



Maria Eduarda Cardoso de Melo Capotorto

**Instauração: a potência do re-estesiamento no trabalho de
Tunga**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro
abril de 2024



Maria Eduarda Cardoso de Melo Capotorto

**Instauração: a potência do re-estesiamento no trabalho de
Tunga**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia - PUC-RIO

Prof. Felipe Scovino Gomes Lima

UFRJ

Prof. Juliana de Moraes Monteiro

UFBA

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autora, do orientador e da universidade.

Maria Eduarda Cardoso de Melo Capotorto

Graduou-se no Bacharelado em Artes Cênicas na PUC-RIO (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), com especialização em Artes do Espetáculo (domínio adicional) em 2021. Pesquisa a produção do artista brasileiro Tunga com uma abordagem filosófica. Ênfase nas áreas de Artes e Estética.

Ficha Catalográfica

Capotorto, Maria Eduarda Cardoso de Melo

Instauração : a potência do re-estesiamento no trabalho de Tunga / Maria Eduarda Cardoso de Melo Capotorto ; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2024.

106 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2024.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Instauração. 3. Tunga. 4. Percepção. 5. Anestesia. 6. Estranheza. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para Tunga, que com sua coragem e inventividade, criou um universo poético e material que me instiga.

Para Renato Marques, que intermediou meu primeiro contato com a filosofia e, desde então, vejo essa área com muito carinho, admiração e curiosidade.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não teria sido realizado.

Ao meu orientador Pedro Duarte, por confiar em mim e, dessa forma, me ajudar a conquistar uma autonomia acadêmica. Cultivei uma disciplina de estudo e escrita que tornou o tempo do mestrado agradável e guiado pela curiosidade, pude entender quais leituras a própria pesquisa me solicitava, assim como, pude acompanhar a forma que ela foi tomando. Nos momentos de orientação, tive minhas dúvidas resolvidas e palavras de estímulo para seguir firme no caminho de investigação.

Ao Instituto Tunga, em especial: Antônio, Tanja, Clara e Fernando. A abertura e disponibilidade de vocês foi estimulante. É incrível poder escutar histórias vividas com o próprio Tunga e, através desses detalhes, me aproximar um pouco mais do pensamento deste artista. Conhecer o trabalho minucioso desenvolvido por tantas pessoas na busca por consolidar um legado foi muito importante, entendi que, de certo modo, a presente dissertação também ocupa esse espaço.

À minha família: mãe, pai e Pietro. A torcida, apoio e incentivo de vocês foi fundamental para que eu chegasse aqui. A escuta de vocês, curiosa e atenta, sempre foi a primeira troca que minhas ideias experimentaram.

À Juliana de Moraes Monteiro, pelo seu curso *Da Anestésica à Estética: arte, corpo e percepção na contemporaneidade*. Foi muito importante ouvir sua abordagem do texto que uso na minha dissertação, isso ampliou as possibilidades dele para mim e ajudou a organizar meus pensamentos. Foi a partir de nossas trocas que percebi algo que já estava encaminhado na minha escrita e, assim, encontrei a melhor forma para finalizar meus escritos.

Ao Vitor de Abreu, que deu seu depoimento como performer na instauração *True Rouge*, que ocorreu em 2023 no Inhotim, suas palavras coincidiram com o que eu precisava escutar naquele momento e, pude assim, retomar o fôlego da escrita.

Ao Marcelino Magalhães, meu professor de francês, que foi solícito e me ajudou com a tradução do resumo para a língua estrangeira.

RESUMO

Capotorto, Maria Eduarda Cardoso de Melo; de Andrade, Pedro Duarte.
Instauração: a potência do re-estesiamento no trabalho de Tunga. Rio de Janeiro, 2024. 106p. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia.

Este trabalho se propõe a investigar o conceito de instauração, proposto pelo artista brasileiro Tunga na década de 90, como uma resposta artística ao estado de anestesia apontado por Susan Buck-Morss em seu texto “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” (1996). Benjamin, utilizando-se da teoria dos choques proposta por Sigmund Freud, pensou como a modernidade modificou o aparato sensível dos indivíduos. Susan Buck-Morss acrescenta a essa reflexão o conceito de um sistema sinestético que, devido ao excesso de estímulos tecnológicos, atua para proteger o corpo de traumas físicos e a consciência de choques perceptuais. Com o aumento dessas estimulações e a necessidade de preservar o indivíduo, esse sistema passou a ter um mau funcionamento e se tornou produtor de anestesia. Inicialmente, nos anos 1930, Benjamin apontava a politização da arte como uma possível maneira para reverter essa situação. A presente dissertação analisa as instaurações como uma prática artística capaz de operar tal mudança e re-estésiar os corpos. Por isso, foi realizada uma investigação sobre as produções artísticas de Tunga, especialmente em seu modo de trabalho com instaurações. Nele, foi possível identificar o estranhamento como característica responsável por ativar um funcionamento do sistema sinestético com seu potencial de re-estesiamento. Novamente, pensamos junto a Sigmund Freud quando ele reflete sobre o infamiliar. Por fim, busca-se compreender tal conceito nas obras de Tunga.

