

2 Corpo e experimentação: o percurso da instauração

2.1 Corpo e experimentação em Tunga

No Brasil, a experimentação na arte ganha potência com Lygia Clark e Hélio Oiticica, nos anos 1960, ao que o crítico Mário Pedrosa chamou de *O Exercício Experimental da Liberdade*. Assim como os de outros artistas de sua geração — os anos 1970 —, o trabalho de Tunga tem afinidade com as experimentações de Lygia Clark e Hélio Oiticica. O caráter de experimentação ganha destaque principalmente nas *performances* e *instaurações* do artista. O trabalho de Artur Barrio, cuja poética é próxima à de Tunga, também permaneceria ligado à experimentação, na “tradição” inaugurada por Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Ao se escrever sobre o corpo, surgem muitas referências, e, no âmbito deste estudo, a tentativa é a de privilegiar a experimentação no Brasil, abordando, de início, algumas obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, a partir de questões que surgem da obra de Tunga. Também procuraremos nos aproximar de questões relacionadas à nova geração de artistas que surge ligada a seu trabalho, especialmente no que diz respeito às *performances* e *instaurações*. Percebe-se aqui um efeito de *contaminação mútua*, para utilizar expressão de Tunga. A colaboração entre Tunga e Cabelo¹ seria um exemplo desse efeito, pondo em discussão a própria noção de autoria². Da colaboração surge um “novo”, um híbrido das poéticas desses dois artistas, como em *Hipersimetria*³.

¹ Artista plástico, *performer*, poeta e colaborador de Tunga. Participou da X Documenta de Kassel, na Alemanha, em 1997 com a *performance Cefalópode Heptópode*.

² Obras de Cabelo com “colaboração” de Tunga: *Os 90* (Paço Imperial, 1999), *Crab Nebula*, (Documenta de Kassel, 1997); Obras de Tunga com “colaboração” de Cabelo: *Há Sopas* (Atelier Finep, 1997), *Milagrinho* (Nova Orlândia, 2001), *Hipersimetria*, (2001).

³ *Hipersimetria*, outubro de 2001, Largo da Carioca, Rio de Janeiro. Numa tentativa de instaurar a *hipersimetria*, Tunga engessou o braço esquerdo de Cabelo (o direito já estava quebrado e engessado). Essa instauração relaciona-se com a instauração do muro em *Milagrinho*, “Um Milagre de redenção”, e com a idéia de um Paraíso, que o artista está construindo.

2.2

Incorporação

As relações de Tunga com a experimentação de Hélio Oiticica poderiam ser percebidas em torno da questão do “corpo”, em trabalhos como *Tereza*⁴. Nesse trabalho, a tensão instaurada por um grupo de “presos amotinados” que “tentam escapar do museu” nos lembra o *Parangolé* de Hélio Oiticica: **Incorporo a revolta**. Esses “presos”, ou melhor, corpos convocados por Tunga, incorporam uma atitude de rebelião. São agentes da instauração que Tunga propõe. Na manhã anterior à instauração, esses corpos estavam ocupando outros territórios, mas ali eles passam a incorporar a revolta que o artista quer trazer para sua instauração, provocando maior tensão ao entrar em choque com os espectadores de *Tereza*.

A instauração em *Tereza* funcionaria então como um *Parangolé*, como um convite ao corpo para ocupar um território específico, um campo magnético específico que leva o corpo a operar com características diferentes das suas próprias. É a contaminação.⁵ Em Tunga, não há a noção de identidade, mas de multiplicidade — um conjunto de relações e variáveis que estão em relação. O *Parangolé*, com seu nome-enunciado, apresenta as mais diversas propostas para um corpo atuar/experimentar. E cada corpo que ocupa o território de experimentação induzido por Hélio Oiticica apresenta uma nova proposta para o *Parangolé*.

No *Parangolé* de Hélio Oiticica, a experimentação está semi-instaurada pelo “nome-proposta” (*Da adversidade vivemos, Incorporo a revolta*). O nome do *Parangolé* já carrega uma pista da experiência que pode ser vivida ali. O nome

⁴ *Tereza* é uma instauração onde cerca de cem figurantes fabricam “ao vivo”, uma grande trança, feita com cobertores e fios de cobre. Para realizá-la, Tunga costuma convocar figurantes das mais diversas origens: em geral são jovens, “sem-teto” ou ex-presidiários. Esses últimos trançaram a *Tereza* no Rio e se mostraram bastante familiares à operação. Explica-se: o nome “Tereza” vem de uma gíria usada nas penitenciárias para designar uma trança feita de lençóis, ou cobertores, que é utilizada para promover a fuga. Nas prisões, a trança é feita com o objetivo da fuga, mas nas instaurações a fuga pode ou não acontecer. A Instauração *Tereza* já foi realizada no Rio de Janeiro, no MNBA (1997); em Los Angeles, na Galeria Christopher Grimes (1999), e em Buenos Aires, no Centro Cultural Recoleta (1999).

⁵ Em “Everything Simultaneously present”, Guy Brett escreve: “An ‘installation’ by Tunga is a way of combining the discreetness of objects with a process of their ‘mutual contagion’ (to use his phrase); a way of combining fixed with fluid identities in the form of a circuit, or **continuum**, of the flow of energy”. Brett, Guy. “Everything Simultaneously Present”.in: *Tunga:1977-1997*. New York: Bard College, 1997. [grifos meus].

delimita um certo território mental de experimentação, e a amarração dos panos delimita um certo território físico, corpóreo, permitindo maior ou menor movimentação e expansão ao corpo que o habita naquele momento.

2.3

Corpos imersos: a noção de imersão

Em Tunga, o colorido específico vem dos corpos escolhidos, que mudam de acordo com a cultura local (noção de imersão) e a *performance* funcionaria como um termômetro dessa cultura.

Numa *performance*/instauração realizada no Largo da Carioca (*Hipersimetria*), Tunga empregou elementos peculiares ao Rio Antigo, uma citação às barbearias, e ao cenário peculiar da Rua da Carioca: cadeiras de madeira, espelho e lâmina de barbear, típicos do início do século XX, que lembraria o “ambiente” que ainda é conservado em lugares como o Bar Luiz, nas imediações. A barbearia caracteriza-se por ser um lugar de discussão pública, onde todos opinam “sem ser chamados”, e Tunga traz isso para a praça pública, com essa instauração. Há um tipo de convocação nessa “situação-barbearia” que, de algum modo, relaciona-se com a convocação que uma instauração promove. Em *Hipersimetria*, abriu-se um espaço para as intervenções de transeuntes que logo fecharam uma roda em volta dos performáticos Cabelo, Tunga e Simon Lane. Ou seja, a instauração de Tunga é uma operação que compreende a imersão — a cultura específica e o contexto do lugar em que o trabalho é realizado.

Para o artista, não há figura e fundo, não há *entorno*⁶. A obra incorpora esse suposto “entorno”. Estamos operando com a noção de imersão.⁷ Mas o que vem a ser

⁶ Aqui poderíamos discutir também a idéia de Lacan, “aquilo que nós vemos, nos olha”. Tunga cita Lacan: “*I work within a context. I don't work alone, I work with a whole team of people, and within that team there are observers. Let's take as a starting point Lacan, the French psychoanalyst, who clearly enunciated that the gaze is a part of the picture. He speaks of a very precise gaze, for he was referring to the gaze with regard to Vermeer, a dear and appreciated painter, and his painting The*

uma imersão? Por que Tunga usa a noção de *imersão* em vez da noção de espaço para descrever a operação de suas instaurações? Tunga explica em entrevista realizada em 1999:

“A noção de imersão migra de uma certa concepção do espaço para um certo tipo de geometria que considera que todo espaço é denso. Normalmente, o termo espaço estaria referido a uma noção clássica do espaço, o espaço Newtoniano, o espaço homogêneo. Mas há outros modelos matemáticos que pensam as noções de um espaço diferenciado, um espaço mais ou menos denso onde os corpos se encontram em lugares e situações diferentes, mais densas. Usa-se essa noção de imersão para descrever a relação entre um corpo e outro. Então, há a passagem das densidades das características dos corpos num e noutro lugar.”⁸

Nessa mesma entrevista citada acima, Tunga exemplifica a questão da imersão, relacionando-a com questões culturais, o que é bem diferente de pensar a obra situada num espaço. De acordo com o artista:

“Migrando para a questão da arte: uma obra-de-arte não é a mesma aqui e ali. Primeiro porque é de uma cultura determinada. Então esse deslocamento cultural vai ser um deslocamento de imersão dessa obra. Então uma performance feita aqui e uma feita no interior da África vão ter sentidos diferentes porque vão ser culturalmente diferentes.”⁹

Geographers. Lacan has talked about how this painting was, for a long time, in Mr. Adolph Hitler's room. What a terrible painting this is, impregnated with that gaze. So it must be understood that the gaze inscribes a subject in each work. It must be understood that one works with partners. In Hölderlin's greatest solitude—as he writes to the sound of the invisible piano being played—is embedded the reading someone may do centuries later of that invisible piano.” Tunga in: “Tunga by Simon Lane”. (2001/02). Ver também: Foster, Hal: *The return of the real*.

⁷ Em *Vanguarda Viperina*, as cobras são imersas em éter, para que se produza uma trança delas. Imersão que produz dormência que permite criar uma outra ordem, uma outra organização, uma proximidade maior entre corpos, no caso, viperinos. Como o efeito do éter é temporário, essa união entrelaçada (a trança de cobras) é provisória. Mas instaura um novo, um outro, um heterogêneo. E é isso que Tunga está buscando.

⁸ Tunga. Entrevista concedida a Ivana Monteiro. Rio de Janeiro, 1999, mimeo.

⁹ Id. Ibid.

2.4

Cultura local/imersão

Ao pensar na noção de imersão, deparamo-nos com a questão cultural. Um certo realismo fantástico povoa a obra de Tunga, o que, para alguns críticos estrangeiros, seria algo relacionado ao exótico e a uma característica da latinidade em sua poética. Mas, para o artista, as referências à Amazônia, a mitos indígenas, e à própria sensualidade, não se devem a nenhuma questão propriamente ligada à arte latino-americana ou brasileira. A característica da brasilidade estaria presente, sim, além de referências a muitas outras culturas, como mais um ingrediente, e não o mais fundamental. A questão brasileira relevante para Tunga seria a possibilidade de mistura, a abertura para a miscigenação cultural, e a não-criação de guetos, a convivência lateral de pessoas de várias classes, origens, culturas, que gera um novo, novas cores, novas gírias, sons, ritmos, modos de convivência, e muita criatividade — o que apareceria em sua obra na apropriação da poética dos camelôs, em *Resgate*¹⁰. Essa abertura para a convivência não-hierárquica entre camadas diferentes é o que tornaria o Brasil um lugar propenso à experimentação, e seria esse o elemento cultural “nacional” presente na obra de Tunga. A mistura é possível aqui. O artista ressalta isso com elementos não só nacionais, mas também de diversas culturas:

“Acho que uma possível herança que nós teríamos aqui no Brasil é a presença de uma cultura, que como diziam os modernistas, seria antropofágica. Isso nos colocou em uma situação de poder servir quase que como um modelo do que está acontecendo atualmente com a dita globalização, ou seja, com esse caldeirão de misturas que a gente está vivendo atualmente. E nos obrigou, não sei se ao brasileiro, mas ao que nós vivemos culturalmente no Brasil, a fazer essa operação antropofágica. É lógico que a metáfora antropofágica é uma metáfora datada historicamente.” - Tunga¹¹

¹⁰ Exposição de Tunga no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2001.

