

José Augusto Pereira Ribeiro

**Tunga, ou uma "vanguarda viperina"**

São Paulo

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

## **Tunga, ou uma "vanguarda viperina"**

José Augusto Pereira Ribeiro

São Paulo

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

## Tunga, ou uma "vanguarda viperina"

José Augusto Pereira Ribeiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

Linha de pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

São Paulo

2023

## Tunga: por uma vanguarda viperina (1974-2016)

José Augusto Pereira Ribeiro

Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_



## RESUMO

A presente tese propõe uma análise em perspectiva abrangente da obra de Tunga (1952-2016), sublinhando a variedade de linguagens que a constituem, do início ao fim da trajetória, de 1974 a 2016. A produção do artista compreende esculturas, desenhos, fotografias, performances, textos, filmes, instalações, artes cênicas e músicas, muitas vezes com duas, três ou mais manifestações imbricadas na concepção de um único trabalho. Mas, a despeito de tal multiplicidade, a obra estende noções de unidade e de continuidade entre um trabalho e os demais, por meio de uma lógica interna, de operações autorreferentes e da recorrência de determinadas formas, materiais e procedimentos, de determinadas imagens e palavras, que compõem um programa poético bastante específico. A tese concentra-se em examinar as condições de surgimento do trabalho e de sua circulação pública no Brasil, desde a metade da década de 1970, e no cenário internacional, a partir de 1989. Destaca, também, a importância dos componentes literários (as ficções, os títulos de obra, as declarações públicas do artista, suas referências de poesia, literatura, filosofia, antropologia, paleontologia, mas também de medicina, psicanálise, biologia, matemática, física e química) na estruturação do trabalho e em sua singularização no panorama geral da arte contemporânea.



## **ABSTRACT**

The following thesis proposes a comprehensive analysis of Tunga's work of art (1952-2016), highlighting the variety of languages that constitute it, from the beginning to the end of the trajectory. The artist's production comprises sculptures, drawings, photographs, performances, texts, films, installations and music. But, despite such multiplicity, his work extends notions of unity and continuity among the pieces, through an internal logic, self-referential operations and the recurrence of certain forms, materials, procedures, images and words – which, moreover, structures a very specific poetic program. The thesis focuses on examining the conditions for the emergence of work and its public circulation in Brazil, since the mid-1970s, and on the international scene, starting in 1989. It also highlights the importance of literary components (the fictions, the titles of the Works, the artist's public statements and his references to poetry, literature, philosophy, anthropology, paleontology, but also medicine, psychoanalysis, biology, mathematics, physics and chemistry) in the structuring of the work and in its singularization in the overview of contemporary art.

## SUMÁRIO

Capítulo I	15
Capítulo II	36
Capítulo III	47
Capítulo IV	74
Capítulo V	91
Capítulo VI	106
Caderno de imagens	128
Referências bibliográficas	157





**Ivan Cardoso**  
*Tunga e a aranha, 1977*

## AGRADECIMENTOS

A Mariana Trench Bastos, com amor, mas também por garantir as condições para que esse trabalho fosse realizado.

A Jonas Bastos Ribeiro, por mostrar-me coisas diferentes a cada dia, há quatro anos.

Aos meus pais, Inês e José, in memoriam.

Aos meus irmãos, Álvaro, Anselmo, Cristina, e sobrinhos Sarah, Osvaldo e Thiago.

A Sônia Salzstein, pelas ideias, pistas e confiança.

À equipe do Instituto Tunga, em particular a Antônio Mourão, Clara Gerchman, Julia Cavalcante, Tanja Baudoin, Fernando Sant'anna e Martina Benassi, pela eficiência e solicitude, sempre!

A Lorenzo Mammì e Guilherme Wisnik, pelo "toques" dados na banca de qualificação.

Aos amigos Gilmara Maria, Ivo Mesquita, Mauro Meiches, Ana Dias Batista, João Loureiro, Antonio Malta Campos, Alexandre Wagner, Ana Estaregui e Flora, Juliana Asmir, Amanda Sammour, Belkis, Dorinho, Daniel, Fefa e Nuno, Mãe Ju, Valéria Piccoli, Fernanda Pitta, Thierry Freitas, Khadyg Fares, Anderson Tobita.



## CAPÍTULO I

Entre 1973 e 2016, Tunga realizou uma obra complexa no campo das artes visuais. Em primeiro lugar, pela amplitude e abrangência de suas ideias e interesses – por tratar-se de um trabalho com imaginação em alta voltagem, com uma capacidade notável de concatenar elementos heterogêneos e que assume, em decorrência dessas características, configurações múltiplas e cambiantes ao longo do percurso. Durante mais de 40 anos, Tunga manteve uma produção prolífica e diversa, que compreende esculturas, desenhos, fotografias, ações (ou performances), textos (de ficção, sobretudo, nas formas de mito, poesia, relato pseudocientífico, conto, carta, diário), vídeos e filmes, situações espaciais (ou instalações), artes cênicas, músicas. Quase sempre com duas, três ou mais dessas linguagens imbricadas na concepção, construção e circulação pública de uma única obra ou de um conjunto inter-relacionado delas.

De par com essa pluralidade, sobressai, de uma visão retrospectiva da trajetória do artista, a construção de uma obra singular, com sentido de unidade e uma identidade fortes. Do início ao fim de sua produção, Tunga coordena um repertório extenso, mas também bastante característico, de formas, materiais e figurações, de processos de feitura e soluções de exibição, que aparecem, se combinam, somem e reaparecem em configurações diferentes. Entre os elementos que compõem esse repertório, estão tranças (de fios de chumbo, de cobras vivas e sedadas, de braços e pernas de homens e mulheres); feixes fartos de fios de cobre que se parecem com cabeleiras; tapetes de metal recobertos por imã, limalha de ferro e, às vezes, folha de cobre; sinos e caldeirões de ferro fundido; pentes, dedais, termômetros, bengalas e agulhas metálicas gigantes; garrafas, funis, taças e cálices (de vidro, metal, cerâmica); lâmpadas, redes, malhas, tripés e ganchos; dentes, ossos,

crânios e esqueletos completos, humanos e de animais, feitos com resina ou metal, se não forem reais; esculturas de cabeça humana decapitada e réplicas de cabeça de esculturas; répteis e insetos, vivos e figurados; objetos antropomórficos cujas formas lembram dedos, pênis, língua, peitos, cavidades e orifícios, que talvez sejam do nariz, da boca, das orelhas, da vagina, do ânus; e, por fim, borracha, couro, feltro, graxa, substâncias fluidas, palavras, cristais, chocolate, milho, pérolas, pasta de maquiagem, batom.

A obra institui, com isso, um universo peculiar; uma lógica interna – ou uma reunião de modos variados de pensar, fazer, projetar, construir, ficcionar, montar e expor – que estende, com o apoio de operações autorreferentes, uma noção de continuidade entre os trabalhos ao longo do tempo. Uma peça de Tunga sempre aponta para outras, anteriores ou contemporâneas, com as quais se relaciona direta ou indiretamente. Muitas vezes, na diegese da obra, a existência e a exibição de um desenho, uma escultura, um vídeo, uma performance ou uma fotografia atestariam a veracidade de uma ficção narrada em textos. Tais trabalhos consistiriam então no testemunho, na comprovação, de um escrito. Fora isso, peças separadas por anos ou décadas diferentes associam-se pela recorrência de determinadas figuras, imagens, matérias, procedimentos, palavras, cores. Ou ligam-se por uma atmosfera geral de estranheza e mistério. O fato é que cada trabalho sustenta, a seu modo, uma tensão com o todo da obra – por meio de correspondências que multiplicam as possibilidades de significação das obras relacionadas, tanto quanto do percurso inteiro.

A frequência, nessa produção, de formas duplas, circulares ou fechadas em circuito; de seres e objetos conectados uns aos outros, em fusão, metamorfose, em deglutição mútua; de palíndromos (palavras, frases, mas também objetos, que se colocam para “leitura” da esquerda para a direita, e vice-versa); dos desenhos de linha contínua, que traça figuras diversas, como se nesse percurso cumprisse processos de metamorfose; e dos espaços topológicos sem começo nem fim, sem dentro nem fora; tudo isso aponta para a expressão dessa motricidade ininterrupta. Afinal, trata-se de uma obra que opera em sistema: dentro de limites sem fronteiras e de uma continuidade sem limites.

Na descrição supostamente científica da performance *Experiência de fina física sutil* (1996), trabalho que abre o livro *Barroco de lírios* (1997) – por sua vez, a primeira publicação em que o artista organiza uma apresentação impressa de sua produção com uma variedade de trabalhos e uma abrangência cronológica largas, de 1981 até então, e por



meio de uma edição rigorosa de registros de peças tridimensionais, ações, obras gráficas, filmes, textos –, Tunga detalha quais seriam as exigências de observação desse experimento de física mencionado no título; embora o escrito pareça tratar, implicitamente, dos mecanismos que presidem a própria publicação e a obra como um todo, o andamento e o exame de cada trabalho, um a um e entre um e outro:

“É indispensável para o parcial ou completo sucesso do experimento, uma apreciação do processo e de seus intervalos. Relevante é pois saber que se trata de *um só corpo* que evolui em uma resolução *discreta de tempo*. Embora as partículas se encontrem distanciadas, obedecem seja a um fino programa pre-inscrito que as dirige, seja a um sutil dispositivo de comunicação que mantém as 'partes' em sincronia. Quanto ao tempo, como se verificam ordens causais nas duas direções temporais, é necessário considerar todo o evento como um só bloco temporal”.<sup>1</sup>

O estilo do texto parodia a linguagem científica, na suposta objetividade de suas descrições, no tom prescritivo (do “é indispensável”, “é necessário”), na visão teleológica de como as coisas “evoluem”. Mas Tunga sempre falou do próprio trabalho como experimento, como uma verificação de procedimentos. Para ele, arte e ciência convergiriam no que têm de especulativo, enquanto campos de teste, de investigação, de aferições e, antes, também de intuições. Ao longo de sua obra, o artista tratou de construir essa associação: desde o trabalho gráfico *Prática de clareza sobre o nu* (1976) [fig. 16], um ensaio gráfico publicado na revista *Malasartes* sobre esse tema “clássico” da história da arte, o nu, composto por texto e imagens que documentam “experiências do sensível”;<sup>2</sup> até *From La voie humide* (2010-2014) [fig. 34], que talvez seja a última série extensa do artista, formada por dezenas de esculturas e desenhos, além de uma performance, e cujo título se refere ao mais tradicional processo alquímico de transmutação da matéria, chamado via úmida (por ser conduzida com líquidos e salinos).

---

<sup>1</sup> Tunga. Descrição de uma experiência de fina física sutil. In: *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 1997, p. 12-13 [grifos do autor].

<sup>2</sup> Tunga. Prática de clareza sobre o nu. In: *Malasartes*, nº 3, abril, maio, junho de 1976, p. 14-15.

Ocorre que nos escritos fabulares do artista escondem-se também elementos da hermenêutica da obra em geral. Tunga dizia que esses textos são “um modo teórico de falar sobre arte, mas um modo divertido”. Seriam objetos e teoria da arte, a uma só vez – assim como “um texto é tanto uma escultura, quanto uma escultura é um texto”.<sup>3</sup> Declarações que são comuns em seu discurso e que colocam em movimento uma cadeia de reversibilidades, interessada, ao que parece, não em diluir as distinções entre uma coisa e outra, mas, ao contrário, em resistir a eventuais tentativas de hierarquização entre as linguagens e as disciplinas.

Na performance de *Experiência de fina física sutil* [figs. 1 e 2], sete homens que vestem camisas brancas carregam nas mãos, pelas ruas, uma mala com representações de uma cabeça (réplica da de Tunga) e de membros cortados de um corpo humano, como se tivesse sido esquartejado, em meio a uma gosma gelatinosa e translúcida. Os homens caminham nas calçadas por um trajeto que deve desenhar virtualmente, entre dois quarteirões, as bordas de uma fita de Moebius, ou o símbolo matemático do infinito. Sempre que dois deles se encontram no caminho, a dupla faz que as malas se choquem, abram-se e que as partes dos corpos trucidados se espalhem pelo chão; para então recolherem os vestígios do suposto crime de volta para o interior das malas e retomarem os passos.

A continuidade do circuito e o descontínuo dos corpos, essas duas coisas juntas, dizem muito sobre a própria marcha da obra de Tunga. O artista formulou, com sua produção, uma ideia de totalidade composta não por fragmentos ou por partes interdependentes, complementares, mas por unidades autônomas – ainda que constituídas de formas fraturadas –, que se comunicam umas com outras, na constituição, aí sim, de uma estrutura única e heterogênea. Por isso o artista alude à matemática discreta, ou combinatória, no texto *Descrição de uma experiência de fina física sutil* (quando diz de uma “resolução discreta no tempo”): porque discretas, na matemática combinatória, são

---

<sup>3</sup> Em entrevista ao ator Paulo César Pereio, no programa de TV Sem frescura, do Canal Brasil, Tunga fala de seu filme *Quimera*, realizado em parceria com o cineasta Eryk Rocha: “Esse argumento vem daquele baú, daquelas histórias que você conhece, que são textos narrativos, um tanto quanto fantasiosos, mas que remetem a certa hermenêutica dos objetos de arte. Quer dizer, a rigor, é um modo teórico de falar sobre arte, mas um modo divertido. É uma mistura, a rigor: o texto é tanto uma escultura, quanto uma escultura é um texto”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-HSb\\_wLdUbs&t=339s](https://www.youtube.com/watch?v=-HSb_wLdUbs&t=339s). [Consultado em 3 de novembro de 2023]

estruturas formadas por elementos distintos e desconexos. Isso vale para a construção de cada trabalho de Tunga, e isso vale para a obra do artista como um todo.

Para seguir um exemplo dado por ele, não se trata da forma estilhaçada do cubismo nem do sujeito cindido e descentrado da modernidade. Trata-se de um eu-lírico múltiplo a formular tais enunciados (sobre o qual falaremos adiante) e da busca por uma experiência multidimensional, que propõe – por vezes, em simultâneo, mas, em geral, de modo esparso no tempo e no espaço – coisas para ver, ler, ouvir, mexer com as mãos, cheirar, circundar, atravessar com o corpo. Tunga fala sobre a elaboração dessas ideias, em entrevista concedida em 2012:

A modernidade funda um sujeito, uma subjetividade fragmentária, e procura uma continuidade, uma unidade a partir dos fragmentos. (...) E o programa cubista é exatamente mostrar um sujeito explodido... explodido mas que (...) tem sua unidade. (...) Me ocorreu pensar diferente. Me ocorreu pensar que não são metonímias, não são fragmentos do sujeito que se unem para formar um ser, uma subjetividade inteira. Mas sim são pequenos seres, são pequenos grupos de metáforas, mais bem que metonímias, para se falar em linguagem. Pequenos quantuns de subjetividade fechados, maciços, encerrados em si mesmo, que lado a lado, ou interpenetrados por outros quantuns de subjetividade, criavam essa totalidade que é o sujeito. Ou seja, é uma crítica radical na medida em que se considera que toda percepção, toda vivência, é uma totalidade e não o fragmento de um tempo contínuo que é o tempo da vida”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Fraga, Marina. Carbono entrevista Tunga. Carbono: Natureza, ciência e arte, nº 1, 2012. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>. [Consultado em 3 de novembro de 2023]. O artista desenvolve essa mesma ideia em conversa com o curador Nelson Aguilar, publicada parcialmente no catálogo de sua mostra no Jeu de Paume, em Paris, na França, em 2001: “Venho tentando há varios anos garantir que cada obra, cada peça, cada momento, cada attitude, cada palavra seja inteiramente discreta, no sentido matemático do termo, encerrada em si mesma. (...) A rigor, uma obra é uma sucessão, um conjunto de imersões ou suportes de coisas fechadas e que estão em desnidades diversas, ou se comunicam entre si através das suas diversidades”. Aguilar, Nelson. Frictions baroques. In: Tunga. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001, p. 11.

De resto, aquele “fino programa” e aquele “sutil dispositivo de comunicação” ligariam trabalhos diversos do artista, por meios também diversos, a conferir uma noção de unidade à obra em geral. Em suas fabulações, a obra condensa temporalidades distantes. Remete a passados remotos, àqueles que seriam os primórdios da humanidade e, num sobressalto, refere-se a descobertas da ciência de ponta. Inventa, encontra, investiga, documenta e expõe crimes, descobertas arqueológicas, indícios de violência, malformações genéticas, seres anômalos, fragmentos do corpo humano e ocorrências paranormais.

Tomado pelo onírico, o alucinatório e o visionário, os trabalhos dão a ver cenas que teriam sido geradas por estados alterados de consciência, em sonhos ou alucinações, por efeito de substâncias psicoativas, ou em decorrência, por exemplo, de um quadro de febre. Estão em constante atividade erótica, às voltas com processos concomitantes de junção e dissolução das formas, com a conseqüente abertura de suas significações. Por vezes, provocam acontecimentos públicos que se parecem com rituais, com a participação direta de duas a centenas de pessoas. Enquanto isso, aludem a áreas do conhecimento várias: à literatura, filosofia, antropologia, paleontologia, medicina, psicanálise, biologia, matemática, física, química.

A obra é intensa – muito física e muito mental. Os trabalhos exercem presença vigorosa no espaço onde se apresentam e acontecem, em grande medida, em pensamento, nos processos mentais (também do espectador) de elaboração de suas ficções, lucubrações, hipóteses, sugestões e fantasias. Materialmente, são elétricos e magnéticos. Certas peças tridimensionais alongam-se em compridos e volumosos feixes de fios metálicos, carregam quilos de fragmentos de ímãs e produzem, com isso, um campo magnético e uma corrente elétrica potentes no entorno. Outras obras tomam dimensões arquitetônicas e se projetam-se do piso ao teto, no espaço que ocupam, em forma, por exemplo, de sinos fundidos em bronze, com peso de toneladas. Outras, ainda, esparramam-se pelo ambiente, de forma rasteira ou aérea, por vezes a acolher performances que incluem música, leitura de textos.

Nas articulações que se insinuam entre imagens, objetos e componentes literários (títulos, textos, palavras impressas, lidas, cantadas), a obra libera seres e objetos dos limites de suas aparências. Parece entregá-los àquilo que deixa de ter correspondência com a realidade sensível, aos domínios do inconsciente e a fenômenos que, além de impalpáveis, são desconhecidos. Como ocorre nos desenhos silenciosos e etéreos da série *Quase auroras* (2009) [figs. 3 e 4], em que se distingue muito pouco entre as manchas vaporosas de

aquarela, nas quais mesmo as formas que têm contorno, que são vistas com alguma nitidez, parecem desfazer-se ou esvaziar-se, expelindo líquidos e gases, como se estivessem em desmancho. Um exercício de intensidades reflexiva e física altas, ao mesmo tempo, proponentes de uma espécie de “fantasia racionante”, para usar o achado do escritor e crítico Octavio Paz a respeito da literatura de Marquês de Sade.<sup>5</sup>

A produção de Tunga parece vibrar, assim, em uma conjunção sem sobras entre a literalidade física de seus materiais, as sugestões abertas por operações de representação e as histórias que se armam, principalmente, a partir daqueles componentes literários do trabalho. Resultam daí, também, características importantes para a particularização da obra não apenas no ambiente cultural brasileiro, mas no cenário geral da arte contemporânea.

\*

A obra de Tunga surge, no começo da década de 1970, tomando parte em um engajamento político pela afirmação da arte contemporânea no Brasil. O ambiente cultural, precário e rarefeito, sentia ainda os impactos da censura, de perseguições e do exílio de intelectuais por conta da repressão do governo militar, instalado no país pelo golpe de Estado de 1964, com um autoritarismo que recrudescia após a edição do Ato Institucional nº 5, em 1968. Nessas condições, textos de intervenção escritos por artistas e críticos, entre a metade dos anos 1970 e o começo da década seguinte, retratam em linhas gerais um descompasso entre, de um lado, o crescimento e a diversificação de uma produção interessada nas transformações das linguagens artísticas, e, de outro, um meio em que mercado e instituições enfraquecidas dividiam-se entre os desejos por uma arte nacional-popular, que escamoteavam as desigualdades do país, e os desejos por uma arte cosmopolita, que pareciam desconsiderar a posição lateral e as especificidades brasileiras em relação ao mundo da arte.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Por seus delírios inumanos, o romance *Os 120 dias de Sodoma* (1785), de Sade, seria “um triunfo da imaginação, mas da imaginação filosófica, da fantasia racionante”, nos termos de Paz. Paz, Octavio. Um mais além do erótico: Sade. São Paulo: Editora Mandarin, 1999, p. 39.

<sup>6</sup> Para essa avaliação, levo em conta os textos: *Análise do circuito*, do crítico Ronaldo Brito [In: *Malasartes*, nº 1, 1975. P. 5-6]; *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, de Ronaldo Brito e dos artistas Carlos Zilio, José Resende e Waltercio Caldas [Opinião, nº 200, set. de 1976, p. 25-28]; *A parte do fogo*, com a colaboração dos artistas Cildo Meireles, José Resende, Tunga e Waltercio Caldas e dos críticos João Moura Jr., Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves e Ronaldo Brito [A parte do fogo, março de 1980]; *O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*, de Ronaldo Brito [In: *Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de*

Um desses textos, o editorial da primeira e única edição da revista *A parte do fogo*, publicado em março de 1980, conta com Tunga entre os autores. O tom é direto: fala sobre as exigências em relação à reabertura política e ao processo de redemocratização do Brasil, que se encetavam naquele momento no horizonte da vida nacional, e sobre a necessidade da conquista de um espaço para a arte contemporânea. Se são temas aparentemente desiguais, a reorganização política, social e cultural brasileira requeria, sim, um debate sobre as condições de possibilidade de inserção pública da arte. A propósito, nem sequer existia aquele espaço para a arte contemporânea reivindicado no texto; seria preciso fundá-lo. E, nas palavras de seus signatários, essa conquista dependeria de uma "prática política específica que se corporifica nas linguagens do trabalho artístico".<sup>7</sup>

O surgimento público da produção de Tunga coincide com o período da chamada "crise dos meios" nas artes visuais, iniciada na metade da década de 1950. Desde então estava em curso um aceleração de transformações com trabalhos que não eram "nem pintura nem escultura", que rompiam com pressupostos sobre essas linguagens, ao mesmo tempo em que se lançavam a experimentações com materiais, procedimentos e técnicas antes incomuns. No Brasil, a postura crítica de artistas inicialmente ligados às vertentes construtivas da arte concreta e do neoconcretismo, entre 1952 e 1961, em relação à pintura e à escultura abria caminhos para uma multiplicidade de soluções que caracterizariam produções subsequentes.

Tornam-se comuns, daí por diante, as expressões de antiarte e os questionamentos sobre a instituição Arte, sobre o circuito e as instâncias de legitimação da obra. Os trabalhos rebatem, de maneira geral, distinções entre cultura popular e erudita, "bom" e "mau" gosto, apropriam-se das matérias do entorno imediato e passam a convocar o observador para participação no trabalho de arte. Reproduzem ou transfiguram imagens em circulação nos jornais, nas revistas, na TV, na publicidade, nas histórias em quadrinhos. Incorporam cada vez mais os repertórios do espaço urbano, da literatura, das artes cênicas, em suas produções, utilizam-se de câmeras fotográficas e vídeo, de computadores ou

---

*textos 1*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980]; e *Lugar nenhum*, de Paulo Venancio Filho [In: *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de textos 1. Rio de Janeiro, Funarte, 1980].

<sup>7</sup> Meireles, Cildo et al. *A parte do fogo*. A parte do fogo, Rio de Janeiro, março de 1980. In: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 197.

fotocopiadoras. Recorrem à circulação de publicações, ao sistema de entregas dos correios, à distribuição de mercadorias, para colocarem também seus trabalhos em trânsito.

Em um cenário internacional ainda bastante concentrado à época entre Estados Unidos e países da Europa, sucedem-se transformações que se tornam conhecidas sob as rubricas de neo-dada, pop, minimalismo, arte povera, arte conceitual, arte em processo, performance, videoarte, *land art*, *body art*, instalação, *site-specific*. Uma variedade de vertentes e de práticas que parecia tornar obsoleta a teoria do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg sobre a arte moderna e sua “especificidade dos meios”.<sup>8</sup> Em ensaio publicado em um pequeno livro, em 1999, a também crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss chega a apontar para consequências que, se escapam às motivações dessas produções dos anos 1960 e 1970, acabaram por esvaziar e reificar o termo “meio”, fazendo-o coincidir com a aparência ou as características físicas do próprio trabalho de arte.<sup>9</sup> Não seria portanto o meio, ou a mídia, a particularizar uma produção, se não o modo como o artista enfrenta a obsolescência do campo da arte sob o que ela chama de “regime de sensação pós-moderno”, que pressupõe a experiência estética em todo lugar, sem que esteja em lugar nenhum, esvaziada que está.<sup>10</sup>

A obra de Tunga é contra-especialidades. Nem por isso, em sua lida com meios diversos, o artista parece interessado em superar ou borrar as especificidades de cada um. Ao contrário, o trabalho tira consequências importantes dos elementos estruturais de suas linguagens – e faz o mesmo com as matérias, os procedimentos e as técnicas de produção que escolhe a cada vez. As diversas manifestações artísticas que compõem a obra de Tunga

---

<sup>8</sup> Cf. principalmente o artigo *Pintura modernista*, de 1960, em que Greenberg define a essência do modernismo pelo uso de “métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”. Greenberg, Clement. *Pintura modernista*. In: Cotrim de Mello, Cecília; Ferreira, Gloria. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 101.

<sup>9</sup> Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea – Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999. P. 6-7

<sup>10</sup> Nesta passagem, Krauss comenta a definição de pós-modernidade de Frederic Jameson, para dizer: “Frederic Jameson caracteriza a pós-modernidade como a saturação total do espaço cultural pela imagem (...). O autor afirma que essa completa penetração da imagem na vida social e cotidiana significa que a experiência estética está presente atualmente em todos os lugares, em uma expansão cultural que não apenas torna a noção de obra de arte individual problemática, mas também esvazia o conceito de autonomia estética. (...) Dentro dessa situação, entretanto, existem alguns artistas contemporâneos que decidiram não seguir essa prática, ou seja, decidiram não corroborar com a moda internacional da instalação e das obras intermídia, na qual a arte encontra-se essencialmente em cumplicidade com a globalização da imagem a serviço do capital” Op. cit, 56.

não se somam, ou se diluem, para a obtenção de um resultado preestabelecido, mas são pensados independentes, uns dos outros. É menos hibridismo, e mais a distensão de limites prévios, o que está em jogo.

*Ão* (1981) [figs. 5 e 6] é uma obra radicada nas particularidades de seus meios, na exploração singular do aparato cinematográfico, de máquinas, materiais e técnicas do cinema: do processo de filmagem; do uso e da exposição da película, não somente para a gravação e reprodução imagens, mas enquanto objeto; da montagem fílmica; do sistema de projeção, da edição da trilha sonora. *Ão* é um filme que estabelece uma situação espacial específica sempre que exibido. O filme tem 45 segundos de duração e apresenta, em *loop*, uma sequência de imagens produzida, com câmera em movimento, no interior do antigo túnel Dois irmãos (hoje Zuzu Angel), no Rio de Janeiro, de maneira a sugerir uma passagem subterrânea contínua e infinita, sem entrada nem saída. O áudio reproduz trechos da canção *Night and Day*, do compositor Cole Porter, na interpretação do cantor Frank Sinatra, mas editada igualmente em *loop*. Da voz de Sinatra, ouve-se apenas o último verso da letra, “*day and night, night and day*”. Ao final, de volta para o começo, “*day and night, night and day*”, repetida e ininterruptamente.

Uma adaptação no sistema do projetor faz que a película avance para a área da exposição. Nesse sistema, o celuloide entra e sai do aparelho, durante sua exibição, e passa por roletes distribuídos em círculo na sala (no espaço entre o projetor e a projeção) que o suspendem a menos de um metro do piso, percorrendo, repetindo o percurso, como uma espécie de escultura cinética. A película corre, assim, na área comum do visitante, que, ao inspecionar o curso do celuloide, entra no campo de luz do dispositivo de exibição e tende a ver, assim, sua silhueta projetada sobre a imagem do filme. Película, imagem, tudo se move. O tempo cantado na música tampouco para, dia e noite, noite e dia. Nem por isso, a coisa avança. O sufixo nominal aumentativo do título do trabalho (*Ão*) repõe essa intensificação, pela repetição sem fim. Mas “*ão*” é também a terminação usada em formas verbais do tempo futuro, de um porvir que o filme não libera, para exibir um moto contínuo, sem desenlace. *Ão* é, nesse sentido, ação, tempo e grandeza.

Nas histórias contadas por Tunga, em entrevistas e no texto de *Xifópagas capilares entre nós*, *Ão* surge da ideia de formar um toro, o espaço topológico, no interior de uma pedra. O toro é uma superfície de revolução, gerada pela rotação de um círculo no espaço tridimensional em torno de um eixo paralelo, formando uma figura conexa e compacta, em



forma de anel, boia, ou pneu, com um buraco no centro. Uma das coisas que o trabalho realiza então, quando coloca o filme para correr em paralelo ao chão, é estabelecer uma continuidade virtual entre esses dois círculos, o do túnel e o da película, quase a estabelecer uma fita de Moebius. Um túnel é uma espécie de entrada para outra dimensão, um espaço com pouca ou nenhuma interferência externa, a ponto de não importar se lá fora é dia ou noite – e, nesse sentido, trata-se de um corredor fora do tempo. De qualquer modo, mais aparentado com a noite do que com o dia, o túnel de *Ão* seria uma espécie noite total, alongada como as noites dos contos de mistério de Edgar Allan Poe, intermináveis. Eis, então, um tempo e um espaço sem saída.

É interessante também como o trabalho se põe entre o cinema e a escultura. O cinema fica tão perto do observador, com a película, na prática, ao alcance das mãos, ao mesmo tempo em que o celuloide roda distante do imaginário do espetáculo das massas, da imagem-clichê de alienação, de dezenas de pessoas com os olhos mirados na tela, alheias umas às outras. Porque a relação do observador, do visitante, com o trabalho é, aqui, individual. E são vários os elementos que acabam por envolvê-lo de algum jeito, que o colocam para dentro de pelo menos duas situações espaciais, para dentro da instalação, em torno do maquinário, e, imagetivamente, para dentro do túnel. A despeito de sua horizontalidade, de suas curvas, esse túnel tem qualquer coisa de abismo. É um interior e, ao mesmo tempo, é um buraco, algo subterrâneo, sob e dentro de uma rocha. Em constante movimento, é incomensurável.

O mito do eterno retorno, representado pela figura do ouroboros, pela cobra que morde o próprio rabo, e trabalhado por Friedrich Nietzsche no século XIX, entre várias outras interpretações, dimensiona a existência humana pelo vetor do tempo, por sua passagem. Na ideia de que a vida talvez fosse uma repetição daquilo que se viveu e do que se está vivendo, em incontável número de vezes, o instante e a eternidade acabam por convergir em um instante imenso, que talvez seja uma maldição, talvez seja a condição da plenitude e da inteireza, a depender do “peso” dos atos a serem experimentados de novo e de novo. Mas, como estudioso da topologia, Tunga emprestou à disciplina, para aplicação em seus trabalhos, os conceitos de continuidade e homeomorfismo (das formas congruentes), a teoria dos nós e a classificação de estruturas por seu número de bordas. Em sua biblioteca, Tunga tinha as obras completas do matemático Pierre Soury, colaborador do psicanalista Jacques Lacan, publicadas sob o título *Chaines et noueds* (ou “cadeias e nós”, em francês).

A partir de 1961, Jaques Lacan recorreu à topologia (desenvolvendo pontos levantados anteriormente por Freud) em alguns de seus seminários para simbolizar e explicar noções como a de “angústia”. Em linhas gerais, o furo no centro do toro, um círculo irreduzível, seria o lugar topológico da falta, uma falta que é radical na constituição da subjetividade, e cuja forma simbólica de aparecimento na análise é por meio da castração. Sob o efeito de uma demanda, produz-se o campo da falta. Em resumo, desejo e demanda fazem trajetos paralelos que seguem, sem se cruzarem, o círculo meridiano do toro, até terminar a volta completa; a demanda e suas repetições desconhecem aquilo que exprimem, o desejo, que, por sua vez, permaneceria desconhecido. O objeto a – aquele que se anuncia na fórmula da fantasia como suporte do desejo, como reserva da libido – seria a manifestação mais flagrante da angústia:

“(...) o círculo do desejo do obsessivo é justamente um daqueles círculos que nunca podem ser reduzidos a um ponto, em razão de seu lugar topológico no toro. É por isso que, do oral ao anal, do anal ao fálico, do fálico ao escópico e do escópico ao vociferado, isso nunca retorna a si mesmo, a não ser voltando a passar pelo ponto de partida”.<sup>11</sup>

A repetição se torna, assim, inevitável.

Se não é possível cravar que Tunga tenha levado em consideração as abordagens de Jaques Lacan sobre a topologia para a realização de *Ão* e de outros trabalhos, é bastante provável que o artista conhecesse tais formulações. O artista nutria interesse pela obra de Lacan, também reuniu livros do autor em sua biblioteca, teve amizade com psicanalistas, entre eles MD Magno, que fora analisando de Lacan e professor associado do Departamento de Psicanálise de Paris VIII (Vincennes), entre 1977 e 1978, quando Lacan ocupava ainda a presidência daquele departamento. Então, se a hipótese estiver correta e se Tunga conheceu mesmo as relações feitas por Lacan entre a constituição da subjetividade e a topologia, o que o artista realiza nesse e em outros de seus trabalhos não representa, não simboliza e não ilustra o pensamento lacaniano.

---

<sup>11</sup> Lacan, Jaques. De um círculo irreduzível ao ponto [apresentado em 26 de junho de 1963]. In: *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 351.

Tunga parece ter entre seus procedimentos a seleção, a organização e uma reelaboração livre de fontes diversas, provenientes de campos do conhecimento também diversos, para incorporação em sua obra. Esses conhecimentos não são transpostos de maneiras direta e exata para o trabalho nem se reproduzem de modo literal nos discursos do artista. Mas tudo indica que são reelaborados, que se infiltram e se espalham nas decisões de Tunga a respeito de suas formas, aos materiais e às operações de construção, montagem e exposição de um trabalho. Espalham-se nos textos, nos títulos das obras e em suas declarações públicas do artista, em entrevistas, palestras.

Depois de *Ão*, em 1983, Tunga realizou diversas esculturas em torno da superfície topológica do toro. Em uma exposição que realizou, naquele ano, na então galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, o artista apresentou um conjunto de esculturas todas inspiradas no toro, uma parte fundida em ferro, sólida, pesada, distribuída pelo chão ou apoiada contra a parede, e outra que consistia em um trio de esculturas feitas com papel, também circulares, mas, ao contrário daquelas, leves e pendentes do teto. A mostra chamava-se *As joias de Madame de Sade*. E alguns dos trabalhos fundidos em ferro figuravam ossos, tomam a aparência de fêmures que, torcidos até tornarem-se circulares, adquirem a forma de grandes anéis. Do encontro das extremidades do osso, forma-se uma joia. A alusão no título a essa personagem Madame de Sade confere um erotismo violento ao trabalho, um erotismo que, à maneira do escritor Marques de Sade, é inconcebível para o corpo humano. Um erotismo, portanto, mental, impraticável, se não pela imaginação. Ou seja, para os domínios da fantasia.

\*

Características fundamentais do trabalho se definem, de fato, a partir de sua materialidade e de seus métodos de construção. Desde o início, Tunga incorpora a seus processos substâncias variadas, com atenção nas propriedades gerais de cada uma – de elementos orgânicos ou não, isolantes ou condutores de calor e de eletricidade, mais e menos maleáveis ou densos, sólidos, ordenados e pesados, ou fluidos, desordenados e leves. A essas características, somam-se as simbologias e as significações que o artista evoca (de cosmologias, mitologias, textos religiosos) ou atribui (por meio de seus componentes literários, principalmente), não apenas aos materiais, como às ações e figurações.

Entre as obras e as operações que se tornaram emblemáticas da obra de Tunga, estão as peças que o artista chamou de *Trança* (1980-2007) [fig. 7] e, justamente, a ação de trançar coisas e seres. Suas primeiras tranças de fios de chumbo são apresentadas em exposições na década de 1980, em conformações e tamanhos variados, no chão, na parede, ou entre o chão e a parede, às vezes com um singelo, disparatado e cômico laço de cetim, azul ou rosa, amarrado em uma de suas extremidades, em contraste com a resistência do material aos procedimentos do trançado, em contraste com o peso, o aspecto brutal e a cor cinzenta do metal. Entre outros itens que surgem entrelaçados no curso da produção, estão cobras vivas e sedadas (*A vanguarda viperina*, 1985), charutos (*Barroco de lírio*, 1994), tecidos (*Tereza*, 1998) e pernas e braços de corpos masculinos e femininos (em performances de *Lúcido Nigredo*, 2001).

*Trança* resulta da repetição compulsiva de uma única operação, o entrelaçamento dos fios. Esses fios alternam-se em passagens por dentro e por fora do trançado, da estrutura em construção, em movimentação sinuosa que desdobra uma espacialidade estranha, onde a delimitação de interior e exterior parece variável, a ponto da indistinção. Tunga associa esse gesto de transformar três em um (três fios em uma trança, com o reverso implícito, de que nesse corpo está a reunião de três unidades) à doutrina cristã da "santíssima trindade", que define deus como a consubstanciação do pai, do filho e do espírito santo. Mas a junção entre três elementos similares está, ainda, no cerne de trabalhos muito diferentes, uns dos outros, dali em diante. Está no trio de ossos alongados, retorcidos e trespassados de *Les bijoux des Mme de Sade* (1983); está no trio de esferas de glicerina de *Tesouro besouro* (1992), esferas com o "tamanho de cabeças humanas", que teriam sido defecadas por três besouros popularmente conhecidos por "rola-bosta" e que, depois, teriam empurrado e unido suas "esculturas" para a formação de um "entumecido triângulo"; está nas três grandes velas acesas e que queimam juntas, ao lado de três mulheres (ou uma só criatura, com três cabeças, seis pernas...?) presas, umas às outras, ao vestirem uma única camisa, na exposição de *Sero te amavi* (1992); e está, ainda, no conglomerado escultórico de *Tríade trindade* (2001) [fig. 10], que reúne sinos, caldeirão, cabeleira, trança e tacape, entre três gigantescas bengalas, cujos punhos se encontram no alto, no centro da peça. A associação desses procedimentos com a santíssima trindade não tem, portanto, caráter divinatório ou religioso. Guarda uma violência que não é seguida de redenção. Deixa-se atravessar por monstruosidades, por um ar cômico. Ultrapassa a

realidade imediata para colocar-se além ou aquém da história, em uma temporalidade incerta, entregue aos prazeres mundanos.

