da morte. Tunga movimenta seu próprio acelerador de partículas delirante com corpos que se (re)encontram indefinidamente, expandindo-se e retraindo-se. O artista joga com a imagética do infinito de möbius associando-o à reação caótica dos transeuntes quando vislumbram a explosão de membros gelatinosos no meio da rua. E é desta forma que Tunga conecta o começo ao final de *Barroco de Lírios*: através de uma topografia impossível, localizada entre uma fita de möbius e um toro (justamente no livro cujo coração encontram-se os registros fotográficos da obra *Ão*⁴⁰).

Como rememora seu ajudante (e atual diretor do Instituto Tunga) Fernando Sant’Anna,⁴¹ em *Experiência de fina física sutil* Tunga também estaria “esculpindo” o interior dos corpos dos espectadores, uma vez que o estrondo das malas chocando-se, caindo e revelando seus estranhos interiores, geralmente acompanhavam um susto (suspiro ou grito de

⁴⁰ A metáfora sobre a obra em questão será melhor elucidada no próximo tópico.

⁴¹ Em conversa informal, durante a visita da autora ao *Instituto Tunga*, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 09 de junho de 2022.

surpresa) desses espectadores. Este deslocamento abrupto de ar inflando o interior dos pulmões dos corpos dos transeuntes seria o verdadeiro grande “sopro escultórico” buscado pelo artista.

Novamente, torna-se ainda mais palpável a confirmação da hipótese de que Tunga jogava, sempre quando possível, com a metáfora morte-vida em seus trabalhos plásticos. Pois nesta ação performática, a “experiência de fina física” que está calcada no devir (do desenho invisível de um circuito de möbius - símbolo matemático comumente associado a fluidez, ao infinito e as múltiplas possibilidades da matéria -) é subitamente interrompida com a mórbida visão da representação de corpos humanos decepados. Vida e morte se entrelaçam sutilmente no intangível, no “sopro divino”, na fagulha de vida que nos mantém funcionais até o nosso “último suspiro”.



Figura 15. Tunga. *Experiência de fina física sutil*. 1996.

Disponível em: < <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/experiencia-fina-fisica-sutil/> >.

Acesso em: 10 jul 2022.

Por fim, uma outra aparição da cabeça/duplo de Tunga ainda precisa ser mencionada. Neste caso, a cabeça (agora fundida em ferro) faz parte da instalação intitulada *Gravitação magnética* (1987 – figura 16) que foi montada especialmente para o grande vão do famoso prédio da Bienal de São Paulo⁴², como descrito a seguir por Catherine Lampert:

A instalação se apresenta em dois campos básicos. No primeiro, iconográfico, vê-se um grande animal degolado repousando no solo em rigidez cadavérica. Sua cauda é extensíssima e desenha o pavimento recoberto de ferro. À continuação da cauda segue-se uma vasta cabeleira em ascensão de cinco metros, até o teto, de onde tomba pendular, terminando em uma cabeça humana degolada. Essa cabeça, próxima ao solo, acima do corpo do animal,

⁴² Conforme elucidado no primeiro capítulo desta tese, a instalação *Gravitação Magnética* foi realizada na 19ª Bienal de São Paulo. Uma fotografia desta versão da instalação pode ser vista na página 283 do livro *Barroco de Lírios*.

eriça pelos deste, como num arrepio de pavor. No segundo campo, material, é onde se dá a aventura da matéria. As figuras descritas compostas por ímãs, limalhas e fragmentos de arame desdenham um campo magnético em metáfora capilar. O conjunto surpreende mais uma vez ao ser percebido à distância, como um gigantesco desenho – a forma de uma jovem fêmea que se enrola em seus próprios cabelos (LAMPERT, 2019, p.189).

É em *Gravitação magnética* que a cabeça decepada de Tunga encontra uma ativação/animação cênico-visual sem precedentes. Neste trabalho, as propriedades físicas inerentes aos materiais selecionados criam um campo magnético real que atravessa os corpos dos espectadores. Aqui a cabeça passa a “existir” na forma de pulsação/vibração, onde os corpos vivos dos espectadores compartilham o mesmo espaço (ou campo de forças) da cabeça por eles animada/atravessada invisivelmente. É, também, neste momento que a “experiência de fina física sutil” começada anteriormente se expande, aumentando em escala e proporção.

Em *Gravitação magnética* a linha arquitetônica de Tunga encontra outros significados para os polos positivos e negativos dos ímãs empregados no trabalho (que, por sua vez, dialogam diretamente com os polos magnéticos - geográficos - do próprio planeta Terra). O rosto/máscara do homem Tunga está atado às linhas (cabelos) que formam o desenho de uma mulher em posição fetal. Poeticamente e simbolicamente Tunga equilibra o masculino e o feminino, o yin e o yang, o positivo e o negativo ... no limiar da arquitetura, do desenho, da cenografia, da arte, da física e da geografia.

Nessa obra de arte que, inicialmente, começa com maquetes, desenhos e estudos (Figura 16), até culminar em uma instalação de grandes dimensões, a cabeça-máscara do Tunga de *Semeando Sereias* agora reencontra um corpo feminino (que poderia ser o outro-duplo do próprio corpo do artista). Este outro corpo-mulher (que metaforicamente também pode ser fertilizado, gestando novos corpos) em posição fetal, alude ao simbolismo de um futuro rebento, prestes a romper o estado de embrião para o ato do nascimento.



Figura 16. Tunga. *Gravitação Magnética*. 1997.
Disponível em: < <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/sem-titulo-5/>>.
Acesso em: 10 jul 2022.

Além das centenas de outras metáforas que o magnetismo e simbolismo dessa instalação podem alcançar, destaca-se que este é um notório momento inaugural no qual o artista seleciona imagens muito representativas da morte (como a cabeça decepada, o animal em rigidez cadavérica, os fios de cabelos, etc) para efetuar uma instalação de grandes dimensões em um museu de arte. Este destaque deve-se à importância que a obra assumiu na primeira fase da carreira de Tunga e sua evidente relação (em termos de solução plástico-formal) com a instalação *À la Lumière des Deux Mondes* que será realizada no museu do Louvre no ano de 2005 (como abordaremos no último capítulo da presente tese).



Figura 17. *Sem título, da série - Gravitação magnética*, Tunga. 1980. Aguada sobre papel 32,9 X 48,2cm.
Acervo Instituto Tunga. Disponível em:
https://issuu.com/itaucultural/docs/cat_logo_tunga_29_de_abril_2022. Acesso em 03 set 2022.

O processo criativo de Tunga é, como descrito até agora, indissociavelmente vinculado a um olhar artístico atento para os movimentos de vida e morte. Tunga escolhe palavras que remetem à fertilização, ao crescimento e brotamento (vida), a exemplo de semeando, jardim ou orvalho, para algumas de suas obras. Mas também intitula outras de “noite escura”, “nociferatu” ou “inverno”, que apontam para o fim ou pausa de um processo de devir.

É evidente que os títulos de muitas outras obras não explicitam tanto esses mergulhos, mas entre uma ponta e outra dos palíndromos criados por Tunga existem muitos paradoxos temporais e circularidades intermináveis que congregam seu jogo poético. O que estamos tentando dizer é que ao jogar com a morte e instaurar uma nova lógica para a vida, Tunga apropria-se de todas as metáforas contidas na vida para criar seus trabalhos, como exploraremos no próximo tópico.

3.3. *Morrer para recomeçar: palíndromos, dentes e circularidades*

Para a poética de Tunga não existem apenas vidas ou mortes, mas intermináveis recomeços, transições, redundâncias, mortes, vidas e “palíndromos incestos”. O tempo proposto por Tunga é um eterno caminhar dentro do “toro” de *Ão* (1981 – figura 18), “dia e noite, noite e dia”, como sugere seu acompanhamento sonoro⁴³: circular, contínuo, calmo e infundável. Mas se em *Ão* o tempo é inspirado na calma da pulsação da eternidade, existem obras posteriores que quebram essa cadência. Pois o artista, do mesmo modo, apresenta objetos que sofrem a ação das intempéries e que estão “morrendo”, como já discurremos ao longo dessa pesquisa.

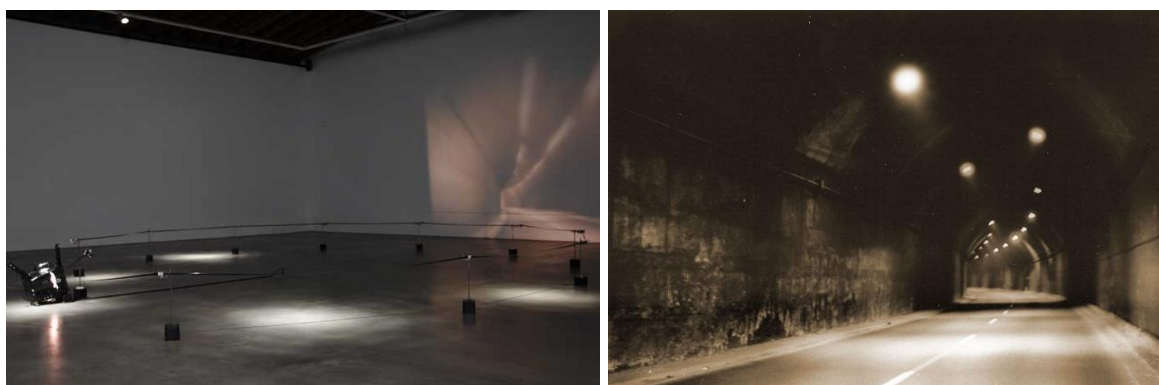


Figura 18. *Ão*, Tunga. 1981. Filme 16mm e instalação de som. 45 min. Disponível em: <http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ao/>. Acesso em 29 set 2015.

⁴³ Neste parágrafo foram citadas duas obras de Tunga: *Palíndromo Incesto* (1990), uma instalação que está atualmente montada no museu Inhotim. A obra é composta por gigantescos dedais, cabelos feitos de fios de cobre, agulhas e outras formas que remetem à história ficcional das xifópagas capilares de *Barroco de Lírios*. A outra obra, também presente na *Galeria psicoativa-Tunga* em Inhotim, trata-se da videoinstalação *Ão*. Neste trabalho, a película filmica fica exposta num perímetro circular ininterrupto de projeção, e o que está projetado na parede é uma curva de um túnel, como se a câmera estivesse viajando na parte interna de um “toro”. O acompanhamento sonoro do trabalho é um brevíssimo recorte da música *Night and day* de Frank Sinatra, como descrito no parágrafo.

Inspirado no tempo da maturação dos cristais no seio da terra, no tempo de brotamento do milho durante trinta dias de performance, ou no tempo de oxidação de ligas metálicas, o tempo poético de Tunga também é o tempo da descoberta e da experimentação de insólitos materiais⁴⁴.

Materiais que se transformam com o passar do tempo, mas em um tempo longo demais para que o ser humano possa testemunhar seu vagaroso processo de ocaso. São exemplos os dentes de leite, reencontrados numa caixa esquecida no fundo de uma gaveta qualquer, ou os ossos, que parecem resistentes, mas que um dia se transformarão em pó. Ou ainda, os materiais fossilizados, que parecem resistentes demais para “o tempo”. Transformando-se em testemunhas e evidências desse contínuo devir que transcende a vida humana e nos coloca diante de um tempo geológico, cosmológico e que finalmente poderá voltar ao tempo que consideramos eterno⁴⁵:

Recentemente, eu construí uma garrafa de cristal, como as que estão expostas em São Paulo, só que feita de cristal de rocha. No interior desse cristal, há uma gota d'água que tem bilhões de anos. Imagine você olhando para essa gota d'água da Pangeia que viu o sol nascer antes de o homem ter existido. Imagine essa gota d'água dentro de uma garrafa do mais fino cristal à sua frente. A capacidade de ver, numa gota d'água, tanta história é a tarefa que me interessa. A tarefa do artista é a capacidade de remeter isso não a um fato geológico, mas de fazer você viajar, ou seja, experimentar essa possibilidade de um planeta antes da existência de um ser humano (TUNGA, 2010)⁴⁶.

E, diante desses paradoxos temporais, Tunga se inspira em leituras sobre química, biologia e alquimia. Redesenha sua própria geografia e desafia as leis da física e da matemática, equilibrando toneladas de materiais nas paredes das galerias de arte. Seu trabalho transdisciplinar é capaz de reinventar o tempo, colocando o espectador em confronto sensível com todas essas incongruências:

Na minha primeira exposição no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, nos anos 80, uma classe de estudantes ficou surpresa com o repertório de materiais que eu expunha. Eram latas de sardinhas, cera derretida, marteladas, enfim, coisas um pouco bizarras para a época. Tentei explicar perguntando para uma turma de alunos do segundo grau se eles lavavam as mãos com sabonete todo dia. Pois é. “Vocês lavam as mãos com sabonete e estão fazendo escultura”, eu disse. Uma pessoa que faz escultura pega um pedaço de pedra, tira uma quantidade. A parte que sobrou é a escultura. Quando você dissolve o sabonete na água com as mãos você está fazendo o mesmo processo. O seu

⁴⁴ Ou, nas palavras de Tunga (2016): “Desde o começo, eu me interessei em ver a arte como um processo de transformação contínua e que a grande transformação da matéria passava por mutações paulatinas. Nessas pequenas alterações podemos encontrar a metáfora de uma transformação maior que é contínua e peremptória dos elementos da obra”.

⁴⁵ Neste parágrafo refiro-me à ação *Sem Título* (2014) executada na mostra *Made By: Feito por Brasileiros*, em que quinze mulheres se revezaram durante mais de trinta dias debulhando milho e costurando pérolas nas espigas no meio da instalação de Tunga. Também me refiro à série de esculturas de *From la Voie Humide* (2014) em que o artista utiliza materiais como cristais e pérolas, além de troncos fossilizados, dentre outros.

⁴⁶ TUNGA. TRIP, São Paulo. v. 1. n. 194. 16 nov 2010 [Entrevista concedida a] Daniela Fernandes. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/paginas-negras/tunga.html>>. Acesso em 3 jan 2016.

olhar sobre o sabonete tem que mudar. Se ele virar o depositário de um pensamento, de uma intencionalidade sua, aquilo é uma escultura (TUNGA, idem).

Do tempo escultórico do sabonete, da forma feita ao acaso pelo cotidiano asseio das mãos, voltemos, contudo, ao exemplo dos escultóricos dentes. Dentes que são essencialmente partes mortas e que se tornam desconfortáveis ao olhar exatamente por serem emissários da passagem do tempo (e da morte). Assim como escreve Tunga na narrativa ficcional de abertura do livro *Olho por Olho* (2007, p. 05): “Um certo mal-estar contudo, mesmo que semiconsciente, pode advir de uma presa sob nosso olhar, em nossas mãos a lembrar-nos que ali está parte de um cadáver”.

Na mesma narrativa, o artista afirma que nem sempre os dentes foram vistos dessa forma funesta, pois outrora suscitaram “sentimentos míticos poderosos”, transformando-se em verdadeiros “troféus”. E conclui afirmando que hoje caberia ao campo da poesia criar um novo estatuto para os dentes. Uma vez que nós (seres humanos) deveríamos ser “algo além de sorrisos e mastigações”, numa alusão à arte enquanto mediadora do efêmero e superficial movimento cotidiano, que não parece fazer tanto sentido quando desligado desse tempo que o transcende.

Por conseguinte, na última página da história contada por Tunga em *Olho por Olho*, após ele misturar possíveis dados biográficos com reflexões delirantes sobre vida, morte, sociedade e o mundo do inconsciente, o artista revela uma interessante visão a respeito da linguagem da escultura e a circularidade temporal entre vida e morte:

Curiosamente, ao inverso dos processos escultóricos, na perda de dentes, preservamos e cuidamos das partes do processo (gengiva, maxilar, nós mesmos) desprezando a parte que gerou maior esforço de criação, a saber, os dentes, estes as verdadeiras esculturas. Não é portanto absurdo o resgate deste tema enquanto esculturas (TUNGA, 2007, p. 10).

Para Tunga, o nosso corpo esculpe os dentes, que “morrem ao nascer”. Irrigados apenas por uma fina raiz sanguínea, é a falta do dente que causa incômodo, devido ao sangue morno que brota da cavidade onde ele estava. Em outras palavras: a ausência da morte incomoda. A presença do dente (morto) misturado à sua parte viva (raízes) dentro da nossa boca causa, por sua vez, a sensação de normalidade. Pois quando perdemos os dentes na infância, ocorre a felicidade de “sentir-se vivo”. Todavia, “sentir-se vivo” é experimentar, ao mesmo tempo, a dor e o prazer do sangue com a língua. Já ao perdermos os dentes na velhice, o sentimento mais comum é o da infelicidade de “lembrarmos da morte do corpo” através do apodrecimento/amarelamento (e da dor) nos dentes.

Nessa narrativa, portanto, Tunga resgata uma curiosa lembrança infantil para contrapor à aparente morbidez do olhar para um dente humano apartado de seu corpo. O artista nos faz lembrar que vida e morte caminham inseparáveis, tal qual sugere o próprio título do livro *Olho por Olho*. Para Tunga, os dentes servem como metáfora de um processo poético aguçado na bagunça das sensações infantis, que abrem espaços temporais muitas vezes imperceptíveis para os adultos.

O tempo que advém da curiosidade e da observação processual (artística-quase-infantil), se confunde com o tempo de “impressão” dos dentes na boca, onde o artista-escultor tenta circunscrever sua obra. Introduzir uma “terceira dentição”, como afirma Tunga em *Olho por olho*, seria criar uma obra de arte reflexiva o suficiente para ser capaz de comunicar o influxo temporal (vida-morte), mas sem deixar de lado a conflitante ludicidade infantil perante a perda dos dentes:

Foi assim que construí, em grande escala, a versão “adulta” para sujeitos no decurso de uma hipotética terceira dentição. Eles recordariam com nostalgia as implicações simbólicas da dentição definitiva, à luz dos dentes originários, verdadeiros dentes que povoam nosso espírito (TUNGA, 2010).

Na sequência de imagens que acompanham o texto ficcional (*Olho por Olho*) o espectador-leitor é apresentado a fragmentos fotográficos de uma ação performática (figura 19):



Figura 19. Página 07 do livro *Olho por Olho*. (Caixa Tunga). TUNGA. 2007. Disponível em: https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho. Acesso em 07 dez 2020.

Sabe-se que uma instalação denominada *Afinidades Eletivas* foi ativada com ações realizadas em diferentes montagens e contextos. As ações eram executadas por uma ou mais mulheres que procuravam a versão em miniatura da obra (feita com dentes humanos, como uma pequena joia) no meio do talco que cobria os pés do trabalho em tamanho original. São alguns desses registros fotográficos que vislumbramos ao redor da primeira narrativa de *Olho por Olho*.

Observa-se, também, que nas fotografias da performance foram inseridos pequenos versinhos que, somados, formam uma poesia que relaciona a areia do mar aos dentes e conchas, como se o talco presente no chão fosse feito de todos esses elementos:

Cada qual desses grãozinhos de areia
Que na praia procurando encontrava
Já foi um dia um dente ou uma conchinha
Do mar de seda que na beira me molhava
De boca fechada e num calor danado,
Eu mexia minha língua e adivinhava
Um gosto de sangue doce ou salgadinho
Para sentir se ele ainda ou já estava.
(TUNGA, idem, p. 6-9).

Justapondo imagem e texto, Tunga introduz a boca, os dentes, a seda, o sangue e o talco no léxico poético que permeia toda a publicação. Sendo o talco um interessante aglutinante, pois ele é derivado de um mineral utilizado como uma das bases da construção civil. Além disso, após um longo processo de moagem e secagem, o talco geralmente é reaproveitado para a indústria cosmética (e até alimentícia). O material também está presente na fabricação de tintas, plásticos, borrachas, lubrificantes, colas e adesivos, dentre outras possibilidades de aplicação industrial.

Após o término dessa primeira sequência de narrativas, *Olho por Olho* apresenta um registro de *Bibelô* sucedido por trinta páginas de registros fotográficos da instalação *Afinidades Eletivas*. Segundo Catherine Lampert (idem, p. 303) *Afinidades Eletivas* remete “à ideia de continuidade criativa entre formas que desejam se tornar um corpo único, tendo derivado originalmente da mesma ‘geração’, tal qual os dentes que crescem na boca”.

A instalação é formada por uma grande estrutura feita de bengalas metálicas na horizontal que se equilibram em uma haste retangular vertical. Dessas bengalas de ferro galvanizado pendem tecidos translúcidos e dentes grandes e metálicos. É possível verificar formas espalhadas pelo chão (*Mondrogos*) que estão fixadas à estrutura principal através de correntes (auxiliando o equilíbrio compositivo):

O volume dos *Mondrogos* é equivalente ao oco da boca à qual pertenciam os dentes gigantes pendurados. As cavidades de um par de *Mondrogos* de

Afinidades Eletivas têm a forma da coroa do dente, como numa mordida na pele. Enquanto no outro par é a raiz do dente que deixa um buraco, como se o dente tivesse sido extraído da superfície carnuda do alumínio (LAMPERT, 2019, p.303).

A relação entre os objetos e suas respectivas formas utiliza como medida o corpo e como base as metáforas advindas dessas esculturas que fazemos “naturalmente”. Por intermédio do corpo vivo, o registro da passagem do tempo está presente em toda a obra⁴⁷. E através dos materiais inorgânicos, outras alegorias temporais são suscitadas. As afinidades entre os materiais, por sua vez, são estabelecidas eletivamente⁴⁸ por um estudo minucioso de seu uso industrial ou artístico (já que o talco, por exemplo, também é utilizado em peças de cerâmica e que a cerâmica odontológica, que é aplicada na fabricação de dentes postiços e facetas dentárias, também possui o talco como uma de suas bases compositivas).

Resgatando as contribuições de Viviane Matesco (2009, p.12) sobre o tema, “a produção de Tunga lida com materiais que sugerem campos de energia e com imagens que desafiam a comunicação entre esse campo de força e o corpo”. Para a autora, o corpo e a sexualidade ocupam papel central na poética de Tunga, observação que corrobora com a visão desta pesquisa, tendo em vista que uma das principais chaves para a compreensão da temática vida/morte na obra do artista, está na maneira como Tunga trabalha com a representação/instauração do corpo em suas obras.

Nesse sentido, o objeto-joia *Bibelô* (figura 20) chama a atenção do espectador. Além das relações diretas que seu volume escultórico estabelece com a versão da mesma obra (executada em maior escala), a estética do pequeno e inquietante objeto remonta à configuração das chamadas “joias de luto”:

[...] Mourning jewels are exhibited secrets. The preserved hair, tooth, bit of ribbon, etc, are relics of someone not present; They speak of their intimate connection to the wearer. Without the wearer, they are mere curiosities and seem doubly disconnected – from the body to which they belonged and from the individual who misses that person (BACHMANN, 2017, p.84)⁴⁹.

No entanto, conforme indicado pela narrativa ficcional do livro, os dentes utilizados pelo Tunga-personagem não estavam relacionados a corpos sem vida. O seu *Bibelô* não se tratava de uma joia de luto, mas sim uma joia cravejada de dentes de leite que estariam prestes

⁴⁷ Já que o registro em vídeo da performance também era projetado nos tecidos da instalação, após encerrada a ação. Desata forma, o corpo ainda permanece presente, como vestígio.

⁴⁸ O título dessa obra e as formas dos quatro *Mondrogos* “apresentam similaridades ao quarteto da novela romântica de Goethe de 1809 *Afinidades Eletivas*; elas estão em potencial tentação, ainda que permaneçam resistentes aos encantos da troca de parceiros” (LAMPERT, idem, p.304).