¹¹ Tunga. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osório. in: *Assalto*. (cat.), Brasília, CCBB, 2001, pp.128 a 130.

O artista não se considera um representante da “arte brasileira”, nem pensa que a arte deva ser lida em termos de nacionalidades; para ele, a arte deve transcender a noção de nação, que estaria aquém das noções que envolvem as práticas culturais.

Mas como essa cultura, à qual Tunga se refere na entrevista, interfere na produção artística, em termos práticos? A seguir, daremos alguns exemplos de como a imersão opera em suas obras e das modificações que uma instauração como *Tereza* sofre em cada território. Tunga diz:

“A *Tereza* seria quase que um statement neste aspecto de uma colaboração básica com outras pessoas. Mas essa pessoa pode não ser só a pessoa que saiba fazer uma *Tereza*, mas uma pessoa que saiba construir uma casa, tenha um outro saber específico. Então, essa aproximação desse saber específico, dentro desse campo da nova experiência proposta, pode vir a enriquecer extremamente a cena. A cena aí, naquele sentido teatral que eu estava tentando abordar.”¹²

Diferentemente da trança fabricada na Argentina, na *Tereza* instaurada em Los Angeles, por exemplo, a “fuga” não se realizou e, por outro lado, a cor da trança era outra, vermelha, lembrando a cor avermelhada do uniforme dos presidiários naquele país. (Por outro lado, podemos ler também como uma referência ao vermelho de *true-rouge*, e à contaminação e circularidade que existe entre uma obra e outra).

Na Argentina, na exposição que Tunga realizou em novembro de 1999, o vigor e revolta portenha talvez tenha emprestado mais tensão à instauração. Segundo o artista, essas instaurações acabam funcionando como uma espécie de termômetro para a situação social/cultural dos países onde são apresentadas. Tunga diz:

“Existe ainda outra coisa curiosa, que é o fato de ter produzido algumas experiências dessa ordem em países de culturas distintas. Isso me permite observar como as pessoas se manifestam diferentemente participando do mesmo evento. Se faço a proposição na Argentina, na Alemanha ou no Brasil, a reação não só do público, mas também das pessoas que participam, é extremamente diversa; e você quase pode medir uma série de outros elementos que estão embutidos nessa obra e começam a aparecer, vindos à luz, a partir daí. Isso é só um dado mais

¹² Ibid., p.138.

curioso, uma espécie de termômetro para a liberação de grupos culturais.”¹³

Além de funcionarem como um termômetro, os títulos das obras também sofrem alterações de acordo com a cultura do país onde se apresentam.

Na X Documenta de Kassel, Tunga apresentou a *performance Inside out, upside down*¹⁴ e *Debaixo do meu chapéu*, a qual já havia sido editada outra vez na Bienal de Veneza, que acontecia simultaneamente à Documenta, em 1997. A obra consiste em três ambientes de elementos que estão relacionados de alguma forma. Um chapéu de palha enorme é carregado por sete moças, todas vestidas de branco. Em cima desse chapéu, estão outros dez, menores e com a abertura voltada para cima; dentro deles, há crânios humanos. Ao mesmo tempo, sete jovens vestidos com capa de chuva e chapéu de feltro circulam com valises pela estação de trem em Kassel. Casualmente deixam cair suas valises, revelando o que elas continham: reproduções em plástico de membros do corpo humano. Dos alto-falantes podiam-se ouvir “*Que c’est triste Venise*” e a música de Jorge Benjor: “*Aquilo que está no alto/ É como o que está embaixo*”. A noção de imersão aparece aí na medida em que Tunga fala da cultura desse país. E de uma *arquitetura ambulante*. Apenas a parte feminina da instauração, *Debaixo do meu chapéu*, foi apresentada em Veneza — onde as jovens “cariátides” vestiam o chapéu de palha — o que poderia nos remeter à idéia de templo ambulante e à arquitetura italiana. Enquanto isso, em Kassel, apareceram os jovens alemães de *Inside out/upside down*, usando chapéus de feltro e trazendo um pouco da cultura daquele país, no seu modo de andar e vestir. A própria escolha da estação de trem em Kassel já mostra como a imersão opera: lugar de trânsito e fluxo

¹³ In *ibid.* p 132.

¹⁴ *Inside out, upside down*, que articula três obras distintas, ocupou outros territórios, que não o do museu e invadiu a plataforma da estação de trem. Numa delas, *Debaixo do meu chapéu*, cinco “ninfetas-pitonisas” vestidas de branco transportam um enorme chapéu de palha veneziano sobre o qual se espalham sete crânios humanos. Ao mesmo tempo, em *Heraldos divinatórios*, sete varões carregam malas que se chocam e abrem, revelando fragmentos de corpos que remetem a outro imenso chapéu de feltro sustentado por ossos. “Procurei mostrar aquilo que está debaixo da minha cabeça e retomar a função oracular, divinatória, que a arte sempre teve e está agora amortecida”, diz Tunga

intenso naquele país, a estação abandonada faria pensar num deslocamento dessa cultura.¹⁵

2.5

Acaso e “espaço psicoativo”, “pensatorium”: instauração

“Gosto primeiro de olhar, depois nada. Ficar na rede sem fazer nada. É uma ascese, se colocar à disposição desta preguiça ontológica.” - Tunga¹⁶

Há em Tunga uma proposta inicial de ocupação de um território de experimentação. Esta é transmitida aos seus colaboradores como uma indicação do que possa ser a *performance*. No caso de *Resgate*, a *Lia Rodrigues Companhia de Danças* e os bailarinos da *Companhia Ikswalsinats* ficaram encarregados de dirigir as três bailarinas que maquiavam os sinos e cerca de cem figurantes¹⁷ que instauraram a *Tereza*, respectivamente. Mas as bailarinas e os figurantes, ou melhor, os corpos convocados por Tunga, possuem autonomia para criar a partir de uma proposta inicial. Nesse aspecto, assim como acontece com o *Parangolé* de Hélio Oiticica, a experiência nunca se repete, é sempre “outra”, resultante de uma combinação oportuna dos mais diversos elementos. Com o *Parangolé*, tudo depende de quem o habita provisoriamente, de quem o veste, de onde o veste, e do som que toca enquanto dança quem o veste, ou seja, das relações que envolvem essa experimentação.

¹⁵ Tunga explicou que esta música, “*Que c’est triste Venise*”, era uma franca alusão à Bienal de Veneza que ocorria simultânea à Documenta. E acrescentou: “Se Veneza já é triste, imagine Kassel, então”. Além disso, a letra da música de Jorge Benjor diz respeito a máxima dos alquimistas: “Assim como está no alto está embaixo”.

¹⁶ Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 1999, mimeo.

¹⁷ Nota-se que Tunga tem uma preferência por certos números, que se repetem em seus trabalhos. O número 100 está presente tanto na quantidade de figurantes de *Tereza* e *Resgate*, como na instauração *½ 100 terra*. Além disso, fica clara a preferência pelo número 3, uma referência à mística Cristã. Este aparece em *O terço da tríade*, em *Palíndromo Incesto* e mesmo nas tranças

Com Tunga, a experimentação só em parte depende da proposta do artista, porque seu desenrolar como instauração vai se criando no momento, ganha força nos corpos que atuam, e depende da combinação de diversos fatores culturais, temporais, matemáticos, cuja resultante será uma combinatória que inclui ainda o acaso. Como em Hélio Oiticica, a proposta de uma experimentação abre um horizonte de possibilidades, mas seu “resultado” é imprevisível.

A exposição *Há Sopas* (Tunga e Barrio, 1997 - *Atelier Finep*) seria uma espécie de “narrativa” dessa operação que tem um parentesco com o *Parangolé* e as instaurações. A sopa seria uma “metáfora para o espaço mental”¹⁸ do artista, e, também, vai parar dentro do corpo de quem se dispõe a experimentá-la, ou seja, a experimentação se concretiza no corpo. O *Parangolé* faz o corpo dançar, sambar e rolar. *Tereza* desperta o corpo de um estado de apatia para o de uma rebelião, o que também pode não acontecer. O corpo está alerta, desperto. As possibilidades são criadas pelo corpo em ação, em cena, as cartografias possíveis vão se dando no momento presente. As possibilidades são criadas pelo agenciamento, elas não são prévias. O percurso desses corpos, na medida em que esse agenciamento se dá, entre corpos distintos, não é traçado previamente. Cartografias provisórias só se delineiam na experimentação, quando os corpos entram em contato uns com os outros. Essas forças postas em ação, de meras possibilidades passam a acontecimentos, e o corpo traça o seu percurso no espaço delineando cartografias possíveis naquele momento.

No caldeirão de possibilidades, caldeirão alquímico, o líquido está pronto para ser tomado, sorvido, bebido. Quem se arrisca? Aceitar o risco é estar pronto para a obra, e isso significa transformar-se também.

Hoje em dia, os *Parangolés*, estão pendurados nas paredes dos museus, onde muitas vezes são isolados da possibilidade de serem vestidos. Mas até que ponto a sisudez institucional não trava seu movimento fluido? Nesse ponto, a obra de Oiticica, da maneira como é exposta em museus atualmente, funcionaria mais como um “esquema mental” para liberar a arte das paredes do museu, mais do que uma

¹⁸Tunga fala da sopa como metáfora para o “ateliê mental” do artista: “A noção de ateliê que eu tenho é o espaço mental”. Sobre o *Há Sopas*: “A sopa estava em permanente estado de cocção, então era uma metáfora para o estado mental do artista, como a alquimia que produz a arte e que é produzida pela arte”, teorizou o artista em entrevista publicada em *Atelier Finep* (cat.). 1997.

proposta de uma vivência. O *Parangolé* funcionaria quase que como uma “prótese”, um *link* para uma energia de criação e de vida presente nessa comunidade do samba — a Mangueira. Nessa situação, a proposta do *Parangolé* é vivida como possibilidade mental, e não no corpo, pois esse está impossibilitado de agir devido à burocracia museológica.¹⁹

Em Tunga, a soma de várias mídias — o som de um mantra-rock e o “panelaço” de *Tereza e Resgate*, instalações gigantescas com sinos de ferro fundido, acrescidos dos elementos da dança e do teatro, — resultaria no “cinema sem filme”²⁰ de que fala o artista, onde a atmosfera é propícia à experimentação. O corpo é envolto por estímulos variados, que estão não só em volta dele, mas também dentro, com o sabor e o calor de uma sopa vermelha, cor de sangue e rósea, cor da pele.

No trabalho feito com Barrio (*Há Sopas*), o corpo é convidado a entrar em cena, uma vez que a sopa é oferecida ao público.

As ligações entre os trabalhos de Tunga e Barrio não são claras nem discerníveis de imediato, num primeiro contato. Os pontos de contato entre essas duas obras podem ser desdobrados a partir do trabalho realizado pelos dois artistas em 1997, no Paço Imperial, Rio de Janeiro (*Há Sopas*), e em 1998, no Solar do Unhão, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador.

Nesse projeto (*Há Sopas*), as poéticas se uniram para formar uma obra em que não há autoria, mas um encontro entre artistas.

Barrio revelou²¹ que o *Há Sopas* teria surgido a partir de conversas e relações entre um e outro trabalho, destacando, de sua parte, *O depósito caótico* — parte de *Uma extensão no tempo*²² (1995) no Paço Imperial e o *Ignoto* no setor “UNIVERSALIS” da Bienal de São Paulo (1996).