Quando apresentadas no chão, as tranças de chumbo têm a aparência de serpentes. Evocam ao mesmo tempo associações à feminilidade, pelos cabelos trançados, e à masculinidade, por ser também relativo ao falo – embora, para o artista, a trança seja a correspondência feminina da masculinidade de seus tacapes. Algumas tranças (principalmente sem as fitas) têm ainda um aspecto fóssil, realizam a presença de um corpo de outra era, aparentemente inanimado, apesar de sinuoso, no presente. Inclusive por lembrarem as figuras topológicas de limites incertos entre interior e exterior, as tranças guardam relação com um segmento da obra de Lygia Clark dedicada a investigações sobre a fita de Moebius. O artista e escritor Nuno Ramos levanta essa aproximação, em ensaio publicado em 2019, sobre a permanência dessa superfície topológica na estrutura de obras produzidas pela cultura brasileira do século XX.

O texto de Ramos, intitulado *Trança (ainda Moebius): Glauber Rocha, Caetano Veloso e Tunga* desdobra a análise que o autor iniciara em 2013, com outro ensaio, *No palácio de Moebius: João Gilberto, Lygia Clark, Graciliano Ramos e Mira Schendel*. Pelos nomes incluídos no título, está evidente a envergadura da ambição, que, de maneira resumida, identifica as relações estabelecidas entre o que está e o que vai para dentro e para fora das formas artísticas, os procedimentos de repetição, em poéticas tão heterogêneas quanto essas – colocando-as também em perspectiva, no quadro histórico em que foram produzidas.

No esquema interpretativo montado por Nuno Ramos, “o anel, o retorno, o loop, o circuito, o cair-para-dentro” que se manifesta na obra *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, no filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e no disco *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso, chegaria ao limite do raciocínio na produção que Tunga realiza até o começo dos anos 1990.<sup>12</sup> Esse anel passaria então da condição de exercício-modelo, em Lygia Clark, por exemplo, para colocar-se no mundo como coisa, matéria, saindo de um plano projetual para um campo físico, “pronto também para receber qualquer nome ou teoria – inconsciente, corpo, barroco, surrealismo, sexualidade”. Para Ramos, a obra de

---

<sup>12</sup> Para sua avaliação, Ramos considera principalmente os trabalhos *Trança, ão, Palíndromo incesto* e *Sero te amavi*, embora tenha em mente a obra completa do artista para balizar suas opiniões.

Tunga constituiria “o mais intenso contato” da arte brasileira com as poéticas do inconsciente, com o surrealismo, seus antecedentes, dissidentes e sucessores. O trabalho de Tunga ocuparia um lugar novo entre uma polarização que Ramos nomeia com Breton e Bataille, imagem e dispêndio, sonho e Potlatch, incluindo ambos e produzindo aí “uma força de arrasto que parecia reprimida”.

“Pois perto desse sistema topológico em desdobrar perpétuo[,] as rêveries de Cícero Dias ou mesmo as intuições de Maria Marins parecem tímidas. É à linha de Tarsila em sua fase antropofágica (...) que a poética de Tunga deve alguma coisa (...) À exceção de Flávio de Carvalho, é a primeira vez que a persona do artista – seu nome, suas boutades, seus ternos, seus curto-circuitos entre o erudito e o mundano – ganha qualquer relevância entre nós”.<sup>13</sup>

A aproximação da obra de Tunga com o modernismo seria também produtiva se trazida para comparações com a imagética de Ismael Nery, de corpos andróginos, com sinais sedutores e malignos, ao mesmo tempo; ou com as cenas urbanas tomadas pela noite, dos moveis abandonados na rua, ou protagonizadas por esqueletos, de Oswaldo Goeldi; ou ainda com a morosidade com que os balões sobem e a paisagem se desmancha nas noites de São João de Alberto da Veiga Guignard. De qualquer modo, há na obra de Tunga um desembaraço e uma projeção na escala que, de fato, só se encontra pares em contemporâneos como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, José Resende. Quanto à figura pública do artista, talvez Hélio Oiticica tenha exercido esse papel, também, antes de Tunga, com sua atividade prolífica, na organização de exposições, na edição de publicações, por participações no cinema, por seu trânsito por círculos culturais variados, que incluem o do chamado cinema marginal, do samba e dos morros cariocas, da arte de vanguarda no Brasil, em Londres e Nova York, da poesia, do rock...

Mas, na obra de Tunga, as formas tramadas constituem, além das tranças, redes e malhas de tecido ou de cabo de aço que, por sua vez, sustentam esculturas de crânios e ossos, ou esqueletos completos; guardam cristais, imãs, garrafas e travessas;

---

<sup>13</sup> Ramos, Nuno. *Trança (Ainda Moebius)*: Glauber Rocha, Caetano Veloso e Tunga. In: *Verifique se o mesmo*. São Paulo, Todavia, 2019, p. 105.

representações de esculturas de cabeça, ou um conjunto de cristais que figuram um corpo humano suspenso, com cabeça, tronco e membros (em *True rouge*, 1996, em *À la lumière des deux mondes*, 2005, em *Love me Knot*, entre 2006 e 2007, *Cooking Crystals*, de 2008 a 2010, e *Marionettes*, 2011, entre outras). Tudo parece conectar-se no trabalho do artista.

Não por acaso, o imã se tornou a matéria – e o procedimento – por excelência da obra de Tunga (a matéria porque, enfim, os imãs dão corpo a diversas peças tridimensionais, mas também o procedimento, porque são a cola da obra, por atraírem e prenderem seus elementos metálicos). Os imãs acabaram por assumir esse lugar de “o” material do artista em razão tanto da presença singular que têm na feitura e na compleição dos trabalhos, em quantidades por vezes massivas, aos fragmentos – sem notícia de outro artista que tenha feito uso tão particular dos magnetos –, quanto por sua recorrência ao longo da trajetória de Tunga. Os imãs surgem na obra em trabalhos intitulados *TaCaPe* [fig. 24], a partir de 1986. Tais peças consistem de bastões metálicos e revestidos com fragmentos de imã, limalha de ferro e, vez ou outra, folhas de cobre. Mais largas na extremidade superior, essas peças lembram clavas, porretes, e costumam repousar, pesadas, no chão, apoiadas contra a parede. São escabrosas, ásperas e violentas. O título refere-se ao nome em tupi guarani de uma “arma valente de guerra”, usada pelos povos tupinambás que viviam na costa do Brasil nos séculos XVI e XVII.<sup>14</sup>

Mais tarde, no começo dos anos 2000, surgem tacapes montados com imã e limalha de ferro também na extensão de compridos elementos metálicos em forma de bengalas, como no aglomerado escultórico de *Tríade trindade* (2001). Já os imãs continuam a aparecer na obra do artista, de maneiras variadas, até o começo da década de 2010. Por exemplo: entre 2008 e 2013 Tunga desenvolve diversos trabalhos compostos pelo que ele chama de “portais” ou “gavetas”, que consistem de molduras de metal – ou pequenas e presas à parede, por uma das faces laterais, ou autoportantes, no meio do espaço, com as proporções de uma porta. Na área interna da maioria dessas molduras, o artista distribui fragmentos de imãs, como se essas unidades viessem em movimento em direção ao centro, onde sustentam garrafas de vidro com líquido amarelo no interior (e que o texto do trabalho diz ser urina), cristais, travessas de aço inox, como parte dos instrumentos de um

---

<sup>14</sup> Na 24ª Bienal de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff, um dos tacapes de Tunga foi apresentado ao lado da pintura *Dança dos Tapuias* ou *Dança dos Tarairiús* (c. 1643), do holandês Albert Eckhout, que integrou a comitiva do conde Johan Maurits van Nassau-Siegen a Pernambuco, entre 1637 e 1644.

processo de alquimia. Envoltores pela massa de imãs, os objetos comportam-se como se flutuassem ali, às vezes presos aos fios de uma cruzeta, daquelas usadas para manipulação de marionetes, que pende do teto.

Mas o modo como os imãs estão dispostos nesses trabalhos, ao preencher com um campo de forças o vazio entre uma moldura e um núcleo de objetos, é representativo do que são os campos magnéticos que se estabelecem em torno dessas obras de Tunga: na formação de uma região do espaço que acumula e emana energia, uma área onde há forças em exercício, a agir sobre cargas elétricas em movimento e sobre materiais com propriedade magnética. De fato, os trabalhos de Tunga exercem essa atração, produzem, concentram e distribuem eletricidade; estabelecem no entorno um campo de energias e, nesse sentido, se expandem para além de seus limites físicos. Essa é uma ideia importante na obra do artista: a existência de uma dimensão invisível do trabalho, que o estende para além de sua materialidade.

Uma das noções de arte com que Tunga costumava trabalhar compreende a liberdade de conjugar materiais heterogêneos. Em conversa com alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 2009, o artista resumiu o tema da seguinte maneira:

Juntar coisas é, basicamente, a atividade que fazemos, e isso tem algumas regras e é a partir delas que nos perguntamos o que estamos fazendo. Acho que o discurso que interessa é o discurso da conjunção: arte seria então essa capacidade de criar ligações entre as coisas, conjunções essas que nos dão sentido. Quando você liga uma coisa com outra, acontece um fenômeno de radiação, uma coisa que está num sentido e outra num outro, ao se juntarem, produzem um terceiro sentido. E é a partir desse terceiro sentido que devemos começar a pensar.<sup>15</sup>

Ou em entrevista concedida dois anos antes, em 2007, perguntado sobre quais eram “as premissas de seu trabalho”, Tunga respondeu:

---

<sup>15</sup> Tunga. In: Cadernos EAV – Encontros com artistas. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2009, p. 164-165.



Eu parto de vários campos. Eu parto da flutuação de uma série de territórios. Trata-se de resgatar um território da linguagem que possa levar a experiências novas. Trata-se de criar uma linguagem mais densa, mais complexa. Por isso digo que, em geral, o que faço é poesia. Eu me coloco na posição do poeta porque acho que poesia não é apenas coisa escrita, falada ou cantada. Refiro-me ao que está por trás da poesia, e isso é texto em qualquer forma, através de qualquer linguagem. E a gente pode manipular qualquer campo da linguagem para ascender a esse território. Esse território é o quê? É o território da densidade máxima da experiência. (...)

A rigor, o que está por trás disso tudo, voltando à coisa da forma, é uma investigação de como conectar coisas. É esse o território da minha investigação: como podemos conectar coisas inteiramente diversas e a partir dessa conexão criar algo também distinto. E como essa coisa que surge pode nos surpreender.<sup>16</sup>

Formulações sobre esse tema tornam-se comuns em declarações públicas de Tunga, sobretudo a partir de 2000. Tais ideias remetem à colagem, à montagem de estruturas escultóricas e ao “encontro fortuito” entre seres, objetos, tempos e espaços diferentes, de procedências diversas, em um mesmo plano. Remetem ainda à famosa frase do escritor franco-uruguaio Isadore Ducase, o Conde de Lautréamont, em *Os cantos de Maldoror* (1868-69),<sup>17</sup> livro e autor cultuado pelos surrealistas, e que relaciona beleza com a junção de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.<sup>18</sup> Admirador

---

<sup>16</sup> Tunga. In: *Azougue, edição especial*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 222.

<sup>17</sup> Para descrever a beleza que parece dinâmica, surpreendente e difícil de explicar do adolescente Mervin, Maldoror diz que ele: “É belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como a ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, ininfinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!”. Lautréamont, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*; tradução, prefácio e notas Claudio Willer. 2ª edição rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 252.

<sup>18</sup> O poeta e escritor francês Philippe Soupault conta ter descoberto um exemplar de *Os cantos de Maldoror* “perdido” na seção de matemática de uma pequena livraria de Paris, em 1917. O livro de Ducase foi originalmente publicado em 1869; circulou entre autores como Rémy de Gourmont e Alfred Jarry, na passagem para o século XX; mas só teria seu grupo de leitores ampliado após a Primeira Guerra Mundial. Entusiasmado com o que leu, Soupault conta que, logo após uma primeira noite de leitura, mostrou o livro ao poeta e escritor André Breton. Em 1924, Breton reproduziu uma passagem de *Os cantos...* no *Manifesto*

dos cubistas, dos surrealistas e de Lautréamont, Tunga lança mão, em suas concatenações, dos princípios da montagem e da colagem a fim de desviar seus materiais dos estatutos de origem e de despertá-los para circunstâncias desconhecidas. Na produção de Tunga, além de produzirem justaposições improváveis, de operarem a transmutação de matérias, a metamorfose de seres e objetos, além de darem acesso a mundos jamais vistos, tais procedimentos demonstram empenho semântico para distender os significados de seus elementos, tratados como unidades linguísticas.

No filme *O nervo de prata*, uma voz feminina lê uma sucessão de palavras que reporta ao universo da obra. A ênfase na divisão silábica faz pensar que o trabalho se move pela aproximação fonética entre os nomes e as propriedades de seus objetos, em círculo e por repetições:

Magnético, magnético, toro, túnel, trança, tora, taca-pe, tacape, tacape, tacape, tacape, tacape, tacape, tacape, tacape, tacape, dente, imã, escalpo, sonâmbulas, catástrofes, cobras, chumbo, puberdade, chap, chap, sapo, sapo, prótese, xifópagas, tensão capilar, crânios, acaso, magnético, magnético.<sup>19</sup>

Parceiro de Tunga em obras como *Tereza* (1998), o cantor e poeta Arnaldo Antunes escreveu um texto, em 1994, em que chamava a atenção para essa força de atração do trabalho – exercida pelos materiais, mas também pelos componentes literários da obra do artista:

"Atração e repulsão metaforizam também o próprio mecanismo de estabelecer as relações mais primárias do pensamento (associação, oposição), da linguagem (paradigma, sintagma), dos contatos de pele. Reiterando e amplificando tais relações, encontramos também associações fônicas, paranomásticas, entre os elementos usados por Tunga: (fios de)

---

*surrealista*, para exemplificar "imagens surrealistas". Cf. Soupault, Philippe. *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*. Paris: Lachenal & Ritter, c. 1981.

<sup>19</sup> Do filme *O nervo de prata*.

cobre-cobra, (cabelo) loiro-ouro, serpente-pente, fêmur-fêmea, imãs-irmãs (xifópagas), tesouro-besouro, túnel-funil".<sup>20</sup>

De fato, duas forças a rigor antagônicas se apresentam em simultâneo na obra em geral de Tunga: uma que atrai e aglutina, outra que propaga e dispersa seus componentes.

---

<sup>20</sup> Antunes, Arnaldo. Ponto de contato. In: Antunes, Arnaldo; Bandeira, João (org.). 40 escritos. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 86-87.

## CAPÍTULO II

Desde o início, a obra de Tunga tem a palavra como matéria. Mas também como proposição, charada, um índice remissivo a coisas que não estão necessariamente presentes. A palavra é, assim, um dispositivo de evocações e um gerador de ideias e sentidos. Os títulos, que sempre foram importantes na obra do artista, costumavam surgir, na década de 1970, escritos (gravados, impressos, pintados) no corpo da obra. Tampouco esses signos visuais somente acompanham ou nomeiam os trabalhos, como agem, desencadeiam ações, com e sobre aquilo que também batizam.

Os títulos de Tunga armam operações de linguagem, com jogos de palavra, anagramas, cacófatos; pela aproximação fonética entre palavras aparentemente desconexas, do tipo *Tesouro besouro*; ao decompor vocábulos, ao juntar palavras, às vezes de idiomas diferentes, e induzir, com isso, a leitura de outras coisas, a exemplo do que fazem em *Vê-nus*, *Barroco de lírios*, *Laminadas almas*, *True rouge*. Mas nos títulos há também a implantação de citações (em *Sero te amavi*, a Santo Agostinho; em *Le bijoux de Mme. de Sade* à própria, Renée-Pelagie Cordier de Launay de Montreuil, esposa do escritor Marquês de Sade, a “mulher do pornógrafo” e inspiração livre para a peça de teatro *Madame de Sade*, do escritor japonês Yukio Mishima, escrita em 1965; daí por diante).

Entre 1974 e 1977, o artista experimenta o texto em prosa como elemento constitutivo de trabalhos gráficos, publicados em livro e periódicos. São textos descritivos, que, apesar de se pretenderem objetivos, são duros, descrevem e, ao mesmo tempo, parecem examinar os processos de feitura ou de manuseio de peças tridimensionais. Essa quase relatoria é diagramada junto com registros fotográficos das ações, que trazem muitas vezes as mãos e os braços do artista em ação. Duas publicações importantes desse tipo são *Prática de claridade sobre o nu*, que saiu, em uma dupla de páginas, na terceira e última edição da revista *Malasartes*, em 1976, e o livro *O mar a pele*,<sup>21</sup> do ano seguinte, com textos

---

<sup>21</sup> Tunga. *O mar a pele*. Rio de Janeiro: Pano de pó, 1977.

do crítico de arte Ronaldo Brito, além de um ensaio de fotos (de Artur Omar) e texto (de Tunga) sobre o processo de feitura de uma de suas *Vê-nus*. Os dois têm em comum esse aspecto de que seriam a verificação e a documentação de experimentos.

Em *Prática de clareza sobre o nu*, o artista apresenta dois trabalhos, ou dois “exemplos de nu”, por meio de texto e imagens fotográficas (publicadas em preto e branco, nos padrões da revista). As fotos mostram gerais e detalhes das estruturas; duas delas mostram o manuseio do trabalho pelo artista. Sobre o escrito, o próprio Tunga diz: “Esse texto tem início [...] no interior da produção, sendo assim mais uma produção prática do que um texto teórico”.<sup>22</sup> Antes da apresentação dos trabalhos, há uma breve explicação do artista: “o nu é aqui tratado no ‘campo da intimidade’, na tentativa de objetivar experiências do sensível. Detectar uma lógica nos objetos é interessante, na medida em que denuncia conexões referenciadas no interior deles (Bataille)”.<sup>23</sup> Tunga tem em mente, nessa passagem, provavelmente o Georges Bataille de *O erotismo*, em que estão formulações assim:

“Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. (...) Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo”.<sup>24</sup>

Mais adiante, Bataille conclui: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”.<sup>25</sup> O sentido do erotismo, para o autor, é a fusão, a supressão dos limites.

---

<sup>22</sup> Tunga. Prática de clareza sobre o nu. In: *Malasartes*, nº 3, abril, maio, junho de 1976, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Bataille, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 41.

<sup>25</sup> *Ibidem*., p. 42.

O texto de *Prática de clareza...* apresenta, a seguir, dois trabalhos: um com uma barra de chocolate (em que está gravada em baixo relevo a palavra “hering”, após o artista raspar a letra “b”, da marca Bhering), um cabo de martelo sem cabeça (em que está gravado, em baixo relevo, “o mar”), graxa, conchas e uma placa de borracha (em que estão carimbados os números 2103 e, na área sobre a qual fica o chocolate, a palavra “marrom”); outro com tripé e apito de metal, uma bomba de ar (com a “proposição” “nadando”, gravada em sua parte metálica), bolsa e boné de lona (no qual se lê a palavra “piscina”, formada por letras de chumbo), mel e colmeia de cera de abelha. Em cada um, acumulam-se energias que dinamizam virtualmente uma mecânica sexual. Essa reserva de energia está nos materiais (chocolate, mel, graxa), nas evocações feitas pelos componentes (ao mar, à natação, à calibragem, ao sexo, à produção de mel por abelhas) e nos atos em potência que esses objetos contêm (o cabo do martelo, o apito, a bomba de ar). Não há a figuração de corpos masculino ou feminino, mas atividades física e sexual se fazem presentes.

A publicação de *O mar a pele*, no ano seguinte, em 1977, desenvolve em livro essa experiência narrativa com texto e imagens associados. O volume (com 36 páginas e edição independente) gira em torno da série *Vê-nus*, iniciada no ano anterior. A série caracteriza-se pelo recorte, em folha de chumbo, em placa de borracha ou em uma extensão de feltro, de uma forma dentada, aparentada mais ou menos com um serrote, ou com os pentes que o Tunga passaria a construir, com ferro, cobre ou aço, logo em 1981 (para obras como *Escalpo* e *Troféu*, ambas daquele ano, e, depois, para obras da série *Lezart*, de 1989, desta vez como elementos verticais, autoportantes e em escala ampliada) – até por conta dos materiais, é difícil olhar para os pentes de Tunga sem lembrar do *ready made Comb*, de Marcel Duchamp, o pente de aço, para pentear cachorro, de que o artista nascido na França se apropriou e no qual escreveu a enigmática frase “3 ou 4 gouttes de hauteur n’ont rien a faire avec la sauvagerie” (três ou quatro gotas de altura, ou altivez, não têm nada a ver com selvageria). Há interpretações que levam em conta o gosto de Duchamp pelos jogos de palavra e identificam aí uma glosa com a prática da pintura (Thierry de Duve)<sup>26</sup> ou uma conotação fálica e erótica, pelo gesto implícito do acariciamento de pelos e cabelos.

---

<sup>26</sup> De Duve, Thierry. *Pictorial nominalism: on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1991, p. 162-163.

No miolo do livro, Tunga apresenta o processo de construção de sua *Vê-nus* com folha de chumbo, com fotografias reproduzidas em preto e branco de cada uma das etapas e, abaixo das primeiras imagens, com um texto ainda mais objetivo que o de *Prática da clareza...*, sobre os estágios da construção do trabalho. Pelos materiais, chumbo e cera, essa versão de *Vê-nus* tem mesmo qualquer coisa de experimento, de algo realizado para verificação e registro, difícil de conservar.

A obra consiste na construção de três bases, que são sólidos de cera virgem, com a forma de um triângulo equilátero, em cujos lados estão chumbadas as extremidades de correntes metálicas, que ligam, assim, uma base à outra, na formação de um circuito. Da folha de chumbo em que o artista escreveu "Vênus" com tinta, ele recorta a forma dentada. Sobre uma das bases de cera, ele apresenta a figura chamada de Vênus, na vertical, presa a um sarrafo de madeira. Sobre outra base, Tunga apoia a "sobra" da folha de chumbo, enrolada. Na terceira base, pintada com tinta zarcão, há um dente de adulto preso à superfície.

Expor e narrar esse processo parece importante para Tunga, naquele momento: apresentar a extração de uma forma do interior de outra, a geração de duas unidades postas em relação, a formação de três elementos que, conectados, compõem um único – as tríades tornam-se frequentes na obra de Tunga a partir de 1980. Mas, além disso, também por instituir um campo de atividade que se insinua, por si só, como um moto-contínuo, uma movimentação ininterrupta, em círculo.

*Vê-nus* [fig. 14] consiste, portanto, em construir uma situação espacial a partir do corte de um plano bidimensional. A simplicidade do procedimento reporta a uma parcela influente do pensamento sobre a tridimensionalidade que se desenvolveu no Brasil, desde a metade da década de 1950, e que, por meio de operações de corte e dobra no plano, projeta formas tridimensionais no espaço. Isso está na alternância entre cheios e vazios de esculturas e relevos de Luis Sacilotto. Está em peças polimórficas de Franz Weissmann. E tornou-se a operação por excelência da obra de Amilcar de Castro. E, no trabalho de Lygia Clark, a partir da pesquisa da artista com a fita de Moebius, com o espaço topológico, a fim de abolir, na experiência, as distinções entre dentro e fora, sujeito e objeto, o procedimento de cortar uma superfície bidimensional desagua em resultados radicais, como em *Caminhando* (1963) – que, pela ênfase no processo sem autoria, caracteriza-se como ação – e em *Obra mole* (1964), com o qual a identidade do trabalho de Tunga é mais forte.

*Obra mole* sucede aos *Bichos* e desenvolve o interesse de Lygia Clark em dotar suas esculturas de caráter orgânico. Daí a escolha pela borracha, em razão de sua qualidade maleável, e daí a decisão por recortá-lo em espiral, em favor de seu caimento pesado e sinuoso, ao mesmo tempo. Forma e matéria inspiram, assim, movimento e fluidez. De fato, suas configurações são provisórias. Uma espécie de escultura invertebrada, sem forma prévia, que cede à gravidade e “cai”, de onde estiver. *Obra mole* foi concebida como uma proposição de participação, pensado para aderir, moldar-se ao corpo de quem a manipula, em razão da flexibilidade e suas propriedades adaptáveis da borracha. Para além do que o material confere, a *Vê-nus* que Tunga realizou com borracha compartilha de parte dessa organicidade. Não é só que *Vê-nus* não se oferece a nenhum tipo de interação, como impõe distância, por ser também uma cena montada, nem tanto no sentido teatral, mas psicológico, da experiência vivida ou fantasiada (de uma separação, um rompimento) e que reaparece iluminada.

No texto de abertura do livro, Brito chama a atenção para o fato de o trabalho não representar o corpo, mas ter a corporeidade e suas qualidades – “suas secreções, suas irradiações, suas exalações” –<sup>27</sup> como campo de ação. Brito nota o andamento do trabalho pela repetição: “não apenas para voltar, mas para manter, andar, movimentar o circuito” –<sup>28</sup> por meio de uma carga energética sem finalidade específica, mas com uma orientação geral, tal qual são as pulsões. E, nesse ponto, é importante reforçar que a obra de Tunga não ilustra, não demonstra, teorias quaisquer. Mas, sim, atribui questões psicológicas a seus objetos e ações.

A figura que Tunga nomeou como *Vênus* é o signo da ausência, a silhueta do corte e da divisão. Variações desse desenho estão impressas ao longo do livro, na capa, quarta capa, em diversas páginas da metade em diante da publicação. Não são repetições de um mesmo contorno, mas é a reiteração de uma falta ou de manchas gráficas que impregnam a “presença de uma ausência”, que ganha contornos diferentes a cada aparição. (E na qualidade de manchas gráficas, são mesmo uma impregnação densa, fechada, da tinta sobre o papel). O contorno desses corpos parece levar, mais adiante, a *Eixos exógenos* (1986), por demarcarem, imprimirem, também uma ausência.

---

<sup>27</sup> Brito, Ronaldo. O mar a pele. In: Tunga. *O mar a pele*. Rio de Janeiro: Pano de pó, 1977, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibidem*.



\*

As narrativas ficcionais características da obra de Tunga surgem um pouco mais tarde, a partir de *Xifópagas capilares entre nós* (1984) [fig. 17].<sup>29</sup> Sobre esse texto, em particular, é notável a ascendência da escrita de Edgar Allan Poe, ou pelo menos dos vários gêneros literários trabalhados pelo autor. A história de *Xifópagas capilares...* apresenta o caso de duas gêmeas que nasceram unidas pelos cabelos, em narrativa que alterna recursos de contos policiais, com outros de terror, mistério, e com tom por vezes humorísticos, em meio a recorrências mitológicas. Além do texto, *Xifópagas capilares...* abarca outras duas formas de aparecimento público: uma intervenção realizada em espaços de exposição sempre por gêmeas idênticas, com idade entre 8 e 12 anos, que prendem a seus cabelos uma única e comprida peruca;<sup>30</sup> e um conjunto de obras fotográficas e de registros em vídeo de "aparições" dessas irmãs.<sup>31</sup>

No texto de ficção, o narrador conta, em primeira pessoa, que, às vésperas e durante o início das filmagens de seu trabalho *Ão*, teria deparado com duas informações correlatas: uma trazia notícias sobre a construção, por cientistas e técnicos alemães, de uma máquina de ultrassonografia, usada para o diagnóstico da xifopagia de dois fetos ligados pelos lóbulos frontais, em gestação por uma mulher brasileira; a outra dizia respeito a escritos

---

<sup>29</sup> O texto de *Xifópagas capilares entre nós* foi publicado originalmente como encarte da revista de psicanálise *Revirão*, editada por MD Magno. Tunga. *Xifópagas capilares entre nós*. In: *Revirão – Revista da Prática Freudiana*, nº 2. Rio de Janeiro, Aoutra Editora, outubro de 1985.

<sup>30</sup> A performance de *Xifópagas capilares...* consiste em que as duas gêmeas ligadas por uma peruca caminham pelo ambiente onde se apresentam, museu, galeria ou outro espaço, "como visitantes entre os visitantes". Segundo dados reunidos em livro editado por Catherine Lampert, a primeira apresentação dessa performance ocorreu em 1984, no Festival de Utopia, organizado pelo ensaísta e tradutor Ciro Barroso, no Centro Alceu Amoroso Lima, em Petrópolis, no Rio de Janeiro. [LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2020, p. 153]. Desde 1989, essa intervenção é realizada na abertura de exposições que apresentam a obra *Lezart* (1989). Naquele mesmo ano, Tunga expôs os dois trabalhos, *Lezart* e a performance de *Xifópagas Capilares...*, em diversas mostras pelo mundo, entre outras: *Tunga, Lezarts/ Cildo Meireles, Through*, com curadoria de Catherine de Zegher, na Kanaal – Art Foundation, em Kortrijk, na Bélgica; *Tunga*, com curadoria de Lampert, na Whitechapel Gallery, em Londres, na Inglaterra; e *Option 37: Tunga*, com curadoria de Bruce Guenther, no Museum of Contemporary Art Chicago, nos Estados Unidos.

<sup>31</sup> A capa do encarte em que Tunga publicou pela primeira vez o texto de *Xifópagas capilares entre nós* reproduz uma foto em preto e branco, feita por Manuel Valença, de duas irmãs que interpretam as xifópagas diante de um *Escalpe* (1984). Para apresentação em exposições, há 10 obras fotográficas de *Xifópagas capilares entre nós*, produzidas em 1987, também em preto e branco. Durante a sessão em que foram realizadas estas fotografias, o artista Arthur Omar filmou também as imagens das irmãs que integram o curta-metragem *O nervo de prata* (1987), dirigido por ele e por Tunga, a partir de obras do segundo.

sobre um suposto mito nórdico a respeito do nascimento de “bastardas xifópagas e capilares”, em um povoado daquela região. A reiteração dos duplos, desde o início da história, com o nome do local escolhido para a filmagem de *Ão* (o túnel Dois Irmão), não é, portanto, à toa.

Logo o relato do artista se torna mais profuso. O narrador teria tomado conhecimento desses mitos por meio de uma tradução de escritos (recém-encontrados à época) do naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund, feita por uma amiga antropóloga, também dinamarquesa. Lund, o personagem, tem o nome de um naturalista dinamarquês que existiu de fato: Peter Wilhelm Lund viveu no Brasil e, por conta da descoberta de fósseis em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, foi apelidado de “o pai da paleontologia brasileira”. Em seguida, Tunga reproduz em seu texto o que seriam o escrito mítico e sua interpretação pelo personagem “professor Lund”. Segundo essa leitura, a existência e a possibilidade de reprodução das gêmeas, ao início do período de suas puberdades, começaram a ser vistas como ameaça pelos habitantes daquele povoado, já em ruína e mergulhado em discórdias, sobretudo pelo risco de a má-formação física das irmãs se perpetuar, replicando também o mau agouro que passou a representar. Condenadas à morte, as gêmeas foram então “sacrificadas” e, a pedido delas, decapitadas com um só golpe, o que preservou a cabeleira integral – um pouco como são as longas cabeleiras de fios de cobre que passam a ser vistas na produção de Tunga a partir de *Troféu* (1981-1984).

A cabeleira comprida e loura das gêmeas é abandonada pelo povo nórdico sobre uma árvore, até que um bandoleiro, informado da história, apropria-se daquele “mórbido troféu”. No couro cabeludo, já ressecado e tornado “palimpsesto”, ele escreve o relato que ouviu sobre as xifópagas e presenteia o escalpo à sua esposa, que, por sua vez, com dois fios daqueles cabelos, borda em uma fina seda a imagem de um sonho que tivera (essa seria a origem fictícia da obra *Bordas*, um bordado de fios de ouro sobre seda). Enquanto a mulher ainda trabalhava com a agulha, o par de fios começara a metalizar-se, a dourar-se, até adquirir a aparência de ouro. Depois, o casal invade o templo Yun Ka (supõe-se budista), onde os homens pintavam e as mulheres bordavam, a fim de saqueá-lo. Mas ao ouvir, ali dentro, o canto das templárias, o murmúrio melancólico de “sons guturais”, o bandoleiro “desfaleceu e sucumbiu com os ossos amolecidos” (o que explicaria a origem das joias de Madame de Sade). Já sua esposa foi poupada dos poderes daquela música, em razão da

admiração dos templários pelo seu "belo bordado". A viúva passa, então, a frequentar o templo, porém, mantida em estado de sonolência a maior parte do tempo, para que pudesse extrair de seus sonhos imagens a serem bordadas em seda.

A narrativa do texto *Xifópagas capilares entre nós* prossegue e toma rumos tão ou mais imprevisíveis que esses. Continua a costura de episódios que se passam com personagens diversos, em circunstâncias, tempos e espaços diversos. Aos poucos, envolve um paleontólogo do Museu Nacional, investigações sobre as mortes de irmãos de um cérebro diminuto e petrificado, da réplica de uma escultura em relevo, presenteada a Tunga por um amigo dentista, que no dia seguinte, em seu consultório, atende um paciente coreano que lhe pede, sem falar português nem conseguir lhe explicar os motivos, para extrair um dente molar, em cujo topo há uma imagem idêntica àquela gravada no relevo que fora presenteado ao amigo na noite anterior. Mais: uma semana depois, Tunga vê essa mesma imagem reproduzida em todas as páginas de um catálogo de exposição de pinturas de um artista morto recentemente, intoxicado por arsênico, e que lhe fora apresentado pelo paleontólogo do Museu Nacional, sem palavra, mas implicitamente como peça indispensável para o desvendamento de pelo menos parte daquele enigma.

A narrativa agrupa histórias que são "a princípio, sem interesse", nas palavras de Tunga, e sobre as quais não há "a menor intenção de chegar a conclusões quanto a veracidade ou não", nem sequer quanto à possibilidade de conexão entre uma e outra. Em *Nervo de Prata*, o ator Pereio, no papel de Tunga, ao comentar Æo diz que: "não sabia que esse ponto de partida [a realização de Æo] me levaria ao encontro de enigmáticos relatos e achados arqueológicos que nada tinham a ver com a minha obra". O texto avança com esse espírito. Entra e sai de relatos curtos, com personagens misteriosos, que também somem e retornam à narração, com objetos que surgem ao narrador, ou são encontrados por seus interlocutores em meio a outras atividades, e sobre os quais em geral pouco se sabe, com pesquisas em curso, exames de relatório, entre acontecimentos de tempos diferentes, tudo envolvido em circunstâncias que combinam o acaso e fenômenos inexplicáveis.

Essa condução deixa uma fileira de pontas soltas, faz aqui e ali suas repetições, insinua as possibilidades de conexão, até que o autor expõe tudo em relação. Mas o desfecho do enredo não significa a elucidação do caso. O texto de *Xifópagas capilares...* se encerra com essas duas frases: "Não gostaria de me estender mais sobre as hipóteses do amigo paleontólogo [Dr. Armando E. C., chefe do departamento de Paleontologia do Museu

Nacional]. Acrescentarei apenas que tudo leva a crer que esses sintomas indicavam a puberdade de xifópagas capilares entre nós". A maldição estaria, assim, à solta; um reflexo do início das funções reprodutivas das duas irmãs, e desse fato se presume a perda da inocência. O anúncio soa como uma paródia da oração eucarística: "Ele está no meio de nós".

Os textos de ficção constituem a prática e a teoria da arte de Tunga. Constituem o programa poético do artista, a fim de dispor, a quem se interessar, uma experiência ampliada, diversa em linguagens, dispersa no espaço e no tempo, com o trabalho de arte. Em entrevista concedida em 2007, Tunga responde à pergunta sobre "quais são as premissas de seu trabalho" com a sentença: "O que faço é poesia".<sup>32</sup> A frase ecoa a famosa "o q faço é música", de Hélio Oiticica, declaração que aparece, ao menos, em uma entrevista com o artista publicada em 1978<sup>33</sup> e em um de seus textos, escrito no ano seguinte e publicado em 1980.<sup>34</sup>

Neste texto, Oiticica menciona a música não como "uma das artes", mas como "uma totalidade-mundo criativa", como uma síntese "música-totalidade plástica", relacionada ao que chama de "descoberta do corpo", uma "consequência da desintegração das velhas formas de manifestação artística", para tornar sem efeito as condicionantes do corpo e do comportamento, por meio da invenção, do samba e do rock, da música e da dança. O inconformismo das letras de Bob Dylan, os sons distorcidos da guitarra de Jimi Hendrix e a sexualidade com que o músico empunha seu instrumento, a rebeldia e liberdade das performances dos Rolling Stones eram, para Hélio Oiticica, naquele momento, mais

---

<sup>32</sup> Tunga. In: *Azougue, edição especial*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 222.

<sup>33</sup> Em entrevista publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 5 de novembro de 1978 (com a participação do músico Jards Macalé, do jornalista Jary Cardoso), Hélio Oiticica afirmou, a certa altura: "Primeiro eu acho que as artes visuais não existem separadas. Tudo que eu faço, na realidade, é música. (...) Eu não gosto dessas classificações. 'Tudo que eu faço é música' não significa dizer que eu escreva partituras de música. É que meu trabalho tá ligado à estrutura do que você possa conceber como música. Aliás, de todas as artes antigas, classificadas como artes, a música é a que é realmente a mais total. Isso tudo se tornou um estado de invenção. Se não são estados de invenção não têm importância nenhuma. Cardoso, Jary. Um mito vadio. In: Oiticica Filho, César (apresentação). *Hélio Oiticica – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 208-209.

<sup>34</sup> Em datiloscrito datado de 11 de novembro de 1979, e que teria sido enviado à então revista *Biscoitos finos*, Oiticica elabora essa sentença da seguinte maneira: "descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é 'uma das artes' mas a síntese consequência da descoberta do corpo". Oiticica, Hélio. De Hélio Oiticica para Biscoitos Finos. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1979. Consultado em: [http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=74&tipo=2](http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=74&tipo=2)

importantes para a “compreensão plástica da criação do que qualquer pintor depois de [Jackson] Pollock”.

De maneira parecida, quando Tunga diz fazer poesia, não há traço de lírica gratuita. Não há romantismo, sentimentalismo, menos ainda aspiração a bardo. A fala é espirituosa e combativa. Posiciona-se contra a especialização de meios e manifestações artísticas, em favor de um programa poético particular, a ser detalhado ao longo desta tese. A poesia a que o artista se refere não deixa de ser a forma literária, mas abrange o que houver de poético em quaisquer expressões. Seria um pouco a área comum de todas as artes – porém, sem que as artes representem um campo privilegiado de atividade social. Até porque, na visão sistêmica de Tunga, as artes estariam relacionadas com áreas diversas do conhecimento, a ciência entre elas.