Palavras-chave

Instauração; Tunga; percepção; corpo; anestesia; estranheza.

RÉSUMÉ

Capotorto, Maria Eduarda Cardoso de Melo; de Andrade, Pedro Duarte (Conseiller). **Instauration: le pouvoir de « resthésiement » dans l'oeuvre de Tunga**. Rio de Janeiro, 2024. 106p. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia.

Ce travail vise à étudier le concept d'instauration, proposé par l'artiste brésilien Tunga dans les années 90, comme une réponse artistique à l'état d'anesthésie signalé par Susan Buck-Morss dans son texte « Esthétique et anesthésique: 'l'essai sur l'oeuvre d'art' de Walter Benjamin reconsidéré » (1996). En utilisant la théorie du choc proposée par Sigmund Freud, Benjamin réfléchit à la façon dont la modernité a changé l'appareil sensible des individus. Susan Buck-Morss ajoute à cette réflexion le concept d'un système synesthésique qui, en raison d'une stimulation technologique excessive, agit pour protéger le corps des traumatismes physiques et la conscience de chocs perceptuels. Avec l'augmentation de ces stimulations et la nécessité de préserver l'individu, ce système a commencé à mal fonctionner et est devenu producteur d'anesthésie. Initialement, dans les années 1930, Benjamin soulignait la politisation de l'art comme un moyen possible de renverser cette situation. Cette thèse analyse les instaurations comme une pratique artistique capable d'opérer un tel changement et « resthésier » les corps. De ce fait, on a réalisé une investigation sur les propositions artistiques de Tunga, notamment sur la façon dont il travaille avec des instaurations. Dans son travail, il a été possible d'identifier l'étrangeté comme caractéristique responsable d'activer un fonctionnement du système synesthésique avec son potentiel de « resthésiement ». Encore une fois, nous réfléchissons ensemble avec Sigmund Freud quand il pensait à propos de l'inconnu. Enfin, on cherche à comprendre ce concept dans les œuvres de Tunga.

Mots-clés

Instauration; Tunga; perception; corps; anesthésie; étrangeté.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. Capítulo 01 - O FAZER ARTÍSTICO DE TUNGA	21
1.1. O artista	21
1.2. A instauração	24
1.3. A provocação das instaurações	31
1.4. O espaço da arte, a arte no espaço	36
1.5. O corpo da arte, a arte no corpo	40
1.6. A obra como uma história sendo construída	44
1.7. A obra como estrutura em constante construção	50
1.8. Os símbolos utilizados e suas possibilidades	54
1.9. A performance	59
1.10. Conversa com Fernando Sant'Anna	61
3. Capítulo 02 - ESTADO DE ANESTESIA	70
2.1. A consciência e sua função de escudo	70
2.2. A vida nas grandes cidades e suas consequências	71
2.3. Os choques	76
2.4. O ideal do homem moderno ou a ilusão de totalidade	78
2.5. A anestésica e a crise da percepção	82
4. Capítulo 03 - A ESTRANHEZA	85
3.1. O in-familiar	85
3.2. Semeando sereias ou O Mistério	87
3.3. Deleite ou O Encaixe	89
3.4. True rouge ou O Entre	91
3.5. Xifópagas Capilares entre Nós ou O Duplo	93
5. ANEXOS	97
Anexo 01	97
Anexo 02	100

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
-------------------------------------	-----

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - quadro <i>Léa e Maura</i> (1940) de Alberto da Veiga Guignard ..	22
Figura 02 - obra <i>Xifópagas Capilares entre Nós</i> (1984) de Tunga.....	22
Figura 03 - obras <i>Toro Expanded</i> (2012) e <i>Toro Condensed</i> (1983) de Tunga	28
Figura 04 - imagem do nó borromeano.....	57

“O que fazer com essas figuras, sonhar com elas talvez. Segui-las com atenção flutuante, fixá-las distraidamente. Interrogá-las ausente.

Sintam como passam, meteoros impassíveis, cometas catatônicos, alucinam o céu do corpo. Embaralham sua astronomia e dizem são cicatrizes essas estrelas, pulsantes ainda e deixam rastros doloridos, marcas de espanto. Agora sintam como despassam, velozes, imobilizam o ar do corpo, silenciosas prendem a nossa respiração. Algo vai acontecer, acontece, aconteceu, quieta inquietude (...).”

Ronaldo Brito

Introdução

Este trabalho se propõe a investigar o conceito de instauração como uma resposta artística ao estado de anestesia apontado por Susan Buck-Morss. Dessa forma, a atual pesquisa percorreu um caminho, através das obras de Tunga, na busca por encontrar qual elemento delas seria capaz de estabelecer tal relação com o estado de anestesia apontado pela autora.