⁴⁹ “Joias de luto são segredos expostos. O cabelo, o dente, o pedaço de fita, etc, preservados, são relíquias de alguém que não está presente; Elas falam de sua conexão íntima com o portador. Sem o portador, elas são meras curiosidades que parecem duplamente desconectadas – do corpo ao qual pertenceram e do indivíduo que sente saudade daquela pessoa” (Tradução livre da língua inglesa).

a reencontrar o corpo (que ainda vive) do qual desprenderam-se (reencontro ficcional/literário que foi transmutado em imagem/ação durante a performance *Afinidades Eletivas*). A relação entre os dentes mortos e a personagem/performer viva aponta para a potencialização estética de um objeto especial, uma “reliquia” (palavra utilizada por Tunga em diferentes oportunidades no texto):

Rever minha amiga foi só alegria, bem como a receptividade ao presente e a abertura do pacote. Um esfumaçado se fez espalhando poeira em seu colo, ao que se seguiu de uma investigação tátil que iria revelar o conteúdo do surpreendente presente (TUNGA, idem, p.06)

Bem longe de buscar configurar seu trabalho com os dentes como uma “reliquia religiosa”, o Tunga-personagem do início do texto, logo elucida ao espectador-leitor que suas motivações para a utilização dos dentes como material artístico foram justamente uma mistura de curiosidade científica com o acaso criativo:

Muitos povos, verdadeiramente cultivados, celebraram os dentes da boca. Nela e fora dela, celebravam-se chegada e perdas, extrações coletivas de molares e outras práticas eram motivo de ritos preciosos. Adivinhações e agouros, associados a fatos odontológicos, feitos de heróis, todo um calendário, festivais e mesmo orgias cercavam o tempo dos dentes. Foi neste espírito que em mim surgiu o desejo de oferecer uma prática ao restauro de tais fatos. Um fortuito porém, e não das investigações, literatura ou pesquisa, embalou meu ingresso nas novas experiências em tais direções... Foi em uma recente arrumação de gavetas que encontrei, metida em um papelote, uma caixinha. Sacudida curiosamente soou um ruído seco como de pedrinhas. Ao abri-la revelou uma coleção de diminutos dentinhos (TUNGA, idem, p.07).

Neste trecho, além da importante referência ao acaso como mola propulsora de seu processo de criação poética (herdada de Duchamp, como vimos no capítulo anterior), Tunga também oferece pistas ao espectador-leitor sobre a riqueza simbólica dos dentes, instigando sua curiosidade, mas sem restringir as possíveis plurais interpretações a respeito dos pequenos objetos corpóreos.

Sabe-se que guardar partes do corpo de seus próprios filhos que são naturalmente desprendidas (como o umbigo, os primeiros chumaços de cabelos e os dentes de leite) para a confecção de álbuns de maternidade e pingentes era um costume das mães brasileiras de outrora não mais tão comum em 2023. A própria narrativa ficcional que acompanha o livro *Olho por Olho* já cita este “estranho” hábito cultural (e não ficcional⁵⁰):

Um velho costume, ainda uma prática persistente (embora cada vez mais remoto), é a conversão de dentinhos infantis em brincos ou pingentes de ouro, espécie de joia criso-elefantina. O hábito é banal mas não destituído de arcaico sentido. Reintegrar ao corpo, alegoricamente aquilo que fora parte dele, dar vida em forma de enfeite a partes mortas, denota no mínimo um legítimo

⁵⁰ Não por acaso, muitos dos dentes utilizados para a confecção dos protótipos desse trabalho eram provenientes de parentes de Tunga.

sentido de humor. Um delicado bibelô com dentes incrustados, pareceu-me mais astuto e perspicaz que uma simples caixa ou rico bauzinho, pois deixaria a mostra as presas numa assim divertida joia...queria que fosse uma joia! (TUNGA, idem, p. 08).

Nas entrelinhas da narrativa textual e imagética, o artista sugere que é possível, poeticamente, através da arte (isto é: da “transformação” de uma parte “morta” do corpo em objeto de arte) reestabelecer alguma conexão entre vida e morte, passado e futuro, simbolismo arcaico e racionalidade corrente. Resgatando a percepção poética infantil das texturas e objetos mundanos e misturando-a a uma espécie de malícia irônica sobre o envelhecimento do corpo, Tunga também afirma que o resultado final da experimentação artística com a morte será “uma joia”, um objeto de valor, colecionável e desejado.



Figura 20. *Bibelô – Afinidades Eletivas*. Página 11 do livro *Olho por Olho*. (Caixa Tunga). TUNGA. 2007. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho>. Acesso em 07 dez 2020.

Exibido na retrospectiva póstuma *Conjunções magnéticas* entre 2021 e 2022, *Bibelô* era acompanhado pelo seguinte texto:

Esta vitrine expõe alguns exemplares da vasta diversidade de elementos presentes na obra de Tunga. São aqueles que estavam a sua volta em seu ateliê – chamado por ele de *Pensatorium* – e que agiam como verdadeiros catalisadores de sua imaginação. Ali eles eram combinados, amalgamados e articulados em seus inúmeros trabalhos. Sua obra integrava, sem nenhum tipo de hierarquia, os materiais das mais diferentes qualidades: metais, vidro, resina, feltro, madeira, ímãs, cristais, chumbo e tantos outros⁵¹.

⁵¹As mesmas informações aparecerão no catálogo da exposição, mas com outras palavras. Por isso optou-se pela transcrição do texto conforme exibido no espaço expositivo.

Ao lado de outros objetos considerados importantes catalisadores de imaginação, *Bibelô*, aparentemente, também funcionava como um *memento mori*⁵² no contexto do ateliê de Tunga. Cercado pela potência matérica e simbólica de objetos provenientes de diferentes momentos de sua carreira, a seleção de *Bibelô* indica que o artista parecia conviver de forma qualitativa e criativa com a “lembrança da morte”, conferindo visualmente ao seu ambiente criativo uma frutífera tensão circular entre Eros e Tânatos.

Tensão erótica que não cessa em *Olho por Olho*. Pois os textos e imagens do livro remetem constantemente ao corpo, à sexualidade e aos processos de atração e repulsão da vida e de morte. De devir e de descanso. De movimento e de pausa... Levando o espectador-leitor a vagar entre esses influxos temporais, assim como também se dá em outra série de imagens intituladas *A cada doze dias e uma carta* (2006 - Figura 21).

A série *A cada doze dias e uma carta* é constituída por desenhos feitos em pastel seco vermelho que contrastam com fundo branco do papel. Nas insólitas composições, verificam-se dentes, dedos, bocas e ânus em uma orgia de fragmentos que materializam a metáfora temporal e carnal sugerida pelo texto-poema que as acompanha. Nessa sequência de trabalhos, existe um livre jogo associativo de formas humanas deslocadas de contexto, nas quais os dentes aparecem no lugar das cabeças e seios, flutuam entre pernas e braços, onde orifícios são abertos em anatomias impossíveis.



Figura 21. *A cada doze dias e uma carta*. Página 44 do livro *Olho por Olho*. (Caixa Tunga). TUNGA. 2007. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho>. Acesso em 07 dez 2020.

Os desenhos circundam o texto-poema intitulado *AVA, OCO e a Família da Família*. A narrativa, que assume uma característica mítica, é constituída por palíndromos e descreve processos autofágicos. No poema, Tunga experimenta a forma das palavras como se

⁵² Conforme explicaremos no próximo capítulo, a expressão latina *memento mori* diz respeito à lembrança da finitude.

as estivesse comendo no processo da escrita. Os desenhos surgem como uma experimentação inseparável da escrita que descreve a história de uma família que se mastiga e que gesta seus próprios dentes.

[...]

Os dentinhos da filha chegaram à boca da mãe
Que beijou a boca do pai Oco que ingeriu os pequenos branquelos da filha
Oco não digeriu os leitosos de Anna
E por força da natureza estranha não os expeliu do corpo

Os dentes se dissolveram no esperma do pai
Que acabou inserido no útero de sua filha Anna
Após o coito familiar
Anna costurada ao corpo da mãe pelo consistente cordão umbilical
Engravidou do pai Oco
E gerou a filha Ivi
(TUNGA, idem, p.43)

Olho por Olho é uma publicação marcada pela experiência subjetiva do ver, escrever, descobrir, criar e recriar com a escrita das letras e a sonoridade da pronúncia das palavras que formam palíndromos “incestuosos”. Operação poética recorrente no processo criativo do artista desde a primeira versão da obra *Palíndromo Incesto* (1991), atualmente exposta em Inhotim:

Em *Palíndromo incesto*, o mecanismo de circulação parece voluntariamente associado à palavra incesto pelo artista, no sentido de abrir uma discussão que se opõe à tendência da leitura de obra de arte que enfatiza a linha progressiva e linear de influências. Há versões de *Palíndromo incesto* em que algumas camadas a mais de limalhas de ferro e ímãs são adicionadas às formas que remetem a baldes e dedais, que lhes empresta a aparência de cestaria. É quando podemos ler a bem-humorada transposição do palíndromo incesto a palíndromo (*in*) cesto [...] como se o palíndromo fosse um objeto que pudesse ser guardado dentro de uma trama, não apenas textual, mas literal, (o cesto) que permite ser carregado no espaço físico ao redor (MARTINS, 2013, p. 76-77).

Como exemplificado por Marta Martins, em sua “brincadeira” com os palíndromos, Tunga conseguia criar potentes metáforas visuais para a trama “incestuosa” que esse tipo específico de palavra geralmente sugere ao interlocutor⁵³.

A própria grafia do título do livro (*Olho por Olho*) utiliza as formas das letras num intrincado jogo visual. Por exemplo: o desenho (grafia) da letra “o” remete à circularidade de nossos próprios olhos e sua constante repetição no título do livro sugere uma infinidade de olhos.

⁵³ A autora também realiza uma excelente análise a respeito da relação entre “a força de retorno infinita” presente na poética de Tunga com as singularidades dos estudos culturais, principalmente no campo da literatura. Martins disserta a respeito das semelhanças encontradas entre a obra *Avalovara* de Osmar Lins com os palíndromos de Tunga através de duas linhas narrativas que conduziram o pensamento de ambos os artistas: a espiral e o quadrado (MARTINS, 2013, p.67-79).

Esse tipo de jogo foi analisado por Tânia Rivera (2014, p. 92-101) no livro *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. Na obra, a autora disserta sobre a “lógica do palíndromo” que aparece na obra *Ura Aru* (1985-1986) de Gary Hill, elucidando importantes constatações que corroboram com a presente análise a respeito dos palíndromos de Tunga:

A exploração da letra em seu aspecto gráfico, imagético, abre as portas de uma dimensão da linguagem que fica de ordinário submersa, subjugada pelo império do signo. Ao se destacar da significação das palavras e frases que ela compõe, a letra abre para a significância: resistência, cheia de emoção, ao sentido, vago erotismo que não se deixa fixar em nenhuma decifração, brecha da linguagem na qual a poesia e a psicanálise não cessam de se aventurar (RIVERA, 2014, p. 82).

Neste sentido, o jogo poético criado por Tunga desde o título do livro, pode ser analisado como uma experiência de escrita na qual a letra torna-se imagem:

Com a letra, fazer imagem: este é também, para Freud, o trabalho do sonho. O sonho é o domínio das quimeras, do imaginário mais fecundo, é a tela onde se projetariam todas as fantasias [...] A linguagem do sonho é pictográfica e suas cenas são construídas com palavras. Contudo, no sonho, entre imagem e palavra a relação não é exatamente contínua e harmoniosa. O pictograma onírico é *rebus*, é charada (RIVERA, idem, p. 82-83).

Em *Olho por Olho*, portanto, Tunga utiliza o desenho das letras para criar imagens e poemas que exploram a complexidade fonética e imagética das palavras palíndromos, instaurando um tempo de leitura paradoxal que vai e volta para o mesmo lugar (como um toro). Contudo, o que parece romper essa hipnotizante lógica do palíndromo de Tunga é sua capacidade de suscitar o que está fora do título *Olho por Olho*. Ou seja: os dentes.

O livro não fala de “olhos” (apesar de ser lido com os olhos), mas trabalha/passa pelos/com os dentes e, a partir deles, com todo o corpo, num intrincado amálgama de palavras, letras e membros. Amálgama do conhecido com o desconhecido, do homogêneo com o heterogêneo, amálgama própria que necessitou de um termo próprio: “energia de conjunção”:

Criada por Tunga, a ideia de “energia de conjunção” surgiu a partir da vontade de trazer um conceito que fosse capaz de explicar o que ele fazia. Definiu como “[...] a capacidade de colocar o heterogêneo junto e achar no heterogêneo duas coisas que não têm nada a ver uma com a outra: uma terceira coisa que é produzida por esse encontro”. E acrescentou: “Energia de conjunção é, por excelência, a energia do amor” – ou seja, Eros. Assim, com base na fala de Tunga, o conceito pode ser analisado a partir de três sentidos que, juntos, definem sua ideia central: a conjunção de heterogêneos; o novo gerado a partir da conjunção; a energia como Eros (FILHO, P., 2022, p. 50).

Energia de conjunção é o termo que melhor definiria o encontro dos desenhos de *A cada doze dias e uma carta* com o texto-poema *AVA, OCO e a Família da Família* no livro *Olho por olho*. Energia de conjunção é a força motriz da desconcertante relação entre palavra,

grafia, texto, risco, palíndromo e desenho quando, novamente, encontramos no canto de um caderno de anotações de Tunga⁵⁴ a seguinte reflexão: “palavras passam pelos dentes”. Isto é: no xadrez poético de Tunga, os palíndromos precisam dos dentes para existir, os mesmos dentes representados nos desenhos e que ficcionalmente gestaram “Anna”, “Ivi”, “Oco” e “Ava”.

Da história ficcional para outras possíveis amálgamas oníricas, encontrou-se outra paradoxal “coincidência” (ou “energia de conjunção”?) entre o palíndromo “Ava” e a cabeça que fora decepada poeticamente de Tunga em *Semeando Sereias* (trabalho analisado no tópico anterior). Como pode ser observado na imagem a seguir (figura 22), a amizade entre Tunga e Ava Rocha desdobrou-se em outra colaboração poética na carreira do artista: a realização da composição fotográfica que ilustra a capa do álbum *Diurno* (2011) da banda em que Ava era a vocalista⁵⁵.



Figura 22. Capa do álbum *Diurno*. AVA. 2011.

Disponível em: <<https://i.scdn.co/image/ab67616d0000b27379b118ead9e118b9b3db0993>>. Acesso em 20 jul 2022.

Para a criação da composição fotográfica, Tunga realizou uma cópia em látex do rosto de cada um dos integrantes da banda, assim como anteriormente fizera em *Semeando Sereias*. Tunga optou por fotografar todos os novos duplos-escultóricos recém-criados à beira-mar e emaranhados por uma longa cabeleira negra repousante na areia de uma praia paradisíaca. O resultado da composição fotográfica (após a inserção do nome da banda) reapresenta aos

⁵⁴ Algumas páginas de um caderno de anotações de Tunga foram reproduzidas integralmente no catálogo da exposição *Pálpebras* (2017). A frase supracitada encontra-se no final da página 136 deste catálogo.

⁵⁵ Compositora, performer, cineasta e cantora brasileira, amiga de Tunga (e filha do cineasta Glauber Rocha), Ava Rocha é o nome artístico de Ava Patrya Yndia Yracema Gaitán Rocha (1979). AVA também é o nome da banda que foi composta por Daniel Castanheira, Emiliano Sette, Nana Carneiro e Ava Rocha entre 2008 e 2014.

espectadores elementos caros ao léxico de Tunga, como os cabelos, o palíndromo, as cabeças decepadas (como duplos-escultóricos) e uma atmosfera insólita (onde a areia da praia encontra diagonalmente a água salgada do mar que em algum momento levará as cabeças para as profundezas do oceano).

Todos esses elementos em conjunto levam o espectador, novamente, a perceber o constante exercício de Tunga de revisitação e transformação de antigos temas, soluções escultóricas e composições visuais (muitas vezes através de um processo colaborativo com outros artistas/amigos, como ocorreu nesta ocasião).

A capa do álbum *Diurno* é apenas mais um exemplo da energia de conjunção que contamina outros artistas e pulsa para além da poética de Tunga, uma vez que, após o falecimento do artista, Ava Rocha realizou uma homenagem ao amigo escrevendo a música *Pangeia* que posteriormente foi transformada em um videoclipe montado por Ava e dirigido por Pedro Urano (que também conhecia e colaborava com Tunga).

No videoclipe de três minutos e cinquenta segundos Ava (re)encontra e manipula de diferentes maneiras a sua cabeça/duplo decapitada (a mesma cabeça fotografada anos antes por Tunga para a elaboração da capa do álbum *Diurno*). Andando à beira-mar (nota-se que a locação escolhida por Ava é semelhante à paisagem de *Semeando Sereias* de Tunga), a cantora trança seus cabelos aos cabelos da cabeça-duplo-escultórica, também criando uma atmosfera insólita. Segundo a cantora, não só a faixa *Pangeia* como todo o álbum *Trança* (2018) fariam parte de uma produção “trançada” com o impacto da poética de Tunga em sua vida:

Trança é um disco que, entre outras coisas, trança a minha trajetória, que começou com o *Diurno* (2011), o disco para o qual o Tunga fez a capa [...] E *Pangeia* fala da minha relação com o Tunga através da obra dele, das imagens que me influenciam e dessa cabeça que nos une, que é, em suma, a representação da *Pangeia*, desse lugar único, bizarro, que reunia criaturas diversas convivendo, e o lugar onde ele dizia ter nascido [...] A música e o clipe [de *Pangeia*] são a expressão dessa história trançada e eterna, desse sentimento trançante de memória, emoção, vida, numa alquimia constante, e da saudade e admiração que sentimos por Tunga e toda sua bruxaria e sabedoria (ROCHA apud FAGUNDES, 2019)⁵⁶.

É possível afirmar, portanto, que diferentemente do artista por trás da máscara que era finito (mortal) e limitado à sua condição humana, a persona Tunga foi capaz de semear outros seres/sereias, renascendo em devires intermináveis desde a sua morte simbólica de *Semeando Sereias*. Tunga desaparece em alguns trabalhos, mas emerge em suas múltiplas

⁵⁶ ROCHA, Ava. *Noize Record Club*. 2019 [Entrevista concedida a] Ariel Fagundes. Disponível em: <https://noize.com.br/exclusivo-ava-rocha-clipe-pangeia-tunga/#1>. Acesso em: 20 dez 2021.

cabeças, palíndromos e colaborações poéticas que estabeleceu em sua trajetória artística, num jogo infinito (que acontece dentro da temporalidade circular de um toro).

Se a poética de Tunga se encontra neste labiríntico tabuleiro que o faz morrer e reviver constantemente, seria necessário o abraço de *Tânatos*, em parceria com seu irmão gêmeo *Hypnos*, sob a abóbada celeste de *Nix*⁵⁷, para a criação de uma potente imagem artística na qual as diferentes cabeças de Tunga pudessem dialogar com as inimagináveis histórias dos “tempos moventes”. Com este intuito, o próximo capítulo se dedicará a analisar a complexa instalação denominada *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) que foi especialmente elaborada para ser colocada debaixo da translúcida pirâmide do Museu do Louve, na qual um esqueleto acéfalo repousa, em uma rede, ao lado de diferentes cabeças decepadas.

⁵⁷ Segundo a *Teogonia* de Hesíodo (1995, p.111) *Thânatos* (a morte) é irmão gêmeo de *Hypno* (o sono) e filho sem pai de *Nix* (a noite). A aproximação entre a mitologia grega e a obra de Tunga será retomada e aprofundada no próximo capítulo.

4. EMISSÁRIO DO OCASO: À LA LUMIÈRE DE DEUX MONDES

“I believe that in order to find light, one must know the opaqueness, the value of dark”
Tunga¹.

À La Lumière des Deux Mondes é uma estrutura de ferro, latão fundido, cabos de aço e resina epóxi com quase dez metros de altura, pesando aproximadamente três toneladas. Instalada logo abaixo da famosa entrada piramidal do museu do Louvre, o trabalho literalmente equilibrava-se em uma saliência estrutural em formato de “coluna” que fica próxima da escada helicoidal deste espaço. Das duas extremidades horizontais que estruturam a instalação de Tunga, pendiam estruturas em formato de tranças, redes, cabeças e caveiras até o nível do chão. O volume principal trata-se de uma rede na qual é possível vislumbrar um esqueleto humano sem cabeça e de proporções agigantadas. As cores predominantes são o preto, o cinza e o dourado, em contraposição ao iluminado teto de vidro e piso de tons claros.

Apresentar formalmente esta obra é uma árdua tarefa. Pois toda a estrutura foi concebida à maneira de um denso móbile ou complexa marionete, impossível de ser apreendida a partir de um único ângulo visual ou recorte formal descritivo. Como a instalação *À La Lumière des Deux Mondes* foi concebida por Tunga especialmente para o espaço cedido pelo Louvre, a análise formal da obra requisita um olhar mais atento para sua conjuntura arquitetônica. Além disso, o específico contexto em que a obra foi desenvolvida (no ano comemorativo do “Brasil na França”, paralelamente a uma exposição do pintor Frans Post nos andares subsequentes do Louvre) reivindica ainda mais possibilidades de leitura.

Dessa forma, nas páginas seguintes, pretende-se mergulhar neste trabalho de Tunga expandido o olhar crítico a seu respeito, através de uma leitura transversal, costurando aspectos formais (e iconográficos) com leituras histórico-culturais. O principal objetivo deste capítulo é o de identificar de que maneira Tunga aborda a questão da morte em sua poética a partir de uma obra-chave, considerada um marco em seu conjunto de trabalhos. Ademais, compreender a complexidade da obra enquanto discurso visual de um artista brasileiro inscrito no circuito museológico internacional.

¹ Esta fala de Tunga foi transcrita pela curadora Marie-Laure Bernadac (2007) em seu ensaio sobre a obra *À La Lumière des Deux Mondes* instalada no Louvre no ano de 2005. “Acredito que para encontrar a luz, deve-se conhecer a opacidade, o valor da escuridão” (Tradução livre da língua inglesa).

4.1. Arquitetura de poesia: projetando no museu do Louvre

Conforme texto curatorial disponibilizado pelo Louvre², entre setembro e dezembro de 2005, em decorrência das comemorações “do ano do Brasil na França”, a instalação *À La Lumière des Deux Mondes*, do artista brasileiro Tunga, estaria em diálogo com a exposição *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV (Frans Post, le Brésil à la cour de Louis XIV)*, montada nas dependências do museu. Ou seja, Tunga recebeu a incumbência de elaborar um trabalho de arte contemporânea para conversar, de dentro para fora, com o inestimável espaço do então maior museu do mundo e, ao mesmo tempo, como uma espécie de marco de interlocução cultural entre os dois países.

Em entrevista³, Tunga (2005, p. 56) afirma que o convite fez parte de uma tendência internacional em trazer “um olhar contemporâneo” para museus tradicionais⁴. Salientando que o Louvre não seria o único a perceber “uma inquietação do público em relação a encontrar uma certa atualidade nesses museus, assim como um testemunho daquilo que o museu foi e é para os artistas”. Na sequência, Tunga rememora a importância do museu do Louvre para figuras como Cézanne e Picasso, destacando que, “para os artistas, o museu não é um lugar do passado. É o lugar de refazer o presente à luz de algo que já foi desvelado no passado”.

Com essa declaração, Tunga propõe um debate muito interessante a respeito do museu enquanto um espaço vivo e dinâmico para os artistas. Algo que muitas vezes parece distante do público. Ao tocar na necessidade que os artistas possuem em frequentar os museus na perspectiva de uma (re)descoberta em relação às obras antigas, Tunga também explicita o desejo de ressignificação deste espaço em relação aos frequentadores como um todo.

Os museus franceses são símbolos da tradição artística europeia e a distância entre as obras e o público já foi tema de debates acalorados, que resultaram em múltiplas reformas estruturais, adequações expositivas, propostas de mediação, ampliação de acesso à comunidade escolar, promoção de visitas gratuitas e dezenas de pesquisas acadêmicas fundamentando e mapeando o tema⁵. Além disso, a recente e necessária discussão a respeito da aquisição

2 LOUVRE. *Tunga: À la lumière des deux mondes au musée du Louvre*. 2005. Disponível em: <https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-tunga.pdf>. Acesso em: 20 mar 2020.

3 TUNGA. O poeta e a pirâmide. In: *Top Magazine*. 2005. [Entrevista concedida a] Bruno Porto. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/tunga_-_top_magazine>. Acesso em: 18 mar 2020.

4 E a história dos museus públicos possui o Louvre como um de seus principais marcos. Símbolo de um ideal hegemônico europeu, sua coleção apresenta ao mundo, desde o final do século XVIII, uma herança francesa no que diz respeito à memória. Herança que, na visão do museu, precisaria ampliar seu diálogo com as obras contemporâneas, fazendo o Louvre encontrar como uma de suas soluções estratégicas a criação de exposições/instalações/ intervenções temporárias com artistas contemporâneos. Mesmo que de forma acanhada, as tentativas de abertura do museu para a promoção do diálogo entre passado e presente a partir de artistas mais conceituais é um movimento notório, tratando-se de sua importância no que tange à ampliação e preservação de objetos de suma importância para a história da arte mundial. Pois essa história é dinâmica, bem como também é mutável o entendimento do que precisa ser preservado e apresentado ao público dos museus. Estratégias que não deixam de ser uma espécie de marketing/publicidade, mas que também podem ser lidas como positivas no sentido de ampliação de repertório para o público leigo.