Ou, para dizer de modo bastante sumário, a poesia a que Tunga se refere designa os exercícios de transfiguração do mundo na construção de formas sintéticas que visam à máxima significação de seus materiais. Fora isso, dizer-se poeta o desloca simbolicamente da condição de artista visual. Um pouco como acontece na diegese de suas narrativas ficcionais, em que a referência a suas peças é sempre indireta, como se aqueles não fossem objetos produzidos para exposição de arte, mas aparições – coisas sem nome nem explicação, que surgem e causam espanto; de cuja origem ou procedência sabe-se muito pouco e sobre as quais só seria possível levantar hipóteses. Por isso mesmo, tornam-se matéria de investigação e pesquisa do trabalho, quando o artista as apresenta como testemunhos de suas histórias. Já os enigmas permanecem como são, enigmas – logo, em aberto.

Sem dúvida, parte importante da vitalidade da obra de Tunga vem de sua constituição por linguagens diversas. Mas a diversidade, aqui, não resulta de uma atitude de relativização dos meios. Não significa um traço de ecletismo, nem a submissão das linguagens a demandas e circunstâncias específicas para a realização de cada trabalho em particular e isoladamente. Prevalecem, ao mesmo tempo, a variedade das manifestações e a integralidade da produção.



### CAPÍTULO III

Nos segundos iniciais do filme *O nervo de prata* (1986), de Arthur Omar (direção, roteiro e trilha sonora) e Tunga (idealização), um plano fixo, com duração bem breve, mostra em câmera lenta um sapo vivo, estático, sobre uma superfície giratória, ao som de uma trilha incidental, em *over*, que alterna instrumentos de percussão, uma voz feminina a repetir cacos de uma palavra, entre a sílaba e o chiado, e rugidos cavernosos de um felino. A cena é simples, mas evocativa de um mundo nascente, onde uma linguagem falada talvez esteja em formação. Eis que um *fade-out* interrompe a sequência, e o estrondo de um trovão anuncia o aparecimento em cena de um homem de cabelos ralos e cavanhaque, envolto em sombras, em plano fechado, com sua imagem sobreposta à projeção de um filme em preto e branco, que mostra o interior de um túnel. A música, ao fundo, aumenta a tensão. O tal homem se apresenta, com voz grave e em ritmo arrastado: “Meu nome é Tunga, sou artista plástico”. Daí em diante, ele narra a proposta de construir um “toro imaginário no interior de uma rocha”, por meio de um filme que resultaria na “imagem de um túnel sem começo nem fim” – exatamente o filme sobre o qual sua imagem é vista.<sup>35</sup>

No entanto, quem se apresenta como Tunga, na abertura de *O nervo de prata*, não é o “artista plástico”, mas o ator Paulo César Pereio, que àquela altura, metade da década de 1980, tinha já mais de 20 anos de interpretação no cinema e no teatro, notabilizados por uma atuação que combina dramaticidade, irreverência, improviso e uma cafajestagem encenada. O comportamento em geral escrachado de Pereio se tornou emblemático não apenas de uma parte significativa de suas interpretações, como de uma ideia genérica a

---

<sup>35</sup> A fala que Pereio interpreta em *O nervo de prata* é uma adaptação do início do texto *Xifópagas capilares entre nós*.

respeito da cinematografia brasileira contemporânea, principalmente por falas que se tornaram expressões – como "eu te amo, porra!".<sup>36</sup> Embora, também, sua participação em filmes, desde a metade dos anos 1960, seja muito mais ampla, diversificada e relevante que isso. A começar por sua estreia, em *Os fuzis* (de Ruy Guerra, 1964), passando por trabalhos em *Terra em transe* (de Glauber Rocha, 1967), *Bang bang* (de Andrea Tonacci, 1971), *Toda nudez será castigada* (de Arnaldo Jabor, 1972), *Iracema, uma transa amazônica* (de Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1976), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (de Hector Babenco, 1977), *Tudo bem* (também de Jabor, 1978), *A dama da lotação* (de Neville de Almeida, 1978), *Chuvas de verão* (de Cacá Diegues, 1978) e *Eu te amo* (mais um de Jabor, 1981), até *Um filme 100% brasileiro* (de José Sette, 1986), em que Pereio interpreta o poeta suíço Blaise Cendrars – isso para mensurar a carreira do ator antes da realização de *O nervo de prata*. Tunga, de resto, admirava esses dois, Cendrars<sup>37</sup> e Pereio, de quem era amigo.

O média-metragem de Omar e Tunga, com duração de vinte minutos, transpõe para a linguagem cinematográfica a apresentação da obra do segundo, a partir de 1980 até aquele momento. Tunga também aparece no filme, sem fala, apenas em interação com alguns de seus trabalhos. Ele surge de óculos escuros com lentes espelhadas, examinando, sobre uma caixa de luz, as radiografias de *Manifesto oculto* (1983), que mostram a imagem de um crânio com um anel de fumaça na frente. Mais adiante, aparece construindo um *TaCaPe*, ao atirar pedaços de imã a um bastão metálico apoiado contra a parede. O filme registra, ainda, um *Toro*; um *Eixo exógeno*, em cena na qual a jogadora de vôlei Jaqueline perfila seu corpo junto à peça da qual foi “musa”; duas irmãs interpretando *Xifópagas capilares entre nós*; um *Trófeu*, de cabeleira de fios de cobre com pente metálico, editado em alternância com cenas de acrobatas de circo, penduradas pelos cabelos e rodopiando no

---

<sup>36</sup> Em cena antológica do filme *Eu te amo*, dirigo por Arnaldo Jabor, o personagem Paulo (Pereio), empresário falido, recém-separado e residente em um apartamento modernoso, repleto de equipamentos audiovisuais (filmadora, monitores de televisão, gravadores de rolo), declara-se com essa frase, em um ímpeto de paixão e desespero, à Maria (Sônia Braga), uma mulher que enfrenta o término de um relacionamento amoroso, com um aviador casado, e apresenta-se a Paulo, de início, como prostituta de luxo. O filme tem roteiro original de Jabor.

<sup>37</sup> Perguntado, em conversa com o crítico de arte e curador Luiz Camillo Osório, sobre as “referências” de sua obra, sobre sua formação “muito próxima da literatura e da poesia em função de seu pai” e sobre a importância do surrealismo no século XX, Tunga dá uma resposta ampla a respeito das relações entre linguagens e manifestações artísticas diferentes na arte moderna: “O que acho curioso é o recalque da relação, que é estruturante na arte moderna, entre a literatura, mais bem a poesia, e as artes visuais. É impossível você pensar o cubismo sem pensar o Apollinaire e o Reverdy. É quase impossível você falar do modernismo brasileiro sem falar no Cendrars”. Osório, Luiz Camillo. Entrevistas. In: *Tunga – Assalto*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. P, 50.



ar, filmadas do chão; uma *Trança*; a realização de *Vanguarda viperina* [fig. 8], com três cobras trançadas sobre grama; além de *Les bijoux de Mme. de Sade*, *Revê-lo antinomia*, *Pintura sedativa* e *Cérebros diminutos*. A passagem de um trabalho a outro se dá quase sem mediações, como se o filme fosse uma sequência de esquetes, mas com a aparição de elementos que fazem pontes: os cabelos, os crânios, os répteis etc.

Em *O nervo de prata*, há uma atmosfera futurista dos anos 1980 – de cultura *new age*, na música eletrônica, no visual, nos acessórios usados por Tunga e pelas atrizes –, contraposta a atmosferas que sugerem um tempo fora da história, em cenas com animais, em imagens aéreas sobre uma floresta, remissivas a um idílio mitológico, ou a passados nem tão distantes, quando surge, por exemplo, uma sequência que registra dezenas de crânios empilhados no chão de uma sala (provavelmente do Museu Nacional, no Rio de Janeiro), ao lado de bronzes da série *Les bijoux de Mme. de Sade*. Outro aspecto do filme característico dos anos 1980 são as referências orientais, que aparecem em parte da trilha sonora e na sequência final, em que Tunga aparece tocando um gongo chinês, enquanto é fotografado por uma mulher.

Na edição do filme, essa cena alterna-se com o registro da captura de um sapo por uma cobra. Aos poucos, essas imagens do início do abocanhamento, do sapo sendo engolido mais e mais, a cada mordida da cobra, são sobrepostas e se fundem àquelas cenas de *Ão*, no interior de um túnel, que aparecem na abertura do filme. O filme encerra-se com remissões a seu começo, sugerindo um movimento circular, reiterado pela relação direta armada entre essas diferentes cavidades – túnel, boca e serpente, com seu corpo alongado e cilíndrico. Nisso, com saltos da natureza para o espaço urbano, da constituição física animal para a intervenção humana na paisagem, dos répteis para o túnel que se abre no interior da rocha.

Pereio retorna ao filme, perto do final, só com a voz em *over*, para contar a história que envolve a imagem que se vê tanto em *Revê-lo antinomia* [fig. 20] como *Pintura sedativa*, formada na reunião de um tacape, uma trança e dois ossos retorcidos, que aparece em lugares estranhamente diversos, como um objeto artístico, um relevo, e uma obturação dentária, como prenúncio de algo que não se sabe o que é. O ator encerra essa narração com um breve e sonoro “aaahhh”, de quem abre a boca para exame odontológico. Ainda que o espectador não conheça o rosto de Pereio ou o de Tunga, ainda que não saiba que o “artista plástico” não passa de uma representação, o tom farsesco se revela na

combinação de humor e suspense que se alinha ao longo do filme, nos atritos entre atuação, narração, imagem e trilha sonora.

De qualquer modo, o fato de Pereio interpretar Tunga em *O nervo de prata* converte o artista em uma espécie de personagem em um filme sobre sua própria produção – além, claro, de emprestar à sua imagem a figura e a voz do “galã *terrible*” do cinema brasileiro (sendo o ator, ele mesmo, uma persona impressa em seus personagens: sarcástico, galanteador, quase grosseiro, mas culto e sensível). Parece, também, que essa não foi a única vez em que Pereio “encarnou” Tunga.<sup>38</sup> Ou seja, trata-se do motivo do duplo que aparece, nessas situações, sob o disfarce de um personagem. Um duplo que não é somente uma cópia, mas um “outro” que contribui para a indeterminação da imagem pública de Tunga, para desordenar a noção de personalidade.

\*

“Tunga não sou eu, mas é como se chama o meu nome”. O artista repete a frase de efeito, com pequenas variações, em entrevistas concedidas desde 1990, pelo menos.<sup>39</sup> E, pela sintaxe, a formulação soa, à primeira impressão, como se Tunga fosse um personagem, um signo, uma designação, o registro de uma presença. Como se Tunga não fosse um só, uma única pessoa, ou como se ele próprio não fosse apenas um, mas vários, como, aliás, gostava de dizer. O enunciado “Tunga não sou eu” não deixa de ser também um sair de si, como o são os sonhos, os visionamentos, os transes. É um pouco esconder-se atrás do nome Tunga e, ao mesmo tempo, disseminar-se à frente dele. Simula-se uma despersonalização, para que o artista possa também dissociar-se de qualquer identidade fixa. O “eu é um outro”, do poeta francês Arthur Rimbaud, é decerto uma referência para Tunga, na

---

<sup>38</sup> Em entrevista, em 2004, no programa de TV “Sem frescura”, apresentado por Pereio, no Canal Brasil, Tunga lembra, aos risos, de outra ocasião em que o ator o havia interpretado, sem precisar data nem local: “Uma instituição pública do Rio de Janeiro, uma escola de arte, havia me convidado para ministrar um workshop. Eventualmente as pessoas, os alunos, os interessados, não conheciam minha figura pública, minha imagem, meu rosto [...]. E nós nos propusemos a que o Pereio fosse dar a aula com o nome de Tunga. Então o Pereio entrou na sala, como sendo Tunga, e deu a aula inteira. No final, eu disse assim: ‘Esse não é o Tunga, não! Tunga sou eu!’. Todo mundo ficou perplexo: ‘Como assim?!’”. No bloco seguinte do programa, Tunga desdobra a brincadeira e, olhando para a camera, diz: “Meu nome é Paulo. Aliás, César é meu nome, né? Meu nome é Paulo César. Agora, me chamam normalmente de Véia. Me chamam também de Pereba. Aliás, meu nome é Pereio”.

<sup>39</sup> Em entrevista ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, em 1991, o artista se apresenta: “O nome do meu nome é Tunga. Agora, saber quem sou eu é uma das questões que me interessam”.

constituição de seus duplos,<sup>40</sup> e abre uma perspectiva poética para o desenvolvimento de uma noção de alteridade em sua obra. O enunciado famoso de Rimbaud está em cartas endereçadas, em 1871, a seu professor Georges Izambar e a seu amigo poeta Paul Demeny, esta sobre o “futuro da poesia”, sobre as relações entre sujeito e verbo e sobre a noção de alteridade:

“Pois EU é um outro. Se o cobre amanhece clarim, não é culpa dele. Isso para mim é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento. Eu a olho eu a escuto: meu arco toca a corda: a sinfonia se agita nas profundezas, ou vem de um salto em meio à cena”.<sup>41</sup>

Outra passagem, mais adiante, dessa mesma carta sintetiza diversos pontos do pensamento de Rimbaud que parecem contribuir para a formação das ideias de Tunga a respeito da poesia, ou da arte – como campos de “desregramento de todos os sentidos” – e sobre o que é o poeta, ou o artista – em visão romântica e mundana ao mesmo tempo, como aquele que sai de si para assistir à eclosão do próprio pensamento, que experimenta formas intensas de vida (de amor, sofrimento e loucura), que destila todos os venenos em si mesmo e que se torna um maldito ao extrapolar regras, em sua procura pelo desconhecido:

"O poeta se faz *vidente* por um longo, imensa e pensado *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda a fé, toda a fé sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente,

---

<sup>40</sup> “A procura de 'quem a gente é' é muito mais intensa do que a procura de identidade. Não se trata da procura de identidade, trata-se da procura de quem você é, dinamicamente. A identidade tem um quê de estático, como se você colocasse nome à coisa. A coisa se revela diferentemente a cada fenômeno, então nós somos outro, como na frase do Rimbaud, continuamente, o tempo todo, e isso é uma coisa que me interessa (...)”. Vogt Maia Rosa, Rafael. *Entrevista Rafael Vogt Maia Rosa vs Tunga*. São Paulo, 2014, p. 5; entrevista realizada em 17 de abril de 2004 e publicada em uma encadernação que acompanhou a exposição *From La voie humide*, na então Galeria Mendes Wood, em São Paulo, no mesmo ano.

<sup>41</sup> Rimbaud, Arthur. Carta a Paul Demeny (1871). In: \_\_\_\_\_. Correspondência. Tradução, notas e comentários de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009, p. 37-43.

o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao *desconhecido!*<sup>42</sup>

Já a tirada de Tunga sobre esse não ser seu nome, marcando com isso uma distinção entre nome e pessoa, remete a uma história familiar e prosaica, diferente tanto da construção poética de Rimbaud, como do ar meditativo e da conotação existencial que o artista brasileiro tenta imprimir a seu enunciado. A história reporta à origem do apelido Tunga, palavra que o primogênito da família Barros Carvalho e Mello Mourão, Gonçalo, então com dois anos de idade, teria dito na tentativa de pronunciar o nome de seu irmão mais novo, Antônio. Dali em diante, Tunga passou a ser o outro nome de Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, nascido em 8 de fevereiro de 1952. Mas nascido onde?

De sua certidão, lavrada em 7 de janeiro de 1957, cinco anos depois daquela data, consta o município de Palmares, em Pernambuco, como o local de nascimento do artista. Essa é a informação oficial, de cartório, e a que consta dos materiais a respeito de Tunga e sua obra, em fichas técnicas de museus, livros, catálogos de exposição etc. Mas pessoas do círculo de amizades do artista garantem que ele nasceu no Rio de Janeiro.<sup>43</sup> Agora, em Tunga, “mesmo se é verdade, é mentira”, como escreveu o poeta francês Henri Michaux,<sup>44</sup> em aforismo bastante citado pelo artista brasileiro.<sup>45</sup> Porque Tunga cruza verdades e

---

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> O Instituto Tunga, responsável desde 2016 por catalogar, conservar, pesquisar e difundir a obra e os arquivos do artista, ouviu diversas pessoas próximas a Tunga que reiteraram a informação de que ele teria nascido no Rio de Janeiro. Fazem parte do grupo consultado pelo Instituto os artistas Waltercio Caldas e Everardo Miranda e o curador e crítico de arte Paulo Venancio Filho. Reportagem da revista *Veja*, publicada em 1997, confirma essa versão: “Para homenagear as raízes sertanejas da família, Gerardo registrou os filhos, ambos nascidos no Rio de Janeiro, no Nordeste. Na certidão, Tunga é um pernambucano de Palmares, Alagoas [sic], a cidade que ficou famosa pelos quilombos”. Pimenta, Angela. *Bombardeio visual*. In: *Veja*, São Paulo, 8 de janeiro de 1997, p. 103.

<sup>44</sup> Michaux, Henri. *Tranches de savoir*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Période, vol. III, p. 462.

<sup>45</sup> Tunga citou essa frase em entrevistas diversas vezes. A última foi à jornalista Beta Germano, publicada na revista *Casa Vogue*, diante de uma pergunta sobre a veracidade da história de *Xifópagas capilares*: “Henri Michaux tem uma frase muito bonita: ‘Même si c’est vrai c’est faux’. E o inverso também é válido (...). Tanto a história das xifópagas capilares, quanto a do [meu] nascimento partem de um mesmo quadro: *As gêmeas*, do Guignard. Quando olho esta imagem, eu me pergunto: ele pintou as duas juntas? Ou pintou uma de cada vez? Ou pintou uma e outra foi embora? Ele questiona a representação: o que cada uma representa e o que uma representa para a outra. E não sabemos o que veio primeiro. Aí aparece outro problema: o que antecede a unidade? Existe uma unidade bipartida ou ela é discreta? Há uma série de consequências que você pode deduzir de fatos que são reais ou apenas ficções deduzidas de fatos reais”. Germano, Beta. “Eu acredito na vida”, diz Tunga, em sua última entrevista. In: *Casa Vogue*. Rio de Janeiro: 6 de junho de 2016 [Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2016/06/eu-acredito-na-vida-diz-tunga-em-sua-ultima-entrevista.html>]; consultado em 25 de outubro de 2023]

mentiras, instila ambiguidades em suas declarações, faz afirmações a serem desmentidas logo em seguida, ou acrescenta a suas falas dados que colocam em dúvida aquilo que acabara de dizer, sobretudo diante de perguntas a respeito de sua biografia, tornada uma ficção.

Tunga costumava contar em entrevistas, por exemplo, que nascera em dois lugares, Palmares e Rio de Janeiro, “ao mesmo tempo”, filho de duas mães gêmeas, fruto de “algum tipo de alteração genética”;<sup>46</sup> que isso lhe teria trazido um problema “inato” de representação, tanto em esfera íntima, como no campo da arte;<sup>47</sup> e que, desde então, tentava “exercer essa capacidade (...) de juntar não só os Tungas que podem ter nascido separados, mas a pluralidade de Tungas e a pluralidade de sujeitos que constituem o meu sujeito”. Isso quando não declarava ser “um artista venusiano, que caiu na Pangeia, que virou a Terra”, e que, com a separação dos continentes, “terminei em solo brasileiro”.<sup>48</sup> Em outra versão da história, ele conclui: “Então, pode parecer ficção absurda, mas isso tem como função desestruturar a noção de biografia. (...) Isso se resume a uma coisa mais simples: não importa de onde você vem, mas para onde você vai”.<sup>49</sup>

Para falar da origem da palavra “Tunga” em sua infância, o artista preferia dizer que o apelido vinha “de tempos imemoriais”. Chegou a emendar o assunto com relatos de que “os ‘Tungos’ eram uma tribo russa, os últimos a resistirem à Revolução de 1917, e que depois se espalharam pelo mundo”; e de que “Tunga Island [o correto é Tonga Island] (...) é

---

<sup>46</sup> Em entrevista publicada na revista Trip, em 2010, Tunga conta sua versão preferida sobre o próprio nascimento, mas desmente a si mesmo, logo depois, negando que nascera em Palmares e deixando no ar, sem confirmação, que o Rio de Janeiro é sua cidade natal: “Eu fui investigar onde tinha nascido porque não me lembrava. E essa investigação me levou a testemunhos e documentos. Eu me deparei com documentos de nascimento em dois lugares diferentes na mesma hora, no mesmo momento: Palmares, em Pernambuco, e Rio de Janeiro (...). O artista, então, completa: “A história que acabo de contar das duas certidões é mentira minha. Há algumas histórias que são inventadas, como a que eu nasci em Palmares, e até hoje continuam sendo reproduzidas. Mas minha família é realmente de Pernambuco e foi morar no Rio de Janeiro”. Fernandes, Daniela. Olhar aguçado. In: Trip, nº 194 [caderno Páginas negras], novembro de 2010.

<sup>47</sup> “Esse fato de nascer em dois lugares simultaneamente já cria um problema de representação. Um lugar representa o outro e o outro representa um. Por isso, a ideia de representação sempre esteve presente na minha vida. E a ideia de representação é muito clara dentro do mundo da arte, porque uma das questões de ser artista é representar. Isso vem de nascimento”. In: Montero, Maria. Tunga: “Sou um encenador”. In: Sax Magazine, nº 1, 2006, p. 84.

<sup>48</sup> Perguntado se tentaria fugir de “certa brasilidade” em sua obra, Tunga responde, talvez com impaciência, que se considera um “artista venusiano”: “Acho um pouco equivocado falar de uma arte brasileira porque as contribuições não configurariam um corpo teórico isolado para falar de uma arte específica”. Trataremos, também, dessa sua afirmação a respeito da rubrica “arte brasileira” mais adiante. Fernandes, Daniela. Olhar Aguçado. In: Trip, nº 194 [caderno Páginas negras], novembro de 2010, p. 6.

<sup>49</sup> Tunga em entrevista para a revista Bien'Art. Simões, Alessandra. Tunga: o artista que veio de Vênus. In: Bien'Art, nº 15. São Paulo, janeiro de 2006, p. 18.

uma ilha do Oceano Pacífico, a única situada no Meridiano de Greenwich, uma linha abstrata, utilizada como convenção para determinar os fusos do planeta. Portanto, é a única porção de terra onde é possível dar um passo e mudar de um dia para outro”.<sup>50</sup> Tunga construiu essa espécie de “mitologia particular” com os mesmos expedientes e recursos de seus textos de ficção: com humor; no aproveitamento de dados verídicos para a invenção de acontecimentos; pelo modo como conta fatos verídicos, pelas informações que escolhe incluir e omitir em suas narrativas; com remissões ao supercontinente de 300 milhões de anos, à panspermia cósmica, a mutações genéticas; e por meio de uma sintaxe peculiar, elaborada em cima de argumentos subentendidos, que dizem coisas sem que seja preciso afirmá-las e que implantam incertezas no que era dado por evidente. Os resultados são divertidos e são a sério.

A ficção da obra avança sobre dados biográficos à medida que a imagem e a presença física do artista se tornam frequentes na apresentação pública do trabalho. Tunga sempre se fez presente no registro fotográfico de sua produção, desde o início, na metade da década de 1970. Muitas vezes, ao apresentar o “funcionamento” de uma proposição, com mãos e braços visíveis – à exceção, talvez, de *Torus enfumé* (1983), que consiste de três fotografias em preto e branco nas quais o artista aparece, em plano fechado, visto por baixo, fazendo círculos de fumaça ao baforar tragos de cigarro. Logo em seguida, começa a aparecer no trabalho a imagem da cabeça de Tunga degolada. A primeira vez em que isso acontece talvez seja em *Gravitação magnética* (1987) [fig. 18],<sup>51</sup> apresentada na 19ª Bienal de São Paulo, naquele mesmo ano, no vão do edifício projetado por Oscar Niemeyer.

Depois, o narrador de um texto intitulado *Semando sereias* (1993) descreve, em primeira pessoa, seu encontro com a própria cabeça decepada, à beira de uma baía rochosa e sob os efeitos do fruto de uma mandrágora, que ele teria plantado, como “experimentador ocasional”, em seu “prodigioso jardim”. O nome popular do fruto da mandrágora é “maçã do diabo”, por conta de suas propriedades tóxicas, afrodisíacas,

---

<sup>50</sup> As passagens transcritas entre aspas reproduzem o texto do jornalista Alexandre Martins, que assina a reportagem. In: A arte metafísica de Tunga. Rio de Janeiro: O Globo, 11 de outubro de 1987.

<sup>51</sup> A obra consta do catálogo da 19ª Bienal de São Paulo com outro nome, um título-poema escrito por Tunga em 1982: *Enquanto Flora a Borda Tomba Magnética de Acúleos Zumbidos a Trilha Atapetara Aérea Ataraxia Pendular Arrepio Marsupial que Mesmo Hominídeo Cobia Fenosos Pêlos ao Lóbulo Rastrear Assistência Fractal Hesita-o Animal de Níquel Vêm o Vôo Entomológico Fêmea Asculta Cabeça Genomas Penetrará*. Leirner, Sheila (org.) 19ª Bienal Internacional de São Paulo – Catálogo geral: Utopia versus realidade. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987. P. 283.

alucinógenas, analgésicas e narcóticas. Suas raízes costumam ter formas antropomórficas, e, por isso tudo, diversas culturas vinculam a mandrágora a misticismos e ao sobrenatural – de textos bíblicos a lendas medievais, da peça cômica de Nicolau Maquiavel, *A mandrágora*, a *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Uma das lendas incluídas por Tunga na narração de *Semeando sereias* é a de que a espécie germina se plantada com o sêmen ejaculado da ereção do pênis de um enforcado.

Pois, neste texto do artista, após o encontro com a própria cabeça, o narrador, tomado por um “frisson magnético”, apanha nas mãos o “mórbido troféu” (em referência ao texto das gêmeas xifópagas e à própria escultura intitulada “troféu”, de 1984), segura-o pelos compridos fios de cabelo que saem ou se prendem a daquele “rotundo objeto” e gira-o no alto, por sobre a cabeça, para atirá-lo na água [fig. 21]. Próximo ao trecho do mar por onde sua cabeça flutuava, o narrador avista, agora, um corpo feminino boiando, em “perfeito estado de conservação”, porém, decapitado. Esse talvez fosse um sinal de androginia, ou de intervenção conjunta dos dois gêneros, como se houvesse algum tipo de reversibilidade, talvez, entre masculino e feminino.

Em 1992, Tunga realizou essa performance com uma cabeça feita de silicone na praia do Joatinga, no Rio de Janeiro, para registro fotográfico de Wilton Montenegro. Desta sessão, saiu uma série de obras fotográficas em preto e branco, publicada no livro *Barroco de lírios* e apresentada em exposições.<sup>52</sup> O ensaio abre-se, no livro, com uma imagem de Tunga vestido de branco, sentado no chão, com uma coroa (de pâmpanos?) na cabeça, como Dionísio, o deus grego do vinho, do teatro, da transformação, da natureza e da fecundidade, do êxtase e do entusiasmo, com poderes de criar drogas poderosas.

---

<sup>52</sup> O artista fala sobre a ideia dessa performance fotográfica em 1987, à época da apresentação de Gravitação magnética na Bienal de São Paulo, em conversa com o jornalista Alexandre Martins, para reportagem do jornal O Globo. Martins escreve, em seu texto, que o projeto de Tunga na Bienal “agora será desdobrado numa segunda versão, o Concerto de Costa Brava [aparentemente o título provisório da performance], montado no Rio, como ele explica, com ar sério”. A reportagem reproduz, a seguir, uma descrição de Tunga: “Estava no Clube Costa Brava [na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro], olhando para as pedras lá embaixo. O sol estava nascendo, vi um objeto numa poça d’água e desci para ver melhor. Peguei o objeto, vi que era minha própria cabeça, e me assustei. Tinha longos cabelos molhados e pesava muito. Com esforço a levantei, sergurei pelos cabelos, fui girando e dando linha até toda a extensão dos fios, de 20 metros. E arremessei a cabeça em direção à baía, mas como a força era pouca, ela não foi longe. Parte dos cabelos ficaram estendidos sobre as pedras, e a cabeça se movie com as ondas. Evidentemente havia ressaca”. A narração, bem-humorada, faz a correlação entre a ressaca da água, que impede a cabeça de se afastar, e a ressaca do artista, que faz de sua cabeça um objeto pesado, movente, e provavelmente está relacionada às causas daquela visão. Martins, Alexandre. *A arte metafísica de Tunga*. Rio de Janeiro: O Globo, 11 de outubro de 1987.

Em seguida, em 1993, Tunga realizou em Newcastle uma versão escultórica de *Semeando sereias*, intitulada *Time and Tide, Seeding Mermaids*. No trabalho, duas esculturas de figuras humanas masculinas e uma réplica da cabeça do artista pendem suspensas e distantes uma das outras, em um galpão, como três pêndulos interconectados. O trio está ligado por uma comprida cabeleira de fios de cobre, que passa pelo alto das vigas da arquitetura. Uma das extremidades do chumaço de fios sai da área pélvica, de onde estaria o pênis, de uma das esculturas (que pende no ar de ponta-cabeça). Dali, a cabeleira sobe, cruza o espaço por cima das vigas, e desce, de um lado, até o pescoço da segunda escultura, onde se enrola, como se a enforcasse (e essa figura masculina tem seu pênis em riste). Do outro lado, os cabelos descem na sustentação de uma réplica da cabeça de Tunga.

Entre os três elementos, “flutua” no alto, presa a uma das vigas, a representação do corpo de uma mulher sem cabeça. A escultura feminina, inteiramente branca e aparentemente oca, tem uma de suas mãos decepada, e a outra segura pelo dedão uma mão da cor preta. A escultura masculina que tem a cabeleira em substituição ao pênis é preta, tem uma de suas mãos decepadas e traz, agarrada ao dedão de sua outra mão, uma mão branca. Mas as figuras humanas que os compõem essa montagem do trabalho em Newcastle se parecem demais com o corpo de manequins, uma representação gasta e banal de corpos sem subjetividade nem desejo, para que fossem articuladas ali as consequências da castração imaginária e da fissura que o duplo representa como tema na obra de Tunga.

Esse motivo do duplo é caro à produção do artista e recebeu diversas formalizações estimulantes, antes e depois da mostra em Newcastle. O duplo está presente no trabalho de Tunga desde a metade da década de 1970, por meio de pares, idênticos ou não, de jogos de luz e sombra, e de procedimentos de corte e separação (em *Vê-nus, São João Batista e Palpebras*, de 1979, por exemplo). A duplicação na literatura de Gérard de Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Guillaume Apollinaire, E. T. A. Hoffmann costuma apresentar uma imagem noturna, de contornos sinistros e, portanto, diversa da imagem referente. Como os seres e as situações com que depara o narrador de *Aurélia* (1855), de Nerval, em sonhos e devaneios, confundindo sensações e visões que apontam para experiências de loucura e morte. Um pouco como “a região das sombras”, na literatura de Edgar Allan Poe, é o terreno do suspense, do inexplicável, do crime, da morte. Ou como em Hoffmann a sombra é a representação metafórica da alteração do sujeito, quando ele se torna monstruoso e imprevisível.



O duplo, a sombra, para Tunga, não são a reprodução, mas as distorções de um corpo, um objeto, uma estrutura. Uma imagem notável da força que seu trabalho alcança por esse jogo de luz e sombra está na monstruosidade que se projeta nas paredes a partir das peças de borracha que constituem *Vê-nus* – os dois elementos de borracha que constituem a obra são, eles mesmos, figura e sombra, ou luz e sombra, produzidas no recorte de um só plano e então separados um do outro. O título da obra replica o corte, em alusão à visão de nus. A figura dentada, parecida com um pente, é presa na parede, e o que sobra desse recorte resta no chão, embora as duas partes permaneçam ligadas, uma à outra, por correntes metálicas. Os “dentes” que se formam desse jogo positivo e negativo do corpo se projetam em sombra na parede, como se saíssem de uma boca arreganhada.

Em trabalhos que realizaria 30 anos depois, o artista continua a explorar essa reverberação de suas peças tridimensionais no espaço expositivo por meio das sombras. As sombras que *Love me knot* (2006-2007) projeta atrás de suas esculturas ampliam a presença daqueles objetos no espaço, apresentados, em geral, suspensos no ar e afastados das paredes. Por isso mesmo Tunga constrói essas peças com formas curvas acentuadas, arredondadas, em malhas com trama bastante aberta, que terminam por “desenhar” formas amplas, largas e distorcidas nas paredes.

Dois trabalhos que parecem desdobrar as operações de corte e separação de *Vê-nus* intitulam-se igualmente *São João Batista* (1977-1980) e confirmam a obsessão de Tunga pelo *tópos* da decapitação. O procedimento do trabalho consiste em enrolar uma superfície de borracha ou feltro e atá-la como um feixe, cortar esse volume e separar as duas partes: a parte plissada, ainda presa, é disposta no chão, em frente à outra, aberta, presa à parede. As duas partes são reconectadas por equipamentos elétricos, que ligam ou uma lâmpada ou um ventilador, junto com o feltro ou a borracha na parede. Como resultado de uma mutilação, a peça que vai para a parede manifesta, iluminada ou ventilada, o rompimento com a homogeneidade absoluta (da forma? do indivíduo?). É o excedente, o reverso, a quebra com a ilusão de unidade, representado pelo volume que resta no chão, enrolado e contido.

\*

Em dezembro de 1987, às vésperas do encerramento da 19ª Bienal, o suplemento *Folhetim*, do jornal *Folha de S. Paulo*, publicou dois artigos sobre “problemas e aspectos” da arte contemporânea. Um desses textos, do crítico de arte Rodrigo Naves – que fora editor daquele mesmo caderno no começo daquela década –, examina a produção de Tunga, de maneira geral, e a participação do artista naquela edição da Bienal. Naves chama a atenção para o que considera ser “um contraste instigante” entre o percurso da produção de Tunga e características “básicas” da arte moderna. Para o autor, “a maior parte da arte moderna” apoia-se e se esgota em seus limites físicos, sem interessar-se por “temas”, sem unidade assegurada pela perspectiva ou pelo contorno. Como se a obra de Tunga buscasse restaurar uma unidade e uma metafísica perdidas ou rompidas pela arte moderna, Naves ironiza o que vê como tentativa de nexos por um trabalho como o das xifópagas capilares – que, em suas palavras, não resistiriam “aos golpes de uma tesoura”. A propósito, o título do ensaio, *Tunga: metafísicas por um fio*, parece referir-se à reportagem publicada meses antes, no jornal *O globo*, sob a manchete *A arte metafísica de Tunga*, título que trazia, logo acima, uma linha fina que grafava que o artista era “a grande estrela brasileira da Bienal”.

De fato, na diegese de *Xifópagas capilares entre nós*, todas as forças concentram-se naquilo que as une e as afasta, à medida que o tempo passa e os cabelos crescem. Que as irmãs estejam ainda ligadas pelos cabelos, na adolescência, diz mais sobre força do que sobre fragilidade. Entre as duas, por aqueles fios, circula eletricidade – uma sugestão reforçada quando elas aparecem próximas a Lezart – e outros sinais. Aquele é um elo de fato primordial. Subsiste na ameaça de corte um rito de sacrifício. Mas também essa unidade é sinistra. Inspira arcaísmos e monstruosidades, por fios que vão e se acumulam, como cipós, de um couro cabeludo a outro. As gêmeas são duas e são uma, são uma dupla e um palíndromo, um circuito de repetições e diferenças. O que entre elas é divisão, duplicação e comutação?

Em seu texto sobre Tunga, Naves nota “jogo produtivo” com a pop, e com Claes Oldenburg, em particular, por meio da desmesura que toma objetos de Tunga como os “enormes pentes” e da ambiguidade que se cria entre o banal e o monstruoso.

"(...) é preciso evidenciar a capacidade de produção de uma identidade entre matéria e objeto, num processo em que – no caso dos cabelos – os fios de metal perdem algo de seu caráter estritamente material, assumindo parcialmente a

dimensão de objeto (fios de cabelo), ao mesmo tempo em que o objeto perde muito de sua definição para tomar de empréstimo o aspecto amorfo da matéria. Mais ainda: ao obter sucesso nessa empreitada o artista demonstra um certo dom alquímico, ao intervir, de dentro, na própria estrutura das coisas, sem portanto atuar por via de procedimentos lógicos ou científicos”.<sup>53</sup>

Onde Naves vê a busca pelo artista de uma identidade entre imagem e matéria, como se fossem uma coisa só, “gerada a partir de seu interior”, talvez estejam, ao contrário, a distinção e a simultaneidade da matéria e da imagem. Salvo engano, o trabalho proporia uma espécie de alternância entre essas duas dimensões: na exposição franca de suas matérias, sem nada que altere suas aparências; e ao realizar operações de representação por meio da simples reunião e disposição dos materiais no espaço, com capacidade de convertê-los em estado de imagem. Caberia à percepção calibrar seus entendimentos: entre a figuração e a literalidade dos componentes. Porque não se trata de uma síntese, e, sim, de uma contradição.

“Em todos esses trabalhos é como se a própria forma da unidade (o círculo) estivesse sendo constantemente reatualizada por meio de concretizações que, por sua diversidade, provariam a universalidade do procedimento, garantindo assim a validade do pressuposto inicial (o círculo como unidade). (...) Em sua universalidade ele [o círculo] é antes a forma mítica por excelência: a circularidade temporal, o eterno retorno. (...) Enfim, aqui tudo conspira contra a almejada forma pura. E esses projetos, num movimento paradoxal, revelam isso plenamente: a impossibilidade contemporânea de garantir um processo unitário por meio do desenvolvimento de uma forma estabilizadora. Por isso a recorrência mitológica desencantada, a delinear uma fragmentação histórica irrecorrível.

“Nela [a grande cabeleira apresentada na XIX Bienal de São Paulo], a combinação exacerbada dos elementos já apontados, mais um discurso alegórico carregado e uma formalização insuficiente acabaram por jogar a instalação nas armadilhas que os outros trabalhos sabiam tão bem desmontar. O aspecto ao mesmo tempo intrincado e narrativo do trabalho força a procura de uma chave de leitura que nos dê o seu sentido profundo – pois o grau de formalização não o evidencia – e esta solicitação unívoca de unidade se impõe de maneira excessiva”.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Naves, Rodrigo. Metafísica por um fio. In: Folhetim, suplemento do jornal Folha de S. Paulo, 11 de dezembro de 1987, p. B-3-B-4.

<sup>54</sup> Op. cit., B-4.