Tunga nomeou algumas de suas obras como instaurações: compreendidas como a união das instalações plásticas e da performance, do que é estático e do que está em movimento, do atemporal e do efêmero. Esse modo do fazer artístico é capaz de aproximar opostos que, ao atritar-se, fundam outra realidade no espaço expositivo, a qual deve ser percebida com todos os sentidos do corpo. De acordo com Paulo Sergio Duarte, em seu texto “A poética de Tunga”, “essa saturação de significados não se dirige exclusivamente ao olhar, da mesma forma que certas músicas não se dirigem somente ao ouvido : como toda grande arte, engaja corpo e alma, matéria e espírito, o Ser inteiro.”¹ A performance, que tem por costume tensionar e explorar as bordas do sentido, é uma maneira importante para se pensar e experimentar o confronto do aqui-e-agora, no qual, há um destaque para o sentimento da percepção e suas consequentes sensações.

Diferentemente da escultura, compreendida como os restos de um material depois que o processo imaginativo está terminado, a instauração se inaugura por meio de um “golpe artístico”, novas regras e leis são estabelecidas e o estado das coisas é alterado. Como há uma mudança na situação geral, sempre haverá um antes e um depois desse acontecimento. A instauração é uma maneira de combinar os objetos com o processo de seu “contágio mútuo”; de juntar identidades fixas e fluidas na forma de um circuito (ou *continuum*) do fluxo de energia. Isso dá a ver, nesse modo do fazer artístico, a capacidade para re-estesiá-los os corpos.

¹ DUARTE, Paulo Sergio. *A poética de Tunga*. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. p. 124.

Há diversos exemplos de instaurações, uma vez que boa parte das obras do Tunga podem ser compreendidas dessa maneira. Um bom exemplo é *Resgate*, um trabalho realizado em 2001 na ocasião da abertura do Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo. A obra ocupou três andares do prédio e o espaço foi um fator fundamental para elaborar a instauração, que foi realizada na inauguração de uma exposição. As portas abriram-se pela manhã e só fecharam depois de escurecer.

No livro *Tunga* de Catherine Lampert, há uma descrição completa sobre a atmosfera do local:

"A arquitetura do prédio engloba um prisma circular largo, culminando em uma rotunda com uma imensa claraboia. No segundo e terceiro andares, a balaustrada dá a sensação de se tratar do balcão de um teatro de ópera. Ao entrar no prédio, visitantes encontravam o chão forrado com cobertores cinza-escuro. O espaço estava mergulhado em luz vermelha, "impregnado" do mantra de Arnaldo Antunes. Uma *Triade* imensa, com bengalas que se erguiam a catorze metros, forçava os espectadores a olharem para cima até enxergarem gigantescos seres brancos flutuando sob a claraboia. Eram objetos infláveis no mesmo formato que os da *Triade* - sinos, cálices, garrafas, caldeirões e funis. O mesmo conjunto de objetos, em escala menor, na forma de um balangandã, estava preso ao cinto de cada um dos 21 homens que vestiam camisa branca. Eles ofereciam aos visitantes uma tigela de sopa que havia sido aquecida em um caldeirão de ferro."²

Esse banquete, que foi servido para mais de mil pessoas, estimulava o paladar e o olfato dos visitantes. Com tal atitude o artista convoca a presença e interação de seus espectadores, atijando todos seus cinco sentidos. O trabalho artístico era, de fato, composto por uma mistura de imagens. A instauração também contou com a participação de cem bailarinos da companhia de Lia Rodrigues.

No primeiro piso, bailarinas seminuas interagem com a *Triade* passando maquiagem em sua estrutura. No segundo andar, havia duas salas ocupadas pela instalação *Lúcido Nigredo*. =*Heaven's Hell/ Hell's Heaven* também estava em duas salas, em uma delas estava sendo projetada sob luz ultravioleta, enquanto que na outra era banhada por uma luz infravermelha. No terceiro, e último, piso, cem performers se ocupavam em traçar uma *Tereza* gigante.

² LAMPERT, C. *Tunga*, p.277.

Há uma reportagem na Folha de São Paulo sobre esse evento que destaca:

“Deve-se andar sobre cobertores, mexer nas obras, sentir o aroma da sopa, enfim, sensibilizar o humano em todas as suas capacidades. ‘Minha obra propõe um diálogo entre vários meios, busco trabalhar a ambivalência dos sentidos em direção à liberdade’, diz Tunga. O nome "Resgate" é uma ironia ao espaço cultural de um banco. ‘O que se vai resgatar aqui é a poesia’, afirma.”³

A busca por afetar o público e resgatar a poesia caminham juntas nos trabalhos do artista. Tomando esse aspecto, as instalações tornam-se capazes de devolver aos corpos, devido a essa sensibilização, a possibilidade de compreensão e pensamento a partir dos sentidos. É na mistura de meios adotados para elaboração da obra que encontra-se tal potência, pode-se dizer, de re-estesiá-los os corpos.