5 Um exemplo de pesquisa sobre este tema foi a elaborada por Pierre Bourdieu nos anos sessenta, publicada no livro intitulado *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público* (2016), no qual é possível verificar através de uma pesquisa sociológica as origens e

compulsória de parte do acervo dos museus tradicionais europeus em face de todo um histórico colonizador coloca essa declaração de Tunga num patamar ainda mais atual⁶. Pois é evidente que o espaço de museus como o *Louvre* tornou-se ícone de status e poder/dominação cultural para grande parte dos frequentadores (leia-se turistas).

Utilizando as palavras de Giorgio Agamben (2007, p. 73), como novos “peregrinos” contemporâneos, os turistas caminham entre os museus e, dentro deles, procuram as obras mais famosas a fim de “cultuá-las”. Segundo o autor, o turismo representa “o culto” e o museu “o altar” (ou o “templo”) máximo da “religião capitalista”. Nessa perspectiva, o Louvre seria uma espécie de “basílica” de todo esse culto, no centro da tradição artística europeia, abrigando o símbolo máximo do que usualmente a cultura ocidental compreende como grande exemplo de “obra de arte”: *A Mona lisa* de Leonardo da Vinci.

De antiga fortaleza, passando por palácio absolutista e permitindo aos poucos que o público tivesse acesso ao seu interior após a revolução francesa, o edifício que atualmente reconhecemos como *Museu do Louvre* representa, no imaginário turístico (leigo) atual, esse lugar que reverbera para o mundo os mais altos valores canônicos da tradição artística. Sabe-se, entretanto, que a maioria dos espectadores que se acotovelam para ficar alguns segundos em frente à *Gioconda* não esperavam encontrar uma obra de arte contemporânea neste espaço no ano de 2005. Por conta disso, a pioneira intervenção de Tunga embaixo da pirâmide “cartão postal” do Louvre tornou-se um momento icônico na carreira do artista e na história do edifício enquanto museu de arte.

Na qualidade de documento arquitetônico, como supracitado, o Louvre tem uma longa história. Como descrito por Maria-Inês Correa Novaes (1994), apesar da narrativa arquitetônica do Louvre comumente remeter ao período do Renascimento, a presença humana no local, na verdade, remonta ao longínquo período neolítico. Ou seja, a cada escavação realizada desde a edificação da fortaleza construída por ordem do rei Felipe Augusto no século XII, novas camadas de história foram encontradas e adicionadas à configuração do prédio que se viria a se tornar o museu. Resumidamente, o edifício foi erigido, demolido e reformado a fim de suprir funções muito distintas, conjugando em sua atual configuração estilos arquitetônicos variados, a exemplo do barroco e do neoclássico, além de trechos que foram modernamente

consequências desse distanciamento a partir dos dados coletados e analisados pelo autor (principalmente no capítulo denominado *Obras culturais de disposição culta*).

⁶ Debate que se renovou recentemente (mais precisamente, no ano de 2018) quando o presidente da França, Emmanuel Macron, divulgou um relatório oficial pontuando a existência de muitas obras advindas do continente africano de forma irregular (ou seja, muito provavelmente provenientes de expedições e saques realizados durante o período colonial) que estavam em museus franceses e que deveriam ser devolvidas ao local de origem. O relatório provocou grande reação de museus europeus e africanos, recolocando em pauta embates diplomáticos, jurídicos e históricos ainda distantes de uma conclusão.

conjugados na última reforma concebida pelo arquiteto sino-americano Ieoh Ming Pei já no século XX.

Este último trabalho, feito por Ming Pei, ficou conhecido como “projeto grande Louvre” e teve como pressuposto resolver algumas necessidades logísticas do museu:

[...] Um dos grandes problemas era a comunicação entre as diferentes alas do palácio; o arquiteto encontrou a solução abrindo o Hall Napoléon, por baixo da cour do mesmo nome. Para que a iluminação fosse feita por luz natural, Pei imaginou uma pirâmide de vidro. Entrando por aí, uma escada helicoidal criada por Pei dirige o visitante para o Hall Napoléon, onde encontra, ao lado da escada, o centro de informações; a partir desse hall, quatro direções são possíveis: Sully (a leste), Richelieu (ao norte) e Denon (ao sul); se o visitante for para oeste, encontrará o hall Charles V, com as muralhas do século XVI e o centro comercial. O Louvre tem sete departamentos: antiguidades orientais; antiguidades egípcias; antiguidades gregas, etruscas e romanas; pinturas; esculturas; objetos de arte e artes gráficas. Os sete departamentos estão distribuídos nas três regiões (Sully, Denon e Richelieu), que correspondem às alas do museu. A grande novidade é a ala Richelieu, totalmente nova; seus pátios (cours) foram recobertos por vidraças (NOVAES, 1994, p. 264).

O “Grande Louvre” foi em parte aclamado por conta da resolução da acessibilidade ao museu, que promoveu uma nova dinâmica para os transeuntes. Contudo, o trabalho também foi criticado em função do contraste estilístico propositalmente idealizado por Pei, principalmente em relação à nova entrada: a imponente pirâmide de vidro com mais de vinte metros de altura. A maior crítica se deu a respeito da pirâmide remeter a uma enorme tumba egípcia, como a pirâmide de Quéops, dividindo a imprensa da época e a opinião pública a respeito das questões políticas e estilísticas envolvidas no projeto⁷.

Sobrevivendo à polêmica, o trabalho foi inaugurado e a irrupção da pirâmide, acompanhada por suas gêmeas menores, buscou denotar uma tentativa de diálogo entre o “velho” e o “novo”; “o passado” e o “presente”; “a tradição” e a “ruptura” no campo arquitetônico. Criando, também, um novo⁸ marco urbanístico “moderno” na cidade de Paris, que provavelmente tinha como intenção dialogar com outros simbolismos (mais iluministas) a respeito da forma piramidal aplicada à arquitetura. A esse respeito, comenta Argan, anos antes da reforma do Louvre:

Agora a simbologia de certas formas também se revela pelo que realmente é: não o símbolo ou desdobramento, mas sublimação do significado. Independentemente da possível referência às pirâmides egípcias, a pirâmide-tumba tem um significado inerente à própria forma. Pesa sobre a terra com toda a sua base, mas termina num ponto, e esse ponto é o limite entre ser e não-ser. Tudo é relativo na vida, tudo é absoluto na morte; a forma geométrica,

⁷ A opinião negativa dos parisienses a respeito da criação de monumentos “modernos” é histórica, tendo em vista a notoriamente conhecida reação negativa de grande parte da população a respeito da construção e permanência da *Torre Eiffel* (1889).

⁸ No ano de 2014 uma nova reforma envolvendo aço, vidro e o contraste entre estilos arquitetônicos também se deu no primeiro piso/andar da *Torre Eiffel*. O projeto foi assinado pelo arquiteto Alain Moatti e teve como objetivo “renovar” o olhar dos turistas em relação à estrutura da torre e a paisagem urbana da cidade de Paris.

absoluta, é a única que pode exprimir ou revelar o sentido da passagem do relativo ao absoluto, da vida à morte (ARGAN, 1992, p.49).

Provavelmente, na concepção conceitual do projeto arquitetônico de Ieoh Ming Pei, o simbolismo piramidal “sublimado” da nova entrada do Louvre não deveria apontar para o peso de uma “tumba” sólida de mármore e sim para uma gigantesca joia de vidro. Translúcido e brilhante ornamento urbano que deveria (literalmente) trazer mais luz natural para o interior do museu, além de funcionar como uma espécie de grande vitrine, atraindo os olhares dos transeuntes para o valioso conteúdo que seu interior salvaguarda.

Valioso conteúdo cultural composto por “inestimáveis objetos” que foram retirados dos seus locais de origem para serem colocados nos holofotes do público em geral. Como nos adverte Jorge Coli em seu livro iniciatório sobre o mundo da arte, “o quadro que estava na igreja ou na galeria de um palácio, a estátua que ornava o jardim de um príncipe, encontram-se agora lado a lado, num espaço recente, que não tem mais de duzentos anos: o museu”⁹ (COLI, 1995, p.70-77).

Ao reivindicar especificamente o átrio da pirâmide do museu do Louvre como local de intervenção artística, Tunga sabia que seu trabalho dialogaria não só com a história predial da instituição (incluindo toda a polêmica envolvendo a criação e função de sua “nova” pirâmide) mas, também, que poderia utilizar a vastidão de seu acervo como ressonância, “remexendo” as “camadas geológicas” de influxos temporais ali dormentes:

Um dos lugares que me ofereceram foi a pirâmide, o centro, a entrada do Louvre. Eu imediatamente me lembrei que o Pei teria mencionado a vontade de colocar ali a *Vitória de Samotrácia*. A *Vitória* é quase um ícone e fica na entrada antiga do Louvre. A *Vitória de Samotrácia* era uma das possibilidades e a outra era Brancusi. Esse peso me caiu na cabeça. (risos) Nenhuma dessas duas peças foi colocada lá e ficou aquele totem, que é a grande coluna que está no centro da pirâmide. Ficou como um monumento ao vazio, um elogio da arquitetura da pirâmide. Eles ousaram me convidar para criar algo para aquele lugar. Eu ousei aceitar (TUNGA, 2005, p. 56).

É notável verificar que no instante em que pretende projetar tridimensionalmente e transversalmente uma instalação artística em diálogo com este edifício histórico, Tunga pensa a arquitetura na forma de uma poesia visual. Isto é: assim como os arquitetos pensam através do esboço, da linha bidimensional que constrói a tridimensionalidade (posteriormente experimentada na forma de uma maquete), o arquiteto/poeta/artista Tunga fundamenta as

⁹ Coli também nos recorda sobre a insolúvel dicotomia entre a necessidade da preservação desses objetos e o perecimento da materialidade das obras de arte (dentro e fora dos espaços museológicos). Salienta que uma obra “vive e se modifica incessantemente” com a passagem do tempo, demandando muitos restauros a fim de retardar o inevitável processo do ocaso. O autor não se refere ao discurso sobre “a morte da arte” na perspectiva de teóricos como Arthur C. Danto e sim a respeito do perecimento dos materiais (de uma possível “morte física”) da obra de arte, salientando as múltiplas contribuições da institucionalização das obras de arte enquanto patrimônio a ser preservado pela humanidade.

escalas físicas e sensoriais dos contornos do pluridimensional em sua linha arquitetônica, como veremos na sequência.

Nos dois esboços a seguir, retirados de fontes distintas (ambas sem informações precisas sobre a técnica/material utilizado por Tunga para desenhar), é possível verificar algumas experimentações do processo criativo do artista para este trabalho. O primeiro desenho (figura 23) aproxima-se da solução final da instalação do Louvre: com os cajados, tranças, redes, caveiras e cabeças em equilíbrio (mas sem a presença do esqueleto central “deitado” na rede). Os traços são muito precisos e seguros e as proporções dos elementos também estão parecidas com a versão final do trabalho. O eixo medial do desenho é a própria arquitetura do Louvre da qual, literalmente, o trabalho fará parte. Aqui existe um desejo projetivo, um cálculo artístico-matemático ao experimentar, na superfície do papel, uma maneira de acomodar os volumes no espaço arquitetônico.

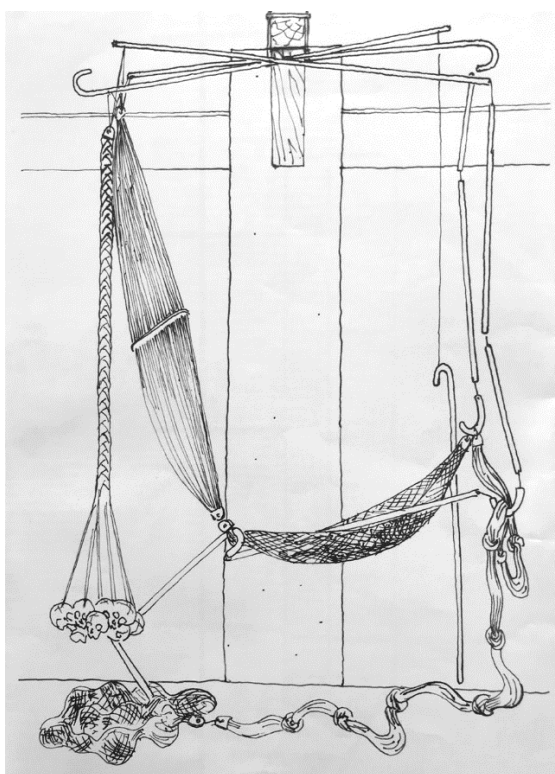


Figura 23. Esboço da obra *À La Lumière des Deux Mondes*. Tunga. 2005.
TUNGA. *Tunga: Laminated Souls*. Berlim: Holzwarth publications, 2007.

No segundo esboço (figura 24), as linhas são mais caóticas e apresentam algumas sobreposições. Trata-se de um estudo de quase todos os elementos do desenho anterior, mas investigados de outra forma. Muito provavelmente este desenho é um estudo sobre os objetos que ficaram, posteriormente, “dispersos” pelo chão. Verifica-se uma pesquisa cromática na qual

a cor dourada destaca alguns elementos (que posteriormente receberão acabamento em ouro na versão final do trabalho). Neste esboço Tunga novamente investiga a volumetria através de linhas bidimensionais que constroem a tridimensionalidade. Como um arquiteto, Tunga esquadrinha atentamente o espaço em que a obra será instalada e busca a melhor maneira de criar a partir dele. Na entrevista supracitada, o artista também resgatou a história “contada pelo alicerce” que seria o eixo estrutural de seu trabalho, pois como arquiteto (artista plástico, poeta) Tunga tinha consciência que o “edifício Louvre” conta uma história, possui uma memória arquitetônica que ele evidentemente pretendia explorar.



Figura 24. Esboço da obra *À La Lumière des Deux Mondes*. Tunga. 2005.
LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2019. P.313

Já nos desenhos a seguir (figura 25), que foram gentilmente compartilhados pelo *Instituto Tunga* para a presente pesquisa, é possível vislumbrar outros detalhes referentes ao pensamento técnico do artista plástico na concepção da instalação. Os desenhos apresentam estudos estruturais mais detalhados dos engates internos dos cajados e de possíveis soluções de implantação/fixação do volume principal da obra de arte na “coluna” do museu. Nestes esboços, o traço de Tunga apresenta o rigor de quem possui o desejo de explicar, através do desenho técnico ilustrativo, o detalhamento de alguns elementos de conexão necessários para que o conjunto permaneça estável.

A maneira como Tunga representa sugestões de texturas e brilhos com poucos traços também é notória e muito distinta das soluções visuais comumente apresentadas pelo artista (a exemplo das composições analisadas nos capítulos anteriores da presente tese).

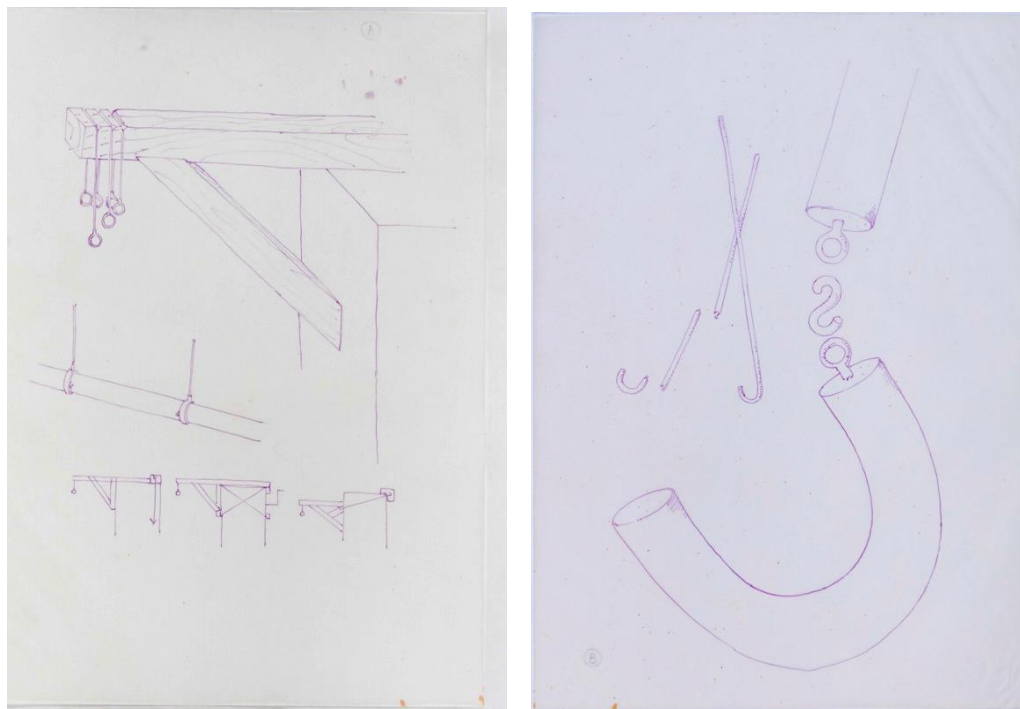


Figura 25. Estudos para *À La Lumière des Deux Mondes*. Tunga. 2005.
Fonte: Acervo Instituto Tunga.

Os desenhos de ganchos, encaixes e possíveis pontos de articulações para a montagem e desmontagem das peças, bem como os estudos do detalhamento dos trançados e nós das “redes” de tipiti metálicas igualmente denotam o cuidado de Tunga no que diz respeito a uma “linha arquitetônica” que pensa a espacialidade tridimensional a partir do traçado-rasgo do papel (Figura 26).

Os fios formando tranças e enredamentos são minuciosamente detalhados nesses estudos. Tunga demonstra de que maneira os fios devem ser conectados, puxados, sobrepostos e amarrados para criarem os efeitos visuais e as soluções técnicas por ele desejadas. É visível a capacidade do artista em ilustrar a maneira como as tranças podem “engordar” e “emagrecer”, mudando de configuração espacial para “abraçarem” as cabeças tridimensionais que nelas serão posteriormente inseridas. Também é possível observar que o enredamento do tipiti metálico é distinto do trançado da rede que receberá a figura escultórica principal (o esqueleto acéfalo).

Nesses desenhos, alguns enredamentos de tipiti assumem formatos orgânicos que remetem a corpos humanos, vegetais ou animais. São sutis sugestões de pernas, braços, cabelos, escamas, estômagos, dentre outras formas, assumidas pelas linhas de Tunga, que refinam a percepção do artista (e do espectador) a respeito da maleabilidade do sólido material.

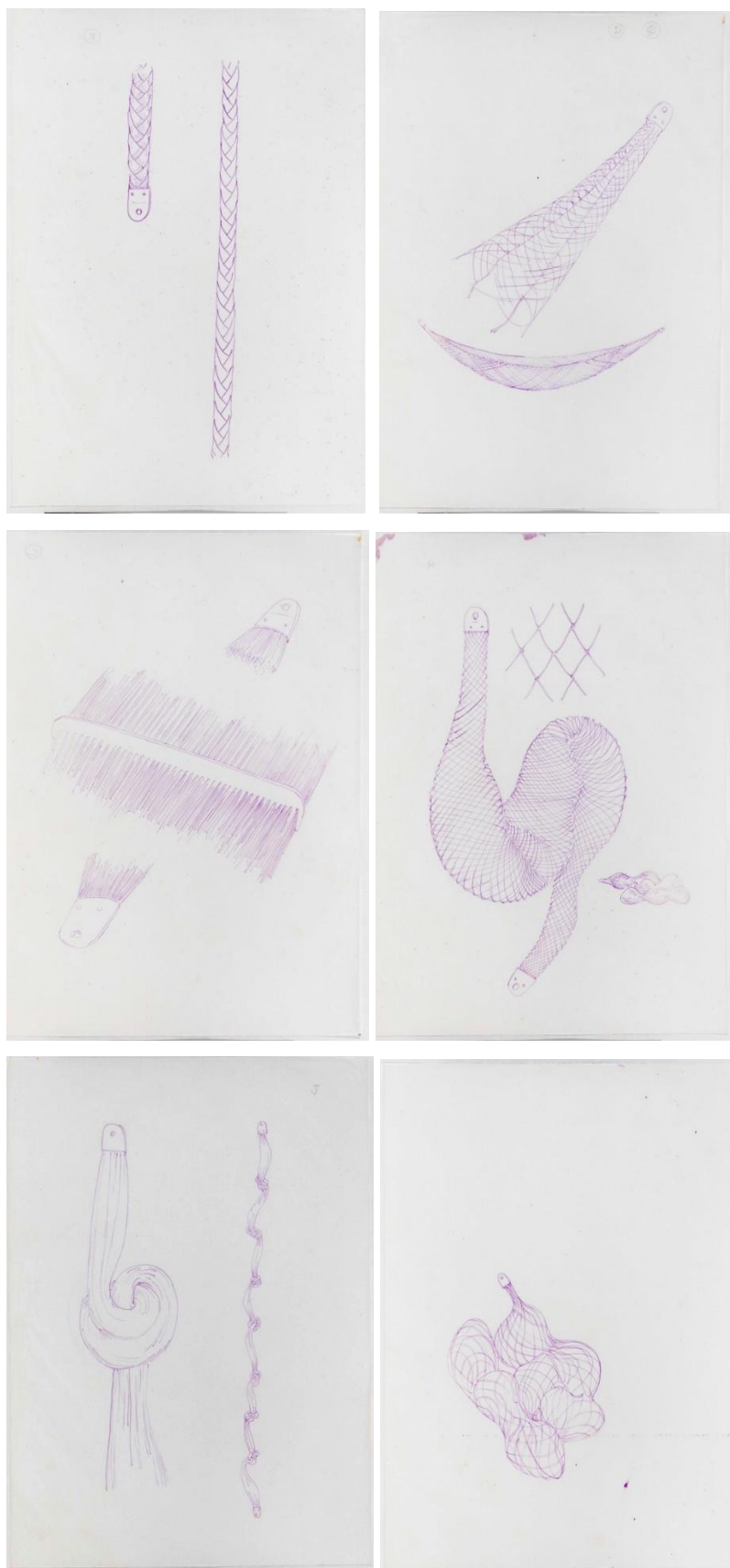


Figura 26. Estudos para *À La Lumière des Deux Mondes*. Tunga. 2005.
Fonte: Acervo Instituto Tunga.

Complementarmente, já nestes desenhos (figura 27) Tunga parece estudar como ficariam visualmente organizadas, de forma isolada, os maiores volumes do conjunto escultórico que fariam parte da composição final:

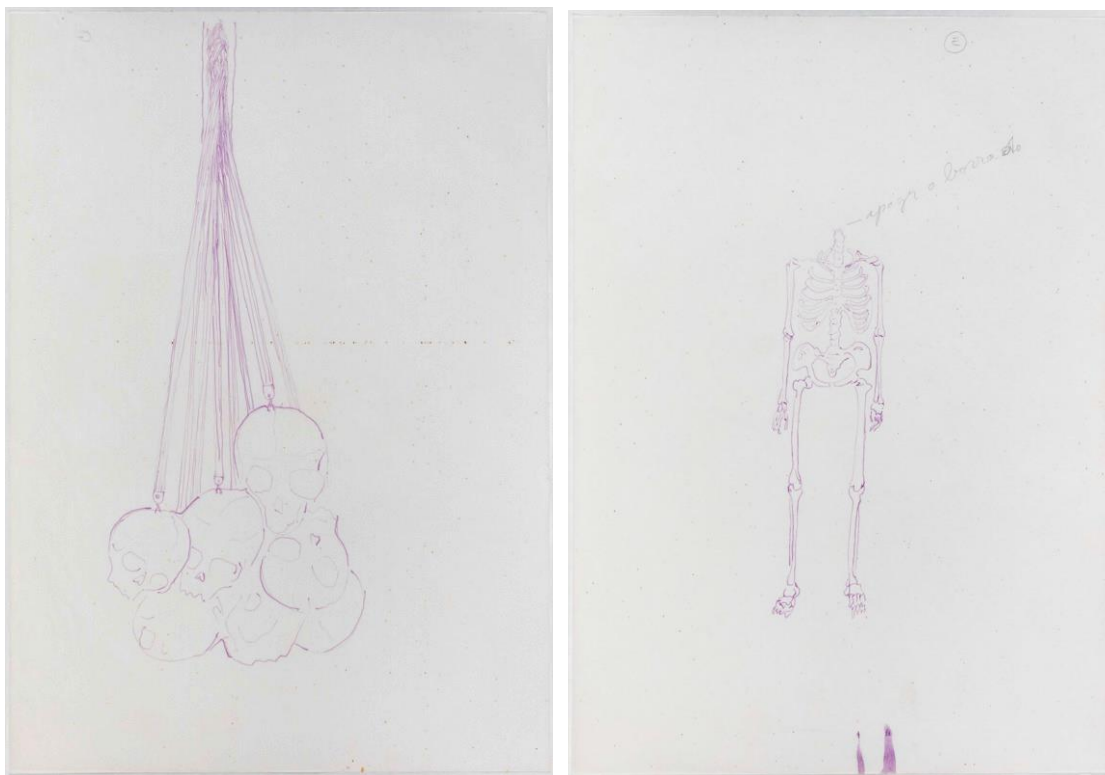


Figura 27. Estudos para *À La Lumière des Deux Mondes*. Tunga. 2005.
Fonte: Acervo Instituto Tunga.