¹⁹ Na mostra *RioArte Contemporânea*, em 2002, houve uma exceção: os *parangolés* estavam dispostos de maneira que os visitantes podiam vesti-los, e quem sabe, disponíveis à instauração? Essa iniciativa de Luciano Figueiredo contrasta com a maneira como os *parangolés* são usualmente expostos.

²⁰ Tunga diz em entrevista a Luiz Camillo Osório que a instauração seria um “cinema sem filme”.

²¹ Entrevista concedida à autora, Ivana Monteiro, via fax, em 2000, enquanto o artista Artur Barrio encontrava-se no Porto, Portugal, durante a realização de sua exposição antológica “Registros”.

²² A instalação *Uma Extensão no Tempo* constituía-se de duas salas despojadas, mergulhadas em sombras, e sal grosso, branco, espalhado por elas. Na primeira, o *Depósito caótico*, composto por antigas obras do artista jogadas ao chão. Memória, acúmulo, desordem, história pessoal. Na outra sala, maior, quatro lâmpadas fracas faziam do sal no chão um solo de luzes tênues e crepitantes.

“Pensamos em fazer algo ao nível exato da ocupação do Atelier Finep (como ocupação e criação) em um espaço propício à experimentação. E possibilidade(s) de romper ou de pelo menos dar uma sacudidela nas certezas e incertezas do mundo das artes plásticas...” - Barrio²³

Na instalação *Há Sopas*, Tunga e Barrio puseram em discussão, entre outras questões, a noção de ateliê. O ateliê do artista como “**espaço mental**”, ou “pensatorium”²⁴, onde as coisas trabalham e operam. Uma sopa foi preparada, tendo como ingredientes vários utensílios de cozinha, cebola e alho, e depois servida aos visitantes. Tunga mostrou essa ebulição de idéias que fervilham na mente do artista e são a matéria-prima para sua obra. A sopa aparece aí como “metáfora” desse espaço mental, como **alquimia mental**. Algumas coisas entram nessa sopa, outras, não. Poesia às vezes entra: no chão de pedra do Paço, escrito a giz, um poema de Cabelo:

Cai do alto a água
 Escorre pela ladeira
 A vida é sopa
 E a morte me toma pela beira

Poesia, aliás, é um ingrediente recorrente nas obras de Tunga. Outras sopas já foram preparadas pelo artista depois disso. Uma delas em Londres, numa pequena galeria em Hoxton Square, “Govett Kerr” em 1998. Sopa vermelha. *True Rouge*. Os ingredientes: tomates, beterrabas, morangos, gelatina vermelha, além dos temperos. Nessa ocasião, o poema algébrico *True Rouge* foi lido por seu autor, Simon Lane, poeta inglês, enquanto Tunga preparava a sopa.

Algumas das atividades preferidas de Tunga são desenhar e cozinhar: “O desenho compulsivo me interessa”, diz. Os seus são íntimos, eróticos, mas se entrecruzam com outras esferas de seu trabalho.

²³ Entrevista concedida por Artur Barrio a Ivana Monteiro via fax. Rio de Janeiro/Porto, 2000.

²⁴ Em uma entrevista realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, por Carmela Gross, em agosto de 2002, Tunga revelou que o “*ateliê mental*”, é um nome que ele prefere substituir por “espaço psicoativo” ou então “pensatorium”, pois a idéia de “ateliê” é ultrapassada para ele hoje em dia. Essa “zona de pensamento” é algo que permeia toda a obra, e não é de modo algum um momento que anteceda à criação, como se dá com a noção clássica de ateliê.

“Uma atividade que eu gosto muito é desenhar. Felizmente, eu tenho essa coisa do desenho, que considero algo bastante rico. Mas o desenho é uma matéria íntima, pessoal. O desenho compulsivo me interessa. Me interessa mais cozinhar do que desenhar. Quando eu não tenho vontade de desenhar, eu vou cozinhar. E quando eu não agüento mais não desenhar, eu desenho”. - Tunga²⁵

Por que o fazer mental liga-se à experimentação? Porque o fazer mental é a arte enquanto idéia, como pensamento, como provocadora de pensamento. O fazer mental não depende exclusivamente de sua materialização, mas se encarna na matéria, nos corpos (no caso de Tunga — figurantes), no que for, para provocar pensamento no espectador.

No *Há Sopas*, Tunga e Barrio questionaram a noção de *ateliê de artista*, que no senso comum é entendido como o local onde o artista produz. Um artista que faz instalações procura pensar a obra como o lugar do encontro, onde o pensamento se produz suscitado pelas sensações, e não um lugar no espaço. A instalação se dá no encontro da obra com o público, e se produz dessa itinerância, dessa mobilidade onde diversas possibilidades se encontram (e em *Resgate*, existe até mesmo a possibilidade de o artista ser transformado pela obra²⁶). O corpo e as sensações entram aí como o lugar da experimentação, ao tomar uma sopa, ao entrar em contato com a obra, enfim.

2.6

Corpos híbridos, coletivos

Corpos híbridos permeiam toda a obra de Tunga (o exemplo mais evidente seriam as gêmeas Xifópagas), mas chama a atenção quando esses corpos aparecem

²⁵ Tunga. Entrevista concedida a Ivana Monteiro. Rio de Janeiro, 1999, mimeo.

²⁶ Na noite da inauguração de *Resgate*, Tunga foi maquiado do fio de cabelo aos pés, pelas três bailarinas-ninfas que maquiavam os sinos gigantes de sua instalação. Ao dar autonomia aos figurantes contratados para a instalação, Tunga tornou-se parte da sua própria obra.

mutilados, cortados, partidos, envoltos em gelatina e dentro de valises (*Uma experiência em Física Sutil e Inside out/ upside down*).

O corpo pode aparecer individual ou coletivamente, ou até mesmo em partes. Em Lygia Clark, além do corpo individual (que se desdobra em corpo-paciente em sua clínica), há também o corpo coletivo. *Cabeça coletiva* seria um exemplo de um corpo composto por vários outros. *Cabeça coletiva* é um trabalho de Lygia Clark que surge de contribuições coletivas, pois a base inicial do trabalho, uma estrutura de madeira compartimentada, feita para ser encaixada no ombro, foi aos poucos sendo convertida num “depósito de coisas ímpares e heterogêneas”²⁷, uma vez que os alunos de Lygia costumavam visitar sua casa e deixavam ali vários objetos que foram compondo a “cabeça”. Num momento posterior, essa “cabeça” foi levada à rua, onde os participantes distribuíram seus elementos: frutas, cartas de amor, biscoitos e até mesmo dinheiro, às crianças e adultos que encontraram por lá.

Esse trabalho poderia ser relacionado arquetipicamente à *performance* de Tunga em Kassel e Veneza (*Inside out/ upside down e Debaixo do meu chapéu*), pois nessa há também um acúmulo de elementos sobre um chapéu gigante: vários chapéus menores e crânios humanos dentro deles. O chapéu coletivo é vestido por um grupo de jovens que caminha com ele durante um percurso.

Na entrevista concedida na época da Documenta X (Kassel, 1997), Tunga falou dessa possível conexão arquetípica de seu trabalho apresentado na Documenta com *Cabeça Coletiva*, de Lygia Clark, mas poderíamos também pensar nesse trabalho como um corpo híbrido:

“No catálogo, há uma foto de um grupo de homens carregando o telhado de uma cabana. A estrutura é muito similar à minha idéia, assim como às já mencionadas Cariátides, que carregam um templo que é como um grande chapéu coletivo. Essa idéia do chapéu contém um paradoxo: um chapéu é algo muito individual, e transformar esses indivíduos em alguma coisa coletiva é um desafio. Portanto, é apropriado de se ver, no máximo, uma aproximação com o trabalho de

²⁷ Lygia Clark. “Cabeça Coletiva”. in: *Lygia Clark*. (cat.), p.312.

Lygia Clark, no sentido arquetípico, mas não no sentido de uma herança cultural de um artista para outro.”²⁸

Encontramos, na exposição *Désordres*²⁹, outros trabalhos em que a hibridação aparece. Em *Désordres*, Tunga apresentou vários trabalhos, inclusive *Mudras - cartilages femelles*, onde dentes e moldes se misturam a outros materiais para formar seres híbridos³⁰. Este trabalho apresenta a mistura proposta pelo artista. Plantas estranhas, corpos estranhos nascem da combinação inusitada instaurada por Tunga.

« **Mudras – cartilagens fêmeas.** São cartilagens fêmeas dentadas formadas a partir de mãos humanas, mãos instrumentais, duas mãos quaisquer unidas em par. Misturando diversas pastas e substâncias, inclusive as tóxicas, forma-se uma espécie de cartilagem, mas exógena, que une por um momento os dedos da mão, os braços e o tronco em forma de anel, como um toro. Essas peças abrigam pontas de ganchos e de maxilares que as põem em contato sem suscitar qualquer sentimento estético » Tunga³¹

Voltando a Hélio Oiticica: o corpo, na sua relação com o *Parangolé*, é individual e deve ser experimentado por uma pessoa de cada vez, o espectador-participante, mas, pode ser coletivo, na medida em que essa pessoa também pertence a um grupo social no qual se incluem, por exemplo, os passistas da Mangueira. E o corpo, ali, não está exposto em termos individuais, não depende de uma personalidade, da expressão de um Eu. Qualquer um que vista o *Parangolé* recebe essa carga, como o campo magnético em Tunga, (ou a liberdade de experimentá-lo). O *Parangolé* estaria convocando uma parte da Mangueira, dessa energia libertária e prazerosa do samba e da dança, e, nesse arriscar, por que não dizer que o *Parangolé* funciona como uma prótese? Ele estaria substituindo um corpo — o da Mangueira — que não é de todo presente, mas se apresenta como possibilidade de experimentação,

²⁸ Tunga *in*: entrevista concedida a Pat Binder e Gerhard Haupt. X Documenta de Kassel, 1997. http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/e_intl.htm.

²⁹ *Désordres*, Exposição, com curadoria de Catherine David, realizada na *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, em Paris, 1992. O título *Désordres* pode ser traduzido como “desordem”, o que lembra a bagunça instaurada por Tunga, mas também podem ser ordens diferentes: des-ordres. Várias ordens, diferentes maneiras de ordenar elementos, ou ainda, várias ordens possíveis. Bagunça ou multiplicidade de variações na organização de coisas diferentes entre si.

³⁰ *Jardins de Mandrágora* e *Prótesis* são outros exemplos de “seres híbridos”.

³¹ Tunga *in*: *Désordres*, (cat.), p.53.

pois o convite para um outro estar no mundo já foi feito. O *Parangolé* convida esse corpo a ocupar novos territórios e a se transformar com essa experiência, experimentar *um outro*. Em Tunga, valises com próteses são indícios de um outro corpo, corpos-partículas, que entram em colisão numa *Experiência em Física Sutil*³². Também são próteses os corpos em *Tereza e Resgate*, que trazem algo de um mundo regido por um poder paralelo para a combinação de possibilidades que se apresentam àquela ocasião.

“Sem corporificação externa, uma experiência permanece incompleta; fisiológica, e funcionalmente os órgãos dos sentidos são órgãos motores e são conectados a outros órgãos motores por meio da distribuição de energias no corpo humano, e não meramente anatomicamente”. - John Dewey³³

Assim como escreve John Dewey, é ao tomar corpo externamente que a experiência se completa. E isso quer dizer que se trata de um *work-in-progress*, que vai se desdobrando no tempo da experiência.