A armadilha a que Naves se refere seria a de o trabalho impor uma direção unívoca, forçar a procura de um “sentido profundo” – coisa que a obra não faz. O crítico associa, nesse trecho, uma formalização que chama de insuficiente a aspectos “intrincados” e narrativos do trabalho. A interpretação recusa a constituição compósita do trabalho, formada, por exemplo, por peças tridimensionais e narrativas ficcionais – embora não haja um escrito específico para *Gravitação magnética*. Frustra-se talvez, com isso, a premissa de que o trabalho é uma estrutura física única e que, nessa estrutura, concentram-se os elementos da experiência com a obra. Na abordagem de Naves, o aspecto literário, ou alegórico até, da produção de Tunga seria compensador de um problema de formalização, ao passo que esses componentes narrativos jamais apontam para um desfecho, para uma conclusão positiva dos enredos que constroem. Os textos de Tunga, no geral, são intrincados por conta de enunciados que muitas vezes restam em aberto, que elencam episódios e conhecimentos sucessivos antes do desenlace de cada um. Além disso, as narrações que têm comicidade, não se pretendem sisudas. Nem têm a expectativa de um único e supostamente profundo sentido a seu respeito.

*Gravitação magnética* parodia a grandiosidade e o proselitismo da categoria monumento, ao estender-se até o alto mas apresentar uma cabeça decepada quase ao nível do solo, onde, ademais, "acontece" de fato o trabalho. A peça apresentada na bienal ocupa o vão do edifício. Sua estrutura se abre a partir de um enorme retângulo de chapas de ferro fundido, sobre a qual se repousa a representação de um quadrúpede decapitado, feita com madeira, fragmentos de imã e limalha de ferro. Da parte traseira do corpo do animal prolonga-se uma cauda extensa, com os mesmo materiais, que desenha, sobre as chapas, com uma única linha, o contorno de uma figura feminina sentada, encolhida e parcialmente “encoberta” por uma cabelereira também extensa de fios metálicos. De uma área próxima ao corpo daquele animal, essa cabeleira se estende para o alto, chegando quase ao teto do prédio da Fundação Bienal, com pé direito de cerca de 15 metros, e, de lá, desce de volta, sustentando nesta outra ponta, pendente, a réplica da cabeça de Tunga, decepada. Assim, suspensa, a cabeça é um pêndulo, pensada para que, ali, dependurada, sugerisse a possibilidade de uma oscilação livre conforme a força da gravidade.

Há também uma série de desenhos da década de 1980 intitulada *Gravitação magnética*, que reproduz, no curso de uma única linha, essa figura feminina sentada,

curvada e com a cabeça abaixada. Em alguns trabalhos, ela surge apenas com o cabelo cobrindo seu rosto. Em outros, a mesma pincelada que a desenha se estende de sua coluna, contorna seu corpo e, por cima de onde estaria a cabeça, abre-se para representar a cabeça e a língua de uma cobra. Vista assim, chapada e “de cima”, a figura feminina parece em posição fetal.

De volta a *Gravitação magnética*, esse é um trabalho arredoio. A começar pelos corpos seccionados, pela cabeça pendurada, pela figura arrepiada do bicho, de limalha eriçada, a contrapelo... Daí até a maneira como o trabalho coloca-se o espaço – no “coração” de um prédio emblemático da arquitetura moderna brasileira, em um ponto considerado de destaque em edições da Bienal de São Paulo –, mas sem que haja um ponto de vista único, ou privilegiado, do qual fosse possível apreender a peça como um todo. O trabalho requeria a mudança de perspectiva, em pelo menos dois pontos, já que se projeta para o alto, em posição vertical, como escultura, e delinea-se no chão, na horizontal, como desenho feito de objetos. Os contornos da figura feminina, por exemplo, eram identificáveis somente quando vistos de cima. Desse modo, é difícil dizer, como escreveu Naves, que a unidade da peça se impusesse “de maneira excessiva”. Tal unidade é uma “linha”, que é o rabo do bicho, que desenha no solo o contorno da mulher, que se junta à cabeleira, que sobe para o alto daquele ambiente e desce, trazendo na ponta a cabeça de um homem. Uma unidade, portanto, polimórfica. Mas talvez, de novo como um palíndromo, a cabeça seja o ponto de partida: de qual sai uma comprida cabeleira, que vai para o alto do prédio e desce ao chão, ao desenhar o contorno de uma figura feminina...

Em trecho anterior do texto, Naves compara aspectos da atuação pública de Tunga à do artista alemão Joseph Beuys.

“(...) Esta unidade interior [que o artista brasileiro realiza em seus objetos] não corresponde precisamente a uma simbolização da matéria, como acontece ao menos em parte em Joseph Beuys, por exemplo, com quem Tunga mantém certos traços comuns não só na poética mas também na concepção da figura pública de artista, na criação de uma mitologia particular – através de depoimentos na imprensa, narrativas míticas que acompanham textos de exposições, uma excentricidade calculada – que procura impregnar a obra. Só que no caso de Tunga, por ser artista plástico

num país em que os artistas plásticos não são figuras públicas (no máximo figuras mundanas), essa operação alcança uma eficácia duvidosa”.<sup>55</sup>

Essa comparação deve-se a diversas razões. A primeira é pelo uso de feltro e mel pelos dois artistas – materiais que, junto com a gordura, compõem o trio de substâncias pelo qual Beuys tornou-se conhecido. Em sua segunda exposição no MAM-Rio, em 1975, e em exposição na galeria Luisa Strina, em São Paulo, no ano seguinte, o artista apresenta trabalhos que, em sua maioria, envolvem feltro e convocam o visitante à manipulação. Esses objetos são embrulhos, com algodão, gaze, palha de aço, além do feltro e de outros materiais. Experimentá-los implica abri-los, desfazê-los, em última instância, destruí-los. O título de um desses trabalhos, *Objeto do conhecimento infantil* (1974) [fig. 27], trazem à lembrança a sentença de Freud que integra um de seus estudos sobre a sexualidade infantil: “não são interesses teóricos, mas sim de natureza prática, que põem em marcha o trabalho de pesquisa na criança”. De qualquer modo, o uso, aqui, de materiais de bandagem, de fato, coloca o trabalho em proximidade estreita com o de Beuys.

Sempre interessou à Tunga a especificidade da abordagem psicanalítica sobre o corpo, mapeado por uma anatomia fantasmática, fragmentada. A primazia do corpo erógeno está nas partes, mais que na totalidade. E, nesse momento da produção do artista, a ação e o processo é que constituem o trabalho. No registro fílmico de *O ar do corpo* (1975), Tunga abre uma lata de sardinha, com luvas nas mãos, martelo, agulhas, abridor e alicate, deixando esse instrumento preso a uma das extremidades da lata, e passa a embrulhar em algodão e feltro cada uma das ferramentas, a cabeça do martelo, o abridor, as luvas, envolvendo e fechando cada um dos embrulhos com arame. Prepara o interior de uma marmitta apenas para assinar seu nome. Com a abertura de ângulo da câmera de filmagem, nota-se que Tunga dispõe os componentes daquela experiência sobre uma placa de feltro. O artista pinta ali um triângulo que passa a conter os elementos e, por último, embrulha e fecha o suporte de feltro com arame. Esse tipo de ação, de abrir e fechar invólucros, de fazer pequenas operações como embeber um objeto em sustância líquida, como se o preparasse para alguma outro procedimento, sintetiza a produção de Tunga entre 1974 e 1975.

---

<sup>55</sup> Op. cit., B-3.

No começo da década de 1980 o uso que Tunga faz do feltro difere muito desse e também dos modos aparecimento do material na produção de Beuys. A maleabilidade e as propriedades térmicas do feltro são exploradas ainda em obras como *São João Batista*. Mas na série *Albinos* (1981) desdobra-se uma investigação com a geometria e a topologia, com associações corpóreas e eróticas, principalmente por meio de furo, atravessamento, sobreposição e dobra. *Albinos* constituem-se de placas de feltro, parafusos e cordões de algodão. Os trabalhos dispõem-se na parede e sobre base, com estruturas geométricas compostas por placas que são dobradas e parafusadas, em formas em geral retangulares, atravessadas por cordões de algodão que tensionam e repuxam o feltro, criando também formas curvas. As peças inspiram temperatura e convocam um olhar tátil para a inspeção de suas camadas sobrepostas, de suas dobras, suas laterais, suas frestas, suas diferentes faces, por baixo e por cima, por dentro e por fora.

Até certo ponto, os *Albinos* parecem relacionar-se com os *Relevos espaciais* (1959-1960), de Hélio Oiticica, as estruturas suspensas formadas por chapas de madeira monocromáticas (mas com variações tonais de uma mesma cor), a expor seus diferentes planos, linhas, volumes, tons, numa capacidade surpreendente de alternar configurações de acordo com o ponto de vista do observador. De algum jeito, *Albinos* também incorporam à sua natureza construtiva a geometria instável e provisória dos *Bichos* e das *Obras moles*, de Lygia Clark, ou o dinamismo que a noção de linha orgânica da artista impulsiona em suas superfícies. Esses trabalhos com feltro de Tunga foram mostrados, em 1982, ao lado de esculturas de mármore de Sergio Camargo, no pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza, com curadoria de Ronaldo Brito.

O aspecto processual do trabalho é outro ponto em comum entre Beuys e Tunga. O interesse pelo "comportamento", pela "atuação" dos materiais, pelas propriedades de cada um. Para Beuys, suas ações impulsionariam a energia dos materiais para processos de transformação permanente. Sobre suas ideias incidiam fontes diversas relacionadas à história política e cultural da alemã: Wolfgang Goethe, Rudolf Steiner, Segunda Guerra Mundial. E cada vez mais o artista alemão direcionaria a força que atribuía a seus materiais para uma dimensão crítica histórica, política e social, com referências também a mitos, lendas e traumas, que se cruzavam para a representação de conexões entre os mundos físico e espiritual.

Em sua teoria da escultura, Beuys reivindica a atribuição de funções e significados específicos para a matéria. O artista simbolizava seus elementos de maneira a estabelecer correspondências entre as propriedades de uma substância e estados psicológicos do homem; a exemplo do mel, substância viva, e a possibilidade de produção e transmissão do conhecimento. Para ele, o desejo, tomado como força primordial do pensamento, seria um fluxo de energia contínua, a ser dirigido e direcionado, na formação do intelecto e de organizações sociais, que última instância, guiara a uma revolução (*A revolução somos nós*, 1972).

O trabalho de Beuys associa-se intensamente à dor, à doença, ao nascimento e à sobrevivência, ao sofrimento e à morte. Os materiais que usa são uma clara evidência disso: materiais de curativo, gaze, bandagem, radiografia de crânio, osso, sangue, cabelo, unha, além da gordura, do feltro e do mel, usados para tratar seus ferimentos, após um acidente de avião. Beuys emparelhou sua biografia e sua obra com um trauma da história nacional alemã e da humanidade – o artista dizia ter sido aviador do exército nazista, abatido por uma operação militar da União Soviética enquanto sobrevoava a Crimeia, onde teria sido socorrido e salvo por um grupo de nômades tártaros, que o teriam tratado com mel, gordura e feltro. A obra se fundamenta nesse ponto e se expande para atuação direta nos campos político, ecológico e da educação.

Ao lado dessa vontade de atuação direta na realidade imediata, a obra de Tunga não podia ser mais contrastante. Se Beuys era uma espécie de xamã, Tunga talvez fosse um dândi à Charles Baudelaire – “aquelas criaturas [que] não têm outra condição além da de (...) sentirem e pensarem” ou “de combater e destruir a trivialidade”, sendo o dandismo entendido como o “último clarão de heroísmo nas decadências”.<sup>56</sup> O artista alemão punha-se publicamente convencido de missão religiosa e chegou a disputar cargo político. Ao passo que o brasileiro, ao colocar-se como um “clínico geral”, um alquimista, um experimentador ocasional, como poeta e, depois, como uma espécie de diretor de cena, sempre fez questão de imprimir a suas personas um ar douto, erudito e espirituoso. Já a mitologia particular de Tunga apoia-se, principalmente, no baralhamento de seus dados biográficos, ou na

---

<sup>56</sup> Baudelaire, Charles. O pintor da vida moderna. In: *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, p. 303-305.



imprecisão deles. Da impregnação mútua entre obra e biografia, surge um personagem volátil, de passado incerto.

Naves estava certo ao dizer que um artista plástico no Brasil, no final da década de 1980, era no máximo uma figura mundana, tão rarefeito era o meio artístico no ambiente cultural do país. Mas apesar da mundanidade persistente no circuito de arte, no Brasil e no mundo, é possível dizer com tranquilidade que Tunga, dali a pouco, passaria a ocupar posições relevantes, para um artista visual brasileiro, no debate público sobre cultura no país e no cenário internacional de arte contemporânea.

\*

Do começo ao fim de seu percurso, Tunga cultivou a figura do intelectual público, do artista com opiniões meditadas a respeito do campo da arte e da cultura, capaz de comentar produções modernas e contemporâneas, da organização do circuito artístico brasileiro e internacional. Sua capacidade de concatenações amplas, largas, na obra e em declarações públicas, acabava por torná-lo uma fonte, ou um personagem, que interessava à imprensa<sup>57</sup>. Em entrevistas, gostava de citar filósofos (Aristóteles, Descartes), matemáticos e cientistas (desde a figura mítica de Hermes Trismegisto, até Arquimedes, Galileu Galilei, Issac Newton), escritores. Sua obra também evidencia isso: no rigor de esteta de suas construções, na variedade das linguagens a que se arrisca, dos repertórios de pensamento que mobiliza, na sabedoria de seu humor, nas parcerias que firma com artistas de campos diversos, na capacidade de mobilização de pessoas para participação em suas obras, nas referências de uma vasta cultura geral que incorpora e transmite.

A partir, ainda, de seus trabalhos, mas também de suas declarações públicas, depreende-se a clareza com que sua produção intervém nos debates sobre cultura no Brasil e em âmbito internacional. A obra de Tunga estabelece vínculos retroativos importantes com produções do modernismo brasileiro (com Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Flavio de

---

<sup>57</sup> Uma entrevista com Tunga feita pelo crítico de arte Wilson Coutinho, em 1979, é apresentada com uma leve afetação pelo autor: “A obra de Tunga é ainda um enigma no nosso sistema de arte. Inicialmente ela evoca determinados temas como a Perversão e o Desejo, que obrigam críticos e espectadores a se retirarem do torpor intelectual que habitualmente possuem, quando se dirigem para a produção contemporânea. Ela coloca em circulação uma certa novidade e um certo desafio no nosso sistema. E é, afinal, uma obra maniacamente inteligente, o que, no Brasil, chega a ser ofensa”. Coutinho, Wilson. Os obscuros objetos do prazer. In: *Revista Arte Hoje*, nº 23, maio de 1979, p. 49.

Carvalho), com o surrealismo (dos antecessores Conde de Lautréamont e Raymond Roussel a André Masson, Georges Bataille, Hans Bellmer, Alberto Giacometti), com Marcel Duchamp, com a arte e a poesia concretas e neoconcretas (em particular, com Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Franz Weissmann), com a "parte maldita" da literatura e da poesia modernas (Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima), com os escritos de religiosos (de Santo Agostinho, São João da Cruz), com Joseph Beuys, com a filosofia (Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Georges Bataille de novo, Michel Serres). Isso para citar alguns, porque a relação seria interminável.

Durante suas atividades, do início ao fim, Tunga manteve interlocução produtiva com diversas artistas e intelectuais relevantes do cenário cultural brasileiro a partir da metade do século XX. Em 1980, o artista foi um dos editores da única edição da revista *À parte do fogo*, ao lado dos também artistas Cildo Meireles, José Resende e Waltercio Caldas e dos críticos João Moura Jr., Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves e Ronaldo Brito. Com Ronaldo Brito, Paulo Venancio e Paulo Sergio Duarte, por mais tempo, manteve interlocuções próximas – com o primeiro, entre 1974 e 1985, e com os outros dois, por mais tempo. Guy Brett, Catherine de Zegher, Catherine David, Catherine Lampert, Germano Celant. Sua obra continua a exercer influência entre artistas brasileiros, mas, de início, vale apontar para a ressonância de seu pensamento sobre, pelo menos, parte das produções de Nuno Ramos, José Damasceno, Cabelo e Laura Lima.

Cultivou também a figura pública de um personagem aparentado com o dândi, o homem da modernidade descrito, no século XIX, por Charles Baudelaire e Honore de Balzac, como culto, elegante, vaidoso, que se dedica ao ócio, crítico à vulgarização da vida pelo capitalismo. Vários depoimentos de Tunga convergem para a construção dessa imagem associada a certa indolência. Costumava dizer que as redes de deitar eram seu “pensatorium”, o espaço do ateliê onde mais trabalhava, para pensar, idear, bolar os trabalhos que seriam, depois construídos, no “laboratorium”, onde se dava a lida com os materiais. “Preguiçoso com as mãos, [Tunga] prefere o trabalho intelectual ao braçal (‘odeio carregar chumbo’), mas mesmo produzindo pouco, vende bem, e vive de suas peças (...)”.<sup>58</sup> Mas a informação de que produzia pouco parece plantada pelo artista.

---

<sup>58</sup> Martins, Alexandre. *A arte metafísica de Tunga*. Rio de Janeiro: O Globo, 11 de outubro de 1987.

Embora soe paradoxal, em suas aparições Tunga protegia sua biografia, ao misturar e contradizer-se em relação a dados pessoais, preferindo ficcionar esse tipo informação. Em diversos depoimentos, Tunga é crítico em relação ao vínculo entre vida e obra, para outros artistas como para si próprio:

“Gosto muito do trabalho dela [Louise Bourgeois]. Mas repare na imensa quantidade de textos que relacionam suas obras com sua vida pessoal. Repare também no esforço dela em relatar os traumas que sofreu. Bourgeois criou uma hermenêutica que nos ajuda a conviver com suas obras, mas que dificulta um entendimento mais profundo que produziu. Quero evitar esse vício de olharem para uma peça minha e concluírem que a fiz porque algo aconteceu comigo (...) Essa coisa de história pessoal virou uma mania da arte contemporânea, e isso não é necessariamente uma crítica. Mas é preciso ter consciência de que, quando você inscreve a sua vida como uma poética, será obrigado a levar isso a sério”.<sup>59</sup>

Ou, em outra entrevista:

“Acho que é uma simplificação, essa psicologização do artista. Leva a uma glorificação da vida do artista, que leva à posição de superstar. (...) É um caminho, tem muita gente que faz essa inscrição da sua biografia em sua obra. É um modo de fazer arte, mas não acho que seja a mais interessante”.<sup>60</sup>

\*

Tunga é filho de Léa de Barros Carvalho de Mello Mourão (Palmares, PE, 1922 – Canhotinho, PE, 1999) e do poeta, escritor e jornalista Gerardo Majella Mello Mourão (Ipueiras, CE, 1917 – Rio de Janeiro, RJ, 2007). Léa de Barros é gêmea de Maura de Barros Carvalho. Ambas são retratadas, provavelmente aos 18 anos, em uma das pinturas mais populares de Alberto da Veiga Guignard: *Léa e Maura*, também conhecida como *As gêmeas* (c. 1940), pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes desde que o artista foi contemplado por esse trabalho com o Prêmio de Viagem ao País, em 1940, no 46º Salão

---

<sup>59</sup> In: Moreschi, Bruno. Dentes descabelados. Revista Piauí, edição 49, outubro de 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/> (última consulta em 24 de agosto de 2023).

<sup>60</sup> In: Maleronka, André. Tunga. Vice, edição de novembro de 2010. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/8q4av5/tunga-v2n10> (última consulta em 24 de agosto de 2023).

Nacional de Belas-Artes, organizado pela instituição. Maura, a tia materna de Tunga, manteve atividade também como artista, com a produção de pinturas, esculturas e tapeçarias.

As duas irmãs, por sua vez, são filhas de Antônio de Barros Carvalho (Palmares, PE, 1899 – Recife, PE, 1966), que exerceu cargos eletivos, como deputado federal e senador, por Pernambuco, de 1945 a 1964 (filiado ao partido da União Democrática Nacional até 1950, quando se transfere para o Partido Trabalhista Brasileiro). Proprietário de terras e funcionário do Ministério da Fazenda de 1934 a 1945, Barros Carvalho formou uma coleção de objetos e de arte modernos e barrocos.<sup>61</sup> Desde a metade dos anos 1930, manteve em sua casa, no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, encontros frequentes e informais com um círculo de artistas e intelectuais, que incluía o poeta Manuel Bandeira e os pintores Alberto da Veiga Guignard e Candido Portinari. Aliás, Portinari pintou um retrato de Barros Carvalho, em 1939, por exemplo. Os dois mantiveram correspondência pelo menos entre aquele ano e 1941. Já Guignard chegou a morar nessa casa por cerca de três anos, época em que produziu *Léa e Maura*. E foi durante, também, esse período que Guignard pintou *Visão de Olinda* (1943) no teto da residência. O artista não havia estado em Olinda, mas representou paisagens da cidade a partir da descrição de seus anfitriões.

Barros de Carvalho formou-se em odontologia e chegou a exercer a profissão por pouco tempo, antes de dedicar-se às áreas econômica, financeira e fiscal. Em anotação para registro pessoal, Tunga chegou a escrever sobre a influência que a atividade de dentista do avô teria exercido sobre sua formação como artista: “Ocorreu-me falar dele [de seu avô, chamado antes por ele de Doutor Barros] agora ao constatar a enorme sucessão de coincidências que refletem em minha vida e [na] dele. Vovô Barros abandonara a profissão [de dentista] sem perder o tom obsessivo que é do caráter dos protéticos. Não era de fato um escultor mas estava próximo. Digo escultor ou artista, acredito hoje que de fato tenha sido artista, em outros campos, porém. Apaixonado, sim, era por artes, quadros, estátuas,

---

<sup>61</sup> Tunga, em entrevista para revista Trip: “Ele (seu avô, Antônio de Barros Carvalho) colecionava arte moderna e arte barroca brasileira. Tinha uma grande biblioteca brasileira, que era uma das mais belas já constituídas. Eu e meu irmão, na infância, ficávamos nos deleitando com aquelas gravuras antigas, com coleções de jornais, jornais da época do Império. Isso tudo te abre horizontes”. Fernandes, Daniela. Olhar aguçado. In: Trip, nº 194 [caderno Páginas negras], novembro de 2010.

livros e tudo [o mais] que carrega no bojo um pouco que seja de artístico, o que vem a ser quase tudo".<sup>62</sup>

Gerardo de Mello Mourão vem de uma família tradicional, embora empobrecida, no Ceará. Sua mãe era professora primária. Viveu entre Ipueiras e Crateús. Após uma passagem rápida pelo Rio de Janeiro, Gerardo passou quase oito anos, dos 11 aos 18 anos de idade, como seminarista da congregação católica dos redentoristas, em Minas Gerais. Interno no mosteiro, conta que lá aprendeu latim, grego, alemão, música. Junto com Abdias do Nascimento, Godofredo Iommi, Efrain Bo, Raul Young e Napoleón López, formou o grupo de poesia La Santa Hermandad de la Orquídea, sob o lema "ou Dante ou nada". Na mesma época, no final de 1935, filia-se à Ação Integralista Brasileira, junto com Abdias do Nascimento. Gerardo dizia identificar-se com a subordinação a doutrinas católicas e com o caráter nacionalista e conservador do movimento. Em 1942, foi preso sob a acusação de espionagem em favor da Alemanha nazista, durante a Segunda Guerra Mundial. Condenado a três décadas de prisão, cumpriu pena por quase seis anos. Mais tarde, em 1969, enquanto exercia o cargo de deputado federal por Alagoas pelo MDB (Movimento Democrático Brasileiro), Gerardo perde seus direitos políticos, acusado agora de ligações com o comunismo.

Ao longo da vida, Gerardo trabalhou como jornalista e colaborou para diversos diários com circulação nacional. Como escritor, é autor de uma obra extensa, publicada entre 1938 e 2002. São 26 livros, sobretudo de poesia, mas também de romances, contos, ensaios e biografias. A poesia de Mello Mourão estabelece diálogos constantes com certo cânone da literatura ocidental, em especial com as obras de Homero, Dante Alighieri, Ezra Pound, Fernando Pessoa e Walt Whitman. Talvez por suas inclinações épicas, talvez pela controversa ligação de seu autor com o integralismo, entre 1938 e 1945, a literatura de Mello Mourão não chegou a ser objeto de análise significativa da crítica literária brasileira. Considerado "um dos homens mais inteligentes do Brasil" pelo escritor e jornalista Carlos Heitor Cony, Mello Mourão era um erudito e, desde a adolescência, reuniu uma biblioteca de cerca de 13.000 títulos. Tunga, nascido Antonio José de Barros Carvalho de Mello Mourão, cresceu em meio a essa biblioteca em formação.

---

<sup>62</sup> Manuscrito catalogado como "Apontamentos do artista", na coleção de textuais do Instituto Tunga: AP304.

Entre as principais obras poéticas de Mello Mourão, considerando a repercussão pública de cada uma, estão a trilogia *O país dos Mourões* (1963), *Peripécias de Gerardo* (1972), pelo qual vence, no mesmo ano, o Prêmio Mario de Andrade de poesia, concedido pela Associação Paulista de Crítica de Arte, e *Rastros de Apolo* (1977), *Os peões* (1982) e *Invenção do mar* (1997), um dos livros de poesia contemplados na edição de 1999 do Prêmio Jabuti. As epopeias talvez sejam o traço comum dessas obras – a construção de metáforas (como preferia o autor a alegorias) sobre grandes temas (a chegada dos portugueses ao Brasil), com base em documentos históricos, referências literárias, mitológicas, bíblicas, na combinação de registros diferentes, do lírico e do épico. Trata-se de uma obra ambiciosa. Prestigiada por escritores e editores, no Brasil e em outros países, mas, hoje, fora de catálogo, sem edições recentes.

Tunga passou a infância em uma casa no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro.<sup>63</sup> Era também uma residência bastante frequentada por intelectuais de diferentes extrações políticas, segundo seu irmão, Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão, diplomata e diretor do Instituto Rio Branco, do Ministério das Relações Exteriores do governo federal, entre 2013 e 2016. Em depoimento para um material audiovisual difundido junto com a exposição *Tunga: Conjunções magnéticas*, produzida pelo Itaú Cultural, em 2022, Gonçalo conta:

“Os grandes amigos de nosso pai, quer dizer, quem frequentava a nossa casa, eram poetas, escritores, pintores, filósofos, pensadores de todos os matizes. Eram desde os mais conservadores até um marxista [filósofo e político] Roland Corbisier, o [sociólogo e político Alberto] Guerreira Ramos, essa gente toda. Então acho que nossa formação artística – eu digo 'nossa' porque, enfim, [Gonçalo e

---

<sup>63</sup> Em entrevista para a revista Trip, em 2010, Tunga responde sobre a influência que seu pai teria tido sobre sua obra: “Na casa dos meu pais havia uma visão de mundo bastante poética. Sempre se tentava ver a realidade por caminhos diversos do senso comum. Evidentemente, na primeira infância, você toma isso como uma coisa natural porque é essa a imagem do mundo que você tem. (...) Isso deve ter me dado uma abertura em direção à poesia, assim como os diálogos dos poetas que frequentavam a casa e de outras pessoas que se sempre traziam outras visões realidade que não aquelas do jornal ou que ouvíamos na escolar. (...) A contribuição intelectual veio com a convivência naquele ambiente. Meu pai era um homem que falava oito línguas, conhecia grego e latim. Qualquer palavra mais estranha que a gente falava à mesa, ele imediatamente declinava as origens e contava a história da palavra, o verdadeiro sentido. Essas conversas cultas logicamente me levaram a traçar esse caminho”. Fernandes, Daniela. Olhar aguçado. In: Trip, nº 194 [caderno Páginas negras], novembro de 2010.

Tunga] nos formamos juntos – se iniciou com a convivência com essas pessoas na nossa casa e, sobretudo, acho que posso ressaltar como influência muito grande na nossa formação três homens que eram como irmãos do meu pai, que viviam cotidianamente lá em casa. [...] Eram o [poeta] José Francisco Coelho, o [filósofo e poeta] Efraim Tomás Bo [nascido na Argentina e radicado no Brasil] e o [ator, escritor e artista] Abdias do Nascimento."<sup>64</sup>

Em debate realizado no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em de setembro de 2018, como parte da programação da exposição *Tunga: O rigor da distração*, Waltercio Caldas fala também sobre a atmosfera intelectual existente na casa de Tunga:

"Sempre me pareceu, conversando com o Tunga, que ele tinha o tempo todo escutado as reuniões que aconteciam na casa dele, onde vários intelectuais conversavam, e ele talvez tenha absorvido de uma forma absolutamente densa os milhares de questões que circulavam naquela casa. Um dia ele marcou comigo na casa dele, eu cheguei, ele estava dormindo no quarto. Eu entrei no quarto, não o acordei e observei o quarto. Talvez o Gerardo tenha sido a única pessoa que conheci que tinha a Enciclopédia Espasa-Calpe completa. (...) Os volumes ocupavam toda a estante da biblioteca, uma parede inteira, nesse quarto onde o Tunga dormia. Essa cena me pareceu interessante [de] lembrar para vocês: o que significava um jovem dormindo numa sala onde existia uma Enciclopédia Espasa-Calpe? Talvez tenha sido essa uma questão que o Tunga teve que superar, e essa superação exigia muito esforço e muita qualidade intelectual, que ele certamente tinha de sobra."<sup>65</sup>

Tunga também teve formação católica. Estudou dos seis aos 12 anos, de 1958 a 1964, no Colégio Padre Antônio Vieira, em período integral, exclusivo para meninos e com

---

<sup>64</sup> Esse trecho do depoimento de Gonçalo está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=A37FdxE29RQ&t=136s> [Consultado em 31 de outubro de 2023].

<sup>65</sup> Um registro em vídeo da íntegra do encontro (com a participação dos curadores da exposição, Evandro Salles e Luisa Duarte, do crítico Paulo Sergio Duarte, além da de artista Waltercio Caldas), está disponível neste link: [https://www.youtube.com/watch?v=r01qH2b\\_qh4&t=3391s](https://www.youtube.com/watch?v=r01qH2b_qh4&t=3391s) [Consultado em 31 de outubro de 2023].

aulas de religião, francês e inglês entre as disciplinas. De acordo com depoimentos do próprio Tunga, ele chegou a frequentar, na infância e início da adolescência, o Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, onde seu pai encontrava-se com amigos.<sup>66</sup> Logo em seguida, a família transferiu-se para o Chile depois de Gerardo, então deputado federal e expressamente contrário ao “imperialismo americano”, ter sido detido pela polícia do regime militar que instalou no Brasil em 1964. Gerardo, Léa, Tunga e Gonçalo viveram entre 1965 a 1966 em Santiago, no Chile. Lá, Tunga estuda no Colegio San Ignacio, fundado em 1856 por padres jesuítas da tradicional ordem religiosa Companhia de Jesus.

A proximidade entre Abdias Nascimento e a família de Gerardo foi um dos estímulos para que Tunga, ainda adolescente, interessado em pintura, aventasse planos de estudar arquitetura e de levar adiante uma produção de artes plásticas. Em 1968, com 15 anos de idade, Tunga doou uma de suas pinturas ao Museu de Arte Negra (MAN), em apoio às atividades daquele projeto, criado em 1950 e ligado ao Teatro Experimental do Negro, ambos coordenados por Abdias Nascimento. Uma reportagem no Diário de Notícias de janeiro daquele ano registra a colaboração de dois garotos com o projeto, Bida e Tunga, que tem seu nome grafado errado: “Dunga [sic], pernambucano de 15 anos, diz que a arte negra exerceu grande influência sobre ele, mas lamenta as limitações do meio para pesquisa-la. ‘Para mim, a arte negra foi a primeira a romper os grilhões das saturadas imagens renascentistas’.”<sup>67</sup> Naquele mesmo ano, 1968, o MAN inauguraria sua primeira exposição no Museu de Imagem e do Som, no Rio de Janeiro.

A síntese gráfica dessa pintura de Tunga guarda afinidades com trabalhos daquele momento de Antonio Dias e, em particular de Carlos Zilio. O trabalho é realizado com apenas duas cores e dois elementos circunscritos: o superior mostra olhos e nariz, pretos,

---

<sup>66</sup> “Tunga, que aprendeu a frequentar o sossego do mosteiro construído no século 17 ainda criança e [...] na companhia do pai. ‘Papai foi seminarista e costumava me levar com ele quando ia encontrar os amigos no São Bento’. Cadu Ladeira. Programa de coroinha: o escultor Tunga volta à infância em missa do Mosteiro de São Bento. Jornal do Brasil, Revista de Domingo, 13 de janeiro de 1991, Rio de Janeiro, RJ.

<sup>67</sup> As demais declarações do adolescente Tunga para esta reportagem dizem respeito à “sua admiração por Picasso, Portinari, Salvador Dalí, Ademir Martins, Antonio Dias e Nelson Nóbrega”, e à exigência de o artista ser livre, “sob todos os pontos de vista”. A respeito disso, Tunga diz o seguinte: “Deve até viver de outra profissão para não se sentir condicionado por interesses comerciais. Eu mesmo, que desde 1964 tenho verdadeira loucura pela pintura, espero formar-me em arquitetura, embora nunca queira, em momento algum, abandonar o pincel”. Arte negra serve de pesquisa para mini-pintores. In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1968.



sob o que parece a mira de uma arma; e, no inferior, dentro de um círculo preto, uma mancha vermelha que remete a sangue.

Tunga formou-se em arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, entre 1969 e 1974. A opção pelo curso de arquitetura foi, de acordo o humor de Tunga, por “coincidência” ou “fatalidade”, já que para o bem e para o mal não havia graduação em arte no país (com isso, não havia ensino específico, mas tampouco havia prescrições e distorções):

“Eu, por coincidência ou por pura fatalidade do destino, fiz [graduação em] arquitetura, como tantos outros da minha geração – num Brasil sem [...] uma escola de arte, 'graças a Deus', decente –, levados para a Arquitetura que se acreditava (ainda com o espírito da arquitetura moderna vigente nos anos 1960 e 1970) que seria o campo onde a técnica e a arte, o saber e a cultura, aliados à transformação da sociedade, podiam se efetivar”.<sup>68</sup>

Depois da graduação, Tunga realiza cursos de extensão universitária: em 1975, na Escuela de Arquitectura da Universidade Católica de Valparaíso, no Chile, e, de 1976 a 1977, na Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, que começou como “centro universitário experimental”, criado em 1969, mas em meio aos efeitos das manifestações de maio de 1968, com o envolvimento de, entre outros intelectuais, a dramaturga Hélène Cixous, o cineasta e crítico de cinema Jean Douchet e os filósofos Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Yolanda Simões. O futuro é que interessa. A Tarde, Salvador, BA, 16 de janeiro de 1999.

<sup>69</sup> Em conversa com seu pai, em fevereiro de 1998, registrada por datiloscrito e depositada nos arquivos do Instituto Tunga, o artista fala sobre a Université Paris 8: "Trata-se da [universidade] mais avançada de todo o mundo, onde os estudantes recebem sólida formação humanista (...). No primeiro ano, [os alunos] estudam Platão, Aristóteles, Homero, Pound, a poesia moderna, música etc. Os alunos não frequentam salas de aula, mas os ateliês dos professores". Chama a atenção, aqui, a escolha de Tunga por mencionar alguns dos autores prediletos de Gerardo Mello, como Homero e Ezra Pound.

## CAPÍTULO IV

A obra *Lezart* (1989) [fig. 22] marca um ponto de inflexão na trajetória de Tunga. Por um lado, assinala um momento de síntese da produção, ao conjugar em sua estrutura trabalhos diversos, de um arco de tempo de mais ou menos sete anos – em um procedimento de aglutinação que se tornara corrente, para o artista, na metade da década de 1980 –, e que, portanto, circulam também de maneira autônoma. O conjunto envolve *Trança*, *Troféu*, *Pintura sedativa* e *TaCaPe*, em disposições que relacionam os elementos de maneira espelhada e, ao mesmo tempo, na formação de um circuito. Já os componentes centrais de *Lezart* são duas estruturas articuladas e formadas, cada uma, por pares ou trios de placas verticais e paralelas, de cobre e de ferro, que têm as proporções de um portal, com áreas de suas laterais dentadas – de modo alternado: à esquerda, numa lâmina, à direita, na outra –, como pentes agigantados.

Nas faces externas dessas placas, uma porção de imãs se agrupa na figuração de um tacape (que, para o artista, seria como um único objeto, um único tacape, dividido em cortes transversais espalhados pelas placas metálicas). Fios de cobre saem ou passam trançados por essas silhuetas. E saem também, soltos, do interior de pares ou trios de lâminas, para derramarem-se sobre o chão, como longas e fartas cabeleiras, onduladas e brilhantes. Rastejam pelo piso com uma aparência ambígua – entre o mineral e o animal, mas também com insinuações aquosas – e ligam uma estrutura de placas à outra, à esquerda e à direita na sala, até que cada chumaço de cabelo metálico se conecte, trançado, a uma escultura de tacape, apoiada sobre o chão e contra a parede, uma à esquerda, de um lado da sala, outra à direita, do lado oposto. Nas paredes dos fundos, nas duas pontas, há *Pinturas sedativas*, uma à direita, outra à esquerda da parede. Assim, a circulação do visitante em torno da peça desdobra-se em duplos. Desde a primeira vez, as

exposições de que *Lezart* participam são inauguradas com a performance de *Xifópagas capilares entre nós*. E por essa junção de trabalhos diversos, concebidos independentemente uns dos outros, o artista definiu a obra, a posteriori, como “uma escultura de muitas esculturas” e como uma “peça sinfônica”.<sup>70</sup>

Desse momento, final dos anos 1980, em diante, o artista começou a realizar o que mais tarde chamaria de “instaurações”. O termo foi adotado por Tunga, provavelmente na segunda metade década de 1990,<sup>71</sup> para designar a realização de ações que, em geral, inauguram exposições ou peças tridimensionais do artista projetadas em escala ambiental. Essas ações são realizadas por reuniões de duas a dezenas de pessoas, que seguem um roteiro estabelecido pelo artista ou por colaboradores,<sup>72</sup> com maior ou menor abertura para improvisação, não raro em interação com esculturas de Tunga, que passam a incorporar, dali em diante, na exposição, os resquícios dessas sessões. Participam dessas apresentações atrizes, atores, dançarinos, dançarinas, modelos, coreógrafas, coreógrafos, musicistas, cantoras e cantores, artistas, escritores, poetas, profissionais ou não. De qualquer modo, nesses encontros se concentram e se propagam, de novo, níveis elevados de energia, em meio a objetos, imagens, movimentação humana, sons, tudo junto e espalhado. Por vezes, às raias do caos. Na epígrafe de seu livro *Barroco de lírios* (1997), Tunga escreve, mesmo: “sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem desordem. Bagunça”.<sup>73</sup> Pois a obra persegue essa intensidade.