Aqui já é possível identificar a presença de sete crânios içados e apenas um esqueleto completo (acéfalo)¹⁰ para a composição da obra de arte. Não fica claro se Tunga já teria definido ou não a posição do esqueleto na obra (deitado na rede). Entretanto, fica evidente que o artista experimentou, no campo hipotético do desenho, a possibilidade de alguns crânios serem fixados de ponta-cabeça (algo que não ocorreu na versão da instalação apresentada no Louve).

Aparentemente, o esqueleto completo acéfalo foi o último elemento inserido/estudado por Tunga, uma vez que ele não aparece nestes estudos primevos no campo bidimensional. Assim como pode ser observado no primeiro desenho (Figura 28), no estudo que se segue¹¹ (Figura 29) o esqueleto completo não se encontra deitado na rede (mas apenas alguns ossos podem ser observados espalhados na parte interior do que seria a rede).

¹⁰ No desenho do esqueleto completo, apontando para o que seriam os ossos da cervical da figura existe uma anotação ilegível escrita com grafite, (provavelmente uma anotação técnica).

¹¹ Destaca-se que os estudos são muito parecidos (Figuras 22 e 27), a salvo a técnica e alguns elementos ao fundo da composição final, demonstrando a implantação/encaixe na saliência/coluna do museu do Louvre.



Figura 28. Estudos para *À La Lumière des Deux Mondes*. Tunga. 2005.
Fonte: Acervo Instituto Tunga.

Ressalta-se que apenas uma parte do processo criativo de Tunga pode ser vislumbrada por intermédio da análise desses desenhos em comparação ao arranjo final da instalação artística. Contudo, através deles, ficam ainda mais evidentes todos os cuidados com a precisão técnica, a observação assídua das formas e a preocupação poética com os detalhes que Tunga possuía ao explorar a plasticidade dos materiais selecionados para as suas composições. E, uma vez dominadas a plasticidade e as soluções práticas montagem, o artista também afirma em suas entrevistas que os materiais eram tão importantes quanto seus significados simbólicos que estariam dialogando com o espaço expositivo.

Por fim, como pode ser observado nos registros da versão final da obra, *À La Lumière des Deux Mondes* não repousa no lugar outrora destinado à *Vitória de Samotrácia* (ou a alguma escultura de Brancusi). De maneira muito perspicaz, Tunga mantém o vazio acima da saliência em forma de coluna (espaço provavelmente pensado como um pedestal por Ming Pei, ao menos na visão de Tunga), referindo-se a ela como “totem” (figura 28). Isso é: o artista executou sua instalação de forma a manter este “totem/coluna/saliência” permanentemente “elogiando” o átrio vazio formado pela pirâmide de Pei.

Em resumo, ao invés de utilizar a coluna/totem como pedestal para uma obra de arte escultórica, na perspectiva do espectador que chega ao Louvre pelo subsolo (metrô): Tunga desenhou com a coluna uma espécie de eixo ou vértice central para sua obra, contrabalanceando-a novamente em direção ao solo (com toneladas de matéria escultórica).

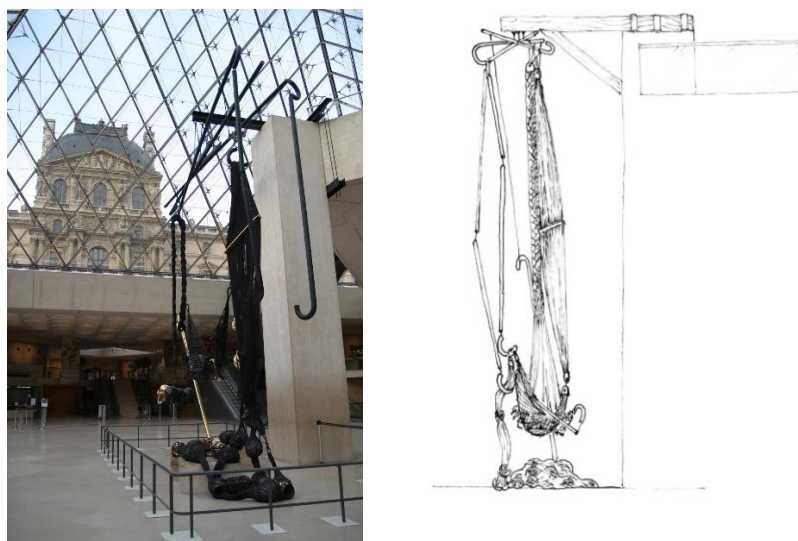


Figura 29. Registro fotográfico de *À La Lumière des Deux Mondes* no Louvre e estudo para *À La Lumière des Deux Mondes* disponíveis no website do artista. Tunga. 2005.
Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/a-la-lumiere-des-deux-mondes/>>.
Acesso em 14 mar 2023.

Talvez por não se tratar de uma escultura tradicional, criada para repousar num pedestal, a estrutura de Tunga não parece disputar com as linhas ascendentes constituintes da principal entrada do museu, a orgânica e caótica massa da grande instalação projetada pelo artista brasileiro, pende para baixo, pesa “em negativo” sobre a verticalização dos traços diagonais da pirâmide.

No lugar da *Vitória de Samotrácia*, a gigantesca escultura clássica, com asas eretas e perfil feminino suntuoso, que estimularia uma certa narrativa dos transeuntes do museu, Tunga instalou um intrincado pêndulo que desce até a figura central de um magro esqueleto acéfalo (que literalmente descansa no fuste de Pei). São linhas constituídas por tranças, cabelos, cabeças e caveiras (re)direcionando o olhar do espectador do teto luminoso da pirâmide para o piso coberto de memória do “Grande Louvre”.

4.2. Coração de ferro e entranhas de bronze

De cima a baixo, em *À La Lumière des Deux Mondes*, o olhar do espectador é direcionado pelo gigantesco emaranhado de linhas que sobem e descem, como descreve poeticamente Catherine Lampert:

O foco da obra é um esqueleto sem cabeça deitado em uma rede tecida em metal, estendida por enormes bengalas entrelaçadas em uma dança da morte. Vemos diferentes vidas inteiras passando por esse espaço. Considerando a coleção do museu como um derradeiro cemitério¹² da civilização, Tunga

¹² Provavelmente a autora se refere à palavra “cemitério” não no sentido atribuído correntemente, como “depósito” ou morada final de cadáveres. Muito menos com o olhar dos futuristas italianos (que interpretavam os museus como terríveis “âncoras” da história da arte). Mas

vasculhou os depósitos que abrigam a estatuária de diferentes períodos e culturas e fundiu reproduções de uma seleção de cabeças da coleção. Essas cabeças contrapesam um conjunto de crânios, vários deles em bronze, do outro lado da balança. A seleção resultante congrega objetos em um equilíbrio frágil que dispensa palavras ou histórias e cria um universo de símbolos transculturais [...] A enorme escultura sugere uma balança que se equilibra entre dois mundos, e a montagem, objetos recolhidos emaranhados nos sargãos da maré baixa (LAMPERT, 2019, p. 311).

Muitas são as possíveis interpretações para essa obra de arte no âmbito do contexto poético do artista. No entanto, nesta declaração de Lampert uma pista sobre um dos eixos interpretativos da obra fica evidente: a própria morte enquanto temática. O mote “morte” também ressoa sutilmente nas declarações de Tunga (2005, p. 60) sobre a figura central da instalação: “esse esqueleto acéfalo está quase escolhendo trocar um cérebro, uma cabeça, um crânio, por uma dessas máscaras de uma das civilizações que compõem o acervo”.

No fluxo da história, as mudanças civilizacionais acompanham conflitos, guerras, genocídios, mortes. A troca de máscaras, cérebros e cabeças também remetem à morte no sentido espiritual. Ou seja: todos os elementos inseridos no conjunto principal da obra (figura 30), de alguma forma, celebram a morte no sentido de movimento, mudança, troca ou devir. Com a imagem do esqueleto acéfalo em repouso, Tunga materializa a ideia de um decesso que está prestes a ressuscitar (no exato momento que o esqueleto escolher sua próxima cabeça/vestimenta/era).

Ao criar uma instalação evidenciando justamente o descanso ou o período de maturação entre vida e morte, Tunga toca mais uma vez no tema do devir, do movimento “natural” de constantes mortes e renascimentos, caros também à estrutura de suas narrativas ficcionais. Como descrito anteriormente, os escritos ficcionais do artista inspiravam-se estruturalmente na lógica dos mitos e tematicamente dialogavam com passagens de livros famosos da literatura universal. Tais referências faziam parte do acervo doméstico do artista e eram por ele citados em suas entrevistas (ou referenciados indiretamente nos títulos de muitas obras).

no sentido grego: como “dormitórios” (νεκροταφείο), como espaços de descanso (pois “descansar” significa repousar, sossegar). Phillippe Ariès, no livro *História da morte no ocidente* (2017, p.42), desenvolve um estudo linguístico sobre o termo “cemitério” a partir das relações entre a igreja, a palavra e a função arquitetônica/urbanística deste espaço no desenrolar dos séculos. Ariès ressalta que os cemitérios são locais públicos por excelência e que durante muito tempo era comum a exposição dos crânios e ossos secos dos ossuários “como arte, em busca de efeitos decorativos”, criando “lustres e enfeites surpreendentes” no interior das igrejas (em pleno século XVIII). O autor afirma que durante séculos a preocupação com os cadáveres era relacionada ao “espaço do sagrado”, ou seja: ao local específico do interior das igrejas, próximo aos restos mortais de santos ou relíquias sagradas. Costume que muda com as sociedades industriais, delegando um espaço mais específico para o sepultamento dos mortos, posteriormente chamado de “cemitério”.

Evidente nos poemas publicados pelo pai do artista¹³, a mitologia grega acompanhou a infância, adolescência e a formação artística de Tunga. Olhar para *À La Lumière des Deux Mondes* por intermédio desta referência é relevante na medida em que a escolha dos materiais que compõem a instalação apontam diretamente para as descrições da personificação da morte neste contexto mítico.

Como vimos, segundo a mitologia grega, *Thânatos* (a morte) é irmão gêmeo de *Hypnos* (o sono) e filho sem pai de *Nix* (a noite). É descrito de formas diferentes, dependendo da passagem mitológica: como ser alado, como um homem de olhos e cabelos prateados ou uma caveira. Entretanto, a personificação grega da morte segundo a *Teogonia* de Hesíodo (1995, p. 111) possui “o coração de ferro e as entranhas/alma de bronze”.



Figura 30. *À La Lumière des Deux Mondes* no Louvre. Tunga. 2005.
Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/a-la-lumiere-des-deux-mondes/>>.
Acesso em 19 mai 2020.

¹³ Um exemplo da presença da mitologia grega e da língua grega na obra do poeta Gerardo Mello Mourão (pai de Tunga) encontra-se no livro intitulado *Os pés* (1982) onde é possível verificar transcrições de trechos em grego de autores como Platão e Sócrates (com suas respectivas traduções para a língua portuguesa), além de poemas visuais misturando palavras em grego e português.

Provavelmente inspirado nesta última descrição da morte, o artista brasileiro utilizou o ferro e o bronze como os principais materiais da instalação *À La Lumière des Deux Mondes*. Tais referências não estão apenas presentes na infância de Tunga, mas, durante muitos séculos, também fizeram parte da formação tradicional dos artistas plásticos europeus e do imaginário de diferentes culturas.

Começando pela Grécia, o bronze era matéria prima para a construção de esculturas de deuses e heróis. Sabe-se que muitas dessas obras foram posteriormente derretidas para a criação de armas e materiais bélicos em sucessivas guerras. Sendo assim, o material bronze, na “chave grega”, materializa as entranhas de um Tântatos que morre e renasce: do olimpo às sepulturas; da fundição para a fabricação de belos ídolos ao molde de setas que perfuraram corpos nos campos de batalha¹⁴.

Presente nas narrativas e histórias de diferentes épocas e civilizações, na liga do bronze (geralmente feita com a mistura de cobre e estanho) entrelaçam-se longínquos enredos: a história da fabricação de muitos sinos¹⁵ de catedrais católicas (pela sua memorável característica acústica); parte da história da fabricação de moedas, da criação de armas e armaduras; além das histórias de muitas obras de arte... Sendo assim, não é exagero afirmar que Tunga selecionou com muito cuidado cada um dos materiais de *À La Lumière des Deux Mondes*, a fim de possibilitar leituras multifacetadas ou ficções em enredamento infinito.

Caminhando entre as leituras do bronze em direção ao ferro, ou ao “coração de Tântatos”, milhares de outros elementos são adicionados na insólita receita... O bronze e o ferro¹⁶ são materiais encontrados na estrutura arquitetônica de todo o museu do Louvre. Ao lado do “vidro” e do “aço”, novos protagonistas da arquitetura contemporânea que foram inseridos na reforma do grande Louvre, essas ligas metálicas contam histórias a partir da substância. Histórias que Tunga estudara. Histórias dentro de histórias. Ou, segundo o site do próprio artista¹⁷ “obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras”.

Alicerçada na coluna de mármore erigida por Ming Pei no coração da pirâmide de vidro, restou a Tunga a fundição em bronze, ferro e aço de uma estrutura à “altura” de uma obra

¹⁴ Como descreve Hesíodo, a terceira raça de homens criada por Zeus era “terrível e poderosa” pois era estruturada pela força e vigorosa violência do bronze. Também “eram de bronze os vasos que tintilavam ao vento nos bosques sagrados de Zeus em Dodona”. Talo, ser humanoide fabricado por Hefestos (cumprindo uma determinação do rei Mínos) era feito de bronze. A criatura temível era encarregada de impedir a entrada de estrangeiros em Creta atirando pedras ou abraçando mortalmente os invasores (CHEVALIER, 2005, p.144-146).

¹⁵ Os sinos são elementos recorrentes no vocabulário poético de Tunga. Além do ferro e do bronze, o artista explorou a plasticidade específica do formato dos sinos em outros materiais, a exemplo do barro (cerâmica) e do acrílico, em trabalhos como: *Nociferatu Spectrum* (1999), *Tríade Trindade* (2001), *Cadentes Lácteos* (1994); *Resgate* (2001), dentre outros.

¹⁶ Ademais, o bronze, o ferro e o aço também foram materiais amplamente utilizados na história da arquitetura. De elemento estrutural escondido pelo acabamento dos projetos à protagonista das edificações do art nouveau e do modernismo, as ligas metálicas deixaram o universo das encobertas sustentações entrando no “hall” dos grandes materiais a partir do final do século XIX e início do século XX.

¹⁷ O site de Tunga é organizado a partir de frases, citações, publicações acadêmicas, registros fotográficos e filmicos que são concatenados por meio de ligações em comum. Tais ligações podem ser temáticas, visuais, temporais ou feitas a partir de frases do artista ou de críticos de arte.

de Brancusi¹⁸ e com o impacto visual da própria *Vitória de Samotrácia*: mais de uma tonelada de material celebrando todas essas histórias. No lugar do movimento sugerido pelo mármore helenístico, Tunga opta pelo suave balançar sugerido pela rede. E assim novas narrativas se cruzam concatenando singulares interpretações.

Salienta-se que o mergulho nos possíveis significados do bronze e do ferro, em diálogo com a arquitetura do Louvre exemplificam a forma como a poética de Tunga é construída. Na tentativa de recortar um único elemento da obra, o espectador/pesquisador é tragado para um profundo entrelaçamento de possibilidades interpretativas. Ao trabalhar com esses materiais carregados de história, o artista também constrói uma enorme narrativa em paralelo sobre a própria história da escultura. É por conta destes fatores que *À La Lumière des Deux Mondes* é uma obra icônica na poética de Tunga: Na medida em que é lida como um grande *memento mori*, uma alegoria da morte (que dorme) sob os “restos civilizacionais” colecionados em um dos mais famosos museus do mundo (Figura 31).



Figura 31. TUNGA. Detalhes de *A la lumière des deux mondes* no Louvre. 2005.
Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/a-la-lumiere-des-deux-mondes/>>.
Acesso em: 10. Mai. 20.

Mas de que maneira a obra *À La Lumière des Deux Mondes* poderia ser lida enquanto uma espécie de *Memento Mori*? Para responder a este questionamento, nos próximos parágrafos, buscaremos elucidar as implicações poéticas da expressão, trazendo ao debate

¹⁸ Como afirma Catherine Lampert (2019, p. 52) o nome provisório da instalação do Louvre era *Le Cauchemar de la Princesse X* (*O pesadelo da princesa X*), numa referência direta a Brancusi e a sua escultura intitulada *Princesse X*, conforme será esclarecido na sequência.

conceitos e representações visuais que corroboram com essa visão a respeito da expoente instalação de Tunga.

A origem da expressão *Memento Mori* é controversa. Sua tradução literal do latim para o português seria “lembra-te da morte” ou “lembra-te de que és mortal”. A lembrança do ocaso é tema recorrente na filosofia, nas artes plásticas e na literatura: identificar o momento da gênese da expressão não é o objetivo deste trabalho. Todavia, existe uma recorrência na história do termo que aponta para o Imperador Marco Aurélio, conhecido como “o filósofo”. Pois a ideia de que ele desfilava pelas ruas de Roma com um escravo à tiracolo, lembrando-o de sua “mortalidade”, atravessou os séculos e ainda ressoa no século XXI. Talvez por conta dessas colocações escritas pelo Imperador no livro *Meditações*:

Lembra-te sempre de todos os médicos, já mortos, que franziam as sobancelhas perante os males dos seus doentes; de todos os astrólogos que tão solenemente prediziam o fim dos seus clientes; dos filósofos que discorriam incessantemente sobre a morte e a imortalidade; dos grandes chefes que chacinavam aos milhares; dos déspotas que brandiam poderes sobre a vida e a morte com uma terrível arrogância, como se eles próprios fossem deuses que nunca pudessem morrer; de cidades inteiras que morreram completamente, Hélice, Pompeia, Herculano e inúmeras outras. Depois, recorda um a um todos os teus conhecidos; como um enterrou o outro, para depois ser deposto e enterrado por um terceiro, e tudo num tão curto espaço de tempo. Repara, em resumo, como toda a vida mortal é transitória e trivial; ontem, uma gota de sêmen, amanhã uma mão cheia de sal e cinzas. Passa, pois, estes momentos fugazes na terra como a Natureza te manda que passes e depois vai descansar de bom grado, como uma azeitona que cai na estação certa, com uma bênção para a terra que a criou e uma ação de graças para a árvore que lhe deu a vida (AURÉLIO, 2002, p. 54).

Recordar a finitude de todos os médicos e, também, dos pacientes que eles salvaram, assim como de todos os astrólogos, filósofos e demais figuras citadas por Marco Aurélio, fazia parte de um exercício diário de reconhecimento e de autoconhecimento. É importante ressaltar que, para os romanos pagãos, o momento e a lembrança da morte tinham significados totalmente distintos do que tiveram, outrora, para os cristãos. Lembrar-se da própria mortalidade era um movimento necessário tanto nos momentos de glória quanto em passagens cotidianas, a fim de garantir uma passagem “bem vivida”. A lembrança da morte não deveria ser contaminada pelo medo da própria finitude e sim pela contemplação da inevitabilidade de que o tempo terreno era breve e precisaria ser aproveitado da melhor maneira possível, como pode ser percebido na imagem a seguir (Figura 32):



Figura 32. *Mosaico*. Via Ápia (San Gregório), Roma. Museu Nacional das Termas. Aprox. Séc. III a.C.
Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/kunstwerke/1200w/Roman_-_Gnothi_seauton_%28Know_thyself_memento_mori_en_mosaic_from_excavations_in_the_conv_-_%28MeisterDrucke-1002331%29.jpg>. Acesso em 10 out 2022.

Nela, observamos a mensagem “Conhece-te a ti mesmo” inscrita em um mosaico funerário romano feito no início do século III. Logo acima, confortavelmente deitado, um esqueleto humano aponta para a mensagem enquanto encara o espectador. O artista escolheu representar a figura fúnebre com a cor preta que, segundo Michel Pastoureau (2011, p. 30), “associada à imagem de um crânio ou de um esqueleto já está presente na iconografia romana da época imperial, como um atributo obrigatório da morte”. Ainda segundo o autor, “cor da noite e das trevas, cor das entranhas da terra e do mundo subterrâneo, o preto é também a cor da morte”, ao menos no Ocidente:

Desde o período Neolítico, as pedras negras estão associadas aos funerais, às vezes acompanhadas por estatuetas e objetos de cores muito escuras. Ocorre o mesmo nas épocas históricas em todo o Oriente Médio antigo e o Egito faraônico. Esse preto ctônio ainda não é diabólico nem maléfico; ao contrário, liga-se à dimensão fecunda da terra: para o morto, a quem assegura a passagem para o além, é um preto benéfico, sinal ou promessa de um renascimento [...] Na *Bíblia*, a cor preta é considerada de maneira diferente. Mesmo que, por vezes, se mostre ambivalente, como todas as outras cores [...] o preto bíblico – e com ele todas as cores sombrias – é frequentemente mal interpretado: é a cor dos malvados e dos ímpios, dos inimigos de Israel e da maldição divina. É também a cor do caos primordial, da noite perigosa e maléfica, e sobretudo da morte (PASTOUREAU, 2011, p.28).

Como nos recorda o historiador francês, para os cristãos, o significado da lembrança do fim será completamente distinto. Na visão cristã da vida enquanto um processo permeado de pecados e provas, a lembrança da morte, *o memento mori*, carrega consigo a recordação

do “julgamento final” e de sua conseqüente ascensão ao paraíso ou condenação aos infernos. Tema explorado na arte cristã desde seus primórdios, a fim de cumprir uma função doutrinária didática. Visto que representar a morte é recordar o pecado, a culpa, a passagem por este mundo (que, se não for levada à risca perante às leis divinas, levará ao sofrimento eterno).

Na iconografia cristã, a morte geralmente é representada como um esqueleto armado de uma foice (o ceifeiro). Segundo Chevalier (2005, p. 622), a representação da morte pode variar muito entre as culturas pagãs da antiguidade europeia, aparecendo como “um túmulo, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente, ou qualquer outro animal psicopompo (cavalo, cachorro, etc)”. Isto é: tanto no universo cristão, quanto em muitas culturas pagãs, é comum a morte ser representada como um esqueleto ou uma caveira, fatídica imagem daquilo que “sobra”¹⁹ do corpo humano após os primeiros estágios do processo de decomposição.

E de todas as milhares de imagens/obras de arte sobre o tema que poderiam conversar com a obra de Tunga no Louvre (além da imagem anterior) uma em particular chama atenção (pela semelhança da disposição de alguns elementos quando comparada à obra do artista brasileiro). Trata-se de um mosaico da cidade de Pompeia (figura 33) que faz parte do acervo do *Museu Arqueológico de Nápoles*, na Itália.

No centro da imagem, pode-se ver uma caveira que se equilibra num intrincado jogo entre objetos diversos, todos pendurados em compasso com um eixo estrutural de madeira, como descreve Maria Berbara:

Em um mosaico proveniente de Pompeia realizado com toda a probabilidade em meados do século I d. C., um crânio é representado sobre uma borboleta e uma roda. À direita, vê-se uma bolsa de couro e um bastão de pastor e; à esquerda, um cetro e um manto púrpura; enquanto sobre o crânio é representado um nivelador de carpinteiro com uma linha de chumbo. A mensagem não poderia ser mais clara: a morte, apoiada sobre a efemeridade representada pela borboleta e pela roda, atributo das deusas Tiké e Nêmesis (profetisas da vida humana) e posteriormente relacionada à arbitrariedade do destino, iguala ricos e pobres, poderosos e mendigos (BERBARA, 2017, p. 12).