2.7

Redes de conexão: conexões temporárias entre corpos

Aqui poderíamos introduzir a noção de *cartografia*³⁴, pois essa se aproxima da noção de *work-in-progress*, presente na obra de Tunga. O gesto de cartografar se dá no gerúndio, se dá no percurso. Cartografias são temporárias, não se fixam e mudam continuamente. Se a cartografia é um fragmento, um pedaço de uma visão possível, um dos pensamentos possíveis — então, ela só faz sentido se for repensada

³² Tunga diz que esse trabalho está conectado com a Física (um acelerador de partículas).

³³ John Dewey. *Art as Experience*, p.51.

³⁴ Conceito de Deleuze-Guattari, desenvolvido em *Mil Platôs vol.1*, “*Rizoma*” e posteriormente, no Brasil, no livro *Cartografias do Desejo* (Guattari e Rolnik, 1986), e ainda em *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*, de Suely Rolnik (1989).

continuamente, como um rizoma³⁵ que possui múltiplas entradas e saídas, e não uma árvore com um eixo central e linear e com raízes fixas.

“O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra-de-arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, nesse sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao decalque, que volta sempre ‘ao mesmo’”³⁶.

Spy-hop é um termo que procuraremos desenvolver aqui para falar desse cartografar. Os golfinhos, quando saltam do mar, fazem isso com um objetivo: mapear todo um território, para se localizar em sua trajetória. Esses saltos são inteligentes. Assim, eles não correm o risco de ser pescados por redes, mas tecem suas próprias redes invisíveis, e criam seu próprio movimento, além de se conectarem com o grupo, criando também uma rede de conexões.

Spy-Hop (v.) 1. the act in which a dolphin rises above the water in order to navigate and determine its position in relation to other members of the pod. 2. to look ahead. 3. to tune in.³⁷

Em Tunga, as redes são bastante recorrentes, seja em *True Rouge*, *Insideout/upside down*, ou em *Há Sereias*. São redes de pesca, redes de conexão entre corpos, redes aprisionantes, redes de suspensão. A rede tanto mapeia quanto captura. Tece seu jogo ambíguo, de territórios não-fixos — redes virtuais e

³⁵ Deleuze, G e Guattari, F., *Mil Platôs vol.1*, cap.1.

³⁶ *Ibid.*, p.22 .

³⁷ *The Random House Dictionary*.

transitórias. Redes tecem *links* de um *site* a outro, mas prendem num emaranhado quem não souber se soltar, quem não tiver a sabedoria de Ulisses para se amarrar voluntariamente contra as redes invisíveis de sereias. Ondas, ondinas e sereias — seres que habitam o mar, invisíveis para quem não sintoniza a natureza mágica, magnética e lendária desses mitos de sedução — esses seres virtuais habitam o imaginário instaurado por Tunga.

O movimento dos golfinhos é um cartografar constante, e esses mapas virtuais estão sempre sendo refeitos, a cada salto dos golfinhos. Tunga atualiza as relações entre obras a cada nova exposição, como num salto de golfinho, onde cada nova edição de sua obra apresenta uma nova possibilidade para a leitura de todo o conjunto. Nesse percurso, alguns membros do grupo de trabalhos apenas se anunciam de longe — obras que estão emergindo. Em Paris, em 2001, na *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, Tunga apresentou uma dessas obras que despontam no mapa: ***O Tesouro do Nosferatu***. Essa obra vem surgindo aos poucos desde uma experiência do artista, com vidros, no sul da França (em Marseille). Segundo o artista, a obra ainda não chegou a sua configuração final. É como se tivéssemos dando um salto e a distância só nos permitisse ver algo embaçado, que está presente, mas não tão nítido, por um efeito-netuniano.

O corpo, a experiência, e o cartografar estariam próximos desse modo de pensar proposto por Tunga. Segundo ele, “o afeto, a soma também são maneiras de pensar”.³⁸

“Acredito que, quando a experiência física entra em cena, descobre-se que emoções, sentimentos e corporalidade também são formas de pensar. Quando esse tipo de conhecimento é incluído no real programa de pensamento, surge uma forma de raciocínio que é mais do que mera abstração. De fato, para cada teoria na Física, há uma anedota servindo de ponto de partida para o desenvolvimento dessa teoria, por exemplo, a maçã de Newton. A percepção de nossa razão é baseada na experiência física, e prevê a teoria que está para ser construída, não com uma linguagem natural, mas com uma linguagem construída. Entretanto, um trabalho de arte conectado à razão pode surgir da sensualidade da linguagem natural.”- Tunga³⁹

³⁸ Tunga *in*: entrevista concedida a Pat Binder e Gerhard Haupt. X Documenta de Kassel, 1997. http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/e_int1.htm.

³⁹ Id. *ibid.*, p.3.

Tunga está propondo um pensamento que surge das sensações. Os diversos estímulos — visuais, sonoros, auditivos — presentes em suas instaurações são deflagradores de pensamento e, quem sabe, de novas teorias e maneiras de pensar a arte.

O desenho se dá no percurso. *Caminhando*, de Lygia Clark, seria um exemplo desse cartografar, desse desenho feito na ação, no percurso, enquanto se caminha. Enquanto a tesoura corta o papel, fazem-se escolhas e delinea-se um trajeto. Segundo Lygia Clark:

“Essa noção de escolha é decisiva, e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho.”

“Cada **Caminhando** é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor.”

“Inicialmente, o **Caminhando** é apenas uma potencialidade. Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito/objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha.”⁴⁰

As pegadas só aparecem quando se caminha sobre a areia. Pegadas são também índice ou indício de uma presença física, de um gesto, de uma ação. Essa ação, com duração no tempo, produz a cartografia. Empiricamente poderíamos analisar a obra de Tunga de trás para frente, ou seja, após a instauração, usando a instauração como um termômetro para medir e detectar a temperatura, o nível de tensão, o grau de experimentação vivenciado ali, a presença de conflitos iminentes entre tais e tais grupos sociais, a química de tal hibridação.

⁴⁰ Lygia Clark in: “Caminhando”. In: *Lygia Clark* (cat.), p. 151.

2.8

Caldeirão alquímico: a sopa experimental

O artista entra em cena como um propositor de uma experimentação. O artista como alquimista⁴¹ seria uma paródia para a experimentação. O alquimista, com a ajuda da pedra filosofal, realiza a transmutação, e o artista, de dentro do caldeirão de possibilidades, faz surgir algo *novo*, com a química produzida em uma instauração.

E é nesse caldeirão alquímico que as experimentações ocorrem, e é nesse sentido que pretendemos aqui fazer uma análise da obra de Tunga, passando por vários momentos de suas *performances* e instaurações e investigando a especificidade de sua experimentação.

De início, podemos dizer que, em *Resgate*, a repetição insistente de alguns gestos pelos corpos-atores figurantes, ex-presidiários e “garçons” traz mais informação e riqueza à cena instaurada. Esses gestos podem ser: descascar cebolas, derramar vinho sobre o muro, quebrar as garrafas em seguida, trançar cobertores, lapidar um muro com ferramentas básicas para revelar de que ele é feito (peixes). Mexer a sopa, oferecer a sopa, passar “batom” e “base” em sinos gigantes, maquiá-los com movimentos circulares, pisar em cobertores, repor o conteúdo de valises, despir camisas de algodão, vestir camisas de algodão, repetir gestos até cansar e continuar repetindo até ficar diferente.

Por que essa instauração — *Resgate* — não perde a força diante das sucessivas rebeliões em presídios vistas na televisão freqüentemente? O que faz a arte diferir da vida, e continuar vital diante de espetaculares acontecimentos vistos na TV? Por onde anda a força de transformar o mundo, vista em propostas dos anos 1960, o artista como curador da humanidade, xamã (Beuys)? Uma coisa é certa: a obra não é representação⁴². Não está repetindo o que se vê no mundo; ou até repete, mas de modo diferente. Sua força não está nos elementos e referências isolados, mas na combinação entre eles.

⁴¹ Tunga diz referir-se à Alquimia do verbo, de Rimbaud.

⁴² Os figurantes que fabricam a *Tereza* não estão *representando* ex-presidiários, marginais. Eles são ex-presidiários, desempregados, etc.

Segundo Paulo Sérgio Duarte, a obra de Tunga estaria localizada fora da História⁴³. E, fora da História, só pode haver experimentação. A História cria mapas (fixos, permanentes), enquanto a obra de Tunga estaria propondo cartografias provisórias, esquemas não fechados onde as possibilidades estariam sempre se apresentando, o tempo sendo não-linear, onde uma obra futura pode reler uma antiga e vice-versa, ganhando novo sentido. Na obra de Tunga, a experimentação abre espaço para a convivência simultânea das mais diversas obras, independentemente do tempo cronológico em que elas tenham sido concebidas. A simultaneidade, característica do rizoma, seria então o padrão atemporal onde habitam as esculturas de Tunga.

“O progressivo desaparecimento da história enquanto continuidade, a História que foi a essência mesma do contínuo humano, e sua substituição por disciplinas em que a temporalidade está praticamente abolida, em que devem prevalecer as relações espaciais — quando as articulações entre antecessor e sucessor se esvanecem cedendo lugar à preponderância dos elementos sincrônicos —, não são consequência de um programa nem de nenhuma manobra ideológica arquitetada para substituir os valores históricos e humanistas pelos valores a-históricos da ciência e da técnica. Essa situação é o produto de um progresso do conhecimento materializado na disponibilidade de bens culturais e instituições numa intensidade tal que a justaposição de formas, conceitos, idéias e imagens em qualquer campo do saber tende a prevalecer sobre sua leitura temporal, sobre a ordem de seu aparecimento no curso do tempo. A escultura de Tunga traduz essa situação, explorando-a de modo produtivo e inteligente(...)” - Paulo Sérgio Duarte⁴⁴

A força poética é trazida para o instante, para o momento da instauração, para a força de um encontro de múltiplos corpos, próteses, membros-fantasma. E é nesse sentido, dentre outros, que o corpo ganha peso, matéria e evidência. É no corpo que se processa nossa percepção. A *vivência*, a experimentação, a arte que rompe fronteiras entre terapia (Lygia Clark), vida, teatro, poesia. A arte que se processa no *entre*, no encontro de corpos diferenciados.

⁴³ Paulo Sergio Duarte, “A Poética de Tunga”, in: *Arte Contemporânea Brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias*.

⁴⁴ Paulo Sérgio Duarte, “A Poética de Tunga”, in: *Arte Contemporânea*.

Na obra de Tunga, a presença do **corpo** tem importância, como em Lygia Clark, e o **intelecto** também participa da ação. Segundo Reinaldo Ladagga, o corpo surge por “próteses”, filhas dos objetos relacionais de Lygia, talvez. Mas em Tunga, as próteses povoam outros mundos: mitológicos, literários, e são também corpos que se afetam. A potência plástica é tão forte quanto sua contrapartida “carnal”, encarnada na matéria densa de onde vazam sons, líquidos, gelatina, corpos humanos amontoados em celas, células, formando um corpo de presidiários amotinados (em *Tereza*) ou um corpo intocado, angelical (em *Sero te amavi*), um corpo ausente (em *Perfis/Eixos Exógenos*).