A escolha da palavra “instauração” por Tunga se dá em detrimento dos termos “performance” e “instalação”, que embora remontem respectivamente às décadas de 1960 e 1980, encontravam-se em voga no mundo das artes naquele momento, anos 1990, na

---

<sup>70</sup> A descrição de *Lezart* reproduzida no livro sobre o artista organizado por Catherine Lampert e Tatiana Grinberg, reúne declarações anteriores de Tunga na seguinte formulação: “*Lezart* é uma escultura de muitas esculturas: possui, em seu próprio corpo, muitos outros corpos, alguns bem conhecidos e outros nem tanto: é uma peça sinfônica”. Lampert, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2019, p. 195.

<sup>71</sup> É difícil precisar quando Tunga começa a empregar o termo “instauração” para se referir a essa parte de seus trabalhos. Mas por certo ele já havia colocado o termo para circular em 1997. Em junho daquele ano, a curadora Lisette Lagnado publicou o artigo “Tunga questiona toda ordem da arte”, no jornal Folha de S. Paulo, em que ela fala do termo “instauração”, “conceito flutuante que reúne elementos da performance e da instalação”. [Lagnado, Lisette. Tunga questiona toda a ordem da arte. In: Folha de São Paulo, 17 de junho de 1997.] Em seguida, Lagnado desenvolve o raciocínio em artigo que alça a instauração à condição de expressão artística, com antecedentes nas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Robert Morris, e presente nas produções recentes, à época, de Arthur Omar e Laura Lima [Lagnado, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: Lápiz – Revista internacional de arte, nº 134-135. Madrid, jul/set, 1997].

<sup>72</sup> A coreógrafa Lia Rodrigues trabalhou em parceria com Tunga na concepção de performances para instaurações do artista pelo menos de 2001 a 2005.

<sup>73</sup> Tunga. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 7.

esteira da popularidade das chamadas "arte participativa" e "arte relacional".<sup>74</sup>

Manifestações identificadas sob essas rubricas por curadores e teóricos tornaram-se comuns em edições de bienais, um formato de exposição periódica que, por sua vez, encontrava-se em expansão em diversas partes do mundo, junto com um circuito de arte contemporânea em processo de globalização. No mais, para Tunga, performance pressuporia uma aceção tecnocrática de desempenho e eficácia,<sup>75</sup> que estaria em desalinho com o caráter indeterminado de suas proposições. A adoção do termo instauração confrontava também a voga internacional da expressão "instalação", para categorizar, sem conceituação, manifestações que muitas vezes derivavam da escultura ou esbarravam em uma espécie de cenografia do espaço expositivo. De resto, instalar sugere uma estabilidade calculada, uma acomodação prevista, às quais o trabalho de Tunga não parece disposto se submeter.

"Instauração" propõe a inauguração de um mundo, o início, a abertura de algo que não havia. O termo reforça a dimensão efêmera dessas manifestações concebidas por Tunga, de montar e colocar em movimento uma situação, uma cena – e "cena" é entendida, aqui, tanto no sentido narrativo, enquanto unidade de ação, parte de uma obra maior, quanto no sentido psicanalítico, da imagem ou do acontecimento experimentado na esfera psíquica.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> O crítico de arte francês Nicolas Bourriaud publica em 1998 o livro *Estética relacional*, em que teoriza sobre os caracteres participativo e transitivo de obras realizadas naquela década e que, nos termos do autor, escapariam às definições de escultura, instalação, performance e "ativismo social". Entre os trabalhos analisados por Bourriaud, estão proposições de artistas como Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Dominique Gonzáles-Foerster, Jeremy Deller e Philippe Parreno. Cf. Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

<sup>75</sup> Em 2006, ao explicar a origem do termo "instauração" em entrevista à jornalista e crítica de arte Alessandra Simões, Tunga diz que performance é "linguagem usada por revista americana, lembra resultado, desempenho"; e que "instalação tem pouco sentido. A palavra se vulgarizou e não define absolutamente nada". Simões, Alessandra. Tunga, o artista que veio de Vênus. In: *Bien Art*, nº 15, São Paulo, janeiro de 2006, p. 20.

<sup>76</sup> Em entrevista sobre sua participação na edição de 1997 da Documenta de Kassel, na Alemanha, Tunga conta ao jornalista e crítico de arte Wilson Coutinho sobre sua produção recente. Coutinho descreve: "Ultimamente, Tunga tem se arriscado a criar performances – ele não acha nome melhor para o que vem fazendo. (...) Elas divergem das instalações, Segundo o artista: 'Se por um lado as instalações podem ser consideradas como heranças da escultória, esse tipo de trabalho que faço procura instaurar uma cena', diz." Coutinho, Wilson. A performance solitária de Tunga na Alemanha. In: *O Globo*, Segundo Caderno, 16 de janeiro de 1997. Quase 10 anos depois, em entrevista concedida em 2010, Tunga define assim sua produção: "Eu acho que faço encenações, diria que sou um encenador. Mas é preciso compreender que essa noção de cena está desligada da ideia de representar num quadro uma paisagem, ou uma cena mesmo, ou de colocar no teatro uma historinha, ou armar um filme com começo, meio e fim. Essa ideia de cena é a ideia da cena mental; eu acho que eu sou um encenador da cena mental. E a cena mental de qualquer sujeito é complexa, envolve tato,

Então, embora constitua uma totalidade, um corpo ou um organismo único e coordenado, ao longo de seu percurso, a obra de Tunga está longe de se deixar definir pelo adjetivo de homogêneo, ou uniforme. Em análises abrangentes do trabalho, saltam à vista as variações de características que, com o passar do tempo, somam-se a outras ou substituíssem-se umas às outras, no vocabulário e na sintaxe da produção, com a reiteração de determinados aspectos e, ao mesmo tempo, com rumos e posicionamentos que são, no momento em que surgem, novos na existência pública da obra. A unidade que resulta desse percurso é problemática, fragmentária e paradoxal.

\*

Por outro lado, *Lezart* aponta para um processo de expansão na escala da obra de Tunga. Desde o início, a produção do artista se dispõe em seu espaço de exposição de maneira expansiva: seja com peças que ocupam piso e parede, a uma só vez, cantos de sala, ou que, mesmo rasteiros, alongam-se pelo solo; seja com trabalhos como *Ão*, que se abrem para o entorno. *Gravitação magnética*, por exemplo, cruzava de cima a baixo o vão do edifício da Bienal de São Paulo, em 1987, com proporções esguias e que, de resto, estavam dadas mais pela arquitetura do que por necessidades internas à obra – estavam determinadas pelo pé direito do edifício e eram cumpridas pelo trabalho, ao estender a cabeleira até o alto; porque, ademais, era um trabalho que se realizava no nível do chão. A partir de *Lezart*, a obra de Tunga adquire materialidades ainda mais intensas, com quantidades vultosas de elementos específicos, e uma corpulência inédita – robusta, vistosa, pesada. A ampliação física e desmesurada daquelas representações, de cabelos, pentes, tacapes, reforça o aspecto disforme e monstruoso do trabalho.

Aliás, seus componentes costumam ser concomitantemente atrativos, sedutores, e repulsivos, brutais, escatológicos. A situação que se arma é, ao mesmo tempo, intensa, concentrada, e esparsa, difusa. A ponto de a potência eletromagnética do conjunto tornar-se quase sensível aos olhos do visitante – porque, em certa medida, essa energia se reproduz nas manchas das chapas de metal, na aspereza das pontas de cacos de imãs, no

---

paladar, percepção visual, memória, a cultura que a gente herdou. Eu persigo essa cena mental dentro de um sistema complexo, que envolve uma multiplicidade de linguagens (...)". Montero, Maria. *Tunga: "Sou um encedor"*. *Sax Magazine*, nº 1, São Paulo, 2006.

brilho que faísca pela extensão dos fios de cobre desencapados, na estranha atmosfera em que convergem matérias e a sugestão de imagens de um passado longínquo, de organismos vivos, da indústria e de aberrações. O título *Lezart* surge da compressão das palavras “lizard”, ou largarto, em inglês, e “les arts”, as artes, em francês.

Nessa unidade léxica criada por Tunga estão condensados, então, sua obsessão pelos animais da ordem dos escamados, o que inclui as serpentes, e pela junção de várias manifestações artísticas na realização do trabalho, por meio de operações que também se intensificariam na obra de Tunga nessa virada para a década de 1990. A envergadura de seus propósitos – quando aglutina música, artes cênicas, literatura, artes visuais – traz à mente a noção de obra de arte total (a *Gesamtkunstwerk*), que tem raízes ideológicas no romantismo alemão do século XIX e ganha uma de suas formulações mais substanciais no pensamento do compositor Richard Wagner. Os princípios de sua obra de "obra de arte total sintetizam-se em dois textos, *A arte e a revolução* (1849)<sup>77</sup> e *A obra de arte do futuro* (1850),<sup>78</sup> e na forma do drama musical, a ópera. O drama “reunificaria” as modalidades artísticas – música, poesia, pintura, escultura, arquitetura e dança – agrupadas no modelo da cultura trágica dos helenos,<sup>79</sup> que é sua referência.

As motivações de Tunga passam ao largo da dimensão operística, grandiosa e integrada que está no ânimo de Wagner. A energia aglutinadora da obra do artista brasileiro é caótica e dispersa; mas talvez não seja, também, tão demolidora quanto a explosão de linguagens dadá, por exemplo – muito embora, sem dúvida, interesse à Tunga o desmonte, a remontagem e a simultaneidade das expressões nas declarações e nas apresentações públicas de artistas ligados aos círculos dadá. Seria preciso então considerar que a “obra de arte total” de Tunga, se pudermos chamá-la assim, não resulta de uma atitude de relativização dos meios. Não significa um traço de ecletismo, nem a submissão das linguagens a demandas e circunstâncias específicas para a realização de cada trabalho em particular e isoladamente. Convivem a variedade das manifestações e a integralidade da obra como um todo. O trabalho parece fazer é intensificar, diversificar e, ao mesmo tempo, dispersar seu próprio aparecimento público: ao reunir linguagens diversas, por exemplo, em

---

<sup>77</sup> Wagner, Richard. *A arte e a revolução*. Lisboa: Antígona, 2000.

<sup>78</sup> Wagner, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

<sup>79</sup> "(...) é para a magnífica arte grega que olhamos, para no seu íntimo entendimento aprendermos como tem que ser criada a obra de arte do futuro!". Ibidem, p. 39.

suas exposições e ao espalhar-se para além do estrito campo das artes visuais, por meio de folhas volantes, filmes, revistas, livros. Para uma atitude de inconformidade como essa, falar sobre “as artes” soaria pomposo demais.

*Lezarts* é, por fim, a obra com que Tunga inicia a inscrição de sua produção em âmbito internacional. Em 1989, o artista apresenta versões diferentes do trabalho, em instituições e galerias de cidades diversas, na Europa, Estados Unidos e Brasil: na New Gallery da Whitechapel, em Londres, Inglaterra; em exposição conjunta com Cildo Meireles, na Kanaal Art Foundation, em Kortrijk, Bélgica; no Museum of Contemporary Art de Chicago, Estados Unidos; em individual na extinta Galeria Paulo Klabin, no Rio de Janeiro; e em coletiva de artistas latino-americanos, intitulada *UABC: Uruguai, Argentina, Brasil e Chile*, no Stedelijk Museum, em Amsterdã, Holanda – essa mesma mostra, no ano seguinte, viaja à Lisboa, Portugal, montada na Fundação Calouste Gulbenkian. Nesse momento, virada para a década de 1990, o circuito internacional de arte começa a ampliar seu alcance geográfico, localizado até então no eixo euro-norte-americano, onde se concentram, ainda hoje, seus agentes de maior influência. Mas, a partir de 1989, multiplicam-se, de fato, as iniciativas para incorporar à programação de museus e galerias da Europa e dos Estados Unidos produções de artistas de regiões antes negligenciadas, de África, América Latina, Ásia, do leste europeu e do Oriente Médio; ao mesmo tempo em que se propagam, dali em diante, por diversas partes do mundo, o formato das exposições bienais, as feiras, instituições e outros eventos dedicados à arte contemporânea.

Dessas exposições em que Tunga montou versões de *Lezart*, talvez as duas mais importantes sejam a da Whitechapel, pelo prestígio da instituição e por seu histórico de relação com a arte feita no Brasil; e a da Kanaal Art Foundation, uma instituição recém-fundada à época, com um programa experimental, voltado ao acolhimento e difusão de projetos específicos, “de grande escala ou complexidades técnicas”, coordenado pela curadora Catherine de Zegher entre 1988 e 1998. Para que se possa mensurar o alcance e a relevância de suas atividades, nos cinco anos seguintes, a Kanaal apresentaria mostras de artistas diversos, em atividade em diversas partes do mundo e, pelo menos naquele momento, sem tanta projeção internacional. Entre essas exposições, estão uma do japonês Tadashi Kawamata (em 1990), uma com obras dos norte-americanos de James Casebere e Tony Ousler (em 1991), uma de desenhos e esculturas de Waltercio Caldas, outra com tridimensionais do argentino David Lamelas (1992), uma de desenhos e instalações do

ucraniano Ilya Kabakov e do estoniano Ülo Sooster (também em 1992) e, por fim, uma do mexicano Gabriel Orozco (em 1993), que edita, nesta ocasião, a primeira publicação sobre sua produção.

A exposição de Cildo Meireles e Tunga na Kaanal trazia, no título, o nome dos artistas e dos respectivos trabalhos: *Tunga, lezarts, Cildo Meireles, through*.<sup>80</sup> Uma mostra com dois trabalhos apenas, ambos com dimensões ambientais e que se revelariam, com o tempo, importantes na trajetória de seus respectivos autores. Concebido em 1983, mas montado pela primeira vez apenas seis anos depois, nesta exposição na Bélgica (em edifício onde funcionara uma fábrica e adaptado pela Kaanal), *Através* (ou “through”, em inglês) pode ser pensado em relação a outros trabalhos de Cildo Meireles de grande escala e nos quais o artista parece desdobrar a noção de espaço em suas dimensões física, psicológica, histórica, sócio-política, topológica, antropológica (como *Desvio para o vermelho*, como *Eureka/ Blindhotland*, como *Fiat Lux: O sermão da montanha*, como *Missão/ Missões*).

*Através* constitui-se de uma área retangular, superior a 200 metros quadrados, esquematizada como um labirinto, com dezenas de objetos que funcionam como barreiras e interdições físicas (redes de pesca, voiles, vidro blindado, cercas, venezianas, grade de prisão, treliça de madeira, arame farpado, correntes, telas de galinheiro, redes de quadra de tênis etc.), translúcidos, construídos em grade ou com áreas vazadas, através dos quais é possível ver alguma coisa, mas sem que seja possível atravessá-los, distribuídos ali de maneira ortogonal. Pelo chão, espalham-se aproximadamente vinte toneladas de vidros quebrados. E, no centro do espaço, resta uma enorme bola de celofane amassado. Percorrer o trabalho é tenso. Prevalece a sensação de risco iminente, pelo passo instável, pelos estilhaços e pelos sons dos vidros, pelo acúmulo de obstáculos, pela diminuição do alcance da vista, pela sensação de visão embaçada, ou brumosa, que a sucessão de coisas, em sua grande maioria, transparentes e brancas causa, enfim, pelo fechamento e pela opressão que aqueles bloqueios todos representam. Até que, no meio do ambiente, encontra-se uma bola feita com uma quantidade volumosa de um material também transparente, ordinário, usado para embrulho, amarrotado, reunido ali em uma grande

---

<sup>80</sup> Não são tão raras as decisões de Tunga de alterar a grafia ou o título por completo de uma obra. À época da primeira exposição do trabalho, na Kanaal Art Foundation, o artista utilizava *Lezarts*, no plural. O título continua no plural quando da retrospectiva do artista no Bard College, em 1997, mas é grafado no singular no catálogo de sua exposição no *Jeu de Paume*, de 2001, e daí para a frente.



esfera, um pouco como lixo acumulado, para ser visto com distanciamento, do lado de cá de um anteparo que isola o objeto por todos os lados, tão trivial, tornado tão especial. Para ser apreciado, talvez, como uma enorme bolha de espuma, já que inspira, em seu vazio, fugacidade.

O trabalho frustra a eventual ideia de uma experiência libertária, ou emancipatória, com a arte. A visão ali é cega, e as tentativas de interação física, negadas, bloqueadas, para além da possibilidade de circulação. O trabalho estabelece, nesse sentido, uma associação crítica com a ideia de participação que, embora viesse do final dos anos 1950 de motivações libertárias, dirigidas ao indivíduo, à subjetividade do sujeito, passava, naquele momento, década de 1980, por processos de institucionalização. E não deixa de ser curioso que, dali a pouco, nos anos de 1990, haveria uma proliferação de produções que propoiam, em chave colaborativa, situações de interação coletiva e instantânea. Uma indicação de que Cildo tem esse trabalho em alta conta é o fato de ele ter escolhido *Através* e reproduções fotográficas da obra para acompanhar a publicação de excertos do conto *O jardim das veredas que se bifurcam*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, que ele também escolheu para a seção de textos “Seleção do artista” do livro editado sobre sua trajetória, na coleção Phaidon Contemporary Artists, de 1999.

Em avaliações posteriores, feitas no começo da década de 2010, Tunga e Cildo Meireles sublinham a importância da exposição na Kanaal para suas respectivas carreiras. Ao comentar o interesse crescente, desde o fim dos anos 1980, de instituições e curadores com base na Europa e nos Estados Unidos pela arte feita no Brasil, em especial da metade do século XX em diante, Cildo lembra: “Particpei, em 1988, de uma exposição em Nova York que foi fundamental para a visibilidade da produção brasileira em geral: *Brasil Projects*, no P.S.1. (...) *Eureka/Blindhotland* se destacou no P.S.1 e me levou a mostrar *Através (Through)* na Bélgica. Essa exposição, que fiz com o Tunga, foi muito importante, um divisor de águas, que me abriu as portas da Documenta de Kassel [de 1992]”.<sup>81</sup> Ainda em 1989, Cildo seria um

---

<sup>81</sup> Nesta entrevista ao editor e curador Ricardo Sardenberg, Cildo Meireles explica como recebeu o convite para participar da edição de 1992 da Documenta de Kassel: “O Jan Hoet, por exemplo, curador da Documenta [de 1992], foi visitá-la [a exposição na Kanaal Art Foundation], mas a encontrou fechada; o cara que tinha a chave não estava – e então quebraram a janela para ver *Através*. Uma boa preparação para o espírito da peça... Esta mostra em Kortrijk foi vital. Nós, brasileiros, não imaginamos que, na periferia de uma cidade periférica da Bélgica, alguém se preocupe em conhecer o trabalho de um artista, mas é a Europa: as pessoas se deslocam para ver uma determinada coisa num determinado lugar”. Além de Cildo, outros quatro artistas brasileiros participam da IX Documenta de Kassel, em 1992: Jac Leirner, José Resende, Saint Clair Cemin e Waltercio Caldas. Realizada a cada cinco anos, na cidade de Kassel, na Alemanha, a exposição caracterizava-se

dos três artistas brasileiros a integrar a célebre exposição *Magiciens de la terre*, realizada no Centre Georges Pompidou e na Grande halle de la Villete, sob a curadoria do francês Jean-Hubert Martin. Denominada pelos próprios organizadores de “primeira exposição verdadeiramente internacional”, *Magiciens...* compôs-se de trabalhos de artistas de diversas partes do mundo, 50 de países “ocidentalizados” e 50 de países “não-ocidentalizados”, nos termos do curador. Logo a mostra se tornou uma espécie de marco inaugural de um processo de globalização que alterou o mundo da arte, dali por diante, principalmente ao incluir artistas de outras regiões do mundo e por ampliar o mapa do circuito, estendendo-se a regiões que não participavam de sua agenda de eventos.

Tunga tem memórias parecidas com as de Cildo sobre a importância da exposição na Kanaal Art Foundation. Para falar a respeito, ilumina, antes, as especificidades do contexto cultural do Brasil, naquele momento, final dos anos 1980, e as diferenças entre as inserções da arte brasileira no circuito internacional antes e depois de 2000. “O fim dos anos 80 e o início dos 90 foram uma verdadeira aventura: esta nossa busca por viabilizar o trabalho, por levá-lo ao mundo”. A formulação traz implícitas notícias sobre as dificuldades e limitações de produção e circulação da produção artística no Brasil naquele período, atravessando o fim do regime militar, em meio a um processo da reorganização da vida pública brasileira. Ingressar no circuito internacional de instituições, exposições, galerias, feiras e de profissionais dedicados à arte contemporânea abriria o horizonte de expectativas de um artista no país.<sup>82</sup> A inserção das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica no circuito internacional ocorre nesse momento, a partir da metade da década de 1980.

Para a mostra *Tunga, lezarts, Cildo Meireles, through*, foi publicado um catálogo com textos da curadora do projeto, Catherine de Zegher, da curadora francesa Catherine David, do crítico de arte inglês Guy Brett e do crítico e curador brasileiro Paulo Venancio Filho.

---

até então como uma mostra de arte europeia, sobretudo. *Cildo Meireles: entrevista*. In: Sardenberg, Ricardo (org.). *Arte contemporânea no século XXI: 10 brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2011, p. 109-110.

<sup>82</sup> Em sua entrevista a esse mesmo projeto de que participa Ricardo Sardenberg, Tunga comenta: “Lembro muito claramente das conversas com amigos artistas, como Cildo, sobre a perspectiva de que era necessário sair do Brasil. (...) No final dos anos 80. Foi curioso porque, em seguida, participei com ele de uma mostra muito expressiva, na Bélgica. Nesse mesmo momento ocorria uma exposição minha que considero seminal, na Whitechapel Gallery, em Londres”. A resposta continua com um “tributo” a Guy Brett: “Necessário lembrar de um nome fundamental, um nome-chave para aquele período: Guy Brett. Temos de lhe fazer esse tributo”. *Tunga: entrevista*. In: Sardenberg, Ricardo (org.). *Arte contemporânea no século XXI: 10 brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2011, p. 126.

Listados os autores, chama a atenção a reunião de profissionais que desempenhavam, àquela altura, ou desempenhariam, dali por diante, papéis importantes para a projeção da arte brasileira no cenário internacional.

A participação de obras e artistas brasileiros no cenário internacional era pequena, pontual e esporádica, sem repercussão nem desdobramentos relevantes. Até meados da década de 1970, parte significativa da interação do meio artístico do país com o mundo estava atrelada às relações diplomáticas do Brasil com a Europa, os Estados Unidos e os demais países da América Latina. Na metade da década de 1960, Guy Brett dá início a uma sequência de ações importantes para a circulação da obra de diversos artistas brasileiros, por meio sobretudo da realização de exposições e da escrita de textos, publicados em livros, revistas e catálogos, que contribuíram (e contribuem) para o pensamento crítico a respeito de cada uma dessas produções, mas também, em perspectiva abrangente, da arte feita no Brasil a partir do século XX. Para se ter uma ideia da extensão dessas relações de Brett com o país, basta listar os artistas com que o crítico trabalhou diretamente entre 1964 e 2005: Sergio Camargo, Mira Schendel, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meirles, Antonio Manuel, Waltercio Caldas, Jac Leirner, Regina Vater, Maria Thereza Alves, Ricardo Basbaum, Sonia Lins, além de Tunga.<sup>83</sup>

Como curadora da Kanaal Art Foundation, De Zegher realizaria, ainda, a curadoria de uma exposição de Waltercio Caldas, em 1991. Nas visitas que fez ao Brasil, entre o final da década de 1980 e o começo dos anos 1990, De Zegher conheceu e travou contato com a produção de diversos artistas em atividades no país. Depois disso, trabalharia, por exemplo, com obras de Hélio Oiticica, Luis Camnitzer, Lygia Clark e Regina Vater, além de Waltercio Caldas, em *America, Bride of the Sun. 500 Years/ Latina America an the Low Countries*, apresentada em 1992, no Royal Museum of Fine Arts, da Antuérpia. E, ao propor uma perspectiva feminista para examinar a arte do século XX, incluiria trabalhos de Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Mira Schendel na mostra *Inside the Visible: An Elliptical Transverse of 20th Century Art – In, Of, and the From the Feminine*, de 1995 a 1996. A capa do catálogo desta exposição reproduz uma fotografia de *Entrevistas* (1981), da série “Fotopoemação”, de Maiolino.

---

<sup>83</sup> As atividades de Guy Brett ligadas ao Brasil estão, em parte, descritas por ele e compiladas no livro: Brett, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2005.

Entre o final dos anos 1980 e meados da década de 2000, pelo menos, Catherine David manteve, também, um ciclo de visitas mais ou menos frequentes ao Brasil. Nesse período, David foi uma das curadoras – junto com o norte-americano Chris Dercon, Guy Brett e a artista brasileira Lygia Pape – da exposição retrospectiva *Hélio Oiticica*, que, entre 1992 e 1996, itinerou por diferentes cidades da Europa e dos Estados Unidos. Quando montada no Jeu de Paume, em 1992, a mostra de Oiticica contou com uma programação paralela, também organizada por David, que consistiu em um ciclo do “cinema marginal” brasileiro, com filmes de Julio Bressane, Luiz Rosenberg Filho, Neville de Almeida e Rogerio Sganzerla, entre outros.

Em 1996, ocorreu a Documenta X, em Kassel, na Alemanha, curada por Catherine David. Para a última edição da mostra periódica no século XX, a curadoria propunha um balanço de 100 anos da modernidade e de manifestações artísticas diversas no mundo. Nessa extensão ambiciosa, a seleção incluiu trabalhos de quatro artistas brasileiros – Cabelo, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Tunga – e uma sala especial dedicada à obra do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Àquela altura, Catherine David analisava o Brasil como um país que, fora dos centros de decisão no mundo, havia encetado no século XX um processo de modernização capaz de lançar luz sobre as crises daquele *fin de siècle*, relacionadas a reorganizações geopolíticas após a desmantelamento da União Soviética, em meio aos avanços do neoliberalismo por diversas partes do globo, e dos decretos de fim da modernidade e do modernismo, daí por diante.

No catálogo da mostra, David levanta, em diversos momentos de uma longa conversa com o historiador da arte alemão Benjamin Buchloh e o teórico e historiador da arte francês Jean-François Chevrier, ideias sobre o que considerava serem as especificidades da cultura moderna brasileira. Por exemplo, ao demonstrar interesse em possíveis relações entre o Museu do Inconsciente e o surrealismo; ao dizer que o movimento antropofágico rejeitava a “cópia”, em postura que teria sido dinamicamente repetida no tropicalismo; ao mencionar a ideia de Oiticica sobre o Brasil diarreia, onde nada se constrói. Já Chevrier lembra da voga do termo “brasilianização”, para se referir a estruturas sociais fraturadas que se reproduziam pelo mundo naquele momento.<sup>84</sup> De qualquer modo, a arte brasileira

---

<sup>84</sup> O escritor canadense Douglas Coupland utiliza o termo “brasilianização” para descrever o “aprofundamento do abismo entre ricos e pobres e o consequente desaparecimento da classe média”, em diversos países do mundo, em seu primeiro romance, *Generation X: Tales for An Accelerated Culture*, publicado em 1991 (Nova

começava a aparecer de maneira inédita no circuito interna de arte e, em particular, em edições da Documenta de Kassel, considerada ainda hoje a principal mostra de arte contemporânea do mundo. Vale lembrar que, na edição anterior da exposição, em 1992, os curadores Jan Hoet e Bart de Baere apresentaram cinco artistas brasileiros na mostra: Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende, Saint Clair Cemin e Waltercio Caldas. Para a arte feita no Brasil, essa sequência de acontecimentos sinalizava um processo de integração que se estendeu no tempo. Até mostrar seus limites, em meados da década de 2010.

Portanto, quando ocorre *Tunga, lezarts/ Cildo, through*, aquela era a primeira exposição individual de Cildo na Europa, a segunda consecutiva de Tunga. Os dois artistas tinham, portanto, presença relevante já no ambiente brasileiro, mas eram praticamente desconhecidos nos cenários norte-americano e europeu de arte – onde se concentravam (e se concentram ainda) os agentes influentes do circuito. O texto de Paulo Venancio Filho publicado no catálogo da exposição considera esses fatores, sobretudo a inserção ainda tímida, pequena, da produção brasileira em âmbito internacional.

“Creio que o observador europeu pode reagir de duas maneiras simultâneas a essa exposição: a primeira é sentir os trabalhos muito próximos, dentro da perspectiva da arte europeia contemporânea; a segunda é sentir o Brasil, ou [o] que ele pensa ou imagina do Brasil, muito longe. Essa situação não se deve à distância geográfica, ela deriva de uma relação de forças complexa e problemática. Implica o contexto da arte fora de um centro hegemônico. Sua possibilidade mesmo. Como pode o distante olhar estrangeiro estabelecer uma imagem da arte brasileira sem cair no risco de ou considera-la simples mimese dos procedimentos europeus ou sofrer a recorrência fantasmática dos temas do folclore e do exótico[?] [...] também não se poderia imaginar a possibilidade de uma arte

---

York: San Martin's, 1991). No final daquela década, o sociólogo alemão Ulrich Beck intitula o primeiro capítulo de seu livro *A Brave New World of Work* de “*The Brazilianization of the World*”, a fim de explicar como a ideologia neoliberal do livre-mercado aumentou índices de desemprego também “no coração do Ocidente”, onde segmentos da sociedade passaram a viver, à maneira brasileira, com “incerteza e insegurança na vida e no trabalho”. Beck, Ulrich. *The Brave New World of Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 1-9.

inteiramente autônoma, com uma história fechada em si mesma, em seus modelos locais, completamente indiferente aos centros hegemônicos”.<sup>85</sup>

Nem Tunga nem Cildo jamais trabalharam para “defender uma nacionalidade”, tampouco uma ideia de arte que pudesse ser tomada por “brasileira” a priori.<sup>86</sup> Para os dois artistas, o Brasil interessa como problema, como um conjunto de condições que determinam, com outros diversos fatores, pontos de vista a partir dos quais intervir no mundo. Embora cada autor o faça à sua maneira, os textos do catálogo convergem em apontar a pertinência dos trabalhos de Cildo e Tunga no debate daquele momento sobre arte contemporânea, ao mesmo tempo em que frisam a ligação dos artistas com processos culturais que vinham em curso no país, pelo menos desde o começo do século XX. A conjuntura talvez solicitasse mesmo isso. No ensaio de Paulo Venancio, está evidente:

“Penso em Cildo e Tunga como dois artistas contemporâneos brasileiros que responderam à circunstância deixada pela crise e pelos impasses do construtivismo e pela inviabilidade da pop no Brasil. Daí eles derivaram uma atitude singular, perceberam no construtivismo não o projeto de reforma do ambiente social ou a ortodoxia na forma, mas aquilo o neoconcretismo em seu limite com Hélio Oiticica propôs: um pensamento em expansão, uma forma de agir social, uma espécie de política. Deve-se acrescentar a isso a presença do diferencial Duchamp. Em Duchamp, Cildo e Tunga encontraram não só um modelo de artista mas um modelo de pensador”. Para fechar o texto: “Quem esperar a tematização do Brasil, a cor local, certamente não encontrará isso nos trabalhos. O tema local não está em nenhuma representação, nenhuma forma, nenhuma imagem, está muito mais nas estratégias de linguagem, nas articulações com o sistema de arte, no embate contra o provincianismo, contra os preconceitos. O tema local propriamente dito é a luta pela possibilidade da arte”.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Venancio Filho, Paulo. Situações limites. In: Zegher, Catherine (org.). Tunga, lezarts/ Cildo Meireles, through. Kortrijk: Kanaal Art Foundation, 1989, p. 28.

<sup>86</sup> Em sua página no catálogo da exposição *Information*, organizada por Kynaston McShine, no MoMA, em 1970, Cildo publica um texto que começa com a seguinte sentença: “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor a nationality”. A sentença vai na mesma direção da também primeira frase do texto de Hélio Oiticica, publicado naquele catálogo: “I am not here representing brazil; or representing anythingelse: the ideas of representing-representation-etc. are over”. In: McShine, Kynaston (ed.). *Information*. Nova York: The Museum of Modern Art, p. 85 e 103.

<sup>87</sup> Venancio Filho, Paulo, op. cit., p. 28-29.

No mesmo catálogo, Catherine David segue o raciocínio e abre seu texto com uma pergunta, segundo ela mesma, deliberadamente ingênua: "É possível uma arte experimental de vanguarda em países subdesenvolvidos e distantes dos centros tradicionais da modernidade ocidental (Europa e Estados Unidos)?" Aquele é o momento em que as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark começam a conquistar visibilidade e circulação na Europa e nos Estados. Como partícipe desse processo, David inscreve os trabalhos de Tunga e Cildo Meireles na "tradição experimental" da arte brasileira, que ela localiza especificamente nas "pesquisas e propostas neoconcretas" do fim dos anos 1950:

"[Lygia Clark e Hélio Oiticica] souberam alargar os pressupostos cartesianos e geométricos do construtivismo europeu para um pensamento mais aberto da obra, integrando-o em particular suas relações com o espaços físico, psíquico e social do espectador, em referência também a trabalhos que são posteriores ao momento neoconcreto, entre 1959 e 1961: aos objetos relacionais, ou transobjetos, aos *Bichos* e a *Caminhando*, de Lygia Clark, e aos *Bólides*, *Penetráveis*, *Parangolés* e ambientes complexos, como *Éden* e *Tropicália*, que "tendem a provocar e estruturar uma experiência total do espectador, uma participação sensorial e corporal mas também semântica, a fim de restaurar a experiência estética em todas as suas dimensões, física e sensual, mas também ética (em seu poder de revelação e de emancipação)".<sup>88</sup>

Catherine David diferencia a obra de Tunga, nessa comparação, ao dizer que ele "procede por acumulação, excesso, saturação de materiais pesados – tanto literal como figurativamente (placas de ferro e cobre, imãs, fio de cobre etc.) – e de objetos que parecem saídos de um inventário surrealista (pentes de gigantes, lagartos mutantes e outros répteis bizarros, tranças de cobra amarradas por uma fita de seda rosa etc.)", comentando a "genealogia erudita ainda que delirante" da obra e a "ambiguidade sutilmente mantida entre o real e o imaginário".

"Sem identificar sistematicamente as fontes e as referências, é possível, contudo, identificar uma forte inspiração analítica e literária no interesse que remete a certos

---

<sup>88</sup> David, Catherine. Da adversidade vivemos. In: Zegher, Catherine (org.). Tunga, lezarts/ Cildo Meireles, through. Kortrijk: Kanaal Art Foundation, 1989, p. 32-33.

fenômenos do inconsciente (associações, trabalho onírico e de condensações) e a certas obras (novelas fantásticas de Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Sade e os surrealistas dissidentes como Bataille). A erudição sutil de suas referências e citações que fazem evidentemente contraste com a forte fiscalidade da obra a inscreve na fecunda tradição barroca sulamericana, essa cultura de “bárbaros alexandrinos abastecidos pelas bibliotecas caóticas e arquivos labirínticos, tão bem analisados por Haroldo de Campos nas obras de Lezama Lima, Mário de Andrade ou Guimarães Rosa”.<sup>89</sup>

Catherine David conclui seu texto apontando para uma vitalidade, a despeito da precariedade do meio, que verificaria nessa arte experimental brasileira, ainda mais se comparada ao esgotamento e cansaço que a cultura europeia, ou ocidental, de maneira mais ampla, aparentavam sofrer naquele momento. É mais ou menos esse também o esquema interpretativo que a curadora levará para aquela discussão, mencionada antes, no catálogo da Documenta X.

“No Brasil, a relativa ausência de instâncias institucionais e de mercado ‘condenam’ os artistas à defesa ativa de uma arte viva, experimental e crítica, profundamente engajada na transformação de uma cultura e de uma sociedade complexa em busca de uma imagem e uma identidade; uma arte ambiciosa nas formas e no projeto, em nível para o qual as culturas ditas dominantes talvez não tenham mais a energia nem os meios.”<sup>90</sup>

O texto escrito por Brett para este catálogo monta uma espécie de genealogia da obra de Tunga, mas ligando-a também ao surrealismo e a outras vanguardas do começo do século XX (aos bestiários de Max Ernst e Wilfredo Lam, ao biomorfismo de Miró, Alexander Calder, Kurt Schwitters e Hans Arp, ao construtivismo de Malevich, Lissitzky, Moholy-Nagy, Vantongerloo, a Mondrian, Matisse, Klee, entre outros). O ensaio acabou por se tornar a primeira versão de *Todas as coisas simultaneamente presentes*, que o crítico publicou, em 1997, no catálogo da exposição panorâmica *Tunga: 1977-1997*, apresentada no Bard College. A mostra, com curadoria do argentino Carlos Basualdo, arrematava um momento importante para a visibilidade da obra de Tunga no circuito internacional – logo depois da

---

<sup>89</sup> Ibidem., p. 35

<sup>90</sup> Ibidem.



Documenta de Kassel e no mesmo ano em que seu *Palíndromo incesto* seria montado na exposição *Désordres*, na Galerie National Jeu de Paume, em Paris na França, junto com obras de Jana Sterbak, Kiki Smith, Mike Kelley e Nan Goldin, também sob curadoria de Catherine David.

*Todas as coisas simultaneamente presentes* se tornaria o texto mais republicado a respeito da obra de Tunga até aqui, decerto por escolha e preferência do artista. Entre outras qualidades, o ensaio de Brett é preciso ao descrever a vitalidade que se revela no conjunto de esculturas e narrativas literárias, fotográficas, performáticas ou de vídeo, que caracteriza a produção do artista desde 1980. Em sua versão já ampliada e definitiva, o texto identifica, ainda, a reverberação na obra de Tunga de uma questão que o autor mostra ser duradoura na arte moderna brasileira.

“Tunga parece posicionar-se de forma a questionar se essa dicotomia é simplesmente verdadeira ou falsa [entre pensamento e linguagem, de um lado, que seriam sistemáticos e fixativos, e a natureza, de outro, que seria inerentemente evasiva e multiforme]. Ao fazê-lo, ilumina, sinto eu, uma fascinante e duradoura problemática da arte brasileira. O duelo entre ordem conceitual e natureza prolífica, entre esquema cerebral e impulso biológico, percorre, sob diversas aparências, a obra de artistas e pensadores brasileiros do século XX.”<sup>91</sup>

Brett menciona uma formulação do escritor Oswald de Andrade “durante a primeira explosão do experimentalismo brasileiro nos anos 1920”, quando ele diz que, no Brasil, ‘nós temos uma herança dual: a selva e a escola’. Menciona os relevos dos anos 1960 de Sérgio Camargo, em que as passagens entre ordem e caos são fluidas. Compara o corpo desencarnado e cerebral que está implícito nos trabalhos de Waltercio Caldas com a forma pela qual a “mente” é iluminada na linguagem do corpo de Lygia Clark. Fala, ainda, sobre a fusão de processos sensoriais e do pensamento nas obras de Clark e Oiticica, constituindo um arco amplo, em que seria possível encaixar outros artistas mais (Lygia Pape, Antonio

---

<sup>91</sup> Brett, Guy. *Everything Simultaneously Present*. In: Basualdo, Carlos (org.). *Tunga 1977-1997*. Nova York: Center for Curatorial Studies, Bard College, 1997, p. 102.