Em uma entrevista dada em 2014⁴, Tunga declarou que a arte que está onde não se espera é muito mais interessante, pois exige de seu apreciador mais atenção e abertura perceptiva. Sobre isso, Allan Kaprow diz em seu texto “A Educação do Não-Artista, Parte I”, escrito em 1971: “Uma percepção tão aguda assim em meio aos artistas permite que todo o mundo e sua humanidade sejam experimentados como trabalho de arte.”⁵ Dessa maneira, o artista chama a atenção para a arte que habita fora de seu lugar-comum, e que depende de uma disponibilidade do indivíduo para ser percebida e tomada como arte.

O olhar do espectador é parte fundamental e constituinte da obra, ele a impregna. Dessa forma, ela se faz à medida que avança sobre o olhar de seu receptor. Tunga afirmava que era, constantemente, surpreendido pelas diferentes conclusões das pessoas acerca de uma mesma proposição. Assim sendo, não há uma permanência de sentido associada às obras, deve-se soprar vida sobre elas, agregando sempre novas impressões sobre um mesmo trabalho, pois qualquer experiência do observador é significativa. O artista acreditava que a obra é uma estrutura que

³ CYPRIANO, F. *Tunga resgata a arte no centro paulista*. Folha de São Paulo, 2001.

⁴ WOOHOO, Canal. Entrevista do artista plástico Tunga - Papo Reto. YouTube, 11 de novembro de 2014. Assistido em: 21 de agosto de 2021. O vídeo foi apagado pelo canal e não está mais disponível.

⁵ KAPROW, A. *A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)*. p. 07.

pode ser desvendada de diversas maneiras, a depender da experiência única de cada visitante. Toda, contudo, depende de um re-estesiamento.

Como aponta Paulo Sérgio Duarte em seu texto “A poética de Tunga”:

“(…) é como se a solidez devesse se apresentar acompanhada da flexibilidade de tal forma que não existisse uma última e definitiva versão do trabalho. Assim é sublinhado o caráter de processo, seu lado experimental e, também, a necessária margem de casualidade, de aleatoriedade, que pode permeá-lo e impede que possa ser contido numa esquemática rede de modelos construídos a priori.”⁶

Re-estésiar foi um conceito pensado a partir da concepção de anestesia apresentada por Susan Buck-Morss em seu texto “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado.”⁷ A autora se utiliza do termo sistema sinestético para compreender o caminho percorrido pelo sistema nervoso: desde as percepções sensoriais externas (1), passando pelas sinapses do sistema nervoso (2) até a união com as imagens internas da memória (3), formando, então, um pensamento. Esse sistema não se limita somente ao corpo, uma vez que o meio no qual o indivíduo está é onde estão os estímulos para o funcionamento desse conjunto, é nele que o organismo vai estabelecer vínculos, afetando e sendo afetado. Havendo sucesso em todo o processo, ele também se finda no exterior do próprio indivíduo, pois, uma vez que o pensamento for produzido, ele buscará ser transmitido.

No entanto, a autora leva a atenção para um mau funcionamento do sistema sinestético, que o teria transformado, então, em um sistema produtor de anestesia. Para detalhar melhor como isso ocorreu, ela retoma um pensamento de Walter Benjamin nomeado como “autoalienação”. Em seu texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o autor traz uma compreensão neurológica da experiência moderna. Utiliza-se de conceitos freudianos ao pensar na consciência como um escudo capaz de proteger o organismo dos estímulos excessivos do mundo, por isso, tais impressões passam a não serem mais gravadas na memória. Dessa forma, é possível constatar o mau funcionamento do sistema, pois ele não cumpre todas suas etapas. O autor explica: “A ameaça destas energias se faz sentir através de

⁶ DUARTE, Paulo Sérgio. *A poética de Tunga*. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. p. 127.

⁷ In: *Travessia: revista de literatura*, no 33.

choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático.”⁸

Georg Simmel em seu texto “A metrópole e a vida mental” opõe o modo de vida nas pequenas cidades à vida metropolitana. O autor concentra sua análise nas modificações mentais e comportamentais que a vivência nas grandes cidades traz ao indivíduo, destacando seu caráter individualista. Um dos principais motivos para essa mudança é a intensificação dos estímulos nervosos, agravados pela “multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.”⁹ Simmel traz que “o tipo metropolitano de homem (...) desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam.”¹⁰

O autor diz ainda que esse modo de vida implica em uma consciência elevada e um certo domínio do intelectualismo. Por fim, ele ainda caracteriza esse tipo como detentor de uma atitude *blasé*, fruto da grande quantidade de choques somada à intensificação da intelectualidade metropolitana, o excesso de reatividade nervosa gera uma não ação.