Objetos relacionais facilitam o encontro entre corpos, intermedeiam a relação, ocupam o espaço entre os corpos, um aparente vazio⁴⁵. Objetos relacionais são o *entre*, um convite à conexão. Conectam o corpo com o presente, presentificam o momento na relação. Objetos relacionais promovem o intercâmbio de funções entre espectador-paciente, artista-terapeuta, espectador-participante, abrem o corpo para o encontro, destravam as regras, desordenam, multiplica as possibilidades. O encontro revela miríades de outros corpos escondidos no mesmo corpo. O corpo tem várias peles, camadas sobrepostas, níveis de intensidade e percepção. Cada encontro vai ativar uma dessas camadas, cada objeto relacional de Lygia Clark ativa uma camada específica.

2.9

Corpos-nuvens

“Olho agora para cima e vejo, intumescidos, inflados e flutuantes, os mesmos elementos que vi na exposição configurando uma bizarra nuvem” – Tunga⁴⁶

⁴⁵ Em *Eixos Exógenos* Tunga joga com o vazio-cheio. “Fiz uma escultura que é pura ausência de minha amada”. Seus perfis femininos revelam um corpo ausente.

⁴⁶ Tunga. *Resgate*. CCBB-SP, *Metro-A Metrópole em você*. (Folheto de exposição.)

Em Tunga, mesmo quando não há uma alusão explícita ao corpo, ele é parte constitutiva da poética, seja o corpo do artista experimentador, seja o próprio corpo do espectador, onde a obra se processa (como acontece com os *objetos relacionais* de Lygia Clark). A presença do corpo na obra de Tunga se dá de diferentes maneiras: às vezes são as próteses, às vezes são objetos, “acessórios”, relacionados ao corpo — o fêmur amarrado na coxa das modelos-sereias, na instauração *Há Sereias* — ou então são valises, chapéus, redes e dedais. Tudo acontece na relação entre os corpos. É no ato, é na relação entre aqueles corpos, que a instauração se processa. Poderíamos pensar o corpo, nesse sentido, não como algo fechado, com unidade e identidade, mas um corpo que se relaciona, que é interligado, um feixe de relações. O corpo da obra seria formado por relações entre elementos heterogêneos, corpos díspares que se unem ou se repelem nas mais diversas intensidades. Pensamos aqui os corpos como cartografias.

“Gente é que nem nuvem: está sempre mudando”, diz Angel Vianna⁴⁷ sobre os corpos em movimento. Angel, assim como Tunga e Lygia Clark, não acredita num corpo que não mude, pois esse é poroso, está em contato com o ar, com o mundo, com diferentes idéias, desperto e atento. As cartografias seriam parte da memória desse corpo vaporoso (para Angel), carnal, denso e visceral (em Barrio), altamente sensual e imantado com carga eletromagnética (em Tunga). São corpos “amalgamados como um *continuum*” — diz Tunga sobre os corpos unidos pela gelatina, matéria recorrente em trabalhos como *Cadentes Lácteus*, *A sombra de Lúcido-Nigredo* e *Há Sereias*. Em Lygia Clark, a baba promove a aglutinação de corpos (em *Baba antropofágica*) e forma uma teia de relações, conexões entre os diversos seres. As experiências na vida deixam marcas no corpo, visíveis e invisíveis, e mudam a configuração desses corpos-nuvens, fazem a carne apodrecer (morte – *T. E.* de Barrio) e renascer (das cinzas — Fênix, mito apreciado por Tunga e lembrado em *Semeando Sereias*), às vezes com explosões (*performance Cefalópode heptópode*, de Cabelo, em Kassel, na X Documenta, onde havia fios com chumbo que

⁴⁷ Bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora de dança. Atualmente, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

ligavam homens encapuzados a um aquário com peixinhos dourados, que foi posteriormente incendiado e explodiu).

O corpo emocional, vibrátil, o corpo de desejos, o corpo social, organismo vivo, invisível, perceptível apenas através das tensões (*Assalto*). O corpo que grita (*Tereza*), o corpo lambuzado por maquiagem (das ninfas bailarinas), mas também o corpo do artista manchado de batom em *Resgate*, de vinho em *Milagrinho*⁴⁸. O corpo de poesia em *Milagrinho*, o corpo e voz poética composto pelas vozes dos poetas Gerardo Mello Mourão — pai de Tunga, que nessa ocasião leu a *Ladainha do Morto*, poema de sua autoria —, Cabelo e Simon Lane. Os corpos de peixes em *Milagrinho - Um sonho do Barrio*. Há, em Tunga, essa convocação, esse chamado para o corpo, enfim, o corpo que pulsa, corpo incorpóreo dos perfis (360°-*Eixos Exógenos*). As esculturas de Tunga que pesam toneladas e põem em risco estruturas precárias constituem um outro corpo — mais denso — em sua obra⁴⁹. Corpo de matéria densa. E, ao mesmo tempo, superando a oposição dialética, há na obra de Tunga o corpo místico e religioso.

Na instauração *Milagrinho - Um sonho do Barrio* há referências à Mística Cristã, ao *milagre* dos peixes, do pão e vinho. Ali, durante a instauração do *muro*, Cabelo repetia: “A igreja de Cristo é ímã, é imaterial”. E em obras como *Lúcido-Nigredo* e *Tereza* há referências a Santa Teresa d’Ávila e a São João da Cruz, além da repetição do número 3, referência à Trindade cristã (*O terço da Tríade*). De suas freqüentes leituras de San Juan de la Cruz, — “um poeta erótico, um místico, o poeta do grande misticismo erótico que escreveu sobre a noite escura e depois adicionou comentários exegéticos”, segundo Tunga — extraímos o seguinte verso:

“En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada

⁴⁸ *Milagrinho- Um sonho do Barrio* (“Um Milagre de redenção”): Instauração de Tunga/Cabelo/ Simon Lane/ Gerardo Mello Mourão, e outros, apresentada em *Nova Orlândia*, exposição coletiva de artistas realizada numa casa em agosto de 2001.

⁴⁹ Ao ser exposta na XXIV Bienal de SP a obra *Cadentes Lacteus* sofreu alterações e gerou polêmica em torno de uma questão: o risco de se suspenderem sinos gigantescos de ferro fundido pesando toneladas.

¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.”⁵⁰

Essa referência aos santos estaria diretamente ligada à instauração *Tereza*, Santa Teresa d’Ávila e também ao seu trabalho *Lúcido-Nigredo*. Há também uma referência instaurada (uma fabulação, poderíamos dizer) a objetos de cozinha deixados pelo caminho, objetos presentes em *Assalto* e *Resgate*. Tunga conta que, ao fugir pela janela da prisão, com a ajuda de uma *trança*⁵¹ de lençóis, a “*Tereza*”, San Juan de la Cruz teria esbarrado em uma pilha de objetos de cozinha. Panelas e outros utensílios estavam presentes em *Resgate* e também nos conjuntos de *Lúcido-Nigredo*, onde simultaneamente ocorria a instauração de uma “*Tereza*”, a trança de cobertores.

O místico e o carnal se contaminam nessa poética fabulosa. Palavras e sensações convivem, essa convivência é o indício do **híbrido** em sua obra. Aparentes opostos não se excluem, mas convivem lado a lado.

(...)“A idéia de opostos segue uma norma que é, digamos, fora de moda, digamos, um modo antiquado de pensar. Em outras palavras, se uma coisa é oposta a outra, as duas não são necessariamente contraditórias. Se há uma lição a ser aprendida no Brasil, é que no Brasil não há opostos. O que encontramos é a coexistência do que nós convencionalmente chamamos de opostos. O terceiro princípio de Aristóteles, a lei do meio excluído dissolve-se nesse espaço social. Talvez na junção entre os dois nós possamos encontrar a vanguarda da cultura brasileira. O princípio proposto pelos surrealista , de que possa haver um ponto entre o espaço mental onde a contradição não seja válida, foi formalizado por um teórico brasileiro, Milton da Costa, que propôs um modelo lógico paraconsistente. Eu acredito que possa existir dentro do território da poesia ou da produção de arte um modo paraconsistente de pensar, onde um modo sim e um modo não possam cada um encontrar um espaço onde eles sejam válidos. A disciplina do artista consiste dessa ascense. Tentar entender como um sim e um não

⁵⁰ San Juan de la Cruz, “Noche Escura”, in: *Juan de La Cruz*.

⁵¹ A trança está ligada ao corpo porque é composta por fios, que nos lembram o hábito feminino de trançar o cabelo. Lembra o corpo porque é envolvimento, relação (entre três), presença, intimidade, forma orgânica, entrelaçamento, proximidade. O trançar tem sua própria simbologia. A trança, assim como os nós e os laços, simboliza a relação íntima, a dependência mútua. Tunga desenha tranças na horizontal. Percurso do corpo, próximo ao chão, ao plano da experiência.

podem viver juntos ou como um sim e um sim, um não e um não, possam viver juntos” Tunga. in: Tunga by Simon Lane.– Tunga⁵²

Tal modo de pensar estaria próximo ao rizoma, conceito desenvolvido por Deleuze-Guattari. Quando Deleuze e Guattari propõem o conceito de rizoma, distinguem-no de árvore, no sentido em que o rizoma é pura contaminação por todos os lados, enquanto a árvore implica uma estrutura hierarquizada em que não há mistura:

“Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas, não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”⁵³

Nesse aspecto, o rizoma não é um pensamento hierárquico, não é um pensamento reprodutivo nem genealógico, não parte de um princípio e se opõe radicalmente ao “pensamento árvore”, ou, como os autores afirmam:

“Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.”⁵⁴

Ao pensar no rizoma, o que Deleuze-Guattari buscam é essa ligação de todas as formas de pensamento (ciência, filosofia e *arte*) com a *vida*. Os autores fazem a

⁵²Tunga in: “Tunga by Simon Lane”.

⁵³ Deleuze, G e Guattari, F., *Mil Platôs vol.1*, cap.1., p.37.

⁵⁴ *Ibid.*,p.33.

crítica ao pensamento abstrato e racional que separou e excluiu a vida e suas afecções do pensamento. Tentam pensar em um pensamento *vivo*, afetado e afetante. Afirmam que tudo o que produzimos, o pensamento como criação (e não reprodução ou representação) tem como ponto de partida as forças de vida que nos afetam de várias maneiras. A crítica de Deleuze e Guattari é contra um certo academicismo estéril, que constrói um modo de pensar centrado em modelos abstratos e fechados, que exclui os acontecimentos da vida. Entendemos que a produção de artistas como Tunga, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Barrio e outros encontraria ressonâncias, na esfera do pensamento, com essa não-exclusão da vida. O principal seria então a *experimentação*. O artista choca, mexe, sacode, para suscitar um novo pensar, para tirar as pessoas da anestesia e fazer o corpo voltar a vibrar.

Em *O mar a pele*, o crítico de arte e poeta Ronaldo Brito escreve sobre a importância do corpo na obra de Tunga.

“O campo de ação é a corporeidade, o corpo e suas secreções, suas irradiações, suas exalações. O que se passa na pele, marca e circula, insiste e insiste. Impressões de fantasma que se inscrevem, descrevem espirais, soltam vapores. (...)

(...) Entranhas, vísceras, carne, toda essa empiria do corpo passa porém aqui pela ação da ausência, pelo moinho que vaporiza e abstrai. O que interessa é a inteligência perversa da pulsão, a sua lógica dolorida. A lembrança atual da placenta, a lembrança.

O desejo infantil, o desejo impossível de viver agora e completo, vento de prazer, debate-se com a baleia branca, o real. Com as presas do tempo que cortam, recortam, determinam limites. O trabalho é o esforço de descobrir reentrâncias, espaços secretos, instantes de morte, dentro desses limites. Um modo sereno e histérico de ativar o mar da pele e depois ficar olhando, olhando, olhando. O mar, a presença plena e seus movimentos de ausência. Frenesi catatônico.”