Dias, Carmela Gross, Anna Maria Maiolino, Nelson Félix), reforçando a validade da tese, costurada, de resto, com clareza.

## CAPÍTULO V

Em 1990, Tunga dá início a uma sequência de trabalhos importantes em sua trajetória e que têm, em comum, referências a Santo Agostinho, a São João da Cruz e aos “mistérios” da santíssima trindade. Esse grupo de obras inclui *Palíndromo incesto*, *Sero te amavi* [fig. 25] e se estende até, pelo menos, *Tríade trindade* – embora soluções aplicadas a essas peças passem a caracterizar aspectos variados da produção dali em diante. Examinados em uma perspectiva abrangente da obra, esses trabalhos realçam: o desembaraço do artista na projeção de estruturas em escala arquitetônica, uma ampliação de seu repertório de formas que redimensiona a visualidade do trabalho e a importância crescente que a performance adquire na apresentação pública dessa produção. Ademais, quando envereda por essa literatura de autores religiosos, Tunga tende a levar a fé e o amor ardentes, fervorosos, às raias do erótico.

De maneira geral, as obras giram em torno de três pontos. O primeiro deles é a lenda conhecida como “Santo Agostinho e o menino na praia”. No final do século XV, o pintor florentino Sandro Botticelli pinta uma representação deste episódio, sob o título *A visão de Santo Agostinho* (1490), um afresco que o escritor também florentino Giovanni Papini (lido por Tunga) vê, em visita à Galeria Uffizi, e descreve da seguinte maneira:

“(...) um velho de barba branca, vestido de capa vermelha, conversa com um pequenito na praia de um mar verde e translúcido semelhante ao do *Nascimento de Vênus*. O velho inclina-se um pouco para a criança, que, ajoelhada junto de uma poça, tem na sua mão uma espécie de concha.

Olhei para a legenda por baixo do quadro: era Santo Agostinho a quem uma criança confessa querer esvaziar o mar”.<sup>92</sup>

A cena diz respeito ao que a literatura católica consagrou como “o mistério da trindade divina”, pela qual Santo Agostinho passava horas indagando-se sobre o deus uno e trino – sobre o senhor deus, que é também pai, filho e espírito santo –, até encontrar, em uma praia, uma criança que retirava água do mar com uma colherinha para colocá-la em uma pequena cova; ao perguntar sobre o que ela fazia, Santo Agostinho teria ouvido: “É mais fácil para mim transportar a água do mar para esta cova do que para a tua razão compreender o inescrutável mistério da Santíssima Trindade”.<sup>93</sup> Com essa sentença, o garoto assinala para o bispo de Hipona os limites da razão diante da fé para aquilo que seria a essência de deus.

O segundo elemento em torno do qual orbitam essas obras de Tunga reporta a uma passagem do Livro X das Confissões de Santo Agostinho:

“Tarde te amei, beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei. Mas eis: estavas dentro e eu estava fora. Lá fora eu te procurava e me atirava, deforme, sobre as formosuras que fizeste. Tu estavas comigo, mas eu não estava contigo. Mantinham-me longe de ti coisas que, se não estivessem em ti, não seriam. Chamaste e clamaste e quebraste minha surdez; exalaste e respirei e te aspirei; saboreei e tenho fome e sede; tocaste-me, e ardo na tua paz”.<sup>94</sup>

O terceiro ponto está ligado aos escritos de São João da Cruz e às histórias que cercam sua biografia. Um dos fundadores da Ordem dos Carmelitas descalços e conhecido como “doutor místico”, São João da Cruz deixou quatro obras literárias que descrevem suas experiências de “iluminação espiritual” e de “união de amor com deus”. A mais importante, para a produção de Tunga, é o livro *Noite escura*, composto de oito canções e de explicações a respeito de cada verso. Escritas em primeira pessoa, as canções são entoadas

---

<sup>92</sup> Papini, Giovanni. *Santo Agostinho*. Braga: Livraria da Cruz, 1949, p. 6.

<sup>93</sup> Barth, Alfred. *Enciclopedia catequética*. São Paulo: Edições Paulinas, 1964, p. 619.

<sup>94</sup> Agostinho, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*/ tradução do latim e prefácio Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017, p. 281.

pela alma. A primeira delas: “Em uma noite escura,/ De amor em vivas ânsias inflamada,/ Oh! Ditosa ventura!/ Saí, sem ser notada,/ Já minha casa estando sossegada”.<sup>95</sup> Ao longo da obra, a "noite escura" é descrita, nos termos de São João da Cruz, como a travessia de uma "contemplação purificadora", por terrível que fosse, em percurso de negatividades, até o momento em que a alma sai de si, de sua “casa”, o corpo, e de todas as coisas, para "viver vida doce e saborosa, com Deus", sem o impedimento dos três inimigos, “mundo, demônio e carne”.

Um dos mitos sobre a vida de São João da Cruz conta que ele teria escapado do cárcere do convento – preso por posições reformistas –, após uma aparição de Santa Teresa em que ela o teria instruído a rasgar as cobertas da prisão em tiras e amarrá-las tão cumpridas, umas às outras, que pudesse, agarrado ao tecido com os pés e as mãos, sair pela janela, descer pela corda e alcançar o chão. Essa é considerada uma das origens do termo “teresa” que designar os utensílios feitos por prisioneiros, com lençóis torcidos e amarrados, para a fuga do presídio.<sup>96</sup>

*Palíndromo incesto* e *Sero te Amavi* são trabalhos correlatos. Ambos se inspiram em Santo Agostinho e informam as maneiras como Tunga interpretou e introjetou em sua obra a ideia do mistério da santíssima trindade e as místicas religiosas em geral. Porque a primazia para essas obras está não na religiosidade, ou em exercícios de fé, mas no aspecto alegórico dos acontecimentos, no poder evocativo daquelas simbologias, nas propriedades fantásticas que essas narrativas infiltram no mundo material, na intensidade das sensações e dos fenômenos que descrevem.

*Palíndromo incesto* [fig. 23] parece inaugurar a recorrência de formas continentais na obra de Tunga, com seus dedais gigantes, que fazem as vezes da cova ou da concha para a qual o garoto que Santo Agostinho teria encontrado na praia transfere a água do mar. No espaço, o trabalho se distribui, como *Lezart*, em circuito, com seus seus elementos trespassados por um comprido feixe de fios de cobre, que se parece, apesar do brilho, com cipós. Esse feixe passa pelos orifícios de duas agulhas de ferro agigantadas; entra, sai e contorna três recipientes em formato de dedais, com quase dois metros de altura – os três

---

<sup>95</sup> Da Cruz, São João. *Obras completas de São João da Cruz*/ tradução do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. São Paulo: Cultor dos livros, 2021, p. 332.

<sup>96</sup> O escritor Gerardo Mello Mourão, pai de Tunga, narra essa história de São João da Cruz e Santa Teresa na abertura do catálogo de *Assalto*, exposição do artista na unidade de Brasília do Centro Cultural Banco do Brasil, em 2001. Mello Mourão, Gerardo. Teresa. In: *Tunga – Assalto*. Brasília: CCBB Brasília, 2001, p. 5.

fundidos em ferro, dois deles de pé, na vertical (um revestido com imãs e folha de ouro, do qual sai um termômetro de vidro enorme), e o terceiro tombado, no chão (revestido com fragmentos de imã e limalha). Esses fios de cobre ainda sobem e descem na extensão da obra, pendentes de três pontos do teto e dos quais mantêm, suspensos no ar, três círculos metálicos, que nessa figuração seriam bastidores de bordado, imensos (dois deles revestidos por pedaços de imãs).

Assim, objetos de uso manual, de costurar, juntar, assumem proporções ampliadas centenas de vezes, em uma desmesura que talvez lembre a relação entre dedal e mar. Adquirem um gigantismo que desorienta a percepção do espaço e dos objetos pela escala humana. É, ao mesmo tempo, espantoso e satírico – a lembrar um pouco a crueza, o humor e a violência de *A vida de Gargântua e Pantagruel* (c. 1532-1564), personagem que varia de tamanho ao longo do romance, ou a desproporção entre as escalas, de um lado, o naufrago e, de outro, os objetos e as criaturas da ilha a que ele chega, em *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift.<sup>97</sup> A desmesura dos dedais (ou seriam baldes?) eleva, por consequência, o desequilíbrio da cena, com uma dessas caídas, e os bastidores-anéis suspensos pelo fios-de-cobre-cabelos-cipós, aparentemente prestes também a tombar. A despeito dos volumes e do peso dos dedais-baldes de ferro e imã, as demais peças do trabalho são delgadas e lineares, um pouco como se desenhassem o espaço. Ao acompanhar essas linhas com os olhos, nota-se como tudo se toca e tudo se liga, nessa estrutura distribuída em circuito.

O título, *Palíndromo incesto*, surge, de acordo com que dizia o artista, da reunião de duas palavras que, de maneira indireta, dão a pensar sobre procedimentos caros à obra de Tunga: palíndromo e palimpsesto.<sup>98</sup> Palíndromo por serem vocábulos, frases ou versos que repetem um mesmo significado quando lidos da esquerda para a direita e da direita para a

---

<sup>97</sup> Não se sabe se por sugestão de Tunga ou não, o jornalista Antonio Gonçalves Filho faz várias referências ao romance de Swift na reportagem, sobre uma exposição de desenhos do artista relacionados a *Palíndromo incesto* (intitulada *Preliminares do Palíndromo incesto*): “Nem Claes Oldenburg nem Marin Puryear. A alucinação gulliveriana de Tunga vai além das ampliações macroscópicas do sueco e dos modelos swiftianos do Americano. Pinturas gigantescas de agulhas e dedais se viram sobre o papel chinês e se volumes, conquistando a Terceira dimensão a cotoveladas na galeria Millan. Saia de baixo, porque o dedal pode transformar você numa miniatura liliputiana”. Gonçalves Filho, Antonio. *Tunga derruba Euclides com dedal e agulha*. Folha de S. Paulo, 9 de maio de 1991, p. 5.

<sup>98</sup> Na mesma reportagem, Antonio Gonçalves Filho descreve um trecho de sua conversa com Tunga: “Ele [Tunga] prefere ser fiel à modernidade. 'Estou do lado de Baudelaire e Lautréamont', diz, apontando um Palíndromoincesto [sic], mistura de palíndromo com palimpsesto, como ele chama as pinturas em papel.” Ibidem.

esquerda, como se aquelas letras estivessem diante de um espelho ou fechadas em circuito. Percorrê-las em qualquer direção produz o mesmo significado. E palimpsesto por se referir à prática usual na idade média de raspar um manuscrito em pergaminho para escrever outro texto na mesma superfície – um pouco como Tunga faz ao interpretar os materiais que a obra toma como referência, de certo modo “reescrevendo-os” em outro contexto. O incesto do título viria, então, por aproximação fonética com palimpsesto, daquilo que escapa à coincidência e à repetição no encontro desta palavra com o palíndromo, adquirindo autonomia para suscitar o tabu do sexo consanguíneo e reiterando a ideia dos cruzamentos em grupo fechado. Mas é claro que o incesto não é apenas uma sobra de palimpsesto. O incesto é tanto o tabu universalmente aceito e ao qual interessa a Tunga evocar, como é o círculo familiar, a trama fechada, que a relação sexual entre pais, filhos e irmãos simbolizaria.

Nesse período, a obra de Tunga circulou com desenvoltura no cenário internacional, e não apenas em mostras individuais ou em coletivas de arte brasileira, como também em mostras menores e com artistas de nacionalidades diversas, nas quais as relações entre produções distintas se estabelecem de modo mais direto – sem a grandiosidade heterogênea e dispersiva das bienais, por exemplo, com centena de artistas. Para essas mostras, no começo da década de 1990, Tunga realizou versões diferentes de *Palíndromo incesto*. Uma das versões foi produzida para uma exposição que merece sublinhar, em particular pelo grupo de artistas que reúne, intitulada *Désordres*, apresentada no Jeu de Paume, em 1992, com curadoria também de Catherine David. A mostra compôs-se de obras de apenas cinco artistas: Nan Goldin e Mike Kelley, ambos norte-americanos; Kiki Smith e Jana Sterback, nascidas respectivamente na Alemanha e na República Tcheca, as duas radicadas nos Estados Unidos; e Tunga.

Nesta exposição, Nan Goldin mostrava um de seus trabalhos mais influentes, *The Ballad of Sexual Dependence*, com fotografias realizadas ao longo de 10 anos, entre 1982 e 1992, projetadas em diapositivos. Kelley estava representado por um conjunto de desenhos e por *Riddle of the Sphinx*, composto de um tapete de fios de algodão, que cobre um conjunto de objetos encontrados pelo artista, e por um calendário emoldurado, cuja gradação cromática de seu padrão gráfico parece rebater as formas e cores que definem a estampa geométrica do tapete. Já Kiki Smith estava na mostra com uma série de relevos

(entre outros, um gesso que reproduz uma figura feminina em posição fetal e uma peça de ferro que estende, para o alto e para baixo, o sistema digestivo humano) e uma escultura de cera que figura a musculatura de um corpo feminino, como em bonecos de aula de anatomia, intitulada *Virgem Maria*. De Jana Sterbak, a mostra reuniu um grupo de obras em linguagens diversas: esculturas de cones feitas com fitas métricas, a fotografia de um homem de costas, que traz na nuca um código de barras, filme e foto de série inspirada no mito de Sísifo, e um de seus trabalhos mais conhecidos, um vestido de carne.

Ao explicar o partido da mostra, em entrevista conduzida pela curadora e crítica de arte canadense Chantal Pontbriand, publicada no catálogo da mostra, Catherine David define a coletiva como uma reunião “muito livre, muita aberta e sem dúvida provisória de artistas que trabalham fora dos ou em reação a modelos resultantes do formalismo”.

“Todos encontram sua inspiração em domínios muito diversos do conhecimento e da experiência – a ciência, a literatura, certas urgências sociais; todos oferecem, de forma direta ou metafórica, violenta ou mais poética, uma imagem do homem e de sua presença no mundo”.<sup>99</sup>

O título da exposição teria vindo, segundo ela, de uma conversa com o artista norte-americano David Hammons sobre “a nova desordem mundial”.

Na conversa com Catherine David, Pontbriand afirma ver nos trabalhos proveniências do surrealismo e do expressionismo. A curadora da exposição percebe nessas características “formas de resistir ao ‘todo comunicacional’ que domina o período que vivemos”.

“Tunga oferece aqui o exemplo mais perfeito de metáfora complexa, literária e barroca, dentro da grande tradição sul-americana. A genealogia erudita, apesar de delirante, que ele constrói em sua obra (...) é digno de uma novela de Borges. (...) O que está em jogo é algo entre real e irreal, consciente e inconsciente, racional e irracional. Isso me parece mais justo do que a ‘magia’ ser sempre, sistematicamente, associada à América

---

<sup>99</sup> Pontbriand, Chantal; David, Catherine. Entretien, *Désordres*. In: David, Catherine (org.) *Désordres*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p. 8.



Latina. Como todas as grandes ficções produzidas pelo continente sul-americano, a obra de Tunga é uma fábula de origem incerta. Ele também lê muito Gérard de Nerval, Georges Bataille ou os psicanalistas; pertence a essa tradição do pensamento paradoxal barroco”.<sup>100</sup>

É curioso notar, nesse ponto, a recorrência com que o barroco passou a ser evocado para referir-se à obra de Tunga, principalmente (mas não só) em mostras ocorridas na Europa e nos Estados Unidos, entre o final da década de 1980 e meados dos anos 2000. Tanto que o crítico Paulo Sergio Duarte se lembra, retrospectivamente, de ter escrito o texto *A poética de Tunga*, para exposição do artista no Museum of Contemporary Art de Chicago, em 1989, incomodado com o que chama de “uma insistência banal e óbvia sobre o aspecto ‘barroco’ da obra de Tunga”.<sup>101</sup> O termo ganhava acepções diversas, quando aplicadas à produção do artista. No entanto, na opinião de Duarte, essa qualificação acabava por inibir “as ricas questões que seu trabalho traz”. Foi também em meio a essa voga que o artista publicou seu livro *Barroco de lírios*, em 1997. E no pano de fundo dessa disputa, estava em curso no Brasil, na virada para a década de 1990, um debate aberto pelo livro do poeta Haroldo Campos *O sequestro do barroco na formação literária brasileira: o caso Gregório de Mattos*, que defende o barroco como poesia americana, em contraposição ao tratamento considerado “relutante” que Antonio Candido deu a Gregório Mattos, na construção do sistema literário descrito em *Formação da literatura brasileira*.<sup>102</sup>

Dois outros exemplos da associação do termo barroco à obra de Tunga que valem ser mencionados aqui datam de 2001. O primeiro aparece no texto do curador Nelson Aguilar, intitulado *Fricções barrocas*, publicado no catálogo da exposição individual de Tunga no Jeu de Paume. Na opinião de Aguilar, o “contexto barroco”, que teria sido “reprimido por artistas da mesma geração”, viria à tona “sem disfarce”, na produção de

---

<sup>100</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>101</sup> Em nota que acompanha a republicação, doze anos depois, de seu texto *A poética de Tunga* (escrito para o folder da exposição do artista no Museum of Contemporary Art de Chicago, nos Estados Unidos, em 1989), Paulo Sergio Duarte afirma: “Este texto foi escrito levando em consideração temas vigentes à época, entre os quais o do ‘fim da história’. Havia também, naquele momento, uma insistência banal e óbvia sobre o aspecto ‘barroco’ da obra de Tunga (...) – sem falar num certo formalism filosofante que graça entre jovens críticos no Brasil (...). Duarte, Paulo Sergio. *A poética de Tunga*. In: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 124.

<sup>102</sup> Campos, Haroldo de. *O barroco duvidoso*. In: *O sequestro do barroco na formação literária brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: ROJA, 1989, p. 46-59.

Tunga, por meio de alegorias, evocações e metáforas.<sup>103</sup> Para reproduzir os termos do curador, o artista passaria então rapidamente de aproximações com a materialidade industrial das obras de Richard Serra, Robert Morris, ou Jean Tinguely, para uma relação com Francisco Zurbarán – ao citar uma peça do artista brasileiro intitulada *São João Batista*. Mas, pela insuficiência do exemplo, a associação deixa o trabalho de Tunga ainda mais perto das produções de Serra, Morris e Tinguely.

No mesmo ano, uma exposição organizada pelo curador italiano Germano Celant reúne uma obra de Tunga, *A bela e a fera* (2001), e um grupo de fotografias de Miguel Rio Branco, na Solomon Guggenheim Foundation, em Veneza – em paralelo à 49ª edição da bienal da cidade italiana. A mostra tem patrocínio da Brasil Connects, cuja atuação, naquele momento, virada para os anos 2000, marca um estágio diferente no processo de inserção da arte brasileira no cenário internacional, em razão do financiamento pela entidade grandes mostras coletivas na Europa e nos Estados Unidos, das quais Brazil: Body & Soul, no Guggenheim, em Nova York, também em 2001, virou um emblema, ao apresentar mais de 300 obras, em um painel que ia do barroco (inclusive com o altar do Mosteiro de São Bento, de Olinda) à arte contemporânea. Mas, bem, no texto de apresentação do catálogo da mostra de Tunga e Miguel Rio Branco, Celant, conhecido por cunhar o termo “arte povera”, para designar parte importante da produção artística que emergia na Itália na década de 1960, associa a produção dos dois artistas a uma “força de baixo”, vinculada à “realidade da carne, a um núcleo energético”, que, de maneira genérica, caracterizaria a cultura brasileira do barroco, passando pelo modernismo, à atualidade.<sup>104</sup>

Pelo que se depreende da entrevista reproduzida no catálogo de *Désordres*, Catherine David não se referia a um barroco de dramas e religiosidade, nem apenas sensual, visceral ou rebuscado. Seria um barroco delirante, seguindo pistas do próprio Tunga, de acontecimentos e sugestões em profusão, sem nexos explicativos, ao ponto de a consciência e o sonho, o falso e o real, tornarem-se indistintos, como no romance *Paraíso* de José Lezama Lima,<sup>105</sup> escritor mencionado por ela na conversa. Tunga, a propósito, resistia com veemência às categorias do “mágico” e do “místico” – atreladas por vezes ao barroco – justamente pela associação de culturas de países da América Latina (mas também

---

<sup>103</sup> Aguilar, Nelson. Frictions baroques. In: Tunga. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 2001, p. 9.

<sup>104</sup> Celant, Germano (org). *Miguel Rio Branco, Tunga*. São Paulo: Brasil Connects, 2001.

<sup>105</sup> Lezama Lima, José. *Paraíso*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

da África) com o encantamento do mundo, com aquilo que escaparia à explicação racional, com o sobrenatural, o milagroso etc. Em entrevista de 2007, o artista diz:

“Quando a gente se refere a essas palavras, da ordem do sagrado ou da ordem do mágico, a gente termina usando uma estratégia ruim. Não que as utilizemos de um modo errado, mas acabamos por nos basear em uma estratégia que já foi dominada. Então, quando se fala de mágico, vem a pergunta. Você vem de onde? Do Brasil. Ah, busca de identidade, coisa mágica, coisa mística. A coisa mais mágica que eu conheço é a o *Boogie Woogie* de Mondrian, que entra em contradição com o racionalismo, que desmobiliza você e você não sabe mais onde está, em que espaço está, quando testemunha obra de frente. Então vamos evitar essas palavras porque elas já foram dominadas e nos colocam taticamente em posição subalterna. Como se a mágica estivesse ligada a um modo primitivo de pensar. Eu acho que nós temos uma mágica, sim. Mas é uma mágica além da razão, uma mágica além das possibilidades das estruturas da linguagem que se usa na vida comum. É uma coisa onde a razão não penetra. Nós estamos pensando além da razão, não aquém da razão. Quando se fala de mágica, pretende-se uma impossibilidade de acesso à razão e uso de meios primitivos”.<sup>106</sup>

\*

De setembro de 2005 a janeiro de 2006, Tunga apresentou no salão de entrada do Louvre, sob a famosa pirâmide de vidro do museu, a estrutura tridimensional *À luz de dois mundos* (2005) [fig. 12]. A peça foi projetada levando em consideração a arquitetura do museu, para apoiar-se sobre uma coluna de sustentação do edifício, em sistema de balanço. A inteligência do trabalho se manifesta já na escolha do lugar onde colocar-se, por um ponto que não era oficial, que não era destinado a mostras temporárias, onde não era comum a apresentação de trabalhos de arte, o que favoreceria a ideia de que a entrada ali de uma obra constituiria uma interferência, e não o preenchimento de uma agenda. O trabalho consiste em uma escultura de escala monumental, com nove metros de altura, e que se articula a partir do cruzamento de três bengalas gigantes de ferro fundido, pretas,

---

<sup>106</sup> Tunga. In: *Azougue, edição especial*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 224.

com seis metros de comprimento cada, dispostas no alto da estrutura, na horizontal, como os travessões de uma balança.

Desse trio de bengalas, desce, de um lado, uma trança de cabos de aço – e essa trança, em uma de suas extremidades, sustenta uma quarta bengala, folheada a ouro, inclinada até tocar o chão com sua ponta inferior, e, na outra, suspende um feixe de seis representações de crânios humanos, fundidos em bronze e expostos como mórbidos troféus de guerra (cinco deles revestidos com pátina preta e o sexto, dourado). Do outro lado dos travessões, pendem mais duas bengalas pretas e um volume espesso e comprido de cabos de aço, igualmente pretos, parecido com uma longa e espessa cabeleira que, a certa altura, traz um pente banhado a ouro travado pelos dentes. Depois, prendem-se a três mechas dessa cabeleira redes estreitas e compridas de cabos de aço, semelhantes a tipitis – que são uma espécie de prensa indígena, feita com palha entrelaçada, usada para espremer, escorrer e secar raízes. No interior dessas redes, distribuem-se equidistantes réplicas em bronze, pretas e douradas, de cabeças de esculturas pertencentes ao acervo do Louvre. Redes e cabeças estendem-se ali, pelo chão e sobre uma pequena base de mármore, como se estivessem em situação de abandono.

Por fim, o elemento central da peça é uma rede de descanso, feita também com cabos de aço trançados, que se estica de uma ponta à outra da estrutura tridimensional e na qual repousa a representação de um esqueleto humano, nas proporções do trabalho, agigantado, e sem cabeça, como se fora decapitado. À exceção de um de seus fêmures, cuja superfície reveste-se do amarelo brilhante do ouro, os ossos do esqueleto têm a cor da pátina preta. Assim, por alguns meses, *À luz de dois mundos* recebeu os visitantes do Louvre como um antimonumento fúnebre, grandioso, mas composto por elementos lineares, que descem do alto, em movimento de queda, e sem um volume de fato robusto, em relação à sua escala. Ou, então, *À luz de dois mundos* se apresentou como uma espécie de engrenagem sombria, um contra-móvil, em que as bengalas da parte superior lembram cruzetas de manipulação de marionetes, a induzir, quem sabe, movimentações em cadeia entre as articulações que conectam as várias partes do trabalho; embora, pesado, tudo permaneça imóvel.

Talvez poucos trabalhos de Tunga – conhecido por associações enigmáticas e por obras com múltiplas possibilidades de entrada e de interpretação –, sejam tão diretos em suas significações como esse. Também poucos trabalhos do artista se ligam tão diretamente

ao contexto em que surgem como esse. A mostra de Tunga no Louvre integrou a programação do Ano do Brasil na França,<sup>107</sup> um ciclo de eventos culturais (com mais de 2.500 apresentações), organizados conjuntamente pelos governos brasileiro e francês, entre março e dezembro de 2005, em diversas cidades daquele país, onde o evento se chamava *Brésil, Brésils*. Na sequência de temporadas anuais que o Estado francês promove em parceria com outros países desde 1985, o Ano do Brasil... ofereceu apresentações de música, teatro e dança, sessões de cinema, exposições de artes visuais e atividades e colóquios sobre literatura. Uma agenda extensa de artes visuais contou com mostras monográficas de Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Lygia Clark, Iberê Camargo, Cildo Meireles, Artur Barrio, Jac Leirner, Rosângela Rennó, Adriana Varejão e Marepe, entre muitas outras.

No Louvre, a exposição de Tunga ocorria em paralelo a outras duas relacionadas com o Brasil. Uma era *Frans Post – O Brasil na corte de Luís XIV*, com um conjunto de pinturas e gravuras produzidas pelo pintor holandês no período em que esteve no Brasil, de 1637 a 1644 – além de guaches de um pintor amador francês, que são cópias de pinturas de Post produzidas também em sua temporada brasileira, porém desaparecidas. A outra mostra consistia na apresentação de um desenho de Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste Clarac – que fora conservador do departamento de antiguidades do Louvre, no século XIX. Intitulada *Floresta virgem do Brasil* e realizada no país, em 1819, a obra representa uma discreta cena com indígenas em meio a uma paisagem profusa, luxuriante, às margens do rio Caceribú, em trecho que passa pela cidade de Rio Bonito, no Rio de Janeiro.

*À luz de dois mundos* evoca, desde o título, as denominações “velho” e “novo” mundos, para se referir respectivamente às Américas e à Europa. Os termos estabeleceram-se na virada para o século XVI, após a invasão do continente americano por navegadores europeus, seguida da exploração e colonização daqueles povos e territórios por Espanha, Portugal, França, Holanda e Inglaterra. Atribui-se a origem do termo “novo mundo” ao mercador, navegador e cartógrafo italiano Américo Vesúcio, autor de carta intitulada *Mundus Novus*, em latim, endereçada em 1503 a Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, então

---

<sup>107</sup> Embora uma publicação sobre o artista (Lampert, Catherine. Tunga. São Paulo: Cosac Naify, 2019, p. 311) diga que o convite para a realização dessa exposição no Louvre tenha partido da instituição, em 2004, não há documento que confirme a informação. O que é possível dizer com segurança é que o artista apresentou o projeto de construção dessa obra à diretoria da instituição, em janeiro de 2005; o projeto foi aprovado e, em agosto de 2005, a diretoria do Louvre convidou Tunga a apresentar *À luz de dois mundos* na instituição, a partir de setembro próximo. A curadoria da exposição foi de Marie-Laure Bernadac, que havia assumido, dois anos antes, a coordenação de projetos de arte contemporânea no museu.

embaixador de Florença em Paris. Na remissiva, ele narra a “descoberta” de novas terras e formação, por elas, de um “continente independente”, onde a terra é “muito fértil”, com árvores odoríferas e “selvas amplíssimas e densas”. Com “multidão de gente” que andava nua, com corpos “grandes”, “com cor [de pele] tendendo para o vermelho”, com perfurações nas maçãs do rosto, nos lábios, narinas e orelhas, por vezes “semelhante a mostro”. Onde os homens armam-se de arcos e flechas, e as mulheres são libidinosas. Onde os habitantes “vivem 150 anos”, “raramente ficam doentes”, “curam-se com raízes de algumas ervas”; não há rei, comando nem ordem; onde homens e mulheres “não são idólatras”, matam-se uns aos outros, são canibais e praticam incesto.<sup>108</sup> Uma visão que se repete, em grande medida, em outro relato, do mercador italiano Girolamo Benzoni, que esteve no Brasil, e escreveu o livro *Historia del mondo nuovo*, publicado em 1565 – e que, por sua vez, inspirou a seção sobre Canibais dos *Ensaïos*, de Montaigne, uma das obras fundadoras da modernidade.

Os elementos de *À luz de dois mundos* integravam já um rol de formas, materiais e procedimentos que Tunga construiu a partir de 1980: tranças, cabeleiras, pentes, crânios, caveiras e ossos, bengalas, redes, metais, com o entrelaçamento das coisas, a reunião de três unidades idênticas de um mesmo objeto na formação de uma estrutura. Mas, agrupado naquelas circunstâncias – no Louvre, em paralelo a uma mostra de pinturas produzidas no Brasil por Frans Post, em programação dedicada à cultura brasileira na França – e sob aquele título, o conjunto parecia formular proposições que eram, sim, internas à obra completa de Tunga, mas que poucas vezes haviam se apresentado daquela maneira, em primeiríssimo plano, endereçadas a um contexto tão específico – sem tematizá-lo, mas ao expor fatores centrais para a chegar àquela combinação de fatores. Também no título do trabalho o artista anuncia um ponto de vista analítico, “à luz de...”, com um reforço para as evocações ao iluminismo.

No projeto de realização da peça que submeteu à diretoria do Museu do Louvre, em 2005, Tunga reporta indiretamente a esse período antes chamado “a era das grandes navegações” ou “dos descobrimentos”, ao nomear as partes constitutivas de sua estrutura com menção aos mares, aos processos de deglutição, a atos de violência. Por exemplo: a

---

<sup>108</sup> Vespúcio, Américo. *Mundus Novus*. In: *Novo Mundo: As cartas que batizaram a América*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013, p. 3-14.

trança de cabos de aço que sustentam, em sua extremidade inferior, um feixe de crânios é chamada, nesse documento, de *dé-tresse*, algo como “des-trança” (embora *détresse*, sem o hífen, em francês, signifique também angústia, sofrimento, o que leva a pensar, em relação às esculturas, que se trata de uma referência à dor do escalpo e à morte). Já ao conjunto de réplicas de cabeças de esculturas pertencentes ao Louvre, que aparecem em seu trabalho no interior de tipitis, Tunga dá o nome de *le butin*, ou “o despojo”, “a pilhagem”. Aqui, o artista não podia ser mais direto. Porque, se o Louvre é uma consequência da Revolução Francesa (1789) e do Iluminismo; se o museu é a instituição de seleção, classificação e preservação de objetos, para instituir valores, produzir e difundir conhecimento a partir desses itens; é preciso lembrar, em contrapartida, que parte de seu acervo resulta de pilhagem e despojo de guerra entre países europeus e por ações de espoliação do mundo colonizado por países da Europa. A instituição autodeclarada universal, com suas coleções de itens variados, de procedências diversas, datados desde a antiguidade até o começo do século XX, justificou a tomada de posse, o roubo e a inclusão de determinadas peças a suas coleções com a justificativa de protegê-las de seus até então proprietários, muitas vezes pré-julgados tiranos ou bárbaros, pelo país da liberdade, em missão civilizatória.<sup>109</sup>

Ainda no projeto de Tunga, aquele esqueleto decapitado e estirado na rede se chama “a longa digestão”, em alusão, provavelmente, ao canibalismo. A rede sobre a qual ele se deita seria “o velho oceano”. À direita da rede, réplicas de cabeças de esculturas caem em cascata, presas a redes, e referenciam obras depositadas no Louvre. Nessa fileira estão cópias de cabeças de esculturas de Cristo, Vênus e Afrodite, Baco, um cavaleiro da antiguidade grega, Sócrates. Um grupo que sintetiza aspectos diferentes da tradição europeia, ocidental, de matriz greco-romana, e que informa também uma parte importante do vasto conjunto de referências em que a obra de Tunga se fundamenta. Estão ali pistas para o mistério cristão (no sentido não de enigma, mas de um conhecimento a ser conquistado); a deusa do desejo nascida do Caos; o deus do teatro, do vinho, dos excessos sexuais e da transformação; e o “pai” da filosofia antiga, filho de escultor e de quem se conhecem as palavras, em forma de diálogos, sobre ética, lógica e epistemologia, por meio dos “socráticos” Platão, Xenofonte, Aristóteles e outros.

---

<sup>109</sup> Cf. Vergès, Françoise. *Programe de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris: La fabrique editions, 2023.

Por meio de uma obra, ela mesma, construída em linha, por articulações e ganchos, quase em circuito, Tunga não figura nem metaforiza processos históricos, mas os coloca à mesa para discussão. Tampouco torna indistintos os sinais de espoliação e os ideais de beleza, mas relaciona colonialismo e modernidade. Embora seja um mecanismo em equilíbrio instável sobre a coluna do Louvre, *À luz de dois mundos* está entre os trabalhos de Tunga em que prevalece um simbolismo estável direto – uma característica que se tornou mais frequente, numa visão ampla de sua produção, a partir de 1990 –, em comparação com obras com múltiplas possibilidades de entrada e de sentido, além de remissivas a outros trabalhos do artista, a textos, filmes, desenhos.

Dos projetos do iluminismo, da modernidade e da construção de uma civilização ocidental, interessam à obra completa de Tunga os movimentos intelectuais, as ciências, a dúvida como valor, os princípios do humanismo, da liberdade do indivíduo, mas interessa também aquilo que escapa às promessas de progresso como destino inescapável, à primazia incondicional da razão sobre a sabedoria vernacular e o que os efeitos que contraíram os discursos de universalização do liberalismo como meio de emancipação e inclusão de povos “colonizados” nos espaços de desenvolvimento social, econômico e da democracia no mundo. Parece interessar à obra do artista algo daquele espanto do contato com o “outro”, do assombro de viajantes entre o final do século XV e o final do século XVIII, diante das terras e dos povos das Américas – dos sentimentos misturados (de alumbramento e medo), da incompreensão diante das culturas de povos ameríndios, desconhecidas e classificadas, por isso, como “selvagens”. Parece interessar à obra do artista aquilo que foge aos mitos da modernidade sobre originalidade, pureza e evolução das formas; ao apropriar-se de repertórios diversos e não exclusivamente do campo cultural, ao incorporar materiais arcaicos, considerados “primitivos” até pouco tempo atrás... Não pela busca de uma “origem”, menos ainda por motivação conservadora, restauradora, mas, ao contrário, como se quisesse injetar no próprio trabalho – que reivindica ligações com o ânimo crítico de manifestações modernas, brasileiras ou não – aquilo que fora reprimido sob as pechas de “atrasado”, “arcaico”, “brutal”, “perigoso”, “macabro”, “devorador”, “primitivo”. A fim de vigorar as possibilidades de experiência com a obra de arte, quando a própria noção de experiência se encontrava desacreditada ou em xeque. A natureza crítica da obra de Tunga não estabelece para seu percurso um grau zero da linguagem, uma tabula rasa. Ao



contrário: parte conscientemente de uma saturação de imagens, objetos, textos, ideias e ações.

Já na metade da década de 1980, Tunga realiza um trabalho de impacto visual forte, mas que é também alvo de controvérsia, por envolver animais vivos – uma fotografia de sua realização estampa a capa de seu livro *Barroco de lírios*. A obra consiste na sedação e no entrelaçamento de três cobras, que passam a compor temporariamente um único corpo, com três cabeças e três caudas. Dessa operação resultam uma obra fotográfica dos animais trançados sobre grama e a realização da performance, que os expõe unidos e que se encerra quando, passada a sedação, os animais se desvencilham uns dos corpos dos outros e rastejam, independentes, pela área delimitada para a ação. A essa obra, o artista deu o nome de *Vanguarda viperina* (1985). Um título paródico, deliberadamente extemporâneo, ao propor uma vanguarda na metade dos anos 1980, quando a noção se encontrava combalida e esvaziada, mas uma vanguarda que secretaria veneno, que simbolicamente traz consigo poder de crítica e de ataque.

## CAPÍTULO VI

Uma noção ampliada da sexualidade,<sup>110</sup> com base na psicanálise e na filosofia de Georges Bataille, está presente na obra de Tunga desde o início – desde sua primeira exposição, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), em 1974, intitulada *Museu da masturbação infantil*. Tratava-se de uma mostra de desenhos, produzidos a partir do ano anterior, sem que nenhum deles se deixasse confundir com o rótulo da arte erótica. Talvez fossem e sejam considerados abstratos, em avaliação de estilo, porque não figuram nada. O que esses trabalhos dão a ver são deslocamentos, espasmos e signos gráficos – no rastro de gestos rápidos, em direção única, como um fluxo, ou ziguezagueantes, entre esguichos ou escorridos de tinta, e na elaboração minuciosa de linhas, pontos, formas e manchas de cor. Sintéticos, esses elementos cruzam mas não preenchem o espaço do papel. Pressionam o vazio do entorno conforme a extensão, a espessura e o curso de seus traços, conforme a densidade ou a transparência da tinta. Mais que imagens, os resultados se mostram como um conjunto de forças em ato, de acontecimentos em aberto, em curso e, aparentemente, de passagem.