“Através da mera intensificação quantitativa dos mesmos fatores condicionantes, essa realização é transformada em seu contrário e aparece sob a adaptação peculiar da atitude *blasé*. Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir a seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana.”¹¹

A consciência, nesse caso, atua na separação da experiência presente e da memória passada, o que acaba por “empobrecer” a vida. Quando um estímulo proveniente de fora não é retido, não há como gerar uma reflexão para o indivíduo, ou seja, trata-se de um acontecimento incapaz de contribuir para a construção de conhecimento. No entanto, tal bloqueio se fez necessário devido

⁸ BENJAMIN, W. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. p.109

⁹ SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. p.12.

¹⁰ *Ibid.* p. 12 - 13.

¹¹ *Ibid.* p. 17.

aos choques cotidianos do mundo moderno e para que, assim, o ser humano pudesse continuar a realizar suas atividades, mesmo, nessas circunstâncias.

Foi uma proteção desenvolvida pelo próprio organismo que se viu inserido em um ambiente repleto de provocações sensoriais e tornou-se impossível responder a todas de maneira consciente, então, foi necessário adotar um mecanismo de reação mais automático. A imitação é um recurso muito utilizado, por exemplo, quando se cruza com um conhecido na rua e ambos balançam a cabeça e sorriem. Uma situação recorrente na vida nas cidades, no entanto, um bom exemplo de comportamento mimético e automático utilizado para responder a uma impressão, sem que haja tanta reflexão a respeito. O que era um mecanismo para a sobrevivência, utilizado em excesso, tornou-se algo negativo, colocando o indivíduo em um estado de autoalienação.

Susan Buck-Morss, em seu texto, compreende tal acontecimento como um mau funcionamento do sistema sinestético que se tornou, então, um sistema produtor de anestesia. A partir de tais observações, é possível concluir que os corpos na contemporaneidade encontram-se, ainda, afastados da compreensão que se dá através dos sentidos, justamente por seu excesso.

É possível identificar nas instaurações uma tentativa de provocar esses corpos buscando movê-los desse lugar; retirá-los, em certa medida, do seu modo automático e, então, levá-los a sentir verdadeiramente algo, ao ponto disso gerar alguma reflexão. O atrito de opostos é uma característica indispensável desse modo do fazer artístico: é a partir da estimulação sensorial que surge uma demanda de presença do espectador. Lia Rodrigues¹² relata, por exemplo, que na ocasião da instauração *Resgate*, citada anteriormente, Tunga usava um terno branco, estava tomando a sopa e, em determinado momento, algumas bailarinas, as quais tinham os corpos cobertos por tinta vermelha, foram até o artista e o sujaram todo.

¹² Lia Rodrigues é coreógrafa e diretora de uma companhia de dança brasileira. Esteve junto com Tunga em diversos trabalhos. Seus bailarinos participaram de diversas instaurações, incluindo *Resgate* e *True Rouge*.

Considerando essa situação literal como uma metáfora, tem-se que essa arte instauradora busca, através de uma estimulação sensorial diversa, presentificar o corpo do espectador e, assim, possibilitar um deslocamento da percepção, o que ativa um estado de presença mais intenso. Isso pode ser compreendido como a atenção do indivíduo coincidindo com o tempo e o lugar que seu corpo físico está. É nesse estado de presença que se terá, por exemplo, a possibilidade de um olhar atento para uma imagem dada ao acaso. É através dessa ativação que esse modo do fazer artístico é capaz de fissurar a anestesia e ativar a compreensão pelos sentidos, e assim, garantir aos corpos a possibilidade de construir conhecimento a partir das percepções sensoriais.

Ao refletir, detidamente, acerca das instaurações, identifica-se um traço característico nelas que assume destaque nesse processo de busca por re-estésiar os corpos: a não formalidade. O acaso é a grande chave dessa operação: ao tomá-lo como parte fundamental de sua constituição, esse modo do fazer artístico convoca o espectador para um estado de atenção e presença. Clama-se por tal condição de disponibilidade para, então, apreender o que não se coloca de uma maneira padronizada, logo, não é facilmente decifrável. Algo que pode ser percebido, em um primeiro momento, como estranho.

Uma questão colocada com frequência é: ao elaborar um discurso sobre a experiência, retira-se dela a novidade? Em um primeiro momento, pode parecer óbvio responder a essa pergunta de maneira afirmativa, mas ao pensar um pouco sobre conclui-se que não é algo tão simples. Como apresentado anteriormente, o bom funcionamento do sistema sinestético aponta para a formação de um pensamento que ocorre a partir de uma percepção sensorial, que pode ser, por exemplo, a interação com uma obra. Todas as reflexões estimuladas a partir desse contato, de certa maneira, constituem o objeto de arte em si.

No entanto, há uma dimensão desse objeto que compreende, também, aquilo que não consegue ser dito sobre ele. Isso Benjamin vai nomear de inconsciente ótico. Em seu texto *Pequena história da fotografia*, ele diz:

“Se é vulgar dar-mo-nos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fração de segundos de cada passo. Mas a fotografia, com seus meios auxiliares - o retardador, a ampliação - capta esse momento.”¹³

O inconsciente ótico é o que escapa ao olho, um visível não sabido que pode se revelar ao público através do aparato técnico, no caso do autor, a câmera fotográfica. A partir disso, torna-se possível perceber o que não está obviamente declarado.