Ronaldo Brito. *O mar a pele*⁵⁵

A respiração, essa corda que nos liga ao corpo, é audível em *Lúcido Nigredo*, *Heaven's Hell/Hell's Heaven* e em *Resgate*. Marisa Monte, Tunga e Arnaldo Antunes gravaram, para a instalação *Lúcido-Nigredo*, o som de suas respirações, inspirando e exalando o ar, o que torna ainda mais tensa essa relação com o corpo, pois é uma respiração ofegante.

⁵⁵ Tunga e Ronaldo Brito. *O mar a pele*.

“A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento?”- Artaud⁵⁶

Esse corpo provoca reações diversas ao se expor (esses corpos, seria melhor dizer). Corpos temporários, que se unem provisoriamente através do magnetismo dos ímãs. Corpos de nacionalidade alemã, italiana ou brasileira, corpos que instauram mundos para além de nacionalidades. Corpos em conexões temporárias: ímãs. Corpos inanimados: cadeiras, vasos, vidros, pratos e colheres de alumínio. Corpos trançados em *O terço da tríade*, onde velas, agulhas e linha e três meninas apoiadas umas nas outras durante horas compõem a instauração, que tem parentesco com o *Palíndromo incesto*. Nessa instauração, os corpos estão dormentes, semi-adormecidos, num estado indolente, de abandono ou transe.

Em *Vanguarda Viperina*, cobras vivas são trançadas após serem mergulhadas em éter, e emergem dali com pele nova, largando a pele antiga⁵⁷. Corpos aparecem sobrepostos em *Tereza*⁵⁸, um amontoado de corpos amotinados em *Resgate*, corpos em revolta, em *Tereza* (incorporados no *Parangolé* de Oiticica — *Incorporo a revolta*). Incorporação: o corpo assume um outro estado. Tunga arma a *cena*⁵⁹ completa: atores, figurantes, convidados especiais, som, música, cinema, teatro? Na **instauração** que surge, esses corpos ora se estranham, ora se conectam. São parcialmente imprevisíveis as redes que se formam, que se tecem, embora algumas já estejam lá como um projeto, determinadas pelo artista. Redes espalhadas pelo teto (*True Rouge, Lúcido-Nigredo*), redes que contêm valises com próteses humanas (*Inside out/upside down*, e *Crab-Nebula*⁶⁰ - redes que atravessam ondas de rádio -

⁵⁶Artaud, “Um Atletismo Afetivo”, in: *O Teatro e seu duplo* . p.152.

⁵⁷ Em “O nervo de prata”, vídeo de Arthur Omar e Tunga, um *still* revela o exato momento em que a pele antiga se desprende, o que coincide com o desfazer da trança-viva. Uma ligação se desfaz e a pele antiga não é mais necessária, os dois gestos coincidindo.

⁵⁸ “Como eu coloco os *performers* não como atores nem mesmo figurantes, mas como corpos atuantes, eu uso uma noção clássica de escultura: a escultura é o que sobra, é o que resta.(...)”

⁵⁹ Na entrevista concedida a Luiz Camillo Osório, publicada no catálogo *Assalto*, Tunga usa a palavra *cena* e diz remeter-se à noção de cena no sentido teatral que remete a Freud e a Wittgenstein.

⁶⁰ Lilian Zarembo, Tunga e Cabelo. Documenta X, Kassel, 1997.

Documenta de Kassel, 1997). Redes invisíveis: a teia sonora como o mantra-rock *Tereza*, que prende o espectador num transe quase hipnótico.

O *objeto relacional* desperta a pele, faz vibrar o corpo vibrátil, desperta a superfície de contato com o mundo — a pele.

“The skin is everything and everything is skin. .
Snakes, onions, birthday presents, girls in
winter, scarves, coats, skirts, shirts, garter belts.
Skin!”

(...)

“Skin is the meeting of opposites, the resolution
of paradox and ambiguity: a permeable barrier,
an invisible opening” – Simon Lane⁶¹

A pele aparece aí como membrana, e não como invólucro. É porosa, e não opaca. É superfície de troca, e não confinamento. O contato *roupa-corpo-roupa*, ou água e ar, ou ar e ar, — que ocorre quando um participante estoura o saco de ar entregue por Lygia Clark em uma de suas sessões — revela um pensamento em que o dentro e fora, enquanto opostos, são anulados: *O dentro é fora, o fora é dentro* — idéia presente também na topologia da fita de Moebius — e em *Caminhando*. O objeto relacional acorda o corpo do sono, propõe novos sonhos, traz à tona a fantasmática do corpo.

“O mais profundo é a pele” –Paul Valéry⁶²

⁶¹ O poema “Skin”, de Simon Lane foi lido na *performance* que Tunga chamou de *workshop*, dois dias após a inauguração da exposição na Argentina, em novembro de 1999, no Centro Cultural Recoleta. Durante o *workshop*, modelos desfilavam sobre o chão de vidro de *Lúcido-Nigredo*, enquanto despiam e vestiam blusas brancas. Uma menina ruiva era a *stripper*. Tirava a roupa, ia despindo uma a uma as camisetas. Outra ia pegando as camisas no chão e as vestia. Uma menina seminua, envolta numa rede preta, varria o chão, enquanto um rapaz jogava cascas de cebola em cima dela. Um outro ator — de um grupo surrealista argentino — lia um livro surrealista que continha uma faca em seu interior, que ele também usava para descascar cebolas. Várias ações repetidas compunham essa instauração, tendo como ambiente o chão repleto de cobertores — trançados na Tereza da noite anterior — esses cobertores, peles mutantes — de cobertores a tranças — eram também jogados no piso de vidro, ao mesmo tempo em que esses corpos de modelos e atores circulavam e se misturavam ao vidro. Nessa ocasião, o público presente reclamou da presença das ninfetas e atores que tinham permissão para pisar no tapete de vidro, ao contrário deles — público —, ao que Tunga retrucou: “Mas eles são a obra!”

⁶² Paul Valéry. *Oeuvres, Tome I. Introduction biographique, N.R.F.(Pléiade)*.

A questão do *membro-fantasma* aparece no filme “*Membro-fantasma*”⁶³, de Nicolas Guanini e Karin Schneider, cineastas que também realizaram *A vida de Infra-Tunga* e *Heaven’s Hell /Hell’s Heaven*. Nossa aproximação com essa questão deu-se através desse filme, mas também em sintonia com as questões levantadas por Reinaldo Laddaga, em entrevista.⁶⁴

Poderíamos conectar o *objeto relacional* e o *membro-fantasma*. Ambos operam no *entre*, no território entre um corpo e outro, no campo das relações de memória, corpo e intensidades. No membro-fantasma surge a memória de um corpo ausente. O objeto relacional desperta a memória de experiências passadas, vividas com o corpo, ainda presente, mas já transformado. O objeto relacional trabalha trazendo à tona a memória do corpo ou de um corpo que só existe na memória através de uma experiência, e o corpo físico, presente. A experiência do membro-fantasma seria a experiência da memória de um corpo que não está mais lá. É a memória, nesse caso, que faz a conexão entre o momento presente e o membro que já esteve ali um dia, embora a sensação seja similar à de um corpo presente.

A experiência da obra de Tunga estaria criando um mundo arquetípico, mitológico, onde o surgimento dos organismos mais estranhos é possível. Na mitologia do artista, é possível encontrar gêmeas xifópagas capilares, sangue angelical cristalizado na forma de um rubi (*Sero te amavi*), lagartixas sem cabeça, mas com dois rabos e quatro patas (*Cipó-Cinema*) e toda sorte de combinações inusitadas, como se a fabulação já fosse uma experimentação. As narrativas —

⁶³ Karin Schneider e Nicolás Guagnini . "Membro Fantasma" (1997/98), e "A Vida de Infra Tunga" (1999) - todos em preto e branco, formato 16 mm 1999 *A Vida de Infra Tunga*. 16mm film, 12min, b&w. music by Paulo Vivacqua.

“A short fictional documentary about a Brazilian artist Tunga, filmed in the paradisiacal natural setting of the city of Rio de Janeiro, Brazil. The film is an attempt to unveil the artist's methodology of extracting the subject matter of his work from his derive in his own city, and from the practice of sculpture and installation as a performative activity in his own studio, located almost in the middle of the jungle that surrounds the neighborhood where he lives in the outskirts of Rio. Witnessing several performances. The result was a poetic portrait, deliberately atemporal by means of the use of black and white stock and the exclusion of temporal clues such as architecture, cars, etc. The music was specially composed by a Brazilian musician, Paulo Vivacqua, based on electroacoust.”

⁶⁴ Em setembro de 2001, realizei uma entrevista com o professor Reinaldo Laddaga (pesquisador com artigo publicado na *Art-Nexus* sobre Tunga), que incluo aqui em anexo.

incluídas no livro *Barroco de Lírios* — seriam então experimentações textuais que fazem parte da obra, narrativas como instaurações escritas.

No entanto, pode-se experimentar a poética do artista com ou sem as referências das narrativas ficcionais. Elas podem enriquecer uma leitura da obra, possibilitando entrelaçamentos e conexões entre as diferentes obras, mas não irão determinar a experiência.

Em *True Rouge*, por exemplo, há a referência a um poema⁶⁵ em que é provado por “a+b” a existência de uma cor: *true rouge*. Mas, ao se depararem com a instauração, as palavras têm um funcionamento lateral diante do impacto do vermelho das redes, esponjas e vidros cheios de vinho tinto. A impregnação do espaço pelo vermelho prescinde, de certo modo, da narrativa. Em outra edição dessa instauração *True-rouge*, Tunga preparou uma sopa de beterrabas, cor-de-sangue, e, no vídeo relativo à edição londrina de *True-rouge*⁶⁶, os mesmos elementos presentes na preparação da sopa aparecem ligados ao corpo: são imagens de seios femininos molhados por esponjas embebidas em líquido róseo, cebolas descascadas, camadas de corpos diferentes que se sobrepõem num mesmo volume, pele sobre pele, vapores e temperaturas alteradas. O próprio título do trabalho remete ao corpo, mas sutilmente, num trocadilho reunindo as línguas inglesa e francesa. É interessante notar que o artista possui em seu ateliê um pássaro vermelho, chamado *trou-rouge*. Isso nos faz pensar, ainda, na dissolução das fronteiras entre arte e vida, que em Tunga é perceptível no modo como habita sua casa-ateliê, repleta de redes, animais exóticos, tranças e vestígios de *performances*. A cozinha do artista é apenas mais um dos territórios onde se processa essa alquimia entre arte e vida. No caso de Tunga, seria impossível isolar o artista, em sua casa, da obra como um todo, pois há total contaminação entre esses dois pólos.

⁶⁵ O poema referido é *True-Rouge*, de Simon Lane, que foi enviado por fax ao artista, como um presente.

⁶⁶ Wakely, Lane e Tunga. *True-Rouge*. vídeo. 1998.

2.10

O corpo em carne viva e o choque anestesiado, o transe hipnótico:

O corpo em Barrio e em Tunga

Fio desencapado em Barrio, fios conectados em narrativas em Tunga: *Xifópagas capilares x Rodapés de carne*. O hipnotismo circular de *ÃO* e a carne crua das trouxas de Barrio. Essas seriam algumas pistas para refletirmos sobre o corpo em obras tão distintas, mas igualmente potentes e disruptivas.