A sobrevivência do mosaico que fala sobre *memento mori* é curiosa. O lastro da imagem, atualmente exibida no museu italiano, é uma lembrança material significativa de uma cidade inteira que “morreu” e foi esquecida durante centenas de anos. A obra remete à tragédia romana ao mesmo tempo em que constantemente alerta os espectadores contemporâneos sobre

¹⁹ Sabe-se que dependendo das condições de sepultamento (ou não sepultamento), somadas às condições atmosféricas, o esqueleto humano pode demorar décadas para se decompor e finalizar o processo iniciado poucas horas após o falecimento.

o inelutável momento da morte (que pode ser coletiva, terrível e imprevisível, tal qual ocorrido em Pompeia).

Teria Tunga entrado em contato com esta referência napolitana? Impossível afirmar com precisão. No entanto, muitos elementos dispostos na obra do brasileiro encontram-se na imagem: o cajado, a caveira, as cordas, o equilíbrio “arquitetônico” entre os objetos (a partir do prumo²⁰), a sugestão de suspensão e tensão entre as partes (como ocorre em uma marionete, “groma” ou balança), dentre outras semelhanças iconográficas e compositivas.



Figura 33. Mosaico. Pompeia. Séc. I. d.C.

Disponível em: < <https://www.museoarcheologiconapoli.it/en/room-and-sections-of-the-exhibition/mosaics/>>. Acesso em: 29. Mar. 20.

As caveiras (*Memento Mori*) também são elementos comuns nas pinturas conhecidas como *vanitas*²¹, uma derivação (ou subgênero) das “naturezas-mortas”²²:

O conceito surgiu entre os séculos XVI e XVII, particularmente na Holanda, para caracterizar cenas retratadas por artistas envolvendo alimentos, frutas,

²⁰ Instrumento utilizado pelos pedreiros romanos para controlar o nivelamento das construções. O “prumo” é citado como elemento central deste mosaico romano na descrição da obra presente no site do museu de Nápoles. Disponível em: <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/en/room-and-sections-of-the-exhibition/mosaics/>>. Acesso em: 18 abril 2020.

²¹ Como nos esclarece Vanessa B. Bortulucce (2022, p.108), o gênero de pintura conhecido como natureza-morta, a partir de meados do século XVII no contexto neerlandês, ganhou tanta importância que passou a desdobrar-se em subgêneros “associados ao universo do *memento mori*, com alegorias acerca da brevidade da vida”. No artigo intitulado *Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês*, a autora apresenta o debate acerca do específico contexto histórico-social que propiciou terreno fértil para a elaboração deste tipo de pintura e destaca quatro temas (derivações ou subgêneros) comuns às naturezas-mortas: um primeiro, envolvendo vasos de flores e pequenos insetos; Um segundo, apresentado cenas com refeições (mesas postas), prataria e objetos típicos; Um terceiro tema, no qual o espectador é confrontado com cenas de animais recém-abatidos, em cozinhas ou dispensas e, por fim, um quarto tema, no qual a caveira aparece enquanto elemento mais importante (as *vanitas*).

²² Ainda segundo Katia Canton (2004, p.11) “o termo *natureza-morta* é uma adaptação da palavra holandesa *stilleven* que, como no inglês *still life*, se refere a uma natureza parada, inerte, composta por objetos inanimados”.

mesas postas, objetos como livros, velas e as *vanitas*, que incluem o *memento mori*, com caveiras, esqueletos e ampulhetas, elementos que atestam para a efemeridade da vida e a proximidade inexorável da morte (CANTON, 2004, p.11).

O termo *vanita* (vaidade) relacionado a essas pinturas faz alusão à moral cristã descrita no livro do Eclesiastes (BÍBLIA, Ecl 1,2) da seguinte forma: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (vaidade das vaidades, tudo é vaidade). Ou seja: é ilusória a passagem pela vida terrestre, uma vez que a vida eterna é a morada definitiva desejada pelos “filhos de Deus”. Assim tornam-se “vaidades” as preocupações com a aparência corpórea, a acumulação de bens materiais em demasia, bem como as atividades desviantes do caminho que leva à vida eterna.

Muito populares na Holanda calvinista do século XVII, as *vanitas* incluíam em sua iconografia elementos diversos que denunciavam os excessos da vida mundana em detrimento da austeridade e da simplicidade ligadas ao cristianismo. Tais como: roupas elegantes, joias, perfumes, livros e objetos científicos (representando a vaidade intelectual); além de banquetes com fartura alimentícia. Nas *vanitas* também era possível encontrar elementos metafóricos vinculados à passagem do tempo (como relógios) e bolhas de sabão “cuja fragilidade representa a impermanência da vida” (BERBARA, 2017, p. 12).

Consideradas como gêneros de pintura pouco nobres durante muito tempo, as naturezas-mortas e *vanitas* tornaram-se relevantes na arte moderna e contemporânea na medida em que trabalham com a ressignificação de objetos cotidianos²³:

[...] o conceito dos objetos ao alcance da mão incita uma discussão sobre o modo como nos apropriamos desses objetos, de suas vidas e suas mortes, de suas possibilidades de serem combinados, manipulados, silenciados e imobilizados, de aludirem a tempos e espaços da memória. A aparente banalidade da natureza-morta como gênero é justamente o que lhe dá um caráter ontológico. O jogo realizado pelos artistas a partir do uso de objetos cotidianos, confere à natureza-morta uma potência permissiva, transformadora. A natureza-morta se torna um coringa para mesclar-se às mais densas questões que tangenciam a existência humana (CANTON, 2004, p.12).

Expandindo a argumentação supracitada, a pesquisadora Marie-Claude Lambotte inicia seu texto sobre o tema frisando os desafios dos estudos sobre as *vanitas* no contexto atual:

Traiter du thème de la Vanité dans l’art contemporain relève sans doute d’une gageure, et ceci à deux niveaux: celui de l’histoire d’un genre dont le contexte originaire s’est entièrement modifié, celui de la signification d’un thème qui

²³ Na exposição intitulada *Natureza-morta: still life* foram apresentadas ao público pinturas, *assemblagens*, instalações e colagens como pertencentes ao gênero. Optou-se pela citação de trechos do catálogo da exposição (acima) a fim de demonstrar que, na atualidade, o que se entende como *natureza-morta* são trabalhos de qualidades muito distintas, percorrendo o campo do bi e do tridimensional. A exemplo das *vanitas* de de Alex Fleming (*Cordeiro de Deus* - 1991), Beth Moyses (*Pedaço de Mim* - 1997) e Shirlet Paes Leme (*Memória III* - 1991).

ne repose plus nécessairement sur un principe directeur (LAMBOTTE, 2010, p.09)²⁴.

A autora nos adverte sobre a importância em estabelecer distinções sobre a comum compreensão da intenção filosófica e moral (altamente espiritual) implícita nas pinturas do século XVII holandês em contraposição com as possibilidades de leituras na revisitação das *vanitas* no contexto contemporâneo. Uma vez que, outrora, as pistas simbólicas (*indices symboliques*) eram facilmente compreendidas pelos espectadores (como a presença da caveira, da ampulheta, do relógio ou da vela meio consumida) enquanto natureza efêmera de toda a existência. Já nos dias atuais, esses mesmos símbolos poderiam suscitar interpretações completamente diferentes:

La référence théologico-morale essentielle à la définition des Vanités du XVII^e siècle semble avoir sur ce point laissé place non pas à une seule, mais à une diversité de références qui, sans pour autant délaisser la morale, renvoie pour la plupart à des positions critiques relatives aux modalités socio-économiques qui caractérisent notre style de vie. Et, dans ce cas, la Vanité se rapproche d'une figure de dérision qui conjugue ensemble l'ironie et la dénonciation d'une emprise collective que les victimes contribuent souvent elles-mêmes à conforter. La société de consommation et ses avatars restent bien évidemment le principal exemple de sujet incriminé qui confronte l'homme à ses leurrex: et la Vanité peut alors jouer de l'ambiguïté de son sens selon qu'elle désigne tout à la fois la nature illimitée d'un pouvoir et l' inanité des choses sur lesquelles il s'applique au sein d'une société donnée (LAMBOTTE, idem, p.10)²⁵.

Com base nesta visão, a salvo de possíveis anacronismos, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* instalada por Tunga no museu do Louvre será aqui interpretada como uma *vanita-memento mori* contemporânea que nos remete à passagem do tempo e à fragilidade da vida. Conquanto, uma obra que evidentemente dialoga com os simbolismos do gênero de pintura supracitado ao mesmo tempo em que também carrega a marca das discussões contemporâneas acerca do contraste entre passado, presente e futuro; colonizador e colonizado... À luz de dois mundos: a França e o Brasil.

Do choque entre esses “dois mundos” (leia-se o “velho” e o “novo” mundo” ou a Europa e o Brasil) ocorre a criação das primeiras imagens do gênero natureza-morta em terras nacionais. É a partir do conflito territorial e cultural (inscrito num violento processo

²⁴ “Abordar o tema das *vanitas* na arte contemporânea é, sem dúvida, um desafio, e isto se dá em dois níveis: o da história de um gênero cujo contexto original foi completamente modificado e o do significado de um tema que não mais se baseia necessariamente em um mesmo princípio orientador” (Tradução livre da língua francesa).

²⁵ “A referência teológico-moral essencial à definição das *vanitas* do século XVII parece ter dado lugar, neste ponto, não apenas a um, mas a uma diversidade de referências que, sem negligenciar a moralidade, referem-se na sua maioria a posições críticas relativas às condições socioeconômicas que caracterizam nosso estilo de vida. E, neste caso, a *vanita* aproxima-se de uma figura de escárnio que combina a ironia com a denúncia de um domínio coletivo que muitas vezes as próprias vítimas ajudam a consolidar. A sociedade de consumo e seus avatares permanecem evidentemente como o principal exemplo de um tema ofensivo que confronta o homem com suas ilusões/iscas/embustes: e a *vanita* pode então jogar com a ambiguidade de seu significado conforme ela designe, ao mesmo tempo, a natureza ilimitada de um poder e a futilidade das coisas, que se aplicam no seio de uma dada sociedade” (Tradução livre da língua francesa).

colonizatório) que os holandeses Albert Eckhout e Frans Post pintaram as paisagens e naturezas-mortas que ilustravam “os tipos humanos” e o “exotismo local” brasileiros. Imagens que fizeram muito sucesso nas cortes europeias e serviram como referências visuais sobre a cultura “selvagem e antropofágica” que habitava o “novo mundo” brasileiro. Consequentemente, se a *vanita À La Lumière des Deux Mondes* foi criada por Tunga em função da exposição *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*, a morte que repousa na pirâmide de vidro francesa reverbera as vozes sufocadas de milhares de índios, negros, europeus e demais indivíduos que estiveram “à luz” de tamanho embate entre dois mundos, como será desenvolvido no próximo tópico.

A fim de finalizarmos os argumentos presentes neste tópico e antes de aprofundarmos as relações acerca da representação artística entre dois mundos sugerida no título da obra de arte em questão, incluiremos ao debate outra fotografia²⁶ performática de Tunga. A fotografia, que não possui muitas informações técnicas levantadas a seu respeito (como suporte, datação ou quem participou de sua produção), é notoriamente relevante no que tange ao tema do *memento mori* na poética do artista (Figura 34).

Ela é constituída por um recorte do corpo/torso de Tunga em um fundo branco, no qual sua cabeça repousa sobre um crânio humano. O crânio aparenta ser esculpido (ou seja, um objeto artístico) e não parte de um esqueleto humano real. Na foto, ele acompanha a orientação horizontal da cabeça de Tunga, como se ambas estivessem descansando/dormindo em uma superfície lisa e plana.

Nesta imagem, ao se deixar fotografar com os olhos fechados e com a feição relaxada, o artista não só reforça a ideia de descanso/sono inerente a pose escolhida, como também retoma a expressão fisionômica de suas “outras cabeças” ficcionais²⁷: com um semblante neutro (comumente encontrado em máscaras mortuárias), transparecendo uma feição de relaxamento, mergulhado em um sono tranquilo que, sobre uma caveira, também remete ao “sono eterno” do ocaso.

Imagem cujo significado é polissêmico, pois possui não só uma relação estreita com a ideia de *vanita-memento mori* como também estabelece diálogo direto com algumas imagens icônicas da história da arte, entre elas uma criada pelo fotógrafo Man Ray e duas produzidas pelo escultor Brancusi.

²⁶ Na mesma conversa informal com Fernando Sant’Anna (citada anteriormente) no *Instituto Tunga* sobre o tema da presente pesquisa, o ex-ajudante do artista recordou a existência de uma imagem fotográfica pouco conhecida de Tunga posando com uma caveira. Dias após o ocorrido, a imagem foi encontrada nos arquivos do instituto e sua reprodução foi gentilmente compartilhada para os propósitos deste trabalho.

²⁷ Como analisado no capítulo anterior, Tunga utilizou, em diferentes oportunidades, uma cópia de sua cabeça como elemento poético-visual de performances, esculturas e instalações.

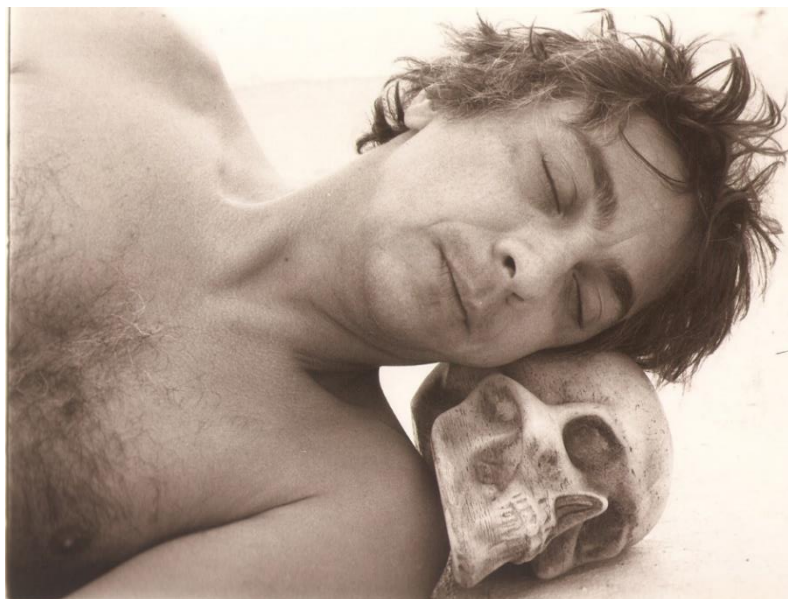


Figura 34. *Sem título*. Tunga. S.d.
Fonte: Acervo Instituto Tunga.

A primeira referência se trata da famosa fotografia de Man Ray de 1926, intitulada *Kiki noir et blanche* (Figura 35) na qual Alice Ernestine Prin (mais conhecida como Kiki de Montparnasse) aparece em pose semelhante à Tunga (com o seu rosto deitado sobre uma superfície plana) segurando uma máscara africana. Na imagem, a modelo possui semblante relaxado, como se estivesse dormindo (a máscara ao seu lado também apresenta os ‘os olhos fechados’), muitas vezes levando os espectadores a refletirem sobre a possibilidade de a imagem ser uma espécie de *Memento Mori* ou *natureza-morta (vanita)* performática:

Much has been written about the possible meanings of the photograph. It consists of a peculiar kind of still life, featuring the disembodied head of Man Ray’s partner Alice Prin, known by her stage name of Kiki de Montparnasse. Kiki’s eyes are closed (as if she is dreaming) and she rests on a pool of blackness, created by the casting of her own shadow. Her face is as sleekly styled as a minimal sculpture by Constantin Brâncuși [...] Kiki’s face sits on its side on a table next to a dark African portrait mask, made by the Baule people of Ghana and the Ivory Coast, a tourist-object which she is holding upright with one hand. The mask, here stripped of any accompanying rattan and turned into a static figurine, was borrowed from George Sakier, an art director at French Vogue. It’s unlikely that Man Ray knew much more about it beyond its signification as a piece of African sculpture representing a female head. In Côte d’Ivoire, the French colony that was its likely place of manufacture, it had a more specific purpose: “Often commissioned to honor a female beauty, they were featured in a performative tradition known as ‘Mblo,’ which combined dramatic skits and solo dances. When danced, the portrait’s subject, or ‘double,’ was present to accompany it.” It turns out that each of the elements of Man Ray’s photograph embodies this same doubling or mirroring;

each offers a performance of a presumed authenticity that is itself already a performance (BATCHEN, 2021, p.12)²⁸.

Como nos elucida Geoffrey Batchen, a fotografia de Man Ray pode ser lida como uma representação performática na qual a figura feminina dialogaria silenciosamente com uma espécie de “duplo-máscara” de si mesma. Interpretação que tocaria em inúmeras questões relacionadas às temáticas de gênero, raça e imperialismo quando analisada na chave Europa *versus* África, tendo em vista a origem (e propósito) do objeto segurado pela modelo, além das questões composicionais assumidas pelo fotógrafo naquela ocasião.

No entanto, ao escolher um crânio (e não uma máscara africana ou qualquer outro objeto) como “interlocutor silencioso” em sua composição fotográfica, o artista brasileiro promove outras aberturas interpretativas além da referência à pose de Kiki de Montparnasse na fotografia de Man Ray. Pois o crânio pode ser interpretado como um outro self-duplo-máscara hipotético de Tunga, que viveria escondido sob as camadas de músculos, peles e pelos do rosto humano, revelando-se apenas após a finitude (outra referência do artista para a impossível imagem-lembrança da morte, como um *memento mori* ou *vanita*). Imagem fotográfica que, por sua vez, também remete às composições intituladas *O princípio do mundo* (1924) e *Musa adormecida* (1910) do escultor Constantin Brancusi (obras que eram as referências primevas de Man Ray e sua modelo - Figuras 36 e 37). Em resumo: a imagem *Sem título* de Tunga atua como uma releitura contemporânea de uma complexa acumulação simbólica de diferentes (e importantes) referências visuais.

²⁸ “Muito tem sido escrito sobre os possíveis significados da fotografia. Ela consiste em um tipo peculiar de natureza morta, com a participação da cabeça separada do corpo da parceira de Man Ray, Alice Prin, conhecida por seu nome artístico Kiki de Montparnasse. Os olhos de Kiki estão fechados (como se ela estivesse sonhando) e ela descansa em uma poça de escuridão, criada pela projeção de sua própria sombra. Seu rosto é suavemente posicionado como uma minúscula escultura de Constantin Brâncusi [...] o rosto de Kiki repousa de lado em uma mesa próximo a uma máscara africana escura, feita pelo povo Baule de Ghana e da Costa do Marfim, um objeto turístico que ela segura na vertical com uma mão. A máscara, aqui destituída de qualquer trama que a acompanhe e transformada em um figurino estático, foi emprestada de George Sakier, um diretor de arte na Vogue francesa. É improvável que Man Ray soubesse muito sobre o objeto além do seu significado enquanto uma peça de escultura africana representando uma cabeça de mulher. Na Costa do Marfim, a colônia francesa que foi o provável lugar de sua produção, ela tinha um propósito mais específico: “Normalmente encomendadas para homenagear uma beleza feminina, eram apresentadas em uma tradição performativa conhecida como ‘Mblo’, que combinava cenas dramáticas e danças solo. Ao dançar, o sujeito-máscara, ou ‘duplo’, estava presente para acompanhá-lo”. Acontece que cada um dos elementos das fotografias de Man Ray incorporam este mesmo duplicar e espelhar; cada um oferece uma performance de uma autenticidade presumida que já é, ela mesma, uma performance” (Tradução livre da língua inglesa).



Figura 35. *Kiki noir et blanche*. Man Ray. Fotografia. 1926.
 Fonte: Stedelijk Museum Amsterdam. Disponível em: < <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/production-static-stedelijk/images/adlib/fa-1870-1648526438713.jpg>>. Acesso em: 20 out 2022.



Figura 36. *O princípio do mundo*. Constantin Brancusi. 1924. Bronze polido.
 Fonte: Centre Pompidou. Disponível em: < <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c6r4n9G>>. Acesso em: 07 out 2022.



Figura 37. *Musa adormecida*. Constantin Brancusi. 1910. Bronze dourado.
 Fonte: Centre Pompidou. Disponível em: < <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cnykzxn>>. Acesso em: 07 out 2022.

No caso das esculturas de Brancusi, o foco compositivo de ambas as peças estava na maneira como uma forma geométrica oval, mimetizando um delicado rosto humano adormecido, repousava ternamente em uma superfície lisa, lustrosa e regular. Sabe-se que essas peças eram feitas em bronze e que o material era polido pelo artista até adquirir uma capacidade de reflexão homogênea ideal, quase especular:

É esse diferencial que empresta à geometria da forma uma espécie de qualidade cinestésica que lembra a sensação de uma cabeça apoiada pesadamente num travesseiro, enquanto o rosto flutua, livre e desprovido de peso, em direção ao sono. A contemplação a que nos convida a obra de Brancusi, portanto, está longe da tarefa de dismantelar a forma para analisar suas relações internas. Antes, é um convite para que reconheçamos o modo específico pelo qual a matéria se insere no mundo – o modo pelo qual a colocação revela as atitudes do ser -, de sorte que um homem dormindo parece, tanto para si mesmo, quanto para os outros, muito diferente de quando está, digamos, correndo, e estas parecem ser diferenças não só de postura, mas da essência da sua forma (KRAUSS, 1984, P.107-108).

A partir da argumentação desenvolvida por Rosalind Krauss (idem, p. 114-125) e tendo em vista que Brancusi foi uma referência escultórica para Tunga (conforme ele próprio afirma), podemos arriscar afirmar que, na esteira do artista romeno, o brasileiro também almejou explorar (à sua maneira) a plasticidade dos materiais que selecionou para trabalhar, estudando o “modo específico como a matéria” e seus possíveis significados “se inseriam no mundo”. Inspirando-se em Brancusi, Tunga investigou a potência inscrita na matéria que pode transcender à representação figurativa, desenvolvendo uma percepção escultural do corpo inteiro a partir de fragmentos e sugestões formais. Do mesmo modo, admirou a perspicácia poética de Marcel Duchamp, experimentando combinações entre o mecânico com o erótico e a sensualidade ocasional derivada de fragmentos do corpo humano com um certo sarcasmo do “acaso objetivo” do surrealismo.

Ao homenagear Brancusi, o artista brasileiro reverencia, dentre tantas outras possibilidades conceituais, a importância da forma tridimensional que extrapola os limites do pedestal, obrigando o espectador a perceber o volume principal de uma escultura em seu potente contexto arquitetônico. Isto é: ao efetuar uma releitura de *O princípio do mundo* (ou *A Musa Adormecida*) Tunga também está “relendo” Brancusi, indicando a importância dos trabalhos do artista no *campo ampliado*²⁹ das artes visuais (um dos grandes paradigmas da escultura moderna), enquanto aspira um espaço ao lado do mestre, ao ocupar (no museu do Louvre) um lugar que estaria destinado inicialmente para uma obra de Brancusi.

²⁹ Parafraseando o mesmo termo empregado por Rosalind Krauss no ensaio intitulado *A Escultura no Campo Ampliado* (1984).

Ademais, no contexto da concepção da obra *À La Lumière des Deux Mondes*, Tunga planejava intitular a instalação do Louvre como *Le Cauchemar de la Princesse X* (*O pesadelo da princesa X*), numa alusão direta à polêmica escultura intitulada *Princesse X* (1916) de Brancusi. Sobre o assunto, Catherine Lampert (2019, p.52) relata que a mudança no título da obra se deu em decorrência do desejo de que a instalação de Tunga pudesse ser interpretada “como uma revisão das hierarquias da Europa e da América – belas artes e artesanato – e levasse seu tema permanente da alquimia da palavra e dos minerais”.

Voltemos ao título oficial da obra: *À La Lumière des Deux Mondes*. Este título sugere uma abertura, uma iluminação para algum espaço entre dois opostos. Se na fotografia de Man Ray, os opostos poderiam ser muitos, tais como: o positivo e o negativo da película fílmica, o preto e o branco, a mulher europeia e a máscara africana, etc.; se nas esculturas de Brancusi, poderíamos vislumbrar “oposições” como: a forma e o conteúdo, a escultura e o pedestal, o equilíbrio e o colapso, o repouso e o movimento, o sono e a vigília, etc.; somando todas essas referências poéticas, na fotografia de Tunga vislumbraríamos oposições como: os músculos e os ossos, o eu e o outro, o homem e a finitude ... Ou, por que não: a América Latina e a Europa (ou o Brasil e a França)?