Já Rosalind Krauss, em seu livro *O Inconsciente Óptico* (1993), busca tratar sobre manifestações e idéias que haviam sido reprimidas em apoio a alguns valores formais. A história dominante da arte moderna “escondeu” acontecimentos que ocorreram em seu interior. Sendo assim, é possível pensar no inconsciente ótico como algo que opera contra a forma e que não consegue ser ou não é dito, mas existe e está escondido. A autora busca expor esses fatos e, para isso, ela utiliza esquemas que buscam ir contra uma estrutura já formada, apresentando outras possibilidades.

É possível supor, então, que a produção de conhecimento dos corpos re-estesiados está, justamente, em tentar dar conta disso - do que escapa e pode ser apreendido ao acaso; do que, em um primeiro momento, não se consegue falar sobre. Essa parte, que parece indecifrável, é responsável por instigar no público um desejo de aproximar-se do trabalho artístico na busca por desvendá-lo. No presente trabalho, o conceito de infamiliar, elaborado por Sigmund Freud, é utilizado para pensar sobre esse “algo” da obra que instiga seus visitantes.

Para perceber esse componente sutil, é necessário estar disponível para tal. Esse movimento de abertura possibilita uma experiência sensível, através da qual se buscará formular alguma reflexão acerca do que foi provocado no indivíduo e, simultaneamente, sobre o trabalho em questão.

¹³ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. p. 55.

1

O FAZER ARTÍSTICO DE TUNGA

1.1.

O artista

Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, ou Tunga, como ficou mundialmente conhecido, nasceu em 08 de fevereiro de 1952 em Palmares, Pernambuco. Mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1974, mesmo ano em que realizou sua primeira exposição individual: *O museu da masturbação infantil* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artista pertence a uma geração muito influenciada por Hélio Oiticica e Lygia Clark que, ao desenvolverem uma arte que buscava outras formas de construção, assim como propunha novas maneiras de interação do público com o objeto artístico, criam espaço para outros artistas darem seguimento a esse movimento de experimentação. As instaurações, como um evento catártico, iam mais adiante em sua proposta de ativação dos trabalhos, uma vez que convocam uma disponibilidade do visitante diante do estranho que se apresenta.

Para elaborar suas obras, Tunga misturava diversas áreas do conhecimento, tais como filosofia, literatura, poesia, psicanálise e teatro, além de áreas das ciências exatas e biológicas, seu trabalho carrega marcas de grandes ficções do continente latino-americano. O artista, conhecido por seu trabalho com proporções (por vezes muito grandes e outras muito pequenas), intriga o espectador, também, ao materializar conceitos opostos e colocá-los próximos. Devido ao seu interesse por diversos assuntos, como o inconsciente e o processo associativo dos sonhos, foi capaz de construir obras repletas de ramificações e muitas possibilidades de compreensão.

Tunga utilizou as referências coletadas, ao longo da vida, em seu trabalho. Uma das influências mais marcantes para o pensamento do artista, certamente, foi Gerardo Mello Mourão, seu pai. Ele foi poeta épico, homem político, jornalista, ensaísta, tradutor e biógrafo brasileiro, devido ao seu trabalho convivia com os

intelectuais da época que, por conseguinte, faziam parte do círculo social de Tunga. Uma dessas influências, que aparece no filme *Tunga, o Esquecimento das Paixões* (2019)¹⁴, é o pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard, que possuía uma relação muito próxima com a família. Esse fato se comprova pois, no quadro *Léa e Maura* (1940) de Guignard, são retratadas as filhas do senador Barros Carvalho e uma delas (Léa) é a mãe de Tunga (figura 01).

É interessante perceber como essa imagem das duas mulheres irá aparecer, anos mais tarde, na obra de Tunga, articulando o conceito do duplo que é uma das formas de aparecimento do infamiliar, segundo Freud. Primeiramente, isso é visto em *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984), quando duas meninas vestidas de branco são postas para caminhar lado a lado, ligadas por uma peruca de cabelos longos. Esse trabalho é frequentemente referenciado como a performance das gêmeas (figura 02). Também é possível encontrar a simetria do quadro de Guignard na obra *Eixos Exógenos* (1986), na qual Tunga utiliza a silhueta de algumas mulheres para elaborar suas esculturas. Esse último trabalho, inclusive, é acompanhado por um mito que o relaciona com a história de duas irmãs gêmeas idênticas que, estando uma em cada pólo da Terra, cospem sementes, gerando árvores que são esculpidas por seus corpos.



Figura 01 (esquerda) - quadro *Léa e Maura* (1940) de Alberto da Veiga Guignard.
Figura 02 (direita) - obra *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984) de Tunga.

¹⁴ Direção: Miguel de Almeida.