Tunga deixava explícito, naquele momento, seu interesse pela disciplina da psicanálise. Um interesse que se desenvolve ao longo da produção, mas ali, na década de 1970, predomina em referências feitas, em títulos de obras e exposições, ao funcionamento do aparelho psíquico, aos processos primários do pensamento, ligados ao inconsciente, a manifestações da sexualidade infantil e à expressão do desejo. Alguns desenhos mostrados na exposição *Museu da masturbação infantil* lembram mesmo a representação gráfica de

---

<sup>110</sup> Quem fala de um conceito “ampliado” da sexualidade é Sigmund Freud no prefácio à quarta edição de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, ao avaliar em retrospectiva as resistências às investigações sobre os papéis da vida sexual na psicologia dos sujeitos, e vice-versa, em vez de a ciência estudar a sexualidade em cima apenas de aspectos biológicos. Freud, Sigmund. Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dória") e outros textos (1901-1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 16-19.

uma transmissão de impulsos nervosos. Realizados com nanquim e aquarela, em sua maioria nas cores preta e azul ou vermelha, os trabalhos sugerem uma movimentação constante, uma espécie de processo em curso, que acompanharia as conexões (a darem continuidade a uma propagação de estímulos) entre ramificações (as linhas) e um núcleo (uma mancha). Na realização da maioria desses trabalhos parece haver um jogo renhido entre a minúcia de movimentos controlados; o imprevisto de outros, que não estavam ensaiados; e o estouro repentino e breve do acaso, com desdobramentos irrefreáveis. A série *O perverso* (1974), por exemplo, é simples, consiste no traçado de uma linha reta no centro do papel, com uma pressão do pincel sobre o papel que propaga a tinta nas extremidades, ou em um pequeno círculo ou em uma linha que se desvia e desaparece da superfície, com velocidade.

Conhecendo a admiração de Tunga pela obra do artista e escritor belga Henri Michaux, é tentador relacionar essa produção gráfica de Tunga realizada na década de 1970 com um segmento de desenhos, aquarelas e pinturas feito por Michaux ao longo de sua trajetória, entre 1925 e 1977. Para essa aproximação, é preciso considerar as particularidades do trabalho visual de Michaux em relação ao de Tunga. Michaux trabalhou exclusivamente com meios bidimensionais, demorou a apresentar publicamente essa produção (suas primeiras mostras individuais ocorreriam na segunda metade da década de 1930, mais de 10 anos depois de seus primeiros experimentos) e sempre em formatos pequenos (seus maiores trabalhos são umas poucas pinturas feitas com nanquim sobre telas que medem aproximadamente 80 x 140 cm., em 1960).

Michaux persegue a expressão de seu "espaço de dentro", como dizia; de forma mecânica, sem o autocontrole que a escrita requer, em processo que consistiria mais em "deixar" do que em "fazer".<sup>111</sup> O artista procurava uma linguagem de formas que pudessem exprimir, o mais livre e diretamente possível, sua energia e gestos – por meio de canais diretos da cabeça à mão, sem o controle da consciência. Ver também seria, para ele, ação e uma modalidade do pensamento. Michaux tende a preencher a superfície de seus trabalhos, sobre papel ou tela, muitas vezes com sugestões caligráficas e biomórficas.

---

<sup>111</sup> Hulten, Pontus. *Henri Michaux*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1978, p. 186.

Aliás, não seria equivocado dizer que sua pintura surge da escrita. Já em sua produção inicial, em desenhos realizados em 1927, intitulados *Alfabeto*, Michaux cria sucessivos signos em linha, em que é notável a influência de suas observâncias de hieróglifos egípcios e ideogramas japoneses, chineses ou coreanos.

Seu ânimo por extrapolar os limites da cultura ocidental, por conhecer e experimentar manifestações de outras partes do mundo o levam a viajar e conhecer países da América Latina e do Oriente. Suas pesquisas sobre a cultura oriental municiariam seu enfrentamento contra os vícios da cultura do ocidente. Seu apreço pela caligrafia japonesa, a propósito, se manifesta, não em seus textos, mas em sua obra pictórica. Michaux queria algo diferente do surrealismo e do automatismo, propunha a mistura de línguas diversas e do surgimento de uma escrita independente, uma “máquina”, com vontade e movimento próprios. O artista fazia também uso controlado de drogas como caminho para isso.

Em sua literatura e em sua obra visual, Michaux criou um universo com seres, lugares, povos, línguas, ritos e costumes particulares. Os *Meidosems*, por exemplo, (descritos em livro homônimo, de 1948) são criaturas dotadas de extrema elasticidade – fonte do seu gozo e de suas desgraças também –, sem uma conformação física estabelecida, fixa. Seres que passam de uma forma a outra com facilidade – e que, para exemplificar, sobem em árvores pela seiva, não pelos galhos, e descem pelas raízes, para dentro da terra. Enfim, é bastante provável que a força dessa imaginação de Michaux, que sua capacidade de ultrapassar os cânones ocidentais e que as experimentações simultâneas de com a literatura e a artes visuais atraíssem a admiração de Tunga.

*Museu da masturbação infantil* consistiu na apresentação de cinco série de desenhos, sugestivamente intitulados: além de *O perverso*, *Pensamentos*, *Máquinas*, *Paisagens do desejo* e *Charles Fourier (1772-1887)* – esta última em menção ao filósofo francês que fora um dos primeiros e principais teóricos do socialismo utópico, autor de livros como *O novo mundo amoroso*, no qual vislumbrou uma sociedade aberta e livre, já fora do capitalismo, com atividades baseadas em trocas econômicas e, no lugar de proibições, em jogos sociais, eróticos e estéticos. Em declaração ao jornal *O Globo*, para reportagem sobre sua exposição de 1974 no MAM-Rio, o artista conta o que tinha em mente, talvez inspirado, entre outras coisas, por Fourier:

“O meu trabalho é 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 simbólico, contra as atuais formas repressivas que se impõem ao comércio do desejo em nossa sociedade”.<sup>112</sup>

A publicação que acompanhava a mostra trazia um texto do psicanalista M.D. Magno. O autor começa o texto com uma interrogação sobre as definições da palavra “tunga”: “teima, sova, porfia, engano, logro, ilusão-brasilexigrafia do que, por olho, anuncia de invisível a visão?”.<sup>113</sup> Trata do matemático, lógico e filósofo alemão Gottlob Frege, que definiu o zero como conceito, e trata de Jaques Lacan, que teria “movido” a psicanálise em “borracha topológica”. Aqui, Magno faz referência ao momento em que o psicanalista toma os objetos topológicos para pensar as fronteiras entre a teoria e a clínica do campo, numa menção direta à banda de Moebius – lembrando que a figura do *Toro* [fig. 19] será importante para Tunga dali a poucos anos.

“O que Tunga nos dá com seus desenhos, e por tunga mestrada, são muitos ‘nomes’ ao zero, por transformadas do um. São máquinas – não só mecânicas, eletrônicas, nem orgânicas só, ou só psíquicas. Porém máquinas – a se mostrarem na charneira onde se articulam esses modelos todos, mas sobretudo à fronteira dispersa, vaga, indescritível, a qual, embora talho, não nos recorta geografia mítica, de espírito ou de carne”.<sup>114</sup>

A escrita poético-ensaística de Magno liga outras antinomias além dessa. Fala em pênis-fêmeo e vulva macha, “órgão qualquer, de qualquer corpo, mesmo celeste, de gás ou minério, ou carne, ou vegetal (...)”; ânus ou olho, um grafismo sem princípio ou fim, de um rigor reiterado (que seria Duchampiano) que não perde o gosto pelo “sensível” (que o autor associa a Klee), fala das “tungas da morte namorando a vida”. Em crítica publicada no jornal

---

<sup>112</sup> A declaração está reproduzida na reportage: *Os traços do inconsciente*, publicada no jornal *Diário de notícias*, no Rio de Janeiro, em junho de 1974. Consultado em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/exposicao/exposicao-individual-museu-de-arte-moderna-rio-de-janeiro-brasil/>.

<sup>113</sup> Magno, MD. Os outros nomes do zero ou as metonímias do um. In: *Museu da masturbação infantil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974, p. 2.

<sup>114</sup> Ibidem.

*Opinião*, em julho de 1974, Ronaldo Brito comenta a exposição de Tunga com um texto que traz o título certo de *Desenhos pós-freudianos*, que exigiriam "menos contemplação do que um exame minucioso".<sup>115</sup>

O título da exposição, *Museu da masturbação infantil*, remete à ênfase de Freud no significado da infância para o surgimento de fenômenos importantes associados à vida sexual – que, embora recém-nascidos tragam consigo sementes de impulsos sexuais, a vida sexual das crianças é notável por volta dos três ou quatro anos (mas tudo o que acontece até seis ou oito anos de idade, por mecanismos de inibição e repressão, tende a sofrer com a amnésia infantil, constituindo uma espécie de tempo pré-histórico). O instinto de agarrar e sugar é um exemplo dessas manifestações que não relaciona sexual com genital. Freud associa também o "florescimento" da vida sexual da criança, entre três e cinco anos de idade, com o início daquela "atividade que se atribui ao instinto de saber ou de pesquisa":

"O instinto de saber não pode ser incluído entre os componentes instintuais elementares nem ser subordinado exclusivamente à sexualidade. Sua ação corresponde, por um lado, a uma forma sublimada de apoderamento, e, por outro lado, ele trabalha com a energia do prazer de olhar. (...) Não são interesses teóricos, mas sim de natureza prática, que põem em marcha o trabalho de pesquisa na criança. (...) O primeiro problema de que ela se ocupa não é, em conformidade com a história do despertar desse instinto, a questão da diferença entre os sexos, mas sim este enigma: de onde vêm as crianças?"<sup>116</sup>

Dessa interrogação se desenvolveria, segundo Freud, a pesquisa geral sobre a existência. Uma pesquisa feita sempre de modo solitário, que não relaciona necessariamente o sexual e o genital e marca um distanciamento da criança em relação às pessoas de seu círculo de cuidados.

---

<sup>115</sup> Brito, Ronaldo. *Desenhos pós-freudianos*. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 323 [Originalmente publicado em *Opinião*, julho de 1974].

<sup>116</sup> Freud, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade – A sexualidade infantil*. In: *Obras completas* volume 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 103.

\*

O corpo humano sempre foi a unidade de referência da obra de Tunga, do começo ao fim. E o erotismo, nesse trabalho, não se constitui apenas de cenas relacionadas à excitação sexual, mas trata sobretudo dos limites do corpo, daquilo que tangencia, a uma só vez, a si mesmo e ao mundo, suas extremidades e além, os excessos inclusive. O conjunto de esculturas que constitui *Eixo exógeno* (1986-1996) [fig. 26] começa com o desenho, em uma folha de papel, do perfil frontal do corpo de uma mulher, da cabeça aos pés. Tunga então “gira” virtualmente esse desenho 360º, em torno de seu próprio eixo, e o repete. A distância entre os dois contornos dará o diâmetro de uma escultura vertical e cilíndrica, construída com madeira e metal – uma parte inteiriça, com madeira, em extensão que corresponde do queixo ao pé da modelo, e com metal, do queixo para cima, resultando no formato de uma taça.

Se o desenho delinea o corpo, a escultura materializa o que está para além dele. Ou melhor, peça tridimensional que projeta esse contorno para o espaço materializa o vazio que estaria entre dois corpos idênticos e paralelos, frente a frente. Um mito concebido por Tunga produz uma representação dessa cena:

"Mito: duas irmãs gêmeas idênticas, cada uma em um dos polos da Terra, comem uma fruta, cospem seu caroço no eixo da Terra e dão um passo para trás. Ambas irmãs viram gelo, mas as sementes germinam e delas nascem duas árvores. O corpo congelado da mulher esculpe, como um torno, o tronco da árvore. A silhueta de cada árvore preserva a memória da irmã que a semeou".<sup>117</sup>

As operações de produção da escultura geram um tipo de ilusão de ótica em que o observador ou bem examina o volume daquela peça tridimensional, torneada e sinuosa, ou bem visualiza, de um lado e de outro, os contornos de um corpo feminino, desde a testa, nariz, boca, queixo, pescoço, colo, peito, até os pés. E, cilíndrica, a obra tem uma única silhueta de qualquer ângulo que seja vista. Sua aparência lembra a de um ornato, ou a de uma seção de coluna. Surpreende que suas qualidades polimórficas convirjam em um

---

<sup>117</sup> Lampert, Catherine. Tunga. São Paulo: Cosac Naify, 2019, p. 159.

volume uniforme em todas suas extensões. Pela história narrada por Tunga, é o contorno do corpo, seu “eixo exógeno”, que imprime sua forma na natureza.

Em 1996, Tunga produziu um desenho notável vinculado à série *Eixos exógenos*. Ele faz a representação de duas mulheres frente a frente, separadas a poucos centímetros de os pés de cada uma se tocarem, em um papel com quase um metro e noventa de altura. No espaço entre elas, está representado um volume idêntico ao das esculturas com madeira e metal da série. As linhas que formam o desenho têm comprimento e direções que lembram tanto pelos e fios de cabelo lisos, mais e menos compridos, quanto a representação gráfica dos vetores de um campo magnético, com as cargas elétricas em movimento. Essa dinâmica do desenho insinua um fenômeno, uma transitoriedade, que faz da identificação do corpo das mulheres, ou do volume que se forma entre elas, uma visão, uma espécie de aparição, uma fantasmagoria. Desenhos da série *Pintura sedativa*, produzidos na década de 1980, sugerem também essa formação por correntes elétricas.

Também a definição de erotismo por Georges Bataille ajuda a pensar as manifestações do erótico na obra de Tunga: “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”.<sup>118</sup> É a busca da continuidade do ser para além de si mesmo, a abertura para o infinito da natureza humana, para aquilo que não está ou que não pode ser determinado. Bataille é um autor central para Tunga, que, por diversas vezes, o mencionou em textos e declarações públicas. Bataille que escreveu ficções, trabalhou com filosofia, literatura, antropologia e história da arte. Dissidente do grupo surrealista formado em Paris em torno de André Breton, ele fundou, em parceria com Carl Einstein, a revista *Documents*, que publicou 15 edições em dois anos, entre 1929 e 1930.

O nome da revista já assinalava uma contraposição ao surrealismo de André Breton. Aquela não seria uma revista apenas de estética. Nem os textos publicados teriam necessariamente valor literário; seriam, antes, documentos. A poesia interessava à revista, a psicanálise e a produção de artistas ligados ao surrealismo também interessavam à publicação. Mas as áreas de conhecimento que apareciam grafadas, em coluna, como uma espécie de subtítulo, na capa da revista eram: arqueologia, belas-artes, etnografia, com pequenas variações ao longo do tempo. Um programa que coincide com o arco de temas que Tunga julgava importante, também, em programa poético. Ao folhear as edições da

---

<sup>118</sup> Bataille, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 153.



revista, os pontos de correspondência entre a publicação e essa obra se multiplicam, na convergência entre arte de vanguarda, reproduções do fotojornalismo *fait-divers*, imagens produzidas por estúdios fotográficos da época, stills de filmes, textos e iconografias de pesquisas etnográficas.

No trabalho de Tunga, o erotismo se manifesta na junção dos corpos, entre seres, entre coisas, entre seres e coisas. Sempre pelas bordas: em desenhos cujas linhas dão forma, fracionam, ligam e fundem corpos; no encaixe entre as formas bojudas das esculturas; no tratamento da superfície e do volume de peças tridimensionais como se fossem carne e corpo, a serem maquiados, a serem manipulados e acariciados durante ações, envolvidos no corpo a corpo com mulheres e homens, em performances nas quais seres e objetos se misturam e se integram, besuntados por pasta de maquiagem, por batom, por graxa industrial.

A ação de maquiar esculturas começa em 1989, quando o artista inicia a produção de uma série de peças de pequena escala, em geral mostradas sobre bases, em exposições, e intituladas *Lábios (bronze com maquiagem)* (1989-1994). Trata-se de um conjunto de pequenas formas, um cálice, uma taça e um terceiro elemento do qual os outros dois parecem ter saído, moldados em terracota e, depois, fundidas em bronze. Em seguida, esses volumes são recobertos, primeiro, por uma pasta bege de maquiagem, que devolve a cada um a aparência da argila. Em seguida, o artista pinta o aro da taça, a boca da garrafa e as bordas do outro componente [fig. 28].

A maquiagem entra na obra como o elemento que engana, despista e transforma a aparência dos materiais. A operação coloca-se de maneira crítica e bem-humorada entre o procedimento cosmético, de embelezamento, e o procedimento estético, associado à patina aplicada sobre o bronze. Mas é um procedimento estético, no que o termo tem de ambíguo, também por se endereçar à pintura, no preenchimento e na coloração de superfícies. Um pouco como fez Andy Warhol, ao “maquiar” mecanicamente – pintando em série sobre reproduções do – rosto de Marilyn Monroe, em 1962. Ou como fez Hélio Oiticica, que pintou, desenhou e maquiou, com cocaína, sobre imagens dos rostos de Jimi Hendrix e Luis Buñuel, entre outros, além da própria Marylin Monroe, na década seguinte, com suas “mancoquilagens” em Cosmococas.

Pela maquiagem, o trabalho de Tunga confere às extremidades, às saliências dessas peças o aspecto das bordas de uma mucosa. E reitera que aqueles aros, ou bocas, são

cavidades. Daí em diante surgem na produção, com recorrência, os volumes cilíndricos, que são mesmo tempo formas fálicas e recipientes côncavos, remissivos aos órgãos genitais masculino e feminino a uma só vez. Esses elementos aparecem no trabalho na figuração, além de garrafas e taças, de sinos, caldeirões, dedais, funis, vasos, pontas de dedos gigantes, de 1989 em diante, até o final da trajetória do artista. Não raro, essas peças surgem em aglomerados ou pequenos grupos, em posições de encaixe e junção entre bojos. Ou dispersos, um pouco como se o visitante deparasse com caldeirões de preparo alquímicos abandonados há séculos. Ou como se os sinos tombados ou, se suspensos, próximos do chão, tivessem sido derrubados em revolta do alto da torre da igreja – e há algo de anticlerical e vilipendioso nesse gesto.

Principalmente entre 1994 (com *Cadentes lácteos*) e 2003 (com *Encarnações miméticas* [fig. 29] e *Experiência com Ynaiê*), o artista realizou diversas ações para encobrir esses elementos com maquiagem, graxa ou com o que Tunga chamava de substâncias gelatinosas. Em abertura de exposições ou em sessões fechadas, que realizava sobretudo no espaço batizado por ele de Pensatorium, em seu ateliê, no Rio de Janeiro, Tunga promovia sessões (quase ritualísticas) para o uso dessas esculturas. Essas sessões contavam com a participação de grupos de duas a dezenas de pessoas, atores e atrizes, modelos, artistas, dançarinos e dançarinas, encarregados de manipular os trabalhos e espalhar batom e base cosmética pelas superfícies de cada um.

À medida que maquiavam as esculturas, os performers integram-se aos trabalhos. Por um momento, fundem-se às peças, enquanto as abraçam, envolvem-nas com o corpo, lambuzado e tingido com e dos mesmos materiais e cores que as esculturas. Em meio a essas experiências surgem, a partir de 2001, os objetos que Tunga apelida de “mondrongos”, uns volumes rotundos, com buracos e protuberâncias, alguns produzidos com fibra de vidro, para que fossem leves, em favor da pega. Para que fossem segurados, erguidos e deslocados, de um lado para o outro, com facilidade, sempre que incorporados a ações desse tipo, com cosmético, grava (em que resta, ainda, a sugestão de que, pelas protuberâncias, esses objetos podem ser introduzidos no corpo e que, pelos orifícios, podem ser penetrados).

Os mondrongos são umas coisas disformes, em geral produzidas aos pares, que Tunga identifica como machos e fêmeas. Suas formas, erupções e cavidades são deformações obtidas na moldagem, a partir da compleição de cálices, funis, caldeirões,

garrafas. São esculturas pequenas, corpulentas, mas desajeitadas e tronchas, que foram incorporadas a obras como *A bela e a fera* (2001-2004), *A prole do bebê* (2003) [fig. 30] e, com algumas variações, que incluem peças em forma de dentes, a *Afinidades eletivas* (2001-2004).

Outra transformação na obra de Tunga, nesse momento, se dá com a produção de trabalhos que concentram e mobilizam alta carga de energia, que contam a participação de grupos grandes de pessoas e agregam diferentes manifestações artísticas em simultâneo e ao vivo. Um dos exemplos importante é a realização de *Resgate* (2001) [fig. 33], na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. O título, irônico, tem como alvo a intenção do Banco de Brasil de revitalizar, recuperar e resgatar o centro da cidade de São Paulo de um processo de degradação que se encontrava em andamento, com a inauguração de um aparelho cultural. Nessa quadra histórica, aliás, diversas instituições financeiras valeram-se do campo da cultura para realizar, também, ações de marketing. Foi quando diversos bancos inauguraram edifícios para abrigar programações culturais. São exemplares o atual Itaú Cultural (1989), o Instituto Moreira Salles (do grupo Unibanco, desde 1992, em Poços de Caldas), o antigo Espaço Banco Nacional de Cinema, hoje Espaço Itaú de Cinema (1993), e o CCBB.

A exposição de Tunga ocupou três andares de um edifício construído em 1901, na esquina da Rua Álvares Penteado com a Rua Quintana, no entorno da Praça da Sé, e que funcionou como agência bancária entre 1923 e 1996. Reformado e adaptado para programação cultural, com um complexo labiríntico de pequenas salas de exposição e de cinema, inclusive no antigo cofre. Vários acontecimentos espalhavam-se pelos ambientes. No saguão de entrada do edifício, uma tríade de bengalas gigantes, com 18 metros de altura, apontava para o alto, para uma claraboia, perto da qual flutuavam infláveis brancos nas formas de garrafas, taças, sinos. Do alto, pende um sino de ferro fundido, pesado, preso por corrente, a pouco mais de dois metros do solo. O chão encontrava-se forrado de pedaços de feltro, por onde se espalham outras peças de ferro, outro sino, esse tombado, caldeirões, garrafas, funis, taças e bengalas menores. Luzes vermelhas banhavam a entrada do edifício com a cores do sangue e da carne, com as cores de dentro do corpo.

Durante a inauguração da exposição, que era também a inauguração do centro cultural, um grupo de bailarinas “maquiavam” as esculturas de uma versão de *Tríade trindade*, com barras de cosméticos – de base bege e de batom vermelho. Sentadas ou de

pé, as bailarinas da companhia da coreógrafa Lia Rodrigues lambuzavam, ao longo do dia, as peças de ferro, o próprio corpo, o chão do espaço. E, quando da entrada de Tunga na exposição, tingiram também as roupas, o rosto e as mãos do artista.

Como personagem da ação, Tunga chegou ao edifício do CCBB, quando as ações já estavam em curso, caminhando pela rua, vestindo um terno de linho claro, com camisa branca e gravata, até chegar ao átrio, à área onde estava a tríade trindade e ser incorporado à performance pelas bailarinas. A cena lembrava o "estraçalhamento" que atrizes da peça *Bacantes*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina Uzyna Uzona, em São Paulo, realizava com uma pessoa da plateia a cada apresentação – nem tanto pelo tipo de ação, mas pela incorporação de alguém de fora da cena para o interior dela. A companhia de Zé Celso, ao escolher alguém da plateia e trazê-la para a cena, desnudava-a e uma atriz, por vezes, também a amantava.

Enquanto isso, na exposição *Resgate* de Tunga, 21 homens com camisa social serviam sopas no interior do CCBB, uma avermelhada, outra amarelada, em pratos de alumínio, aos visitantes e aos participantes – as sopas eram mantidas aquecidas em um dos caldeirões de ferro em exposição, sob fogo. Outras dezenas de homens rasgavam e entrelaçavam enormes tiras de feltro, para a produção das "teresas", das cordas trançadas que são usadas por presos para fuga da detenção, pelas janelas. Além disso, ao longo do dia, o cantor e escritor Arnaldo Antunes cantava uma espécie de mantra roqueiro, intitulado "tereZa", música do próprio Antunes, com letra de Tunga, que alterna versos como: "Azeda na meZa/ agora na teZa/ arraZa a beleZa/ atira na preZa/ abraZa pobreZa/ é danZa e aceZa/ a trança é a mesma/ escapa, TereZa/ arraZa a certeza". O mantra liga dos elementos que compõem o trabalho: o gosto azedo, o fogo aceso, a pobreza, (a comida n)a mesa, a dança, a trança, a transa, o transe, a tereza, a violência, (contra a) certeza.<sup>119</sup>

No segundo andar dessa exposição, Tunga montou *Lúcido nigredo* (1998), uma obra tridimensional em que estão os mesmos elementos da obra na entrada da exposição, produzidos, no entanto, com vidro – são conjuntos de pequenas peças transparentes, frágeis, em forma de sinos, garrafas, taças, esferas de cristal, agrupadas sobre placas de

---

<sup>119</sup> A distribuição das sopas na exposição tinha o propósito de servir a população em situação de rua, no entorno do prédio. E, na segunda metade da década de 1990, diversas "instaurações" de Tunga contam com a participação de ou incorporam pessoas de grupos sociais considerados marginalizados, como trabalhadores desempregados, sem-tetos. São ações que agregam dezenas ou uma centena de participantes: *Espantos Aspiratórios Ansiosos* (1996), *100 rede* (1997) e *Tereza* (1998).

vidro, entre esponjas do mar, escovas, pentes, pérolas e bolas de sinuca pretas. Os mesmos elementos organizam-se de maneiras diferentes sobre cada uma dessas placas, formando uma continuidade de repetições e diferenças. A instalação constitui-se de vários desses grupos distribuídos pelo espaço. Mas pela transparência, pelo brilho que emana das peças de vidro e pelos jogos de luz e sombra que se armam em reflexos do trabalho nas paredes do espaço, formam-se aglomerados de vidro. É difícil distinguir ali a posição e os limites de cada elemento. A visão atravessa e embaralha as unidades que estão próximas umas das outras. A sensação é de que se multiplicam as circunferências das bocas dos sinos, das garrafas, dos funis, as esferas de cristal e os formatos cilíndricos e longilíneos daqueles elementos, em uma dispersão pontuada e tracejada pelos componentes de cor preta, também espalhados, a compor uma espécie de desenho no espaço, de linhas e pontos, gráficos e tridimensionais. O título reitera essas oposições, entre claro e escuro, e aponta para interpretações várias.

Em um vídeo produzido por Shelagh Wakely durante a montagem de *Lúcio nigredo*, na 5ª Bienal de Veneza, em 2000 – com curadoria de Jean-Hubert Martin, o mesmo de *Magiciens de la terre*, e intitulada em francês *Partage l'exotisme*, ou "compartilhando exotismos" –, a voz de Tunga surge em over, por cima das imagens, para narrar, costurando trechos em português e em inglês, uma história aparentada com a de Pangeia, de um continente, uma unidade, uma continuidade, que se quebrou:

"Me lembro até que eram todos apenas um. Quebraram-se, separaram-se. Esses continentes separados formaram ilhas, e suas populações. Became strange beings, sexual beings, maybe, perverse, polymorph, monstrous. It's the transparency. Monstruous. There's a shine. Monstruos. It's the opacity. Vejo como objetos monstruosos porque não são mais contínuos."

Em *Lúcido Nigredo* [fig. 32], os vidros se estilhaçam, os limites físicos de cada peça se embaralham, ou os de um continuam nos de outro, em razão das transparências e

reflexos... Tunga dizia, mas também chegou a negar,<sup>120</sup> que a obra era um tributo ao alquimista alemão Henning Brand, que descobriu o elemento químico fósforo, em 1669.

Apesar das muitas diferenças entre os trabalhos, não seria estranho relacionar *Lúcido Nigredo* a um trabalho anterior – e que se tornou um dos mais populares de Tunga, desde sua instalação no Instituto Inhotim: *True rouge* [fig. 11]. As diferenças também os unem: a intensidade cromática de *True rouge* e a transparência de *Lúcido nigredo*, o aspecto aéreo daquele e a disposição rasteira deste. Mas em *True rouge*, como em *Lúcido nigredo*, há uma integração, também, de todos os componentes. De maneiras diversas, é verdade. Na obra de 1996, Tunga suspende os elementos que estão presentes também em *Lúcido nigredo*, garrafas, taças e funis de vidro, esferas de cristal, além de escova, esponja do mar e líquidos vermelhos, encaixados uns nos outros e suspensos por redes vermelhas que caem do teto, presas a grandes cruzetas para a manipulação de bonecos. A presença dessas cruzetas no trabalho parece aludir a uma força que ultrapassa o desejo do homem. De qualquer modo, forma-se uma nuvem de vermelho que paira no ar do ambiente onde esse trabalho é montado, com volumes que fazem um movimento para baixo, pela gravidade, e que são determinados por esses corpos transparentes e, agora, misturados, quase fundidos, uns nos outros. A estabilidade no interior dessas redes é frágil. A firmeza de suas posições depende dos encaixes e dos atritos entre, por exemplo, uma garrafa, uma taça e um funil, com os pontos de junção em tensão. É isso ou o estilhaço. A sensação é de que há dois processos simultâneos em curso: um de aglutinação, que reúne e conecta os elementos nas redes, e outro de proliferação, que impregnaria os objetos gradualmente com a cor vermelha, ao mesmo tempo em que os propaga e espalha pelo ambiente, até que tudo esteja "vermelho de verdade".

\*

Também na produção gráfica de Tunga existe essa propensão a integrar, fundir e transformar elementos heterogêneos. Em um par de trabalhos com grafite produzidos entre 1979 e 1983, as linhas, em geral curtas, armam cenas que são vistas amplas da natureza,

---

<sup>120</sup> Em entrevista ao jornalista Álvaro Machado, então na Folha de S. Paulo, Tunga diz que *Lúcido Nigredo* remitia não à alquimia "tradicional, 'mas à alquimia do verbo, de Rimbaud'". Machado, Álvaro. Tunga recruta os sem-teto da Argentina. Folha de S. Paulo, 11 de novembro de 1999.

com árvores, vegetação, pedras, cachoeira ou lago, traçados por formas abertas, por linhas que não fecham uma figura, um contorno. O resultado confere dinamismo à imagem. Tudo ali parece mover-se em fluxo contínuo. Em um dos desenhos, um homem se masturba sob uma árvore. No outro, um homem urina em um lago, ao lado de uma árvore, da qual, de um dos galhos, pende o corpo de um homem enforcado e com uma ereção peniana, causada pela asfixia. As duas imagens desse desenho, do homem enforcado e do outro urinando, aparecem em *Semeando sereias*, de 1987.

Uma característica comum aos desenhos de Tunga, do início ao fim de sua produção, é uma linha polimórfica que delinea, fragmenta, liga e transmuta corpos. Na versão em grafite de *Bordas* (1983) as linhas traçam como um único corpo duas figuras humanas, nuas, uma feminina, outra masculina, aquela à frente desta, que parecem segurar, juntas, com os braços para trás, um tacape. Tunga reforça a unidade dessa dupla quando traça várias linhas curtas, próximas umas das outras, como se fossem pelos e muitos, dos pés à altura da barriga das criaturas. Agora, elas passam a sugerir também uma parte de um único corpo masculino: uma área com barba, ou um saco escrotal?

Mas essa fusão de corpos se realiza com potência máxima em desenhos da década de 1990 [fig. 31] e, depois, em séries que o artista realizou entre 2004 e 2010. Os desenhos dos anos 1990 são econômicos, se comparados aos que Tunga viria a produzir. Naqueles, há poucas figuras em cada trabalho. As mãos dessas figuras estão sempre na região da genitália, mas não é simples distinguir o sexo ou os contornos de cada uma. Um desses corpos tem peitos diferentes, um grande, outro pequeno, e três pernas. Não à toa, nas extremidades, as formas são abertas: o curso das linhas para em um pescoço sem cabeça e em pés sem dedos. Em outro desenho daquele período, década de 1990, os limites de dois corpos se confundem, um está aparentemente sentado, o outro parece curva-se sobre a cabeça do primeiro, sem que seja possível saber se um braço é o direito de uma figura ou o esquerdo da outra. Também são figuras, literalmente, sem pé nem cabeça, envoltas por um círculo e por linhas curvas que insinuam uma espiral e o movimento dos corpos.

Em um conjunto de trabalhos feitos em 2004, com pastel, os corpos se multiplicam em uma orgia, ainda que estejam, em sua maioria, aos pedaços, incompletos. Os desenhos são ágeis, há muito acontecimentos em curso em cada superfície – assim como há o fetiche de deter-se no movimento, de pará-lo para observá-lo melhor. E enquanto se movimentam, as figuras transmutam-se. Em lugar da cabeça, vertem fluidos. O observador identifica

cabeça, braços, pernas, peitos, bundas, pés, olhos, uma orelha, um nariz, genitálias, mas não se encontra uma estrutura corporal completa. As escalas também variam. Uma grande cabeça surge, de repente, em meio aos corpos. Corre no papel uma vasta extensão de corpos, que aparecem e desaparecem, uns conectados aos outros, levados ainda por manchas líquidas de vermelho, branco e rosa. No tumulto, avista-se ora uma garrafa, ora o símbolo matemático do infinito, para sacramentar a dimensão de desmesura que está representada naqueles desenhos.

O fetiche das linguagens licenciosas e o excesso que livra essas figuras de contornos, de limites empíricos – sim, porque não se trata de um excesso que sobrecarrega esses corpos de detalhes; o desenho é sintético e dá a ver que esses corpos não cabem em si, por isso transbordam – levam a pensar em Marquês de Sade. A obra do escritor é estrutural na formação de Tunga. Sade está presente na obra de Tunga não apenas em referências feitas em título de obras, nem apenas no teor sexual desses trabalhos, mas no erotismo como filosofia, como embocadura, para a interpretação do mundo. No erotismo enquanto fantasia, liberdade, para além da sexualidade – o que, aliás, na definição de Bataille, distinguiria a sexualidade humana da dos animais. Enquanto tal, enquanto fabulação e imaginação, o erotismo seria também o motor de um universo sem fim, sem limitações físicas, morais, psicológicas. A ponto de entrar nos domínios do mal, das perversidades, do horror, da loucura.

Em 2010, Tunga produziu a série *Ethers*, que desdobra esses processos de formas deslizantes em outra direção. O título é um anagrama do nome Esther – de Esther Faingold, autora dos poemas que acompanham a publicação dos desenhos de Tunga em livro – e refere-se também aos éteres; ou ao éter, a substância que alquimistas e pensadores acreditavam existir no universo inteiro, sem massa, volume e imperceptível, por não produzir atrito. Seria o quinto elemento, junto com a terra, o ar, o fogo e a água. No século XIX, o éter foi usado para explicar fenômenos naturais como a gravidade e a luz. Na mitologia grega, Éter é a personificação da ideia do céu superior e sem limites. Seria o ar elevado, puro, brilhante, respirado pelos deuses do Olimpo, em contraposição ao ar obscuro do submundo dos mortais.

Em meio a essa atmosfera celeste, vê-se na série *Ethers* fragmentos de corpos femininos que se movem entre cristais e garrafas. Esses corpos não reproduzem a morfologia humana por completo, nenhum é constituído pela estrutura anatômica da



cabeça aos pés. São corpos sem cabeça e cabeças sem corpos. A sequência da linha que desenha as costas de uma figura contorna um braço, em seguida. Aliás, é difícil distinguir pernas e braços, por vezes. Do contorno do ombro, surge uma perna e um pé. Em lugar da cabeça, uma das figuras tem uma garrafa, que recebe um líquido que sai do corpo de outra figura, que tem, na vagina, um cristal. As ações são essas: as figuras seguram cristais e garrafas, penetram cristais no ânus ou na vagina umas das outras, assim como algumas talvez estejam expelindo os cristais pela vagina ou ânus. É uma orgia em que os corpos, ou fragmentos de corpos, estendem-se, continuam, se complementam uns nos outros, preenchem os orifícios uns dos outros, recolhem e bebem líquidos e fluxos uns dos outros. Uma espécie de metamorfose orgiástica e orgástica. Essa ideia aliás reporta a um outro desenho de Tunga, produzido em 1980, em que duas figuras masculinas, cada uma em uma ponta do papel, conectam-se pelos pênis ou pelos jatos de urina. E as cenas de sexo com cristais geraram, ainda, o filme pornográfico e escatológico *Cooking*, no mesmo ano.

\*

A imagem pródiga desses corpos fracionados traz à mente a obra do artista Hans Bellmer, nascido na Alemanha e viveu em Paris, na França, de 1938 até o ano de sua morte, em 1975. O trabalho de Bellmer é conhecido principalmente pelas esculturas e fotografias feitas com os membros de bonecas desmontadas e articulados em estruturas que parecem corpos femininos disformes, ou amputados, ou quebrados e cujas partes encontram-se soltas; formados, por exemplo, por barriga, ventre, vagina e quatro pernas, com meias e sapatilhas; composto por cabelos cacheados, com uma fita em laçarote no alto, uma barriga, um umbigo e, logo abaixo, à esquerda, uma mão, à direita, uma perna, vestindo camisa e roupa íntima com babados, com um olho entre os cabelos e o outro ao lado, preso por uma linha, mas fora dessa estrutura corpórea. Em sua proliferam figuras bizarras, constituídas de dezenas de peitos, de alto abaixo, dos grandes aos pequenos, no formato de um cone invertido.

Em 1957, Hans Bellmer publicou um livro intitulado *Petite anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*,<sup>121</sup> em que formula uma teoria poética relacionada à sua produção. Partes desse texto já haviam sido publicados no catálogo da exposição *Le surrealisme* em 1947, organizada por Marcel Duchamp e André Breton, na Galerie Maeght, em Paris, naquele ano. Na ocasião da exposição, Breton coordena o lançamento de um novo manifesto surrealista, intitulado *Rupture inaugurale*, em que o grupo de 50 signatários recusa participação político-partidária, declara rompimento com o partido comunista, com o marxismo. O catálogo traz um texto de Bataille.

Mas, de volta a *Petite anatomie...*, Bellmer defende em seu livro uma teoria da imagem do corpo a partir da ideia de que a anatomia humana é também subjetiva e imaginária. O artista refere-se à imagem psíquica da forma do corpo, às maneiras como o sujeito percebe e representa mentalmente a própria constituição física e aos modos como uma estrutura psíquica interfere nas atividades do corpo. Bellmer desenha e especula, por exemplo, sobre a postura de uma jovem ensimesmada, em pensamentos de introspecção (sonhando acordada), e que refletiria sensações lânguidas de sua natureza emocional e sexual e, ao mesmo tempo, um apagamento da existência de seus órgãos sexuais (ou uma amputação ilusória, inclusive de sua perna), por censura às fontes de um prazer proibido. O resultado seria uma bizarra fusão de “real” e “virtual”, de atos “permitidos” e “proibidos”. Bellmer apoia-se no Freud de *A interpretação dos sonhos*, para lembrar que os sonhos “têm a particular preferência por combinar contrários em uma unidade ou por representa-los [os contrários] como uma e única coisa”;<sup>122</sup> os sonhos têm a liberdade de representar qualquer elemento por seu desejoso contrário.