À La Lumière des Deux Mondes foi produzida para um contexto muito específico, em um ano especialmente importante para o estreitamento das relações diplomáticas entre Brasil e França. A vasta programação do “ano do Brasil na França” foi amplamente noticiada em diferentes veículos de comunicação. O discurso corrente era a tentativa de ruptura de estereótipos culturais através do compartilhamento da visão crítica da produção artística brasileira moderna e contemporânea:

O Ano do Brasil na França tornou possível a realização de uma extensa programação de eventos culturais em diversas regiões da França entre março e dezembro de 2005, sendo uma oportunidade ímpar de apresentarmos toda a riqueza cultural brasileira e o talento criativo de nosso povo não apenas aos franceses, mas a turistas do mundo inteiro. O Ano do Brasil na França foi dividido em três etapas diferentes: “Raízes do Brasil”, “A Verdade Tropical” e “Galáxia”. Na primeira etapa – “Raízes do Brasil”, que aconteceu entre os meses de março e junho, foram focadas as raízes indígenas e a Amazônia brasileira. Em junho, com o início do verão, a música brasileira foi destaque em diversos espaços franceses, esse foi o momento da “Verdade Tropical”. E, no outono e inverno, o tema “Galáxias” colocou em cena um Brasil contemporâneo com espetáculos de dança e artes plásticas com ênfase nos jovens talentos, além de eventos promocionais que demonstram a inovação tecnológica e industrial do País (MIYASACA, 2005).

Fazendo parte dessa grande programação cultural colaborativa, ao ser convidado³⁰ para expor no Louvre, Tunga requisitou um dos lugares mais privilegiados da cena artística europeia e internacional, intervindo logo abaixo da grande pirâmide. E seu trabalho não deixava de dialogar com a mostra *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*, na qual, quatro séculos após produzidas, todas as pinturas remanescentes do artista holandês (representando a paisagem brasileira) estariam, pela primeira vez, colocadas lado a lado.

Sendo assim, no próximo tópico, a fim de compreendermos melhor as escolhas composicionais e conceituais do brasileiro para a sua elaboração, analisar-se-á a história de produção e circulação das pinturas de Frans Post, até chegarem na França (e no museu do Louvre), tendo em vista que “a voz” de Tunga, de certa forma, poderia funcionar como um contraponto daquilo que não era abordado (ou estaria representado) nas pinturas do artista holandês.

4.3. Tunga penetrans entre dois mundos...

Como salientado por Marta Martins (2013, p. 59), o apelido de infância adotado por Tunga como nome artístico evoca, em sua sonoridade, “a existência de um pacto entre o significado do nome como atribuidor de caráter”. Isto é: assim como a famosa pulga popularmente conhecida como “bicho-de-pé” (*tunga penetrans*) causou profundo incômodo nos primeiros desbravadores da terra brasileira, principalmente na região dos pés, desde a escolha de seu nome artístico, o brasileiro “Tunga” alude a uma “antropofagia ritual” que se estendeu como a metáfora preferida de grande parte da teoria literária sobre a arte moderna brasileira.

Martins explica que a moléstia causada pelas tropicais “tungas” que devoraram de baixo pra cima as camadas da pele humana dos colonizadores, foi uma curiosa constatação de Hans Staden acerca do choque europeu frente a outra característica (aparentemente terrível e comum) dos residentes do solo nacional: os rituais antropofágicos. Para Martins, essa questão do “corpo como comida”, para os colonizadores, remetia a uma natureza humana animalesca, “primitiva” e “evidenciada pelo circuito natural do animal que come e é comido” que proporcionou a circulação das primeiras impressões imagéticas e literárias sobre o Brasil (MARTINS, 2013, p. 59).

Sabe-se que além dessas descrições de Hans Staden, outros viajantes também passaram a criar pinturas, gravuras e desenhos do Brasil a fim de atenderem à demanda (de

³⁰ Não foi encontrado nenhum documento oficial nos arquivos do *Instituto Tunga* (tais como: recibos, contratos, etc) para atestar maiores detalhes sobre a encomenda/contrato do Louvre para a realização de *À La Lumière des Deux Mondes* naquela ocasião.

curiosidade e perplexidade) trazidas pela literatura a respeito dos hábitos deste “novo mundo”³¹. Evidentemente, a perspectiva impressa nestas imagens é sempre a europeia, nas quais os indígenas são representados de forma idílica e aterradora³²:

Estamos cientes que a classificação de Staden (e de seu xilogravurista anônimo) como ‘etnógrafo visual’ dos índios brasileiros não é ponto pacífico entre os pesquisadores, sobretudo porque as imagens que produz são consideradas representações deformadas da realidade quando comparadas a outras. Em geral, elas são contrapostas às realizadas por Albert Eckhout, que viveu no Brasil entre 1637-1644, sobretudo no Recife, documentando os índios e a fauna brasileira como membro de um grupo de estudiosos da corte de Maurício de Nassau (ANCHIETA, 2021, p.110).

Choque “de dois mundos”, ainda explícito um século depois de Staden, nas pinturas de artistas como Frans Post e Albert Eckhout, sujeitos que, ao chegarem da Europa no século XVII, também construíram visões particulares do “modo de vida brasileiro”:

O que o Brasil presenciou na primeira metade do século XVII com a corte de Nassau não encontrava paralelo em nenhuma outra paragem das Américas. Artistas e cientistas foram trazidos às ruas lamacentas e mal-ajambradas de um porto distante da costa brasileira, pelo simples capricho de um nobre ilustrado que pretendia mostrar aos investidores conterrâneos a viabilidade de um empreendimento tão arriscado e, também, segundo o espírito da época, trazer a civilização àquelas terras ainda praticamente incógnitas. O trabalho desses homens trazidos ao Brasil por Nassau frutificou em mapas, livros, quadros a óleo, gravuras e uma massa de conhecimento científico sobre os trópicos que se tornou o primeiro conjunto uniforme de informações geográficas, botânicas, zoológicas e étnicas sobre a América que mereciam certa credibilidade na Europa da Idade Moderna, apesar de suas motivações comerciais (OLIVEIRA, 2005, p.01).

Como pintores oficiais da comitiva de Johan Maurits van Nassau-Siegen, o olhar dos artistas já estava direcionado para a criação de narrativas visuais que descrevessem as principais riquezas da imensa extensão territorial do empreendimento holandês no Brasil. Durante os anos que por aqui residiram, os dois pintores produziram além de algumas obras ou telas finalizadas, muitos esboços que mais tarde se transformariam, já em solo Europeu, em eloquentes imagens do “novo mundo”, transmitindo as impressões capturadas em terras exóticas:

Se o viajante fura o horizonte da proximidade e transpõe os limites de seu mundo para fixar a atenção mais além – no que não se deixa ver mas apenas adivinhar ou entrever -, é sempre pelos vãos do próprio mundo que ele penetra,

³¹ A exemplo da própria experiência de Staden que foi ricamente ilustrada com mais de cinquenta xilogravuras no livro *História Verdadeira e Descrição dos Selvagens* (1557). Outro exemplo notório são as ilustrações de Théodore de Bry sobre os rituais antropofágicos brasileiros publicadas em *Les Grands Voyages*.

³² Conforme nos exemplifica Isabela Anchieta (2021, p.110), apesar das imagens de Eckhout serem consideradas interpretações “mais realistas e fiéis” dos corpos e das cores dos personagens retratados (em comparação com as xilogravuras e relatos de Staden), as pinturas do artista holandês ainda são criações feitas por um europeu que escolheu isolar e enquadrar os corpos dos “nativos”, excluindo detalhes de práticas sociais coletivas que, por sua vez, aparecem de forma mais evidente nas ilustrações que acompanhavam os relatos do viajante alemão.

na medida em que surgem brechas na sua evidência, abrindo passagens na paisagem ou contornando desníveis vazios (CARDOSO, 1989, p.359).

Documentando a realidade visível, os artistas viajantes também preenchiem os espaços não visíveis com suas referências pessoais, criando uma interpretação possível para a época (e, ao mesmo tempo, um tanto ficcional) da paisagem brasileira nas primeiras pinturas sobre o tema que foram elaboradas em gêneros artísticos tradicionais (e com técnicas tradicionais, como óleo sobre tela/lona). São naturezas-mortas, retratos e grandes recortes da paisagem local, produzidos com o claro objetivo de apresentar as pessoas, animais, frutas, legumes e as “riquezas” nacionais para a burguesia europeia, especialmente para as classes holandesas mais abastadas. Imagens que também serão referências revisitadas em momentos distintos da história da arte, modelos (positivos e negativos) para artistas e críticos a respeito das primeiras interpretações visuais do índio, do negro e da paisagem nacionais.

A função dessas imagens é organizar, de alguma forma, a própria natureza “selvagem”. Ao apreendê-las racionalmente e apresentá-las como narrativa visual, as pinturas funcionariam como interessantes mediadoras entre a assustadora realidade tropical e a paisagem modificada pelo homem, fazendo o uso de recursos como a perspectiva:

É a lei da perspectiva que tece, entre os elementos armazenados no saber, a tela de uma visão sintética. A proporção e a superposição dos planos levam “a ver”, ou seja, a compreender aquilo que a visão sensível, particular, muitas vezes dissimula. A organização do conjunto terá validade para o conhecimento da *istoria*, cujos reféns são os objetos pintados. Passagem, ligação original, que reconcilia dois mundos preservando sua relativa independência (CAUQUELIN, 2007, p. 84).

Mundos independentes e complementares: paisagem e floresta, arte e natureza, pintura e enigma visual. Para Anne Cauquelin (idem, p. 85) a paisagem pintada é a natureza captada pelo artista que foi transformada pela racionalidade, estabelecendo uma existência. “Pela janela pintada da tela ilusionista, vê-se o que é preciso ver: a natureza das coisas mostradas em sua vinculação. Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem”. E o que podemos ver nas paisagens brasileiras pintadas por Frans Post? Ou, ainda, o que podemos vislumbrar nos retratos dos “tipos humanos”, pintados sobre o pano de fundo da “paisagem nacional”, apreendida pelo recorte proposto pelo companheiro de viagem de Frans Post conhecido como Albert Eckhout?

Começando pelos trabalhos de Eckhout em terras nacionais, estamos nos referindo de forma mais específica às aproximadamente doze naturezas-mortas e nove retratos etnográficos que hoje pertencem à coleção do National Museum of Denmark. São trabalhos

que foram originalmente encomendados para adornar o salão do *Palácio Friburgo* que, naquela época, era a acomodação oficial de Nassau no Brasil holandês.

Destaca-se que o pintor Albert Eckhout foi considerado o primeiro artista europeu que buscou registrar de forma etnográfica os “tipos humanos” brasileiros (além de muitas pinturas de naturezas-mortas com frutas e legumes em cores “tipicamente nacionais”). No que tange às pinturas das figuras humanas, todas foram criadas com esquemas composicionais simples, nos quais as pessoas eram retratadas em tamanho natural, em pé e cercadas por elementos paisagísticos como árvores, plantas e animais no primeiro plano compositivo. Já no segundo plano dessas pinturas, é possível vislumbrar pequenos outros detalhes da fauna e da flora brasileiras, numa tentativa de criar uma ilusão de perspectiva mais realista.

Como pintor de formação holandesa, o artista explorou em suas composições a ideia de exotismo, aguçando o olhar dos espectadores europeus. A pintura *Índia Tapuia*³³ (1641 – figura 38) é um emblemático registro dessa concepção europeia de Albert Eckhout, pois apresenta um vislumbre dos mais curiosos e excêntricos hábitos culturais de lugares e povos considerados “menos civilizados” como o Brasil: os rituais antropofágicos. Através desta pintura os europeus puderam observar um retrato (tido como fiel) sobre o outro lado do Atlântico (à maneira de uma janela ou portal de tamanho natural para o Brasil), lugar em que seres humanos seminus caminhavam livremente pela floresta, devorando a carne de outros seres humanos.

Muitas vezes representados como “selvagens” ou “primatas esfomeados” que são capturados pelo astuto pincel dos artistas, a indígena, nesta pintura de Eckhout, foi registrada com uma expressão neutra, parecendo posar para ele. A composição causa forte impressão justamente pela tranquilidade do semblante e da paisagem ao redor da mulher, em contraste com as partes humanas decepadas observadas nas mãos e no cesto que ela carrega (que provavelmente nunca se apresentaram dessa forma ao olhar do artista)³⁴.

³³ A pintura também é comumente encontrada com o título *Índia Tarairius*, uma vez que “tapuia” era a palavra tupi utilizada para designar “tribos de homens que não falavam a língua tupi, como por exemplo, as tribos que falavam o gê, no interior”. Ou seja, “os tarairius, portanto, eram apenas mais um dos muitos grupos Tapuias” que conhecemos através dos relatos dos holandeses que “tentaram torná-los aliados contra os portugueses e os grupos Tupinambás” (SCHJELLERUP, 2003, p. 141).

³⁴ Os rituais antropofágicos dos Tapuias não envolviam cenas em que seus participantes pudessem caminhar livremente pela floresta, de forma distante do local em que o ritual ocorria, com partes decepadas de seres humanos, como o pintor holandês registrou. Sendo assim, é notória uma construção imagética etnocêntrica de alguma cena presenciada pelo artista, ou a tentativa de registro de um fato considerado curioso, que já fazia parte do imaginário Europeu (pintado pelo artista de forma poética, sem que ele tivesse sequer presenciado alguma cena parecida), atendendo às demandas do espectador estrangeiro.



Figura 38. Albert Eckhout. *Índia Tapuia ou Índia Tarairius*. 1641. Óleo sobre tela. 272 cm x 165 cm.
Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout#/media/Ficheiro:Albert_Eckhout_Tapuia_woman_1641.jpg>. Acesso em: 5. Mai. 20.

Sabe-se que as imagens da série *brasiliiana* do holandês causaram tamanho impacto que foram utilizadas como modelos para tapeçarias conhecidas como *Anciennes Indes*:

Sobre as oito tapeçarias da Manufatura dos Gobelinos, elas têm origem nos ‘modelos’ de Eckhout, presenteados por Nassau a Luís XIV para que as mandasse tecer, o que só ocorreu quase dez anos após a morte do ofertante. Oito vezes repetiram-se essas tapeçarias, conhecidas como *Anciennes Indes*, até que fossem reformuladas em sua composição pelo pintor de ‘retrato e caça’ Alexandre-François Desportes, no correr de 1735 (FILHO, L., 1990, p. 22).

Foi dessa forma que as exóticas imagens de Eckhout chegaram aos olhares franceses e se tornaram referências para os Gobelinos. São imagens que recorrentemente foram os parâmetros visuais do formato do corpo e do comportamento “selvagem” dos indígenas brasileiros para os franceses. Imagens que irão criar, com o passar dos séculos, uma visão estereotipada que será fortemente questionada e remodelada por diferentes artistas da moderna e contemporânea arte brasileira³⁵.

Todavia, as imagens produzidas por Eckhout não foram as únicas pinturas doadas por Nassau para Luís XIV. Pois em 1679 Johan Maurits van Nassau-Siegen também presenteou

³⁵ O tema também foi amplamente debatido no período conhecido como primeira fase modernismo brasileiro, em que Oswald de Andrade escreveu o célebre *Manifesto Antropofágico* (1928). Contudo, muitos artistas contemporâneos brasileiros defendem, inclusive, um olhar ainda mais crítico sobre o tema (em detrimento do próprio modernismo de Oswald), na medida em que ele teria reforçado certos estereótipos sobre a “primitividade” do indígena, bem como a complexidade e diversidade dos rituais antropofágicos e o próprio processo de violência causado pela colonização destes povos pelos europeus. Tunga é um desses artistas. Pois, recorrentemente em suas entrevistas, pedia cautela a respeito dessa ligação, por ele considerada quase compulsória, entre a teoria criada por Oswald e os demais artistas de seu círculo, com a poética de qualquer artista advindo do Brasil.

o monarca francês com vinte e sete obras de outro pintor viajante de sua comitiva: o paisagista Frans Janszoon Post. Suntuoso presente que mais tarde tornará o museu do Louvre depositário de importantes obras do artista³⁶.

Frans Post era poucos anos mais novo que Eckhout. Estima-se que são de sua autoria mais de 150 telas com temática relacionada à paisagem brasileira (das quais dezoito foram entregues para Luís XIV por Nassau). Como supracitado, o artista embarcou ao lado de Eckhout na comitiva de Nassau para o Brasil, aproveitando seu tempo em solo nacional (aproximadamente sete anos) para elaborar os esboços posteriormente transformados nos trabalhos conhecidos até hoje.

Para os cânones europeus, com essas pinturas, Post conseguiu criar uma narrativa visual coerente frente à “paisagem do novo mundo”, obtendo sucesso como pintor profissional:

Assim como as pinturas etnográficas de Eckhout são a pura expressão do ritual e da alegoria barrocos pois, em síntese, representam não um tema objetivo, mas sim uma interpretação subjetiva de um mundo exótico que, na verdade, o artista não deseja decifrar. Post não queria registrar o Brasil: seu traço interpreta o trópico através de um vocabulário pictórico pré-definido, que classifica e depura as formas dentro de cânones passíveis de reconhecimento por seus conterrâneos. O Brasil de suas pinturas é luminoso, verdejante, viçoso e, também, uma terra sem conflitos, sem mazelas. É o Brasil utópico das lendas medievais europeias, a terra sem males que espera os viajantes para dar-lhes prazer, deleite e riqueza... (OLIVEIRA, 2006, p. 20).

O recorte da paisagem feito por Post é sempre muito amplo: a perspectiva baixa denota a tentativa do artista em buscar dimensionar a vastidão territorial de um ponto de vista estrategicamente distante. Tanto na visão de Post quando na visão de Eckhout a dimensão da representação da figura humana chama a atenção. Se Eckhout representa o ser humano através de um olhar curioso e científico, separando-os em “tipos” ou “raças” que posam para o espectador, os seres humanos de Post são elementos coadjuvantes na imensidão da paisagem. As figuras são vistas de longe, como pertencentes ao solo que será explorado “naturalmente” pelos holandeses e, aparentemente, sem muita resistência.

Em diversas telas, a exemplo das obras encontradas no acervo do Louvre, a natureza tropical é a grande protagonista das cenas. Os óleos buscam dimensionar a vastidão do extraordinário “novo mundo” onde seus habitantes caminham em comunhão com o cenário. Não há conflito entre homem e natureza, nem os animais selvagens que habitam este território encontram-se em desarmonia, pois os brasileiros ocupam o solo com uma simplicidade

³⁶ Conforme informações disponíveis pelo próprio museu nos encartes de divulgação e apresentação do catálogo da exposição *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*, revisadas por Pedro Corrêa Lago, o Museu do Louvre salvaguarda o total de oito pinturas de Frans Post. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/expositions/frans-post-1612-1680-le-bresil-la-cour-de-louis-xiv>>. Acesso em: 10 mai 2020.

pitoresca. Trata-se da visão europeia daquela época sobre o universo colonial, na qual o “brasileiro” é uma massa harmoniosa de negros e indígenas escravizados, servindo seus brancos senhores, em sintonia com as demais plantas e animais que compõem a cor local.

Neste Brasil de Frans Post é possível identificar em tamanho diminuto, em detrimento do enquadramento, construções como a casa grande, a senzala, o engenho e a presença das capelas católicas. Isto é: a violência do processo colonial transforma-se em beleza na medida em que o ângulo escolhido pelo artista é sempre o mais distante e impessoal possível, tal qual esperado no contexto histórico de produção dessas imagens (figura 39).

Post também registra de forma difusa a “luz” da paisagem local. A atmosfera luminosa das paisagens criadas por Post geralmente é homogênea ou controladamente contrastante para destacar alguns elementos do primeiro ou do segundo plano das composições. Salienta-se que, apesar das paisagens com temática brasileira de Post possuírem pelo menos quatro fases com características distintas, as telas possuem em comum a construção de uma narrativa evidentemente criada por um pintor holandês:

Seguiu as tradições pictóricas e descritivas da pintura de paisagem neerlandesa, construindo cenas teatrais delimitadas pelo *repoussoir* da vegetação exuberante em primeiro plano e pelo amplo horizonte ao fundo, encimadas por um céu extremamente luminoso, que até hoje pode ser visto no Nordeste do Brasil (LAGO apud OLIVEIRA, 2006, p. 14).

Este céu luminoso também foi registrado por muitos artistas posteriores, a exemplo do francês Nicolas-Antoine Taunay, como ressaltado por Lilia Schwarcz:

Taunay não foge do dilema, perguntando-se ao chegar ao país: “Como prender o sol dos trópicos, que rouba o tempo e insiste em correr?”. O pôr-do-sol, que na Europa tem duração longa, tingindo com tons avermelhados o horizonte por várias horas, é, no Rio, acontecimento breve. Em alguns minutos o sol se esconde e cai a noite súbita. Da luz intensa, passa-se à escuridão, formas polares de turvamento da visão. O pintor, acostumado à regra paisagística de escolher um momento em que cada elemento da natureza reflita o mesmo tom, precisa se refugiar exatamente nos instantes fugidios em que o sol fornece uma luz menos ofuscante. Como fazer para prender o tempo abreviado? Como fazer para que a fidelidade descritiva consiga se realizar quando não há a possibilidade de maturação da experiência? Ou traduzindo em termos morais estéticos, como fazer para corresponder imagem e sentimento? A resposta a esses questionamentos exige, por parte do artista, uma opção clara: dedicar-se integralmente à experiência da natureza tropical, vivê-la tão intimamente quanto possível (SCHWARCZ, 2008, p.142).

Mesmo que em contextos históricos diferentes (e geograficamente localizados em pontos distintos do Brasil: um no Rio de Janeiro e outro em Pernambuco), ambos os artistas enfrentaram a tarefa de pintar “a luz tropical”. Uma luz recorrentemente relatada por artistas estrangeiros como elemento único, caro ao Brasil e a outros países com o clima tropical. Uma

luz que foi frequentemente interpretada como exótica e de difícil transmutação em imagem, que incitava uma maior experiência de “selva” aos artistas: pois Taunay comprou um sítio para residir na floresta da Tijuca enquanto permaneceu em solo nacional e Post embrenhou-se junto à comitiva de Nassau em viagens pela complexa cartografia nordestina.

A luz brasileira era muito distinta da luz europeia. Distintas eram as luzes das perspectivas dos indivíduos locais (colonizados) e dos aventureiros-paisagistas (colonizadores). Existe um evidente abismo entre essas “luzes” desses “dois mundos” que atualmente conhecemos registrados nas pinturas de Frans Post, Albert Eckhout e Nicolas-Antoine Taunay em contraposição “às luzes” que pouco conhecemos através da perspectiva dos povos que neste solo habitavam...



Figura 39. Frans Post. *A Casa de um lavrador (plantação de cana de açúcar) no Brasil*. 1550-555. Óleo sobre tela. 112 cm x 146 cm. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Frans_Post_-_TheHomeofa%22Labrador%22inBrazil-WGA18187.jpg>. Acesso em: 10. Mai. 20.

Talvez, para “lançar luz” neste “obscuro abismo”, o pernambucano Tunga também escolheu fixar-se aos pés da pedra da Gávea, no Rio de Janeiro para conceber, projetar, confeccionar e “devolver” (de navio)³⁷ para a Europa (para a França e para o *Museu do Louvre*)

³⁷ Conforme esclarecido por Fernando Sant’Anna em conversa com a autora, a obra *A la lumière des deux mondes* foi totalmente confeccionada no Brasil (a maior parte das peças foi executada no atelier de Tunga, que fica aos pés da pedra da Gávea, famoso ponto de referência turístico da paisagem da cidade do Rio de Janeiro) e transportada (desmontada) de navio para a Europa, a fim de apenas ser (re)montada dentro do museu do *Louvre*, em Paris.

uma obra de arte que possuía justamente a “luz” como título e motor poético. E a luz concebida por Tunga foi um gigantesco *memento mori* instalado no seio piramidal da erudição artística europeia. Luz adjacente à excepcional reunião dos óleos (ou “luzes”) sobreviventes na Europa de Frans Post que foram pintados no Brasil:

[...] São obras que Post, que é holandês, pintou durante sua estadia no Brasil. O que as pinturas da exposição dele revelam é o primeiro olhar de um europeu sobre o novo mundo. O que a pintura do Frans Post caracteriza é esse confronto de duas palhetas, de duas luzes. Essa exposição do Frans Post me fez pensar na luz dos dois mundos e esse é o título da minha obra, *Á luz de dois mundos*. Essa luz de dois mundos traz no bojo da escultura uma série de peças que estão no Louvre. São da escultórica grega, romana, renascentista, oriental e africana. Escolhi sete cabeças que ficam numa espécie de imensa balança em contraponto com réplicas grandes de crânios. É uma série de elementos que conectam esse peso, essa medida. Há ainda um grande esqueleto deitado sobre uma rede que é quase um fiel dessa balança. Esse esqueleto acéfalo está quase escolhendo trocar um cérebro, uma cabeça, um crânio, por uma dessas máscaras de uma dessas civilizações que compõem o acervo (TUNGA, 2005, p. 60).