Barrio atinge o nervo, é fio desencapado. Em Tunga há sempre uma anestesia em algum nível, que dopa, provoca um transe, o corpo está e não está ali. Tunga apresenta um corpo ausente-presente, simbólico, prótese, membro fantasma. Um susto, um novo estar-no-mundo, um choque momentâneo que instaura o corpo com sensações novas⁶⁷: essa é a experiência provocada pelo encontro com a obra de Barrio. Tunga dilui esse estado em narrativas que levam a uma simbolização, *do corpo para a mente*. Mas algo se passa no estômago, pela violência do encontro com a obra. O membro-fantasma entra na cena e sai, há esse estado de ausência-presente. Ora o corpo está presente, ora apenas se anuncia: memória-fantasma e memória-cicatriz, tátil, visível. O membro-fantasma entra aqui como essa percepção outra do corpo que diz respeito a um outro espaço-tempo, opera na dimensão da memória, das sensações, aproxima-se da fabulação, onde todas as informações estão acessíveis ao mesmo tempo. Um dado da realidade vira o mote para a abstração, para fabular. Lembramos também das teorias pseudocientíficas que Tunga emprega freqüentemente, como, por exemplo, nas voltas da fumaça do charuto cubano em *Barrocos de Lírio*. Nesse trabalho, apresentado na Bienal de Havana, Tunga trança três charutos. Essa abstração, esse devaneio, está também impregnado de corporeidade, é tátil, tem cheiro, e funciona como uma “teoria do barroco”.

Uma pequena marca, um arranhão no corpo físico pode trazer um bloco de sensações, ativar o corpo vibrátil, fazer pensar e ao mesmo tempo, confundir o pensamento, por ser pura sensação. Os corpos mutilados — sem o tronco, sem os

⁶⁷ Tunga fala da mudança que a visão instaura. Não somos os mesmos após ter visto/ouvido alguma coisa que nos comove, e a instauração provoca esse tipo de mudança no “espectador”.

órgãos sexuais — aparecem em valises penduradas no alto como na *performance* apresentada em Kassel, na Documenta X em 1997 - *Inside out/upside down e Debaixo do meu Chapéu*. Em Tunga, essa anestesia + choque + corpo presente/ausente provoca o transe. “*É tranZa e aceZa/ A trança é a mesma/ Escapa TereZa/*”... — diz a letra composta por Tunga para a instauração, com música de Arnaldo Antunes.

Em Barrio, o fio desencapado provoca curto-circuito. As vísceras estão expostas, seu trabalho põe em cena um corpo visceral. A poética de Barrio atinge o corpo no seu estado frágil. Luz baixa remete ao corpo frágil. Materiais precários usados por Barrio deflagram o choque da vida nas ruas, do ser humano exposto a riscos constantes, fragilizado por uma existência nômade, sem-teto, em carne viva. Os loucos, os moradores de rua seriam como uma ferida da sociedade, seus corpos, feridas abertas, literal e simbolicamente. São esses corpos que Barrio nos apresenta, ou nos insinua através de colchões sujos de urina, manchados, impregnados de odores fortíssimos de excrementos, paredes riscadas a giz ou carvão, que provocam um estado de “alerta máximo”. Há também o cheiro do mar, do sal, do bacalhau — igualmente “viscerais” e poéticos, que evocam um outro estado da alma. Lembranças de Portugal, talvez. “Navego porque o mar existe”, diz Barrio⁶⁸. Mas a fragilidade não vem só do choque, dos contrastes, dos odores. A fragilidade é poética. A luz baixa por vezes é trêmula. Os dois artistas utilizam luz baixa, presente em *Desígnio*, de Barrio, e na versão argentina de *Tereza*, de Tunga. Luz baixa próxima ao corpo, semi-penumbra. Essa situação provoca o resgate de um estado entre o sono e o despertar, lembrança do estado de vigília e do mundo onírico, e também favorece o sentir, pois desloca a atenção dos olhos para a pele. Em *ÃO*, enquanto ouvimos um trecho da música *Night and Day*, vemos um filme onde o percurso infinito ao longo de um túnel circular provoca uma espécie de transe, um trânsito entre morte e vida, vigília e sono, um *toro* imaginário, que logo nos remete a outro trabalho do artista, onde esse *toro* se materializa em jóias gigantescas, *Les Bijoux de Mme. Sade*.

A exposição *Desígnio*, de Barrio, foi realizada em um centro comercial em Copacabana, numa vizinhança em princípio alheia ao universo da arte

⁶⁸ Ver entrevista “4 dias, 4 noites”, publicada no livro da Mostra Panorama 2001.

contemporânea. Esse *shopping* normalmente é visitado por colecionadores de objetos de arte, antigüidades, e por compradores em geral. Ali tem “de tudo um pouco”, desde apartamentos, salões de beleza, casas de massagem e até uma igreja — um retrato, aliás, do que compõe Copacabana. A incorporação de uma cultura local já implica a fronteira tênue entre arte e vida, que caracteriza a poética de Artur Barrio. Além de ser o bairro onde mora o artista, Copacabana é o lugar da diversidade, onde convivem lado a lado as mais diferentes camadas sociais e culturais. Ali, há uma sopa alquímica *in natura*, uma ebulição de vida, de mistura humana, de ruídos, o caos. Escondida no segundo pavimento do *shopping*, ao qual se tem acesso por uma escada rolante, a presença da arte de Barrio já se destacava pelo forte aroma de café, que impregnava todo o corredor até se alcançar a porta da sala de exposição. Daí já se percebia o contraste proposto pelo artista. Em uma pequena sala, cortada por uma divisória de compensado enviesada, avistava-se, através do vidro, parte do caos instalado no local. Barrio apropriou-se da divisória dando-lhe um novo sentido. A prancha de compensado passou a ser um suporte para suas anotações, desenhos e interferências. É o mesmo tipo de painel com que, em museus, procura-se dividir o espaço aberto ao público, das áreas que não podem ser visitadas. Mas aqui, em vez de funcionar como um suporte sobre o qual são colocadas as obras, o painel passou a fazer parte da própria obra. O chão, coberto por pó de café, já incorporava as marcas de pegadas, dos sapatos dos visitantes. Fios elétricos também estavam espalhados pelo ambiente, traduzindo uma situação precária, frágil, sujeita a “choques elétricos”, e lembrando os “gatos” feitos nas ruas pelos camelôs, ou nos canteiros de obras. Nas paredes, havia vários fragmentos de coisas penduradas: desde pães até cabeças de polvo. Palavras escritas, fotografias coladas na parede e na divisória integravam o ambiente, fortemente impregnado pelo cheiro de café misturado ao de peixe e outros mais. Esses odores fortes parecem querer tirar as pessoas da apatia, anular a imunidade que separa o espectador da obra, provocar, enfim, a contaminação. A vida é suja: “*fuja fuja fuja que lá vem a vida/ fuja fuja fuja que lá vem a suja*”, escreveu o poeta Paulo Leminski em *Surra*⁶⁹.

⁶⁹ Paulo Leminski, poeta curitibano, 1944-1989.

A poética de Artur Barrio fala da contaminação no sentido em que para viver, para experimentar, é preciso sair do mundo fechado, compartimentado, onde cada coisa tem o seu lugar certo, onde tudo é limpo, como no museu, em que cada peça tem sua etiqueta, e se reage de acordo com o ambiente e as convenções sociais: a atitude estética é reservada para os dias de visitas a museus e galerias, e ao sair desse ambiente, o homem comum passa a transitar burocraticamente pelas ruas, indo de um lugar a outro sem nem ao menos perceber seu percurso. Mais uma vez é do corpo que estamos falando, pois, para sentir, ele precisa estar desperto, acordado, livre do embotamento e da apatia, da dormência e da sonolência.

A “agudização” da percepção, “corpo-mente-função-única” é uma tônica na poética de Barrio. Em *4 dias 4 noites*, trabalho-processo de 1970, a vigília e a lucidez se confundem, um projeto e o deixar-se levar, vagar pela cidade tornam-se uma coisa só. Trata-se, em ambos os artistas, do corpo como lugar da experiência, o corpo em risco. Há em *4 dias 4 noites* a ausência total de suporte, ou melhor, o corpo e a experiência subjetiva, quase intransferível enquanto suporte artístico. Perigo: é do corpo vibrátil⁷⁰ que estamos falando. O risco é o desenho das trajetórias desse corpo no mundo, como cartografias possíveis desse corpo, desses corpos, como mapeamento de um possível percurso, um possível encontro. Perigo. Tensão. *Tereza* também é tensão de encontros de risco.

Os *Registros* de Barrio são fotografias de um instante desse percurso. “O presente é um momento infinitamente curto”, escreve Barrio⁷¹. Traduzir a experiência corporal em palavras talvez seja uma tentativa vã, inútil. Mas Barrio arrisca, risca com giz e carvão as paredes, propõe arrastarmos o corpo pelas paredes⁷², comer com a mão. *4 dias 4 noites* é o percurso: é o corpo se abrindo, vísceras e tudo, a uma

⁷⁰ O *corpo vibrátil* é um conceito desenvolvido por Suely Rolnik em seu livro *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo* e o qual ela vem perseguindo desde então. Esse conceito refere-se ao poder do corpo de vibrar com a música do universo, à composição de afetos que toca “ao vivo” na nossa subjetividade. Nossa consistência é formada dessas composições enquanto elas são criadas repetidas vezes, inspiradas pelos aspectos dos quais o mundo nos afeta. O corpo vibrátil é, portanto, aquele que, dentro de nós, é ao mesmo tempo o interior e o exterior, o interior sendo nada mais que uma (*fleeting*) combinação do exterior. (Fonte: Texto de Suely Rolnik sobre Lygia Clark: “Molding a Contemporary soul: the Empty-Full of Lygia Clark”, in: *The Experimental exercise of Freedom*(cat.).MOCA-L.A.)

⁷¹ Caderno-livro-Cd-rom. Artur Barrio. Paço das artes, 2000.

⁷² MAM, Mostra “Violência e Paixão”, 2002, sem título.

experimentação radicalmente perigosa. Uma experimentação com os sentidos, a alma, o corpo, um tudo ao mesmo tempo. O que é proposto é a intensificação das sensações, experiências. Um corpo intenso: não tente entender, experimente. É impossível sair ileso, imune. Logo surgem outros choques, mais encontros que tiram o chão, que removem a segurança de um território conhecido, o território da arte que cabe em rótulos, curadorias e conceitos pré-fabricados, o território da cultura consumível pelas massas. Barrio opera nesse curto-circuito. E transgride até debaixo d'água, com fotografias de peixes, tiradas abaixo do nível do mar, em Búzios: Subaquático.

Em *Sub - Uma Homenagem a Pierre Vogel* (2002), Barrio nos oferece a natureza, a sedução do “belo”. A imersão no azul se dá por completo — a galeria é transformada num aquário virtual —, as fotos são expostas no nível dos olhos, formando um horizonte ali. Por contraste, lembramos aqui da imersão no vermelho *true-rouge* de Tunga, e dos vidros e redes vermelhas, também conectados ao corpo. O azul onde o corpo submerge, e o vermelho, que percorre as veias do corpo. Azul das artérias do planeta, e o vermelho das artérias da carne. Água que compõe o corpo, sangue que percorre a vida. O vermelho organizado é a vida, o vermelho respingado é morte. Água de dentro é corpo, água por fora é mar, azul. Ambos revelam um estado de imersão total — corpo, mente, palavra — nessas poéticas originais. Mas aquela sala (*Escritório de Arte Artur Fidalgo*) está impregnada de *Desígnio*. Não está mais “imune”. Nessas fotos (*Sub*), Barrio usou muita água para dissolver o sal, que aparecia inteiro em *Desígnio*, envolvendo peixes mortos. A tensão está implícita para quem experimenta sua obra. Choque de enguia, peixe elétrico.