O próprio diretor do filme, Miguel de Almeida, era amigo de Gerardo e tornou-se então, amigo de Tunga, como uma relação que é passada por gerações. Por isso, o diretor pôde acompanhar o começo do trabalho de Tunga. O filme era, originalmente, um projeto em conjunto do Miguel de Almeida com o Tunga, no qual eles acompanhariam o processo criativo de uma determinada obra de um artista que, no caso, seria vivido pelo próprio Tunga. Desde o início, a ideia era construir um documentário que fosse, em sua maioria, ficcional. Quando conseguiram recursos para, enfim, viabilizar o filme, Tunga já estava muito doente e não pôde participar. Por isso, Miguel pôs em prática a segunda ideia que tiveram: construir uma narrativa do que poderiam ser os personagens Gerardo e Tunga em um processo criativo no Brasil moderno.

O pai de Tunga levava referências artísticas e filosóficas para casa e o artista carrega consigo muitas dessas influências, a principal delas (se é que é possível eleger uma) foi o interesse pela alquimia. Esse tema era uma das obsessões de estudo de Gerardo, juntamente com a filosofia e a religião. A alquimia está presente em diversos trabalhos de Tunga, mas, principalmente, em seu processo criativo. O artista tinha por costume modificar os objetos utilizados através da recombinação deles de uma forma que ainda não havia sido pensada, e assim criava algo novo, dando uma outra possibilidade para elementos já conhecidos. Essa atividade destacava a atmosfera laboratorial nos trabalhos de Tunga, sua metamorfose contínua, um estado de mudança das obras. Sobre isso, Paulo Sergio Duarte fala sobre essa modificação dos ícones em seu texto “A poética de Tunga”:

“Abstrai-se no conceito sem medo do uso de ícones, figuras mesmo, que podem evocar imagens familiares, mas, quando nos aproximamos, experimentamos a exigência do deslocamento e torção que transforma a figura em elemento constitutivo do todo, modificando sua origem, contrariando a memória coletiva que, num primeiro momento, parecia permitir uma prosaica comunicação com o espectador”¹⁵

Tunga, assim como Hélio Oiticica e Lygia Clark, valoriza mais o processo de concepção da obra do que considerá-la totalmente acabada. Isso comprova-se uma vez que Lygia reconhece seu lugar de propositora no fazer artístico, apresenta a

¹⁵ DUARTE, Paulo Sérgio. *A poética de Tunga*. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. p. 124.

possibilidade da obra permanecer viva e leva a atenção para o momento presente e para um pensamento que vive através da ação. O rigor, antes tido como uma cobrança de excelência que considerava o produto final, torna-se uma atenção ao momento, o desenvolvimento de uma percepção aguçada do presente.

Ainda sobre suas obras, além de trabalhar com esculturas em diversos tamanhos, o artista também utiliza materiais específicos, como: gelatina, maquiagem e imãs. Esses elementos, apresentados em um contexto artístico, são capazes de produzir um sentimento de estranheza no público, mas, apesar disso (ou até mesmo, por isso) cumprem com a sua função de amalgamar as outras peças da instalação. Por fim, uma das características mais marcantes de seu trabalho são as ações instauradoras, trazer movimento para a obra estática.

1.2.

A instauração

A produção artística de Tunga é muito ampla e composta por diversas formas de arte, como o desenho, a performance e as instalações de objetos, além disso, ele também é responsável pela inserção do termo instauração no campo das artes. Esse conceito é utilizado para tratar das obras nas quais há uma mistura dos atos performáticos com as instalações plásticas. Finalizada a performance, o que resta no espaço expositivo são os objetos ali deixados e a memória do ato instaurador, esses trabalhos carregam a marca da performance que os formou e são compreendidos em sua completude, na união da ação com a escultura.

Instauração, de acordo com o dicionário Michaelis, é o “ato ou efeito de instaurar; ato, processo ou resultado de criar e colocar algo para funcionar, estabelecimento; cerimônia de abertura (de congresso, conferência etc.); abertura, inauguração, início, instalação.”¹⁶

Por se tratar de uma produção que acontece na fronteira de conceitos que são, aparentemente, opostos, ocupa um lugar efêmero que, por isso, está disponível

¹⁶ Michaelis, 2022.

para ser transformado/ transtornado. Assim, as experiências com a obra devem permanecer sempre dinâmicas. No livro *Tunga* de Catherine Lampert, há um comentário sobre a potência dos trabalhos do artista:

“poderia ser registrado meramente como os restos desolados de um experimento científico insano, ou uma relíquia proveniente da história da arte contemporânea, afeta as sensibilidades dos visitantes por meio das potências de fênix da obra e sua adrenalina latente.”¹⁷

Ou seja, a obra permanece ativa e aberta.