A partir dessa declaração de Tunga identificam-se elegantes artifícios pensados pelo artista para possibilitar diferentes leituras interpretativas para a obra *A la lumière des deux mondes*. Transportando da linguagem da pintura para as linguagens da escultura, da poesia e da instalação, a “metáfora luminosa” que aparentemente foi escolhida como principal referência para intitular o trabalho de Tunga será o ponto aprofundado no próximo (e último) tópico da presente tese.

4.4. Depois da noite e da escuridão: a luz de Tunga nas tramas de tipiti

Conhecendo o trabalho plástico visual de Tunga, sem sombra de dúvidas, a instalação *A la lumière des deux mondes* não deixaria de dialogar com um amplo espectro de possibilidades interpretativas propositalmente pensadas para aquele local e ocasião. Ao criar uma obra de dimensões monumentais, debaixo da maior pirâmide do museu do *Louvre*, o artista brasileiro estava não só mexendo com perspectivas imagéticas e simbólicas nacionais, como, também, com elementos significativos que podem ser interpretados à luz de sua vasta, volátil e interdisciplinar erudição enquanto sujeito-artista.

Luz e sombra, dia e noite, sono e vigília, ordem e caos são emblemáticos “mundos” em contraste que habitaram (e ainda habitam) o imaginário de diferentes culturas desde os primórdios da existência humana com distintos nomes e conotações. Tratam-se de concepções tão amplas e transcendentais que, levando-se em consideração as principais referências de Tunga para a elaboração de *À la lumière des deux mondes*, optou-se por retomar a “chave grega”

iniciada no tópico 4.2 para a manutenção de uma linha argumentativa condizente com o espaço e tempo hábil de desenvolvimento deste trabalho acadêmico.

Voltemos, portanto, à reflexão a respeito da centralidade da palavra “luz” no título da instalação *À la lumière des deux mondes*. Já vimos que a palavra luz pode remeter a distintas interpretações na história e na crítica de arte, fato que interessava ao artista brasileiro tanto quanto os próprios significados polissêmicos da palavra luz em diferentes mitologias, com destaque para a mitologia grega.

Para os gregos, antes mesmo de “a luz” ser roubada por Prometeu para iluminar a vida dos homens, ela teria nascido de algum lugar, a fim de equilibrar alguma equação cósmica. Sendo assim, a luz (*Aithér*) necessitou da noite (*Nix*), assim como a Terra (*Gaia*) precisou do abismo (*Kháos*) para existir:

O que é o Caos? É um vazio, um vazio escuro onde não se distingue nada. Espaço de queda, vertigem e confusão, sem fim, sem fundo. Somos apanhados por esse Abismo como por uma boca imensa e aberta que tudo tragasse numa mesma noite indistinta. Portanto, na origem há apenas Caos, abismo cego, noturno e ilimitado. Depois apareceu a Terra. Os gregos dizem Gaia, Gaia. Foi do próprio seio do Caos que surgiu a Terra. Portanto, nasceu depois de Caos e representa, em certos aspectos, seu contrário (VERNANT, 2000, p.17).

O mesmo vazio abismático que provocou a criação de Gaia gestou outros filhos:

Como prolongamento direto do Caos, Érebo é o negro absoluto, a força do negro em estado puro, sem se misturar a nada. O caso da Noite é diferente. Assim como Gaia, ela também tem filhos sem se unir a ninguém, como se os fizesse em seu próprio tecido noturno: trata-se de *Aithér*, Éter, Luz Etérea, e de *Hemére*, Dia, Luz do Dia (VERNANT, 2000, p. 24).

A noite produziu o dia, assim como o abismo produziu a Terra. As forças complementares que mitologicamente foram nomeadas pelos gregos para a construção do cenário do teatro do mundo povoaram imaginário de Tunga, que as transformou em potência plástico-narrativa, uma vez que seu motor discursivo estava centrado na importância de tocar nas necessárias contradições do abismo e da morte:

Caos gerou Noite, e Noite deu à luz todas as forças do mal. Essas forças más são antes de mais nada a morte, as *Kerês*, o assassinato, a matança, a carnificina. São também todos os males: a Desgraça, a Fome, a Fadiga, a Luta, a Velhice (VERNANT, 2000, p. 51).

Sem o domínio e difusão da “luz” perante as “trevas das forças noturnas”, os “horrores maléficos” prevaleceriam. Sabedoria que os gregos contaram através de narrativas míticas encantadoras, mas que remontavam a narrativas de tempos imemoriais, levando em conta que o ser humano sabe (mesmo, intuitivamente) que sem luz é biologicamente impossível ver/enxergar o mundo com a precisão que os olhos concedem a capacidade da visão (diurna).

Diferentemente de outros animais, nosso corpo não é dotado da capacidade de enxergar à noite com precisão, obrigando-nos a recorrer à luz, ao artifício, à invenção (à técnica) para a nossa sobrevivência durante todas as horas que compõem o espectro noturno.

Segundo A. Alvarez (1996, p.21), foi a partir do domínio da “luz” do fogo, que era “um lugar seguro em meio à perigosa escuridão” que o primeiro centro social da humanidade foi estabelecido ao redor de uma fogueira:

Para gregos e cristãos, dia e noite eram manifestações dos contrastes eternos: bem e mal, ordem e caos, macho e fêmea, razão e instinto, apolíneo e dionisíaco, Deus e Diabo. Da mesma forma, o fogo e a luz literal e metafórica que o fogo criou eram os dons divinos que separavam a humanidade das outras ordens da criação. Em alguns mitos gregos, Prometeu, o mais sábio dos Titãs – seu nome significa premeditação –, modelou o homem em barro à imagem dos deuses. Deu às suas criaturas o fogo e lhes ensinou as ciências – arquitetura, astronomia, matemática, navegação, medicina, metalurgia e outras artes úteis. Por tudo isso, sobretudo pelo dom do fogo, Zeus enciumado o condenou a tortura eterna. Na lenda nórdica, Loki, que também roubou o fogo dos deuses, sofreu castigo igualmente terrível pelo seu sacrilégio. Presumivelmente, os deuses compreendiam que o fogo era o primeiro passo de um processo que um dia os faria a todos desnecessários (ALVAREZ, 1996, p.21).

Se, por um lado, a luz foi um elemento atribuído ao divino, que carregava uma responsabilidade medonha e necessária aos seres humanos, do outro, a noite (*Nix*) pariu³⁸ (sozinha) todas as malezas da morte (*Thânatos*). (Não)lugar rico em ambiguidades, permeado pelo estado de vigília e por todas as possibilidades oníricas:

A verdade é que a noite contém o que quisermos colocar nela, e como não se pode ver, ou se pode ver muito pouco, ela dá a sua imaginação um espaço ilimitado para trabalhar [...] Parte do medo primitivo do escuro é ligada ao que acontece quando dormimos. Não só ficamos vulneráveis aos invasores e aos predadores, mas também aos nossos sonhos: à sua obstinada estranheza; à irracionalidade que naquele momento parece normal, até inevitável; aos invencíveis terrores, tristezas, raivas e triunfos que conscientemente não sabíamos que tínhamos (ALVAREZ, 1996, p. 46-47).

Sendo assim, a noite, a morte e o sono (*Hypno* - que também é irmão de *Thânatos* e filho de *Nix*) caminham de mãos dadas com os medos humanos perante o desconhecido ou o invisível. São figuras onipresentes e necessárias, assim como a luz do dia, o sol, o trigo, e toda a potência da vida (*bíos*) e das formas do amor (*éros*).

Sabendo que Tunga possuía grande interesse em esculpir o vazio e trançar o invisível, ao trabalhar com essas referências não é exagero afirmar que em *À La Lumière des Deux Mondes* o artista buscou devolver para o *Louvre* uma amálgama de fragmentos ficcionais

³⁸ Comumente utilizamos o termo “deu à luz a” como sinônimo de “parir” em território nacional.

constituídos por um auspicioso labirinto de importantes referências europeias repaginadas pelos “tristes trópicos”. Uma vez que, diferentemente do que sugere a palavra luz no título dessa obra, a figura central da instalação de Tunga é escura: um esqueleto humano pintado de preto e mutilado (acéfalo), que pode ser lido como uma alegoria da morte (*Thânatos*) que está deitada confortavelmente na rede de dormir (forjada por *Hypnos*).

Sob a abóbada estrelada da noite parisiense e abrigado pelo céu envidraçado da pirâmide de Ming Pei, *Thânatos* está rodeado por cabeças e crânios decepados. Tunga construiu uma composição de fragmentos corporais, tocando poeticamente no tema da morte e da violência como dados humanos que atravessam as civilizações e que também estão impressas em nossos próprios ossos.

Composta por ingredientes singulares, além do esqueleto acéfalo que ocupa a parte central da exposição (ao qual chamamos *Thânatos*) e dos sete crânios (caveiras humanas, reproduzidas em tamanho agigantado) presentes de um lado da balança de Tunga, é possível identificarmos, do outro lado, diferentes cabeças já revestidas de suas respectivas feições. Segundo a diretora de arte contemporânea do Louvre Marie-Laure Bernadac (2007), as cabeças da composição *À La Lumière des Deux Mondes* são réplicas de algumas estátuas pertencentes ao acervo do museu. Bernadac explica que o artista brasileiro solicitou, como referência visual para a equipe do Louvre, imagens de quaisquer esculturas que pudessem ser encontradas em coleções pertencentes ao seguinte recorte temporal: desde a antiguidade até o século dezessete (incluindo obras de arte pertencentes a reserva técnica da instituição).

O processo de produção dessas réplicas se deu a partir das imagens enviadas pela equipe do Louvre para o artista e seus ajudantes, que estavam no Brasil. Segundo Fernando Sant’Anna (informação verbal)³⁹, os títulos, materiais ou autores dessas obras não foram compartilhados e nem requisitados por Tunga, pois ele prontamente escolheu dentre as imagens enviadas pelo Louvre apenas sete “tipos”. Eram eles: “a vênus”, “o francês aristocrático”, “o pensador/filósofo”, “o Cristo romanesco”, “o assírio”, “a figura da mulher” e “o baco”.

Analisando os tipos selecionados por Tunga, nota-se o desejo do artista plástico em abraçar figuras cujos significados pudessem se manter abertos e plurais: do paganismo ao cristianismo, do homem aristocrático até a vênus mitológica, do importante filósofo até a beleza do anonimato. Sabe-se que o Museu do Louvre é internacionalmente conhecido por ser depositário de uma vasta coleção de estatuária e, ao criar uma instalação constituída por réplicas

³⁹ Em conversa com a autora no *Instituto Tunga*, em junho de 2022. Foi no ano de 2005 que Fernando começou a trabalhar como ajudante de Tunga justamente para a produção de *À la lumière des deux mondes*.

desses tipos, o artista reforça sua intenção de diálogo com as variadas narrativas que poderiam ser contadas pelas pedras (trans)figuradas.

Ademais, destacamos que Tunga estabeleceu um recorte temporal preciso para a escolha de seus tipos: representações de personalidades históricas somente até o século XVII. Isto é: justamente até o momento em que os holandeses conquistavam parte do território brasileiro, criando uma parábola temporal imaginária entre a mostra dos óleos de Frans Post nos andares superiores do museu e sua obra (instalada em local de destaque, na entrada do Louvre).

Outro elemento que conecta e, literalmente, equilibra arquitetonicamente uma das partes da balança de *À La Lumière des Deux Mondes* é um grande cajado dourado. Este elemento também possui um importante significado simbólico, pois o cajado é considerado uma extensão do braço direito de um pastor de ovelhas, uma vez que servia para ordenhar o rebanho, contar os animais e instrumento de apoio para uma caminhada mais longa. No imaginário católico, o cajado é o símbolo do “espírito santo” e da bondade do pastor, relacionado à imagem de Jesus Cristo. Como o Brasil é um país majoritariamente cristão, justamente devido ao processo colonizatório (português e espanhol) de catequização e conversão compulsória de índios e negros ao catolicismo, trata-se de mais uma referência indireta⁴⁰ sobre os hábitos culturais impostos aos povos originários do país.

E com o objetivo de conectar todos esses elementos tão abrangentes (em formato e significado), a “cola poética⁴¹” utilizada por Tunga foi, novamente, a trama de tipiti, adereço que também possui profundo significado simbólico⁴² em território brasileiro:

As tramas feitas de taquara que criam não só o tipiti como cestos, balaies e outros objetos artesanais eram e ainda são amplamente utilizados por comunidades indígenas espalhadas nas diversas regiões do Brasil. Durante o processo artesanal de produção da farinha de mandioca, o tipiti é utilizado como uma espécie de prensa para separar a fécula do amido. A goma que escorre do tipiti é armazenada e posteriormente utilizada na fabricação do polvilho de mandioca. Ao final do processo, o que se encontra dentro do tipiti é cuidadosamente peneirado e torrado, obtendo-se, assim, a farinha (SOUSA, 2017, p. 59).

⁴⁰ Referência indireta pois o cajado também é um elemento simbólico para outras culturas e religiões (e com significado muito diferente do universo católico), a exemplo do antigo Egito, onde o cajado dourado era interpretado como símbolo de autoridade do faraó e relacionado ao deus Osíris.

⁴¹ Termo constantemente utilizado pelo próprio artista para se referir a união entre objetos díspares em seus trabalhos.

⁴² Tanto Catherine Lampert (2019) quando Marie-Laure Bernadac (2007) interpretam que a inspiração para a criação da imagem da rede da instalação de Tunga são utensílios de pesca. Uma vez que as tradicionais redes de pesca da Amazônia também possuem característica formal e visual muito parecida com as tramas de Tipiti. Tunga muito provavelmente conhecia os dois tipos de trançado e utilizava as duas referências em suas criações, explorando as possibilidades poéticas desses materiais. No caso da instalação *À la lumière des deux mondes*, a rede enquanto utensílio de pesca introduziria a metáfora do oceano, da separação geográfica entre os continentes Europeu e Sul-americano (o oceano, por sua vez, também foi utilizado por Freud como representação do próprio domínio do inconsciente humano no livro *Mal-Estar na Cultura*).

Apesar de tratar da violência e da morte, como elementos universais, Tunga utiliza o tipiti para unir toda a sua composição. Dentro do tipiti, como ocorrerá em diversas outras instalações posteriores⁴³, as cabeças são “prensadas” à maneira do que foi descrito na citação acima. Como nenhuma cabeça encontra-se fora do tipiti de Tunga, não sabemos qual será a “goma” que escorrerá da simbólica prensa de ferro dessa instalação. Contudo, enquanto de um lado da balança encontram-se as cabeças “identificadas”, do outro lado, verificam-se apenas os crânios humanos, como se a própria morte novamente fosse a medida inevitável do processo civilizatório.

Tal como o significado simbólico do ferro, do bronze, da caveira e de todos os materiais e representações visuais cuidadosamente selecionados por Tunga para a composição da instalação, o objetivo da escolha do tipiti e do cajado provavelmente era evitar uma única leitura a respeito do trabalho, como fica evidente nesta declaração do artista:

É importante ressaltar que uma escultura não é um conjunto de signos, que não se traduz verbalmente por uma descrição de seus propósitos. Ela tem um papel escultórico, uma evidência estética. O apelo, o tráfego de influências que ela faz com esse ambiente, a verticalidade dela, que está pendurada a 12 metros da pirâmide ... Tudo isso são índices que estão presentes na escultura. Não pretendo reduzi-las a uma série de sentenças (TUNGA, 2005, idem).

Nesta fala, Tunga evidencia o desejo de pensar sua instalação como um volume atrelado ao ambiente, ao contexto da pirâmide do *Louvre* e à arquitetura do museu. Além disso, ele também é reticente em efetuar longas declarações sobre a obra com receio de fechar uma ou outra interpretação a seu respeito, já que ele escolhe minuciosamente os materiais, formas e ângulos da montagem a fim de criar uma narrativa ao mesmo tempo aberta e autorreferencial.

À *La Lumière des Deux Mondes* foi remontada no Brasil somente no ano de 2010 (no *Palacete Rodin*, em Salvador)⁴⁴. Como afirma Paulo Sérgio Duarte, a respeito dessa segunda instalação, a obra agencia uma clara relação entre “arte, política e história”, onde encontram-se:

Dois mundos em equilíbrio, literalmente em balanço, entre cabeças cortadas e cabeças espremidas, jaz um enorme esqueleto degolado numa rede de dormir. Aprendo com Câmara Cascudo que as palavras adotadas em inglês *hammock*, em francês, *hamac*, ou em espanhol, *hamaca*, têm origem em línguas indígenas da América Latina. A rede de dormir é um traço da presença de uma civilização nos trópicos. O esqueleto poderia ser um índio. Sob uma enorme trança estão crânios capturados e exibidos num puçá. Do outro lado estão

⁴³ A exemplo da instalação *Cooking crystals expanded* (2009) que faz parte da *Galeria Psicoativa - Tunga* em Inhotim (MG). *Cooking crystals expanded* é exibida do outro lado da galeria onde, atualmente, também podemos encontrar a obra *À La Lumière des Deux Mondes*.

⁴⁴ Como vimos, no Louvre, no ano de 2005, *À La Lumière des Deux Mondes* assumia uma narrativa condizente com o espaço no qual foi projetada. Ao ser reconfigurada em Salvador, a obra automaticamente passou a dialogar com esse outro espaço (arquitetônico e geográfico), fato que provocou a crítica de arte e o próprio artista à novas interpretações estéticas. Por fim, ao fazer parte da *Galeria Psicoativa - Tunga* em Inhotim, a obra adquiriu ainda outras possibilidades de leitura, tendo em vista sua proximidade com objetos e instalações criados em fases anteriores e posteriores da poética de Tunga.

cabeças exprimidas por um tipiti [...] Astuciosa poética que substitui o ritual da antropofagia pelo trabalho de espremer cérebros (DUARTE, P., 2010, p. 07).

Unindo a fala de Tunga com a de Paulo Sérgio Duarte, podemos imaginar que o artista “espremeu” história e política aos pés da pirâmide do *Louvre* na forma de uma gigantesca natureza-morta, que revela não apenas a vaidade (*vanitas*), mas a própria morte como o tema central do processo “civilizacional” que enterrou muitos cadáveres decepados de índios antropófagos. Como *tungas penetrans*, a morte devora todas as cabeças das demais culturas “prensadas” na trama de aço, devolvendo à Europa, metaforicamente, o resultado do processo de exploração colonial e imposição cultural.

A “luz” do “novo mundo” adormece debaixo do átrio construído sobre o “velho mundo”, num astuto equilíbrio poético. Em consonância, Marie-Laure Bernadac (2007) também aponta para a dimensão da violência presente no processo colonial brasileiro como um dos possíveis temas relacionados à instalação que reconduz para a Europa, na forma de uma “vânita barroca feita de sombras escuras e douradas” (*A baroque vanité as dark and golden shades*)⁴⁵, seu lúgubre passado histórico.

Através do acúmulo de elementos, pluralismo interpretativo e sincretismo presentes na instalação, a influência barroca neste trabalho é evidente. O claro-escuro não está somente no contraste entre o dourado do ouro⁴⁶ e o preto do acabamento ferroso, mas nas próprias sombras projetadas pelo trabalho de acordo com a iluminação natural e artificial da pirâmide do Louvre (como também ocorre na fusão da talha em contraste com a arquitetura das igrejas barrocas brasileiras).

Sabe-se que o barroco foi “uma arte total”, em que a escultura, a pintura e a arquitetura buscavam causar grande impacto visual nos espectadores. Toda a concepção estrutural do edifício culminava no arrebatamento visual por meio do excesso de formas inspiradas em conchas, mescladas com anjos, santos e céus pintados em perspectiva. Do teto ao chão o ambiente era inteiramente ocupado, criando uma ordem visual pautada no transbordamento de elementos.

Na medida em que a arquitetura é observada, *À La Lumière des Deux Mondes* ganha outras robustas camadas interpretativas. Pois a arquitetura é uma grande testemunha da passagem do tempo. Seu envelhecimento, seu processo de deterioração natural, remete ao nosso

⁴⁵ Muito provavelmente, ao afirmar que a obra se parecia com uma “vânita barroca”, a curadora referiu-se ao barroco holandês e suas naturezas-mortas com caveiras e demais elementos característicos deste gênero de pintura, como anteriormente explicado. Caso a curadora tivesse em mente o barroco brasileiro, muitas vezes relacionado ao trabalho de Tunga, outros elementos ainda mais interessantes viriam à tona. Uma vez que a imagem da caveira, no sincretismo entre catolicismo e candomblé remete aos ossos do orixá Ogum ou à representação da figura de Exú. Este relacionado à permeabilidade entre a vida e a morte, aquele cultuado como orixá guerreiro da metalurgia, do ferro e da agricultura.

⁴⁶ O acabamento de *À La Lumière des Deux Mondes* foi realizado com pátina negra ou eletrolise em camada de ouro.

próprio envelhecimento físico. Dado que tende a ser escondido e transformado constantemente na arquitetura pelos processos de reformas e restauros, pois “esse temor dos traços do desgaste e da idade se relacionam com nosso medo da morte” (PALLASMAA, 2005, p.32).

Questão importante para Tunga, como fica evidente nesta fala do artista retomada por Catherine Lampert:

Em uma entrevista durante a montagem de *A la lumière des deux mondes*, no Palacete das Artes Rodin, em Salvador, 2010, Tunga fala sobre Rodin, como ele fez a alma reaparecer no interior da escultura, e então comenta sobre o fato de que os gessos de Rodin, trazidos para Salvador, exibiam pontos de oxidação, e que eles começavam a suar uma substância amarela, como se uma alma tivesse sido libertada ali, como se um santo tivesse reaparecido em Salvador (LAMPERT, 2019, p. 84).

Ainda segundo a autora (idem. p. 52), para Tunga “os trópicos abraçaram o metal polido duro da escultura” de Rodin, pois “a armadura de ferro dentro das formas de gesso das obras começou a oxidar e soltar uma cor amarelada” que lembrava a textura do “óleo de dendê” (muito usado para fazer comidas e oferendas em celebrações de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda).

Com essa fala, Tunga evidencia interesse de que seus trabalhos também “sofram” com a passagem do tempo, demonstrando envelhecimento⁴⁷ (como ocorreu com as esculturas de Rodin⁴⁸). Ao utilizar materiais como o ferro (que deve oxidar e passar por um processo de corrosão), o bronze (que pode ficar esverdeado) e o aço (que perde o brilho com o tempo) em *A la lumière des deux mondes*, o artista brinca com a metáfora da morte através da materialidade da obra de arte.

A questão da materialidade é muito importante nesta obra, visto que ela dialoga diretamente com o ocaso, com o inevitável processo que ocorre ininterruptamente no agora, em direção à finitude. Trata-se de uma obra emissária da morte, capaz de materializar poeticamente, parafraseando Didi-Huberman (2014, p.38), nuances da “imagem impossível de se ver”, trazendo à tona a “angústia que nos segreda nosso próprio destino”.

Em *À La Lumière des Deux Mondes* não existe apenas a ideia imagética de uma “tumba”, mas de diversas caveiras, esqueletos, cabeças, ossos ... cadáveres. Na instalação de Tunga, o “volume visível” do túmulo agora é “transparente”. Se para Huberman (idem) diante de um túmulo “a experiência torna-se mais monolítica”, fazendo com que o olhar se abra para

⁴⁷ Como pode ser observado na obra *Deleite* (1999) que se encontra permanentemente em exposição ao ar livre em um dos jardins do museu *Inhotim* de arte contemporânea. Esta obra, em particular, foi uma das primeiras aquisições do museu e apresenta grande desgaste nas superfícies feitas de ferro e couro por conta das intempéries.

⁴⁸ O processo de deterioração dos materiais escultóricos enquanto metáfora da passagem do tempo também foi um dado importante para a poética de artistas brasileiros de uma geração anterior a de Tunga, a exemplo dos trabalhos produzidos pelo escultor mineiro Amílcar de Castro. Referências na formação artística de Tunga, tais trabalhos já estudavam as relações entre corpo, escala humana, instalação artística e o efeito das intempéries em materiais sólidos, como o ferro.

uma “invisibilidade sem nome”, nesta obra Tunga literalmente equilibra o vazio, o volume, o processo de oxidação e o peso dos materiais em uma coluna física de um museu (e depois em outros três⁴⁹), como se fosse possível falar da morte através de um complexo jogo de estratégias poéticas.