Para Bellmer, a linguagem refletiria uma habilidade inata de dizer coisas ao contrário, ou de trás para frente, nos “casos genuínos” de linguagem e escrita automáticas do surrealismo. Na sua mistura de fontes, o artista cita uma pesquisa sobre experimentos psicográficos em que também são comuns os exemplos de escrita especular, de palavras e frases reversas, a serem lidas a partir de seu reflexo no espelho, de trás para frente. A sequência de seu raciocínio se debruça sobre a força da construção dos palíndromos, que, mesmo quando não tragam uma comunicação de “grande apelo emocional”, têm um

---

<sup>121</sup> Bellmer, Hans. *Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the image*. Vermont: Dominion Press, 2004.

<sup>122</sup> *Ibidem.*, p. 13.

carregam um significado, uma importância particular, pelo golpe de inspiração e por prender o leitor o leitor em sua sequência ambígua, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. “O prazer da linguagem de criar ou reter essas expressões certamente não é apenas pelo eco de reversibilidade que pode ser observado no comportamento físico-psicológico”.<sup>123</sup>

Em sua teoria, a inteireza individual do sujeito é considerada como um “ponto focal” de dor, que se oporia a uma virtualidade expressa “na forma de um duplo alucinatório”.<sup>124</sup> Uma expressão de movimentos imposta a um epilético, por exemplo. Bellmer propõe também um exercício visual desse tipo de “duplo alucinatório”, de decomposição e síntese, de simultâneas divisão e fusão, de autoimagem e autoconsciência, ao posicionar um espelho perpendicular e sem moldura em contato com uma foto de um corpo nu ou em contato direto com um corpo nu, movendo-o lentamente para frente e para trás, girando-o, encolhendo ou expandindo de maneira simétrica o reflexo do corpo no espelho.

O espelho é um topos do erotismo. Está no Marques de Sade, em Baudelaire. Dois autores que, aliás, mostram as faces escuras, baixas, dolorosas do erotismo. Pela imagem especular, Baudelaire associa o erotismo à melancolia. Em Sade, a sexualidade se afigura como um desejo a certa altura degradante. O próprio Bellmer construiu esculturas a partir dessas visões dobradas e torturantes, quando monta bonecas com cintura e duas pernas para um lado, duas pernas para o outro, de corpo torcido, quebrado, estirado.

Hans Breder, artista também de origem alemã, radicado nos Estados Unidos, experimentou exercícios parecidos com aqueles sugeridos por Bellmer. Entre 1969 e 1973, Breder produziu imagens fotográficas em que uma ou duas pessoas, posicionam espelhos em posições perpendiculares em relação a seus corpos. A ação amputa e ao mesmo tempo duplica ou multiplica seções dessas estruturas físicas, insinuando ou a presença de um número maior de pessoas na imagem, ou corpos anômalos, que têm pernas em lugar de braços, se não constituído inteiramente de pernas, sem dorso nem cabeça. Daí por diante.

Essas imagens reportam diretamente às fotografias de Hans Bellmer, que ambienta suas esculturas, cria situações e, por vezes, ações para suas bonecas. Como a estrutura de quatro pernas, que se pendura em arco entre dois galhos de uma árvore. O mesmo “corpo”

---

<sup>123</sup> Ibidem., p. 17.

<sup>124</sup> Ibidem.

surge, em outras imagens, sentado (ou seria deitado?) em um banco; diante de um espelho, de pé, em frente a uma porta fechada, com as pernas inferiores fechadas, joelho dobrado, em sinal de recato, e com as pernas superiores abertas e de costas, com a bunda para frente. Ou quando esse corpo aparece com as pernas abertas, apenas com meias e sapatilhas nos pés, abandonado, à noite, em área externa, sobre a grama, como fora abandonado após ser vítima de um estupro. Ou então com o corpo deitado sobre uma cama, as pernas inferiores para fora do móvel, tocando o chão e vestindo uma calça com botões e zíper aberto, com as pernas superiores estendidas sobre a cama, ao lado de uma mesa com prato sujo, restos de comida e bebida, como se repousasse após a refeição. A ambiguidade entre coisa inanimada e as situações que insinuam narrativas amplia a estranheza das cenas, remetendo a outro texto de Freud, sobre o inquieto, assim como "embasa" a teoria do próprio Bellmer, do corpo dotado de psicologia. A expressão disso está também na melancolia que uma boneca exprime, sentada em cadeira, com um corpo disforme que traz dois alfinetes espetados na barriga, e a expressão de outra boneca que leva a mão espalmada para a altura do olho e da testa, em sinal de desapontamento.

Na aproximação entre as obras de Bellmer e Tunga, é importante levar em conta o aspecto transdisciplinar da obra do artista alemão, que opera com duas linguagens no desenvolvimento de seus trabalhos: a da escultura, na montagem das bonecas, das estruturas articuladas, e da fotografia, para o registro das cenas. O que, aliás, pressupõe outra coisa: teatralidade – a definição de um espaço onde os acontecimentos transcorreriam, com lugares marcados para os personagens e os objetos de cada unidade de ação. Condição, enfim, importante para a atmosfera dessas imagens.

Sem que a lembrança reduza as particularidades da produção de Hans Bellmer, seria preciso trazer para junto da análise de seu trabalho o fato de que entre os artistas associados ao grupo surrealista diversos dedicavam-se à fotografia e, em especial, à representação fotográfica de corpos anômalos, ou torturados, ou. A monstruosidade na representação dos corpos é também um tema que extrapola a linguagem da fotografia – assim como ignorar que essa monstruosidade construída pela fotografia, que até pouco tempo antes fora tomada apenas como duplo da realidade, tem peso dobrado.

Entre os últimos trabalhos de Tunga está uma série de esculturas que ele chamou de *Morfológicas* (2014) [figs. 35 e 36] e que parece resultar de uma série de torções, dobras e inversões com partes específicas do corpo humano. São peças brancas, feitas com resina

epóxi, ou pretas, de bronze e patinadas, de superfície lisa, uniforme. As menores são apresentadas em suporte de metal, sobre bases ou não, enquanto as maiores são autoportantes. Em comum, são peças sintéticas e polimórficas. De cada ângulo, apresentam conformações diferentes. É difícil precisar o que é dentro e o que é fora nessas esculturas. O que alude ao nariz, ao ânus, às nádegas, ao dedo, ao pênis, ao lóbulo da orelha, aos lábios da vagina, à boca, à língua, ao peito, ao escroto, aos ossos ou a órgãos internos. Quando dispostas em conjunto, essas ideias reforçam a ideia de estudos, de exercícios não apenas sobre a estrutura do corpo, mas sobre uma anatomia erógena, para além dos órgãos sexuais, a fim de inervar, de veicular energia psíquica em protótipos de silenciosos motores sensitivos, alvos, com uma extensão externa uniforme, e heterodoxos.

A aproximação dessas duas obras, Bellmer e Tunga, não leva à ideia de que este produziria uma espécie de “surrealismo tardio”, como, aliás, já foi aventado.<sup>125</sup> Essa ideia desconsidera as diversas outras vertentes artísticas implicadas na formação do trabalho de Tunga, além de tomar o surrealismo por uma “escola”. Mais produtivo seria examinar como o trabalho de Tunga incorporou o que o surrealismo produziu de radical – e aí seria preciso considerar o surrealismo e sua dissidência (no grupo que se formou em torno de Georges Bataille) como um movimento liberatório, de revolta, ativo, hoje, na produção de artistas tão distintas quanto Sarah Lucas e Mika Rottenberg.

---

<sup>125</sup> Em resenha que se apresenta favorável à exposição *From “La voie humide”*, de Tunga, apresentada na galeria Luhring Augustine, em Nova York, a crítica de arte Roberta Smith escreve que, embora nunca tenha se interessado muito pela obra do artista, em seus termos “mais conhecido por instalações extravagantes que insinuam a alquimia e usa materiais exóticos”, surpreendeu-se ao visita a mostra do artista e ver o que disse ser de longe o mais convincente trabalho de Tunga já visto por ela. Smith conclui dizendo que: “essas novas peças suscitam objeções feministas, mas são preferíveis às performances de Tunga, em que, nas fotografias pelo menos, indicam um uso excessivo de mulheres nuas. Os Tungas mais recentes são melhor interpretados como esculturas surrealistas tardias que, no entanto, parecem contemporâneas”. Smith, Roberta. *Tunga - From “La voie humide”*. In: *New York Times*, Art in Review, Nova York, 22 de maio de 2014. [Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/05/23/arts/design/tunga-from-la-voie-humide.html>]. Consultado em 29 de setembro de 2023].





## CADERNO DE IMAGENS



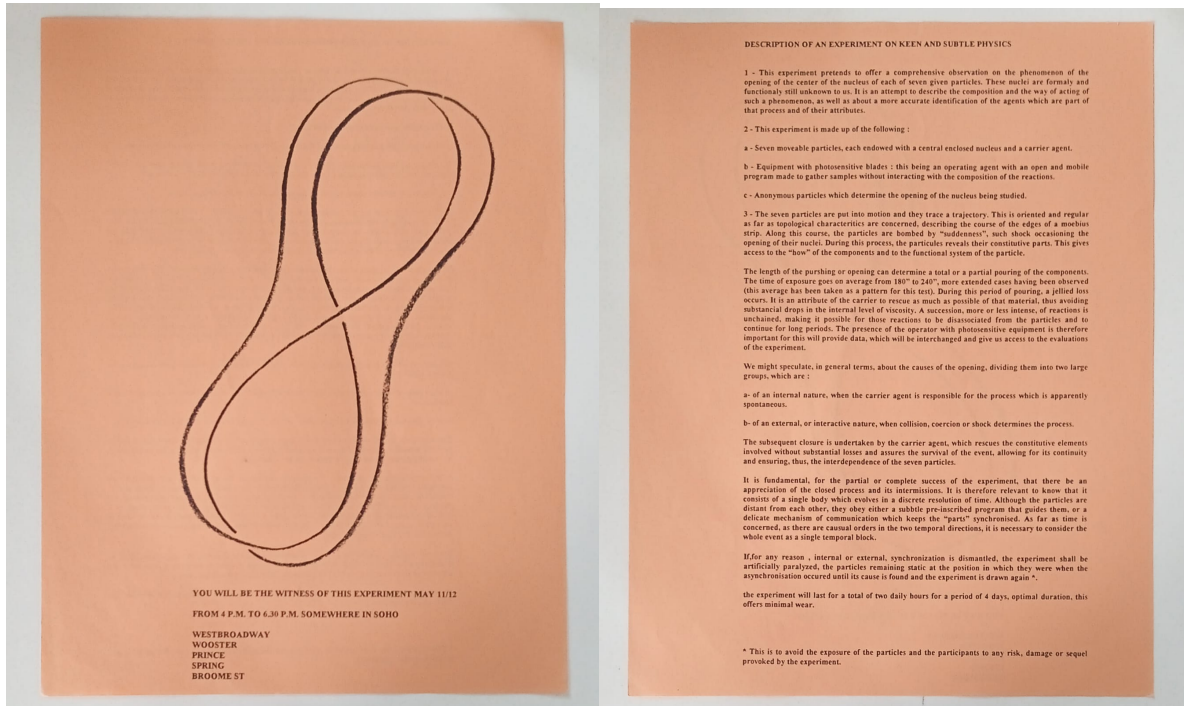


Fig. 1. Folha volante com o texto *Descrição de experiência de fina física sutil* (1996)



Fig. 2. Registro da performance *Experiência de fina física sutil*, em Nova York, 1996.

Foto: Lúcia Helena Zaremba



Fig. 3. *Phanografia* (da série Quase aurora), 2009  
Aquarela e grafite sobre papel algodão, 45 x 31 cm.  
Foto: Jaime Acioli

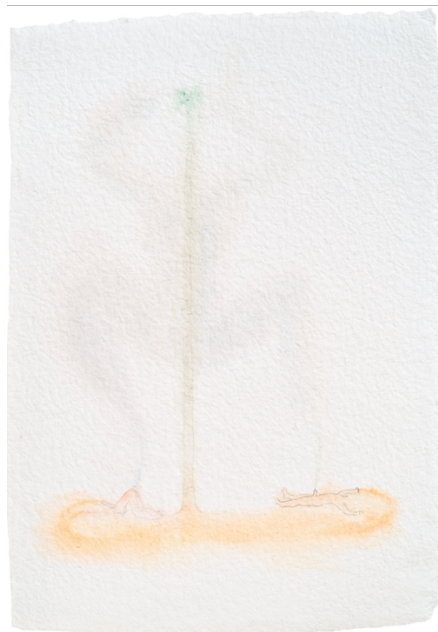


Fig. 4. *Phanografia* (da série Quase aurora), 2009  
Aquarela e grafite sobre papel algodão, 45 x 31 cm.  
Foto: Jaime Acioli



Fig. 5. Cena do filme *Ão*, 1981  
Foto: Murilo Salles



Fig. 6. *Ão*, 1980-1981  
Vista geral da instalação  
Filme de 16 mm, projector e equipamento de som, 3 x 3,5 m.  
Foto: Wilton Montenegro



Fig. 7. *Trança*, 1983  
Chumbo, 112 x 17 x 9 cm.  
Foto: Renata Parada



Fig. 8. *Vanguarda viperina*, 1985  
Registro de performance  
Foto: Lucia Helena Zaremba



Fig. 9. *Toro*, aliás *Le bijoux de Mme. de Sade*, 1983

Ferro, 127 x 7 cm.

Foto: Wilton Montenegro



Fig. 10. *Tríade trindade*, 2001  
Ferro, imãs, limalhas de ferro e fios de cobre, 600 x 400 x 400 cm.



Fig. 11. *Trou rouge*, 1997

Vidro, esponja marinha, poliamida, polyester, Cerdá natural, madeira, resina, corante, água e cobre, 315 x 750 x 450 cm.

Foto: William Gomes





Fig. 12. *À luz de dois mundos*, 2005  
Ferro, bronze, cabo de aço e resina epoxi, 900 x 700 x 800 cm.



Fig. 13. *Cooking crystals*, 2008-2010  
Ferro, aço carbon, aço inoxidável, cabo de aço, molas, imãs, vidro, cristais de quartzo, resina  
e água cromatizada, 700 x 700 x 280 cm.

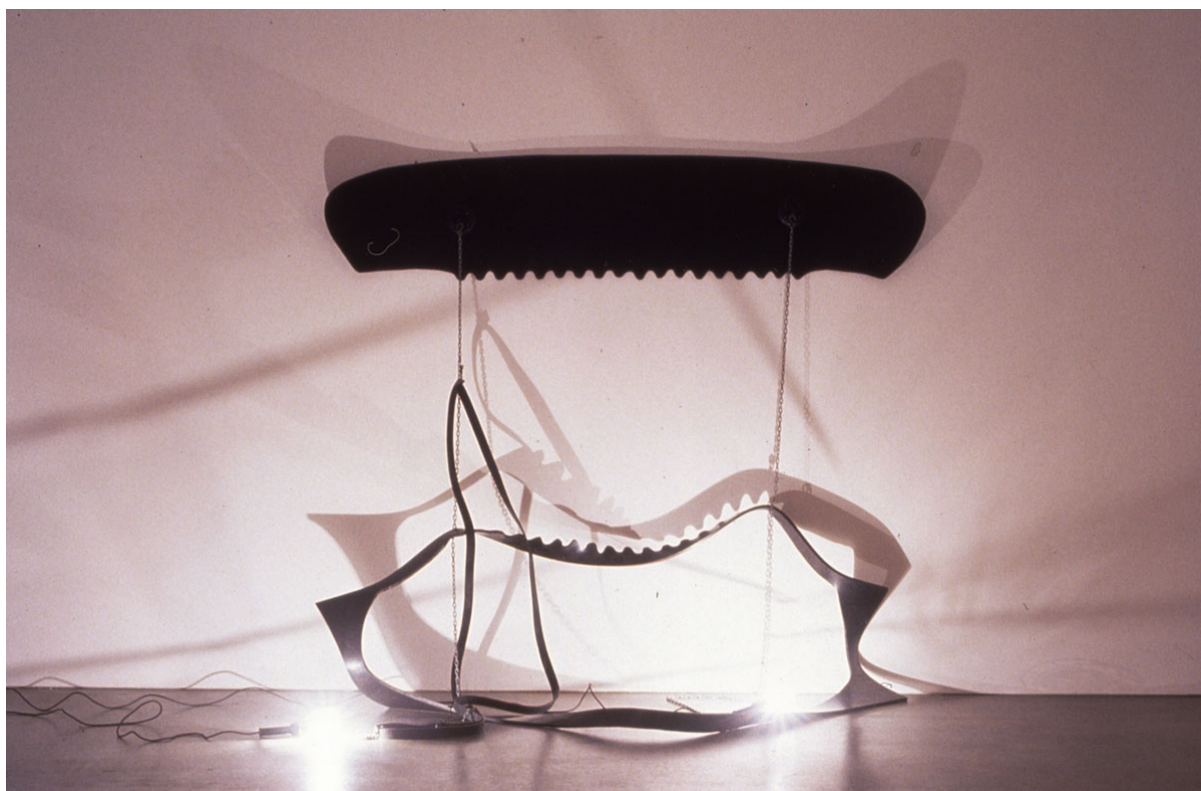


Fig. 14. *Vê-nus*, 1976

Placa de borracha, ventosa de borracha, corrente de ferro, mosca de plástico e lâmpaas incandescentes, 150 x 250 x 190 cm.

Foto: Doug Baz

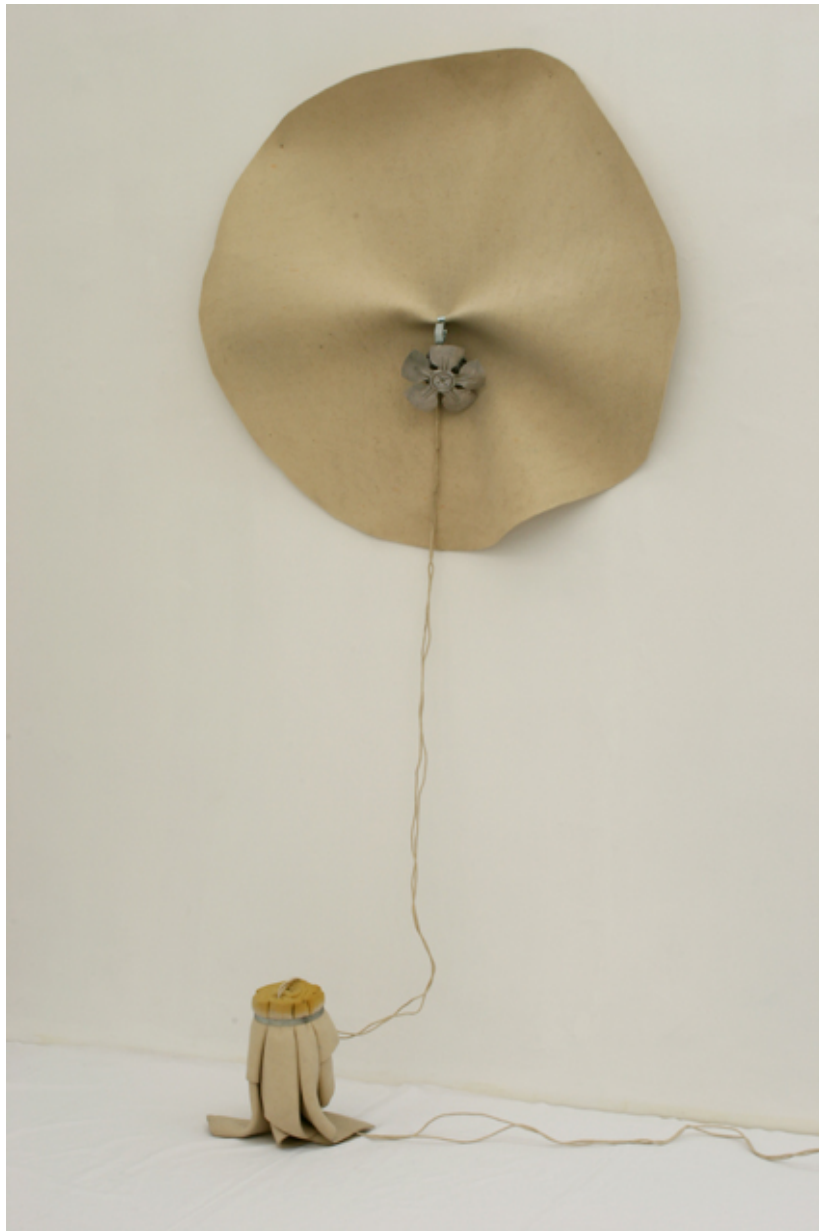


Fig. 15. *São João Batista*, 1977  
Feltro, ventilador e equipamentos elétricos

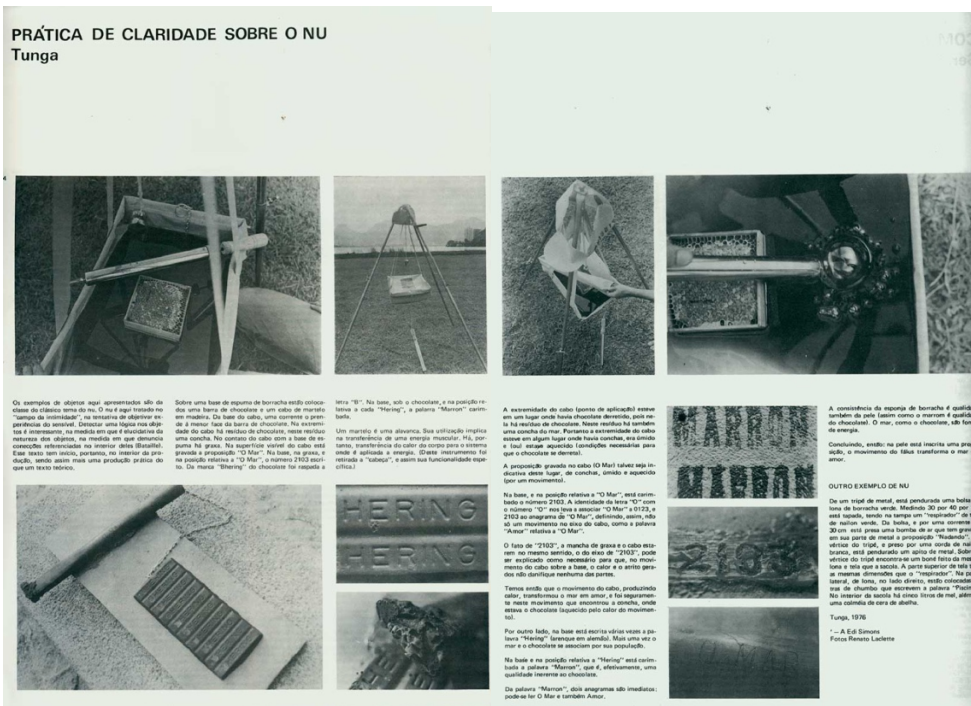


Fig. 16. *Prática de clareza sobre o nu*, 1976  
Fotos: Renato Laclette



Fig. 17. *Xifópagas capilares entre nós*, 1984  
Fotografia de Manuel Valença publicada na capa do encarte de *Xifópagas capilares...*, que circulou na revista *Revirão – Revista da Prática Freudiana*, em 1985



Fig. 18. *Gravitação magnética*, 1987  
Ferro fundido, fio, limalha e placas de ferro



Fig. 19. *Toro*, 1983  
Ferro maciço, três peças com diâmetros de 3 x 10 e 30 cm.  
Foto: Wilton Montenegro



Fig. 20. *Revê-lo antinomia*, 1985  
Relevo fundido em antimônio, 22 x 38 x 3 cm.



Fig. 21. *Semeando sereias*, 1987  
Fotografia  
Foto: Wilton Montenegro





Fig. 22. *Lezart*, 1989  
Cobre, ferro, seda e imã  
(com performance de *Xifópagas capilares entre nós*)  
Foto: Gilles Hutchinson



Fig. 23. *Palíndromo incesto*, 1990  
Ferro, cobre, imãs, limalha de ferro e termômetros de vidro, 400 x 800 x 300 cm.  
Foto: Claudia Terstappen

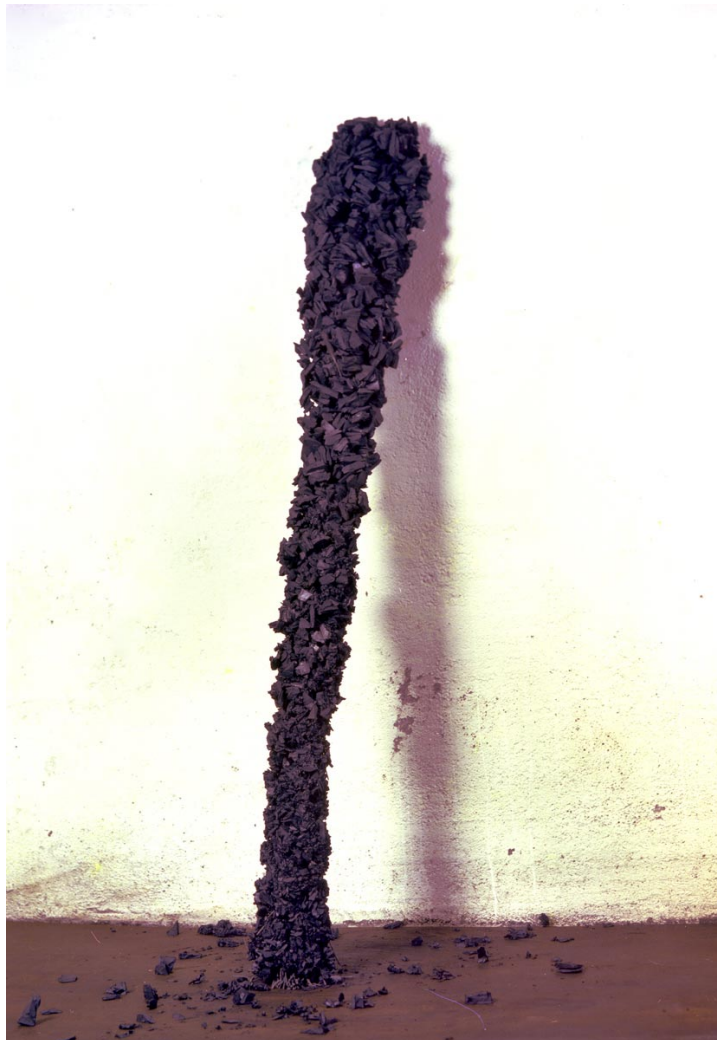


Fig. 24. *TaCaPe*, 1986  
Ferro, imãs e limalha de ferro, 230 x 60 x 60 cm.  
Foto: Wilton Montenegro



Fig. 25. *Sero te amavi*, 1992

Performance: três performers, camisas brancas, termômetro, agulhas, vela, seringas e tubos de borracha

Foto: Wilton Montenegro



Fig. 26. *Eixo exógeno*, 1986  
Llatão e madeira, 205 x 40 x 40 cm.  
Foto: Nicolas Bergerot



Fig. 27. *Objeto do conhecimento infantil*, 1974  
Feltro, algodão embebido em parafina, gaze, plha de aço, 27 x 52 x 10 cm.  
Foto: Renato Laclette



Fig. 28. Tunga "maquia" *Lábios (cerâmica com maquiagem)*, 1989-1994  
Foto: Wilton Montenegro



Fig. 29. *Encarnações miméticas*, 2003  
Performance  
Foto: Wilton Montenegro



Fig. 30. *A prole do bebê*, 2002  
Performance

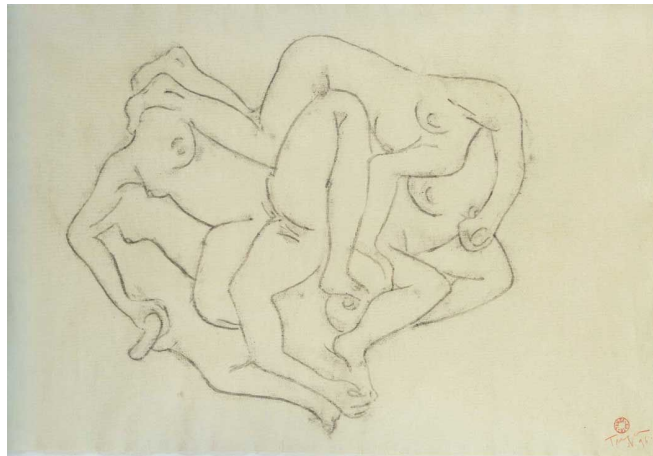


Fig. 31. *Desenhos em polvorosa*, 1996  
Pastel seco sobre papel, 52 x 75,5 cm.

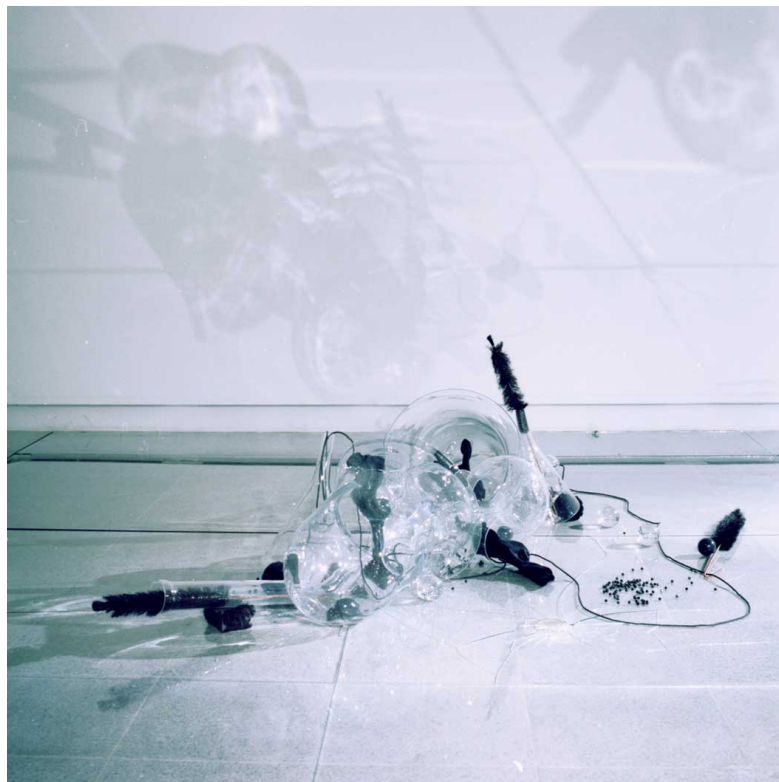


Fig. 32. *Lúcido nigredo*, 1998  
Vidro soprado, esponjas marinhas, bolas de cristal, pentes, bolas de brilhar, feltro e pérolas  
dispostas sobre o vidro





Fig.33. *Resgate*, 2001

Vista geral da montagem de *Triade trindade*, no átrio do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo

Foto: Wilton Montenegro

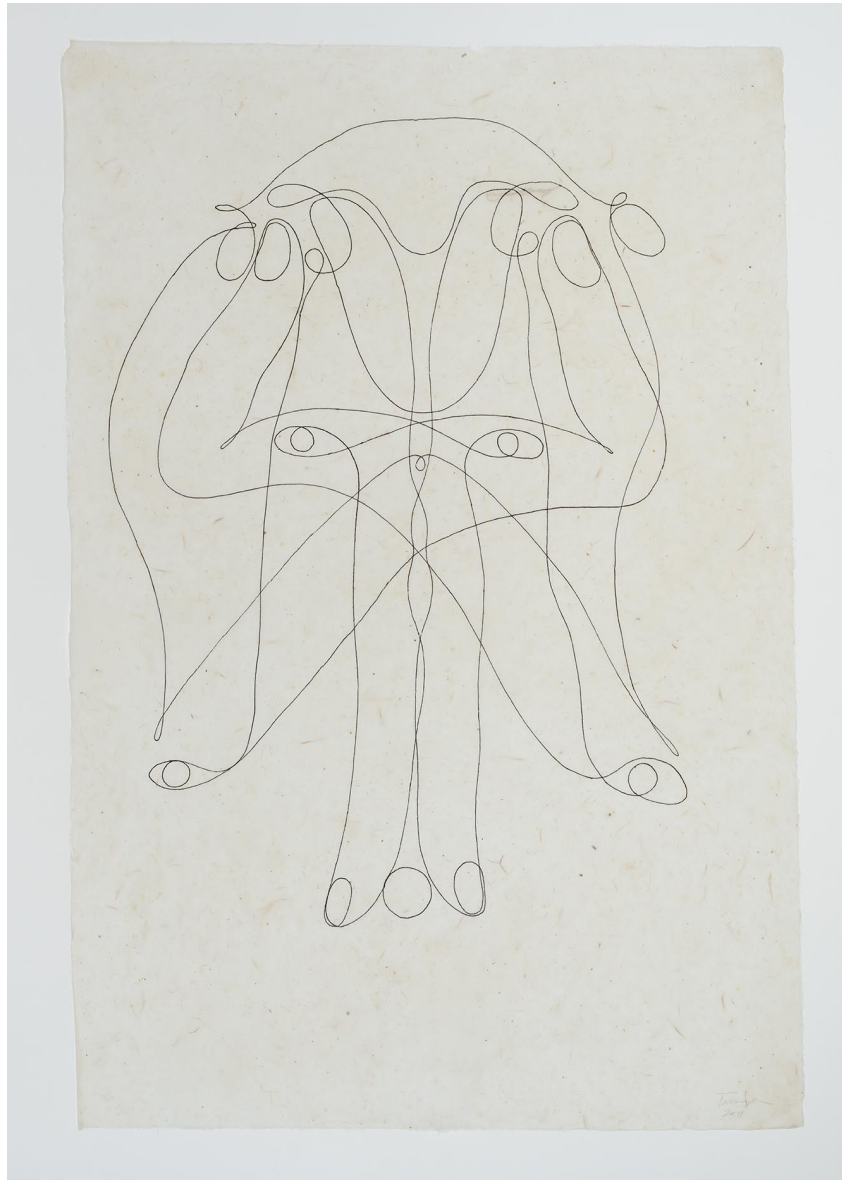


Fig. 34. Da série *From La Voie Humide*, 2011  
Caneta sobre papel himalaia, 77,7 x 51,5 cm.  
Foto: Jaime Acioli



Fig. 35. Da série *Morfológicas*, 2014  
Resina epoxi, 71 x 53 x 26 cm.  
Foto: Gabi Carrera



Fig. 36. Da série *Morfológicas*, 2014  
Bronze, 55 x 47 x 41 cm.  
Foto: Gabi Carrera



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abadie, Daniel (org.). *Tunga*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1997.

Agostinho, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*/ tradução do latim e prefácio Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

Alberro, Alexander; Stimson, Blake (eds.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

Basbaum, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Contra capa, 2001.

Basualdo, Carlos (org.). *Tunga: 1977-1997*. New York: Center for Curatorial Studies, Bard College, 1997.

Bataille, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

Bellmer, Hans. *Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the image*. Vermont: Dominion Press, 2004.

Belting, Hans. *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Bourriaud, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Brett, Guy. *Brasil experimental*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

\_\_\_\_\_.; Figueiredo, Luciano (eds.). *Oitica in London*. London: Tate, 2007.

Brito, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

\_\_\_\_\_. et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

\_\_\_\_\_.; Venâncio Filho, Paulo. *O Moderno e o contemporâneo / Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

Bürger, Peter. *The decline of modernism*. Cambridge: Polity Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Da Cruz, São João. *Obras completas de São João da Cruz*/ tradução do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. São Paulo: Cultor dos livros, 2021.

David, Catherine (org.) *Désordres*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992

Duarte, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

\_\_\_\_\_. A trilha da trama e outros textos sobre arte. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tunga: pálpebras*. São Paulo: Galeria Millan, 2017.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson: Nova York, 2004.

Foster, Hal. *Design and crime: and other diatribes*. London: Verso, 2003.

\_\_\_\_\_. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, The MIT Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Recodings: art, spectacle, cultural politics*. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1985.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle: Bay, 1983.

Freud, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade – A sexualidade infantil. In: Obras completas volume 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

Goldberg, Sônia Salzstein. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. São Paulo, 1994 Dissertação (Mestrado).

\_\_\_\_\_. *A questão moderna: Impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado).

\_\_\_\_\_. Problemas atuais da arte brasileira: o moderno e o contemporâneo. In: Souza, Eliana Maria de Melo (org.). *Cultura brasileira: figuras da alteridade*. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 1996.

\_\_\_\_\_. Bandeira, João (Org.). *Historicidade e arte contemporânea – Ensaios e conversas*. São Paulo: ECA-USP, CEUMA-USP, ICC, 2011.

Greenberg, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Gullar, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Hiller, Susan (ed.) *The Myth of primitivism: perspectives on art*. London New York: Routledge, 1991

Krauss, Rosalind; Livingston, Jane (orgs.). *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge/Londres: The Mit Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *The Originality of the Avant -garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Voyage on the North Sea – Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

Lacan, Jaques. De um círculo irreduzível ao ponto [apresentado em 26 de junho de 1963]. In: *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Lampert, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2020.



Leirner, Sheila (org.) *19ª Bienal Internacional de São Paulo – Catálogo geral: Utopia versus realidade*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987

Mammì, Lorenzo. *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Mosquera, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, Massachusetts: The Institute of International Visual Arts, London, and The MIT Press, Cambridge.

\_\_\_\_\_.; Fisher, Jean (Ed.). *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Nova York: New Museum; Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

Naves, Rodrigo. *A forma difícil: Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *O vento e o moinho: Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. Oiticica Filho, César (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

Pedrosa, Adriano; Duarte, Luisa. *ABC - Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Pedrosa, Mário. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

\_\_\_\_\_. Amaral, Aracy, (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. Amaral, Aracy, (Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. Arantes, Otília (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1996. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1998. v. 3.

\_\_\_\_\_. Arantes, Otília (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995. v. 1.

\_\_\_\_\_. Arantes, Otília (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. São Paulo, EDUSP, 2000. v. 4.

Rjeille, Isabella; Toledo, Tomás (orgs.). *Tunga: o corpo em obras*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2017.

Salles, Evandro; Duarte, Luisa (orgs.). *Tunga – o rigor da distração*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2018.

Sardenberg, Ricardo (org.). *Arte contemporânea no século XXI: 10 brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2011

Tunga. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997

Tunga. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001

Tunga. *Assalto*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Tunga. *Tunga*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999.

Tunga. *Tunga (caixa)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Tunga. *Laminated Souls*. New York; São Paulo: Luhring Augustine, Galeria Millan, 2007.

Venancio Filho, Paulo. *Tunga: conjunções magnéticas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

Zegher, Catherine de (org.). *Tunga, lezarts/ Cildo Meireles, through*. Kortrijk: Kanaal Art Foundation, 1989.