Voltando ao *4 dias 4 noites*: seria o ápice da entrega do corpo à poesia? Loucura? Pode ser. Barrio se propõe a queimar limites. Visões de fogo no *Castelinho*, e outras visões levaram o artista a ser internado no Hospital Pinel. Em *4 dias 4 noites*, Barrio levou a sério a experiência de “cair de boca” na rua. Cruzea. A vida sem maquiagem.⁷³

⁷³ No Catálogo da Mostra Panorama-2001, Barrio concede uma entrevista em que discorre sobre o trabalho *4 dias e 4 noites*.

Já Tunga maquia sinos e esculturas de bronze⁷⁴. Mas não leve tão a sério...Sinos, símbolos, a “base” e o “batom” estão lá, os corpos de modelos nuas, também. Em *Resgate*, o artista é lambuzado: seu corpo entra em cena e faz parte da instauração. São corpos femininos com seios à mostra, nus, desvelados, revelados em fotografias, em sombras de mulheres, índice de um indício. Fotografando sombras, revela-se um duplo *index*, o indício de um corpo presente, e da narrativa que se faz presente como corpo da obra. Em *Barroco de Lírios*, as páginas duplas muitas vezes espelham imagens por rebatimento, construindo uma narrativa através das imagens (Afecção máxima: “*Geminidade*”). São gêmeas xifópagas, siamesas descabeladas. Os corpos estão unidos por fios. Há um magnetismo que une os corpos, formando uma configuração híbrida. Seria fácil separar as gêmeas, pois um corte ali faria a união estreita se desfazer no seu sentido corpóreo, embora permanecesse o espelho revelando as semelhanças univitelinas. Permaneceria a obra, para além das narrativas. Continuaría a existir a trança, *Tereza*, atravessando décadas de sua obra, conectando trabalhos de datas diferentes. Fios são usados como elo eletromagnético: cabelo que

⁷⁴ “O trabalho de Tunga vem há anos girando em torno de fios, linhas, cabelos, túneis. Podem ser tranças, dedais, agulhas, mulheres “xifópagas” unidas por um cabelo só. Há uma obsessão clara pela identidade e pelo corpo feminino, pelo mito de Penélope, pela penetração, mas levada a uma dimensão desproporcional, onde o humor transborda. No caso destas pequenas esculturas, o que havia de monumental nesse humor se comprime numa obra de câmara. “São peças discretas, fechadas sobre si mesmas. São maquiadas. Literalmente maquiadas”, diz Tunga. Os sete conjuntos são formados cada um por três pequenas peças: uma urna, uma taça e o que o artista chama de “superfícies de catástrofe” (formas quase orgânicas, moldadas a partir das duas outras peças). Cada objeto é feito originalmente em argila, fundido em bronze e depois maquiado. A cor de pele da maquiagem e as formas irregulares provocam a estranha ilusão de que, em vez de bronze, o espectador está diante de objetos de cerâmica. As peças, que podiam ter sido feitas em tornos, foram, ao contrário, realizadas manualmente, manuseadas com os dedos, o que dá a elas um aspecto ainda mais orgânico, quase sexual. “A maquiagem é um material que deveria normalmente ser aplicado sobre o corpo. São tons de pele diferentes”, diz Tunga explicando a mudança de cor de uma escultura para outra. As bordas das “superfícies de catástrofe”, essas superfícies irregulares e ondeantes moldadas com os dedos em torno da urna e do cálice, formam dobras, lábios, grandes lábios, que são pintados com batom. As esculturas de Tunga funcionam dentro de um jogo de ilusões (o bronze em forma de argila com aparência ao mesmo tempo de barro, de pele e de vísceras) onde prevalece uma metonímia radical (a maquiagem pelo corpo). Como num processo ritual, elas funcionam no limite onde a representação tenta recriar o corpo não mais por mimetismo, mas por uma espécie de pensamento primitivo e mágico.” Folha de São Paulo, Ilustrada, Bernardo Carvalho. “Tunga usa maquiagem em escultura”. São Paulo, 15/03/1994.

instaura eletricidade no pente, que atrai magneticamente. Fios (em *Lezart*) são imantados por sua conexão com o corpo. Fios assimétricos: geometria. Que geometria Tunga propõe? Não a euclidiana, mas a ausência de espaço, a imersão. A imersão seria parte da instauração. Sua obra nos oferece fragmentos “de uma fábula de origem desconhecida”.

“Como todas as grandes ficções produzidas pelo continente sul-americano, a obra de Tunga é uma fábula de origem desconhecida”
Catherine David⁷⁵

Fragmentos são encontrados a qualquer momento. O que os une? Fragmentos que em si já são completos: cada trança é uma escultura. A instauração fecha o ciclo, e o reabre. Promove essa união entre as obras, entre diversas narrativas, e as põe em suspensão, enquanto valoriza o presente, o momento da instauração, onde as obras são reinventadas. A instauração transtorna, transborda, entorna o caldo da sopa. A instauração de Tunga pode causar distúrbios⁷⁶ ou reações inesperadas. Em *Resgate*, o público que chegou, no final da tarde, no dia da inauguração do CCBB-SP, entrou na dança da instauração e maquiou de batom, base e saliva as paredes do CCBB-SP. Ao contrário do bom comportamento dos convidados *vips*, quando o centro cultural foi aberto ao público, o *transe* tomou conta do ambiente, e muita gente participou da instauração, deixando de ser um espectador passivo, para também batucar nas painéis, deitar no chão e deixar-se instaurar. A instauração pode trazer à tona uma espécie de refúgio⁷⁷, uma golfada das idéias preconcebidas sobre arte e promover uma entropia às avessas, com magnetismo de polaridades invertidas. Em Tunga, a entropia é absorvida numa nova luz: a entropia ganha um novo *status*, não de perda, no sentido de algo que se esvai, mas de reabsorção poética dessa perda. É como um canto de sereia gravado em *loop* de música eletrônica, um mantra que provoca um

⁷⁵ Catherine David in: *Désordres*. (cat.).p.10.

⁷⁶ Em uma instauração, há a interferência de forças perturbadoras. O corpo torna-se outro ao se expor a essas interferências.

⁷⁷ Na exposição *Re-talhar*, promovida pela *Coopa-Roca*, em março de 2000, Tunga apresentou a obra *O Eterno retorno*, feita com material reciclado, refúgio industrial.

transe, um *trance*, é como uma instauração sonora, um transe induzido. Há escoamento, sim, há entropia, sim, mas esta é repotencializada.

2.11

Entropia e escultura: a presença de um membro-fantasma

*“Por outro lado, como eu coloco os performers não como atores, nem sequer como figurantes, mas como corpos atuantes, eu uso uma noção clássica de escultura: a escultura é o que sobra, é o que resta. Dentro da escultura, dessa visão clássica da escultura, você sempre traz um elemento e dele retira uma quantidade que desaparece, que você joga fora, dá sumiço, que se queima ou é carbonizado”.*⁷⁸

Poderíamos dizer que, junto com a matéria densa (chumbo, ferro fundido, cobre e outros metais mais densos usados pelo artista), há sempre uma entropia, que faz escoar pelo ralo muito do que se supõe fazer parte da obra. Por efeito magnético, esse escoamento muda a direção de tempos em tempos, conforme se esteja no Hemisfério Sul ou Norte (Tunga costuma expor com mais frequência na Europa e América do Norte do que no Brasil). Ou seja, a escultura é feita *in situ*, na hora da instauração. Dependendo de onde é realizada a *Tereza*, alguns elementos vão ganhar destaque, outros sofrerão o efeito da entropia (como um sabão que se derrete).

Em *Assalto*, Tunga também estaria falando dessa perda, dessa entropia. Há uma perda no processo das instaurações de Tunga. A monumentalidade e o peso da matéria bruta contrastam com esse escoamento de energia, a entropia...Assim como

⁷⁸ Tunga. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osório. in: *Assalto*. (cat.), Brasília, CCBB, 2001, pp. 134 a 136.

na *Tereza* de Los Angeles, onde a fuga não se realizou. Em *Assalto*, a fabricação da “Tereza” pode ser lida como um processo de perda⁷⁹.

O efeito-sereia da entropia é semelhante ao que acontece com o membro-fantasma, com o qual poderíamos fazer um paralelo aqui. A perda do membro revela um outro estado desse membro: não mais físico, concreto, palpável, mas um membro que vive na memória, na mente, na lembrança do que esse corpo foi um dia. Memória imemorial. Não constitui um monumento, mas uma transição de um estado a outro, de membro palpável a membro-fantasma. O cuidado aqui é para não se cair no vazio de uma traição dos próprios sentidos: apesar de o membro ainda existir na memória e na sensação da pessoa (indivíduo) que sofreu a perda, ela não pode mais contar com esse membro para executar suas tarefas diárias, no caso da perda de um braço, por exemplo. É uma memória arisca, ilusória. Em vez de *trompe l’oeil*, há aqui um “*trompe les senses*”; os sentidos são enganados. Há uma nebulosidade entre o que está e o que não está mais — uma presença-ausente. O corpo está aqui, mas não está mais aqui. Por isso há o perigo do esquecimento. A perda absorvida numa tentativa de manter um contato com uma realidade que já passou. Na mente persiste a cartografia de um instante passado que ainda funciona como reflexo.

A instauração escoar e ecoar a entropia, absorve-a, transformando-a poeticamente. O valor agregado é igual ao material perdido que ganha forma: a escultura é feita de perdas, perde-se de um lado, ganha-se de outro, pois é através da perda que a escultura ganha forma, em sua definição tradicional. *Tereza* pode ser lida como uma escultura com corpos. Em *Tereza e Resgate* há um amontoado de corpos, selando um *statement*, uma fórmula de experimentação, um desígnio de uma obra, um projeto de uma obra: experimentar com corpos estranhos uns aos outros. Um corpo que se instaura nessa mistura híbrida de heterogêneos e reabsorve a entropia, promovendo a instauração, esculpindo corpos humanos, inumanos e inventados. Antropofagia de corpos ausentes.

Em *Querido amigo*, há uma narrativa onde o diário íntimo de uma amiga do artista é revelado, mas com uma notificação:

⁷⁹ Em “Monumento Contemporâneo?”, Cecília Cotrim escreve um estudo sobre o que seria o monumento contemporâneo, o monumento à entropia. (in: *O Nó Gordio. ano 1, n.1.dez.2001*).

“Faça bom uso do passado e do texto do diário que não é mais meu, não sou mais aquela...”.

Nesse diário, a “personagem” revela experiências íntimas, vividas em seu corpo em contato com a água, com a terra. Mas, apesar de ter vivido essas experiências, ela ressalta: “Sou outra”. “Sou outro”, muitos outros, “eu — outro”, diz Tunga. Poderíamos entender essas palavras, da amiga que emprestou o diário para Tunga em *Querido Amigo*, como palavras apropriadas pelo artista, numa compreensão do corpo, livrando-se de uma pele antiga e assumindo uma nova. O corpo — nas palavras do artista e em sua obra — o corpo de sua obra está sempre mudando, ganhando novas configurações, deixando de ser o que era antes para assumir um novo, em constante transformação. Um corpo que só pode ser cartografado e reinventado no momento transitório, no percurso da experimentação.