Estratégias que passam pelo “pesar” objetos densos em redes, costurando palavras com ações físicas literais, à maneira de uma poesia arquitetônica. Já que na língua portuguesa a palavra “pesar” possui conotação ambígua, na qual é possível compreender a palavra como “pesar” no sentido de medir a densidade de um objeto ou como sinônimo de “pena” (ou “pêsame”), como condolência. Em consonância com este assunto, na ocasião da apresentação de uma obra de Tunga para compor a exposição *Vaivem* (2019), que era consagrada às redes, Tânia Rivera escreveu:

O uso das redes demonstra o interesse do artista em explorar e desafiar as leis naturais de gravidade, força e peso. Sua pesquisa o levou a uma espécie de obsessão com as possibilidades que o ato de erguer objetos com linhas e tramas de diferentes espessuras e materiais proporcionam, como na obra *Berço com Crânios*. Nessa última, a brevidade da vida é alegorizada com a utilização de ossos repousados sobre pequenas redes-berços. A rede não apenas é espaço de repouso e respiração, mas também pode ser usada como uma lembrança da morte (RIVERA, 2019, p. 88)

A obra selecionada por Rivera para compor a exposição *Vaivem* são três “berços” instalados um ao lado do outro (figura 40). Dentro destes “berços” encontram-se réplicas de ossos humanos (e de animais) amontoados e inseridos num fino tecido transparente, chamado “tule”. O tecido tipo tule é comumente utilizado para decoração⁵⁰ de berços, roupas e objetos infantis. Cristais de quartzo, tecidos mais resistentes e fragmentos de ferro também fazem parte da composição. Como a obra foi concebida em 2011, trata-se de um diálogo em espiral com a solução escultórica vista em *À La Lumière des Deux Mondes*, criada no ano de 2005⁵¹.

Tânia Riveira salienta que as caveiras, os ossos e o “pesar” acontecem em *Sem título (berço com crânios)* para nos lembrar “de nosso primeiro suporte no mundo”. Pois a rede de dormir nesta obra “chama o corpo, vigorosamente, a tomar lugar na escultura. E a entrelaçar-se topologicamente com o outro” (RIVERA, 2019, p. 115).

À La Lumière des Deux Mondes e *Sem título (berço com crânios)* formam uma perspicaz narrativa poética na medida em que o berço e o leito de morte são “redes”. O primeiro e o último suporte de um indivíduo no mundo encontram-se, literalmente, suspensos do chão

⁴⁹ Além do Louvre e do Palace das artes Rodin, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* também foi reinstalada, com configurações distintas, no Contemporary Art Center, P.S.1 em Nova York, nos anos de 2007/8 e desde 2012 encontra-se na *Galeria Psicoativa Tunga* em Inhotim - Minas Gerais.

⁵⁰ O tule também é amplamente utilizado com a função de proteção contra mosquitos em berços, janelas e etc.

⁵¹ A série de trabalhos denominados *Fração de Luz* (1981-2010) foram identificados por Tunga como desdobramentos/diálogos com a composição *À La Lumière des Deux Mondes*.

na iconografia criada pelo artista. Se durante muitos séculos o moribundo deitava-se em seu leito, de costas para o colchão e com as mãos sob o próprio corpo ao “pressentir”⁵² o momento da morte, também é nesta posição que os bebês são colocados para dormir na segurança em seus berços.



Figura 40. *Sem Título (Berço com crânios)*. Tunga. 2011.

FONSECA, Raphael. *VaiVém/To-and-fro*. CCBB, São Paulo: 2019. P. 89-90.

Disponível em: <https://issuu.com/eduraele/docs/191128_vaivem_catalogo_dig>. Acesso em: 20 abril 2020

Realidade e ficção se misturam quando Tunga convoca o corpo do espectador a confrontar-se com a inevitável temática da morte e/ou da fragilidade da vida. Temática que se dá de forma direta (com cabelos, ossos e crânios) e indireta (com a oxidação/deterioração e balanço/tensão/pesar dos objetos), abrangendo não somente a individualidade, mas também a comunidade: numa tentativa de sensibilização frente às mortes solitárias e coletivas, aos genocídios coloniais e suicídios modernos individuais ... Como uma espécie de eterno e indispensável retorno do ocaso, ao tratar da morte, mais uma vez, o artista aposta na capacidade do espectador em perceber, através da arte, a formidável e inexorável experiência de estar vivo.

⁵² Em conformidade com Phillippe Ariès (idem, p. 264), durante muitos séculos até se tornar uma interdito nas sociedades modernas pós-industriais, “cada indivíduo era, ele próprio, o primeiro a ser “avisado” de sua própria morte. Mais que um “pressentimento”, o *time of dying* era um sentimento familiar que levava o moribundo a presidir despedidas públicas”.

XEQUE-MATE?

Na linguagem enxadrista, o termo “xeque-mate” (ou, apenas, “mate”) é utilizado ao final da partida com o objetivo de anunciar a jogada concludente do jogo. Este é o momento no qual o adversário deve empurrar com um dos dedos sua peça mais importante: o rei. Caída no assoalho do tabuleiro e geralmente cercada por outras peças (dependendo do jogo, de peças ainda muito importantes) a partida tem o seu término.

Após mais um *grand pas de deux*, todas as peças retornam para uma caixa de armazenamento ou para as suas posições iniciais, aguardando uma nova partida. Nessa perspectiva, nenhum xeque-mate é derradeiro. A partir do momento em que o tabuleiro é visto como um *continuum* de partidas com diferentes estratégias, até mesmo com as peças gastas pelo excesso de manipulação, o enxadrista profissional não se cansa de jogar e de redescobrir o prazer do jogo durante o processo lúdico.

Nesta pesquisa, tratando-se da análise de um artista plástico que não só criou o seu próprio tabuleiro, como também suas peças e métodos, pergunta-se: poderíamos chegar ao xeque-mate? Iniciamos este trabalho organizando o tabuleiro e definindo os componentes do jogo. Algumas balizas metodológicas (regras) foram apresentadas e buscamos esquadrihar as possibilidades estratégicas de Tunga ao analisarmos seu processo criativo. A tática adotada estava centrada na temática “morte” e, no transcurso do trabalho, dissertamos sobre os problemas e as hipóteses propostos, perante um tempo pré-definido. Percurso que acreditamos cumprir com os objetivos da pesquisa, concluindo o trabalho conforme o esperado. No entanto, ainda nos perguntamos: Qual seria a maneira mais adequada para concluir este trabalho diante de todas as outras peças ainda remanescentes no tabuleiro/tese?

Destacamos que a obra *À La Lumière des Deux Mondes* é constantemente citada como um marco na carreira de Tunga, principalmente devido ao espaço privilegiado para o qual ela foi concebida (o museu do Louvre). Nesta tese, entendeu-se que a poética do artista pernambucano foi iluminada por ainda maiores holofotes internacionais após a exposição da obra que suscitava interpretações transversais e muitas vezes era vista pelo grande público apenas como “macabra” ou “misteriosa”. Sendo assim, acreditou-se que selecioná-la e investigá-la como obra-chave, resultaria em uma contribuição original para o campo crítico das artes visuais.

Por outro lado, sabe-se que no ano de 2022, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* comemorou dez anos exposta em outro lugar: a *Galeria Psicoativa - Tunga* em

Inhotim (espaço que em 2022 também celebrou dez anos de existência)¹. Ao revisitar a instalação em seu contexto expositivo original (no museu do Louvre, no ano de 2005), investigamos distintas interpretações que sua exibição despertou, tais como: debates sobre Europa e América, colonizador e colonizado, vida e morte, sobrevivência ou insurgência, arte e política, etc. Assuntos que em 2022/23 são ainda mais notórios e urgentes em decorrência do distanciamento histórico e do novo contexto geopolítico global (muito mais perante o lastro da pandemia da Covid-19).

Não obstante, tendo em vista de que o espaço circundante atual de *À La Lumière des Deux Mondes* possa alterar consideravelmente os rumos perceptivos dos espectadores, sabe-se que a obra ainda condensa sua essência expográfica, suscitando a questão da morte/vida. Embora nesta outra configuração expositiva não há uma pirâmide de vidro (ou uma coluna/totem), mesmo após a radical alteração de alocação, instalada na translúcida e avarandada entrada principal da galeria de Tunga em Inhotim a obra, até o momento presente, provoca profundo impacto visual (talvez em virtude da polissemia de significados de todos os seus elementos iconográficos).

Destarte, na medida em que sabemos da participação de Tunga na concepção do projeto rizomático e experimental de sua própria *Galeria Psicoativa* no museu Inhotim, não seria exagero deduzir que neste outro espaço, *À La Lumière des Deux Mondes* renasceu sob um teto especialmente/espacialmente projetado a partir de suas particularidades (além das premências das outras instalações monumentais de Tunga que compõem aquele acervo).

Assim como analisei em minha dissertação de mestrado (SOUSA, 2017, p. 58) “a formação de Tunga em arquitetura e seu estreito diálogo com os arquitetos/artistas que conceberam sua galeria transformaram o espaço num local único de experiência estética”. Na *Galeria Psicoativa – Tunga* os espectadores podem estabelecer incontáveis relações entre as obras que foram dispostas em comum acordo com o pensamento poético do artista que supervisionou os detalhes plurissensoriais (ou psicoativos) daquele lugar construído de forma invertida às demais galerias² nas quais repousam as obras de Tunga.

Neste recinto privilegiado de Inhotim, as obras foram realocadas no curto-circuito da própria linha arquitetônica de um poeta que ousou inscrevê-las dentro de um acelerador de partículas³ imaginário. Ou seja: se *À La Lumière des Deux Mondes* ainda promove reflexões

¹ Argumentação apresentada na sessão intitulada *Arte exposta: instituições, públicos e histórias da arte* durante o 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) em novembro de 2022, no campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Até o presente momento, os anais do evento ainda não foram disponibilizados.

² Talvez com algumas exceções, a exemplo da galeria *True Rouge* (2002) pensada especialmente para a exposição da obra homônima (*True Rouge* - 1997) em Inhotim.

³ Metáfora proferida pelo próprio artista, conforme explorado em minha dissertação de mestrado (SOUSA, idem, p. 49-58).

rizomáticas que de alguma forma estabelecem pontes com a sua versão primeva, isso se dá em decorrência do pensamento arquitetônico e transdisciplinar presente na própria constituição daquele espaço que é caro à poética de seu artista/autor. E é aqui que Tunga coloca-nos em xeque-mate: corroborando com as hipóteses e objetivos até agora desenvolvidos a respeito de seu complexo jogo/tabuleiro poético, ao mesmo tempo em que parece não permitir que fechemos completamente o debate/jogo/tabuleiro/tese.

Sabe-se que além da instalação *À La Lumière des Deux Mondes*, existem outros de trabalhos de Tunga que também poderiam ter sido alvos dessa mesma investigação acadêmica. Devido a diferentes fatores caros ao próprio processo de desenvolvimento de uma tese, como os limites do recorte proposto, a falta de tempo hábil ou os escassos recursos para a visitação dos espaços pelos quais essas obras circularam (ou estão permanentemente expostas), optou-se pelo recorte necessário ao desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa e exploratória focada em *À La Lumière des Deux Mondes*. Sendo assim, as demais obras de arte não mencionadas, são justamente algumas das diferentes peças remanescentes deste tabuleiro/tese que poderiam servir como ponto de partida para novos desdobramentos científicos à luz das mesmas problemáticas dissertadas.

Ulteriormente, outros trabalhos de Tunga poderão ser analisados no estabelecimento de comparações entre a sua poética e a maneira como artistas da mesma geração tocaram nas questões da morte em seus processos criativos. Ou, ainda, tais obras poderiam ser o estopim para a construção de uma reflexão teórica mais ambiciosa sobre a temática da morte no que diz respeito às exposições, feiras e contextos curatoriais recentes (durante e imediatamente após a pandemia da covid-19 no Brasil) em comparação às informações que já foram levantadas neste trabalho.

Por fim, longe de conseguir detalhar todas as possibilidades/jogadas remanescentes neste tabuleiro/tese, resta-nos guardar a imagem deste jogo finalizado para futuramente revisitar a estratégia e reposicionar as peças, a fim de iniciarmos, o mais breve possível, uma nova partida...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVAREZ, A. **Noite**: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro das formas animadas**: Máscaras, objetos, bonecos. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ANCHIETA, Isabelle. Bruxas e tupinambás canibais. In: idem. **Imagens da mulher no ocidente moderno 1**. São Paulo: EDUSP, 2021.
- ANTELO, Raúl. Xadrez. **Maria com Marcel**: Duchamp nos Trópicos. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ARIÈS, Phillippe. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2017.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AURÉLIO, Marco. **Meditações**. Portugal: Penguin Books, 2002.
- BATCHEN, Geoffrey. Negatives and positives. In: Idem. **Negative/Positive**: a history of photography. New York: Routledge, 2021. P. 01-20.
- BERBARA, Maria. **De Pompéia a Mapplethorpe**: considerações sobre a representação da vanitas na cultura ocidental. NAVA, v. 3, p. 9-32, 2017.
- BERNADAC, Marie-Laure. *À La Lumière des deux mondes* au musée du Louvre. In: TUNGA. **Laminated Souls**. Berlim: Holzwarth Publications, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandes. **Todas as Artes**: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, v. 5, p.99-115. 2022. Disponível em: <<https://ojs.letas.up.pt/index.php/taa/article/view/13128/11945>>. Acesso em: 31 mai 2023.
- BRETT, Guy. A lógica da teia. The logic of the web. In: PAPE, Lygia. **Gávea de Tocaia/Lygia Pape**. São Paulo: Cosac Naify, 2000. P.304-315.
- _____. Tudo simultaneamente presente. In: LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019. P.87-96.
- CANTON, Katia. **Natureza Morta**, Still Life. 1. ed. São Paulo: MAC USP/SESI, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.
- _____. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: **O olhar**. NOVAES, Adauto [Org]. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P.347-360.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COSTA, Felisberto Sabino. Máscara: corpo, artifício. In: ANDRADE, Milton. BELTRAME, Níni Valmor. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010. P. 11-26.

DASTUR, Françoise. **A Morte**: Ensaio sobre a Finitude. São Paulo: Difel, 2002.

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

_____. **O que vemos**, o que nos olha. São Paulo: 34, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: perspectiva, 2002. P.71-74.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte brasileira contemporânea**: um prelúdio. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

_____. **Tunga**: Á luz de dois mundos. 2010.

DUARTE, Luisa. SALLES, Evandro. **Tunga**: o rigor da distração. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

BACHMANN, Karen. FONSECA, Liselotte H. TROYER, John. Memorializing the dead. In: EBENSTEIN, Joanna [Org.]. **Death**: a graveside companion. London: Thames and Hudson, 2017. P.81-128.

ELIAS, Norbert. Envelhecer e morrer. In: idem. **A solidão dos moribundos**, seguido de envelhecer e morrer. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. P. 79-105.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Marcel Duchamp**. São Paulo: A fundação, 1987. Disponível em: <http://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2017/10/Duchamp_Bienal_1987.pdf>. Acesso em: 13 set 2020.

FILHO, Paulo Venâncio. **Marcel Duchamp**: a beleza da indiferença. São Paulo: brasiliense, 1986.

_____. Conjunções Magnéticas. In: **Tunga**: Conjunções magnéticas. TUNGA, Instituto. CULTURAL, Itaú. OHTAKE, Instituto Tomie. [Orgs]. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

FILHO, Luiz Emygdio M. VALLADARES, Clarival do Prado. **Albert Eckhout: a presença da Holanda no Brasil - século XVII**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1990.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: Idem. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. P. 264-298. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf>. Acesso em: 20 ago 2022.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar: Das unheimliche**. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: autêntica, 2019.

_____. **Além do princípio do prazer**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

_____. Mal-estar na Cultura. In: Idem. **Sigmund Freud: O futuro de uma ilusão e o Mal-estar na cultura**. Porto-Alegre: L&PM, 2018. P. 105-205.

_____. Considerações atuais sobre a guerra e sobre a morte. In: idem. **Introdução ao narcisismo**, ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 209-246.

_____. **Totem e Tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. Trad, Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin, 2013.

GONÇALVES, Augusto Marcos. **Folha ilustrada: Tunga lança caixa que não vai ser vendida**. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2111200712.htm>>. Acesso em: 10 set 2020.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HERKENHOFF, P. PEDROSA, A. **XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**. São Paulo: A Fundação, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KLÜBER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KRAUSS, Rolalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 1984. 2 ed. P.87-93. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind19792008AesculturanoCampoAmpliado.pdf>. Acesso em: 20 out. 2016.

LAMBOTTE, Marie-Claude. Les Vanités dans l'art contemporain: une introduction. In: CHARBONNEAUX, Marie [Org]. **Les Vanités dans l'art contemporain**. Paris: Flammarion, 2010. P.08-51.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

LAGNADO, Lisette. **A instauração**: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo [Org]. Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. P.371-376.

LAGO, Pedro Corrêa. **Frans Post, le Brésil à la cour de Louis XIV**: Dossier de presse - Préface. Paris: LOUVRE, 2005. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/expositions/frans-post-1612-1680-le-bresil-la-cour-de-louis-xiv>>. Acesso em: 10 mai 2020.

LOPES, Elisabeth. A magia das máscaras: ator e seu duplo. In: ANDRADE, Milton. BELTRAME, Níni Valmor. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010. P. 27-56.

LOUVRE. Tunga: **À la lumière des deux mondes au musée du Louvre**. 2005. Disponível em: <https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-tunga.pdf>. Acesso em: 20 mar 2020.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. Cópula. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, v.22, 2011. P.132-139.

MARTINS, Marta. **Narrativas Ficcionalis de Tunga**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

_____. Semear sereias, colher encantamentos. In: MIRANDA, F.; VICCI, G.; ARDANCHE, M. [Orgs.]. Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. **Dispositivos y artefactos, Narrativas y Mediaciones**. Montevideu, Uruguai: Universidad de la República, 2018. P.457-462.

MIYASACA, Juliana. Ano do Brasil na França. In: **MAC Virtual**. São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Brasil/Brasil.asp>>. Acesso em: 02 nov 2022.

MOURÃO, Gerardo Mello. **Os peãs**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORESCHI, Bruno. **Dentes descabelados**: Enigmas e entrechoques nas obras de Tunga. Folha de S. Paulo – Piauí. Ed. 49. Out 2010. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/>. Acesso em: 20 abril 2015.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NOVAES, Maris-Inês Correa. O Grande Louvre. **Revista de História da Arte e arqueologia**. V.1. n.1. 1994. P.262-265. <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%201%20-%20artigo%2023.pdf>> Acesso em 10 abril 2020.

OLIVEIRA, Carla M. Frans Post e as imagens do Brasil holandês: o olhar que registra ou o traço que interpreta?. In: **VII CCHLA Conhecimento em Debate**, 2005, João Pessoa - PB. João Pessoa - PB: CCHLA-UFPB, 2005. v. 1.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2023.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: ARTMED, 2005.

PASTOUREAU, Michel. **Preto**: história de uma cor. São Paulo: Senac – Imprensa Oficial do Estado, 2011.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZETTO, Débora. Das sepulturas aos museus: o sublime na morte e na arte. In: FREITAS, Verlaine. COSTA, Raquel. PAZETTO, Débora. [Orgs]. **O trágico, o sublime e a melancolia**. Vol. 1. Belo Horizonte: relicário, 2016. P. 147-159.

PEQUENO, Fernanda. ARAÚJO, Inês. FLORIDO, M. Dossiê: arte não se ensina: Lygia Pape. **CONCINNITAS**. RIO DE JANEIRO. v. 1, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25857>>. Acesso em: 10 abr 2020.

_____. Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros. **CONCINNITAS**. RIO DE JANEIRO. IMPRESSO, v. 22, p. 306-317, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63991>>. Acesso em: 10 fev 2022.

RANGEL, Daniel. The Duchamp morfic resonance in Brazil. In: RANGEL, Daniel. QUEIROZ, Têra (eds.). **Ready made in Brasil**: the brazilian morfic resonance. São Paulo: N+1 Arte Cultura, 2018. P.13-17.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naiify, 2014.

_____. Tunga (em balanço). In: Raphael Fonseca. [Org.]. **Vaivém**. 1ed. São Paulo: Conceito arte3, 2019, v. 1, p. 110-111.

RJEILLE, Isabela. LAMPERT, Catherine. ROLNIK, Suely. Et. Al. **Tunga**: o corpo em obras. São Paulo: MASP, 2017.

ROOB, Alexander. **O museu hermético**: Alquimia e misticismo. Taschen, 2015.

ROCHA, Ava. **Noize Record Club**. 2019. [Entrevista concedida a] Ariel Fagundes. Disponível em: <https://noize.com.br/exclusivo-ava-rocha-clipe-pangeia-tunga/#1>. Acesso em: 20 dez 2021.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: N+1, Hedra, 2021.

_____. TUNGA: Episódio 02. In: **INHOTIM: arte presente**. Direção: Pedro Urano. Produção: Camisa Listrada e Quarteto Filmes. (50min). Brasil: NETFLIX, Streaming. 2018.

_____. **Instaurações de Mundos**. Revista Mam, São Paulo, 1998.

_____. **Um experimentador ocasional em equilíbrio instável**. Arte & Ensaio, Rio de Janeiro, v.1, n.22, 2011, p.141-153.

SCHWARCZ, Lilia Moriz. Módulo 4. No Brasil: os trópicos como espetáculo. In: Idem. DIAS, Elaine. [orgs]. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SCHJELLERUP, Inge. Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tarairius. In: VRIES, Elly. DOURADO, Guilherme Mazza. [Orgs]. **Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002**. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002. P. 131-146.

SEGADE, Manuel. KAMIEN-KAZHDAN, Adina. DIEGO, Estrella. **Endgame: Duchamp, chess and the avant-garde**. Barcelona: Fundació Joan Miró and the BBVA Foundation, 2016. Disponível em: <<https://www.fmirobcn.org/en/exhibitions/5708/endgame- Duchamp-chess-and-the-avant-gardes>> . Acesso em 17 ago 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio: A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte. In: FREUD, Sigmund. Trad, Renato Swick. **Sigmund Freud: O futuro de uma ilusão e o Mal-estar na cultura**. Porto-Alegre [RS]: L&PM, 2018. P. 93-104.

SILVA. Ana Paula Costa. **Tanatopedia: 101 verbetes sobre a morte**. Curitiba: Ana Paula Costa Silva, 2022.

SOUSA, Vanessa S. Deister. 2017. 100f. **Instauração e alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2017.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

TUNGA. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. **Caixa Tunga**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Casa do Artista aos pés da pedra da Gávea: lugar de experiências, reflexão e produção. Casa Vogue. **Arte**. vol. 1. n. 338. 02 nov 2013. [Entrevista concedida a] Sérgio

Zobaran. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/Interiores/casas/noticia/2013/11/casa-do-artista-aos-pes-da-pedra-da-gavea.html>>. Acesso em 10 set 2016.

_____. 'Eu Acredito na Vida', diz Tunga, em sua última entrevista. Casa Vogue. **Arte**. 2016. [Entrevista concedida a] Beta Germano. 2016. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2016/06/eu-acredito-na-vida-diz-tunga-em-sua-ultima-entrevista.html>>. Acesso em 20 out 2016.

_____. FAINGOLD, Esther. **Ethers**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

_____. TUNGA: Episódio 02. In: **INHOTIM**: arte presente. Direção: Pedro Urano. Produção: Camisa Listrada e Quarteto Filmes. (50min). Brasil: NETFLIX, Streaming. 2018.

_____. **Invasão Criativa**. 2014. Disponível em: <http://www.feitoporbrasil.com.br/invasao_criativa>. Acesso em 20 out 2016.

_____. **Laminated Souls**. Berlim: Holzwarth Publications, 2007.

_____. O mar a pele. 1977. In: DUARTE, Luisa. SALLES, Evandro. **Tunga: o rigor da distração**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

_____. O poeta e a pirâmide. In: **Top Magazine**. 2005. [Entrevista concedida a] Bruno Porto. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/tunga_-_top_magazine>. Acesso em: 18 mar 2020.

_____. **TRIP**. São Paulo. v. 1. n. 194. 16 nov 2010. [Entrevista concedida a] Daniela Fernandes. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/194/paginas-negras/tunga.html>>. Acesso em 3 jan 2016.

_____. SCOVINO, Felipe. [org]. Tunga. In: **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P.189-206.

VANINI, Eduardo. Obras de Tunga Abdias Nascimento se encontram em nova mostra no Inhotim. **O globo**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/turismo/obras-de-tunga-abdias-nascimento-se-encontram-em-nova-mostra-no-inhotim-25329356>>. Acesso em: 08 jan 2022.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos: a figura do outro na Grécia antiga**. São Paulo: UNESP, 2021.

_____. **O universo, os deuses, os homens: mitos gregos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.