Essa forma de arte convida o visitante ao momento presente, captando sua atenção, a obra é ativada pela presença que produz. O corpo é o lugar através do qual se estabelece todo tipo de relacionamento com o mundo externo. A percepção é a responsável por realizar tal conexão, essa experiência de abertura é a afirmação de uma relação estabelecida entre o sujeito do conhecimento e a experiência. No ambiente externo está a fonte dos estímulos sensoriais que o corpo recebe, é nesse lugar que o organismo vai estabelecer vínculos, afetar e ser afetado, as provocações sensoriais despertam os sentidos. Uma obra de arte, por exemplo, ao suscitar tal processo tende a presentificar o espectador, pois o insere em uma nova realidade a ser percebida com atenção e, por isso, implica todo o corpo.

Com o aparecimento de produções artísticas capazes de estimular tal mecanismo, tornou-se ainda mais expressivo o desejo de alguns artistas de provocar o espaço do museu, retirando-o do lugar da consagração das obras. Esses movimentos ocorrem em conjunto e misturam-se a ponto de parecerem um só: um embate direto com o fazer artístico mais tradicional. A intenção é transformar esse lugar de contemplação em um espaço exploratório, incorporando o trabalho e a experimentação a esse ambiente. Sendo assim, é perceptível a busca para ampliar esse espaço e estimular tanto a mente quanto o corpo. Tunga buscava, também, colocar seus trabalhos em lugares escondidos dos circuitos de arte, de maneira que a própria localização fosse capaz de gerar um significado.

¹⁷ LAMPERT, C. *Tunga*. p.26.

As inaugurações propõem o movimento de levar o processo de elaboração da obra para dentro do museu, junto com os espectadores, ao mesclar a instalação plástica e as performances. Essa combinação estabelece um ambiente confuso e híbrido, que não pode ser compreendido da mesma forma como se fazia com os outros locais expositivos, pois deve ser assimilado, justamente, em suas misturas e cruzamentos e, não mais, em sua limpidez. Busca-se pensar o ambiente do museu numa relação construtiva com as obras exibidas, visando ativar o público, uma vez que a obra não é uma estrutura fechada, mas sim uma superfície aberta e em movimento constante, podendo extrapolar o meio físico da sala expositiva. Sendo assim, esse modo do fazer artístico inaugura, também, uma outra possibilidade para o espaço expositivo dos museus, o que proporciona o surgimento de novas relações.

O discurso expositivo se constrói através da união das atividades crítica e criativa, ao considerar o modo pelo qual a obra é exposta como um discurso dela mesma. Essa noção de conjunto leva a uma revisão das formas de expor que eram usuais no início do século XX e, conseqüentemente, de como se dava a recepção dos espectadores. Em um contexto institucional, a visão do contemplador está mais direcionada, regrada e prescrita pela autoridade da instituição, que se faz presente na organização de uma exposição.

Pensar em inauguração é se debruçar sobre o instante no qual o objeto torna-se trabalho de arte, quando acontece a sua ativação a partir das conexões de sentido estabelecidas com seu contexto. Uma vez que cada obra pode ser compreendida como um sistema isolado, as performances, capazes de tensionar as energias contidas nesses objetos, abrem a possibilidade para que esses trabalhos, também, possam ser vistos como partes de um todo, podendo estar em relação uns com os outros. Em outras palavras, é quando um objeto passa a funcionar como objeto estético. Sobre esse momento no qual a obra de arte se constrói, Ronaldo Brito, em *O Mar A Pele*, utiliza verbos de movimento para caracterizar o trabalho, como se lhe fosse atribuído algo além da matéria imóvel da qual ele é composto, ganhando pulso: “Treme e se agita o trabalho nesse lugar e nesse tempo.”¹⁸

¹⁸ BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.25

É possível pensar sobre isso tendo em vista o evento de inauguração da Galeria Psicoativa Tunga, no Instituto Inhotim, no ano de 2012. Nessa ocasião, boa parte das obras estavam sendo, simultaneamente, instauradas e ocupavam por completo o espaço, até expandindo-o. As gêmeas da obra *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984) percorriam um caminho que atravessava a mata, que circunda a construção. No interior, os homens de *Experiência de Fina Física Sutil* (1996) descem as redes que estão penduradas no alto através de roldanas, em cada uma há um mesmo conjunto de objetos: uma mala de couro, um sobretudo e um chapéu. Pegam todos esses itens, vestem-se e caminham por toda a galeria. Vez ou outra a mala abre e seu conteúdo é revelado, membros humanos e cabeças protéticas caem no chão e o homem deve rearranjá-los, pegar a mala e seguir caminhando.

O fato de os performers serem livres para circular pelo espaço, produz uma sensação de unidade, tudo ali compõe um mesmo sistema que é, ao mesmo tempo, aberto e fechado. Tudo pode relacionar-se, mas também pode acontecer de forma individual. É possível compreender como diversas ações, que fazem parte de diferentes obras e que acontecem ao mesmo tempo; ou um conjunto de atos que, sutilmente, relacionam-se e constroem um grande trabalho único. Tratando-se de obras do Tunga, é mais coerente compreendê-las da segunda maneira, trazendo o símbolo do toro¹⁹ (figura 03), tão utilizado pelo artista.

¹⁹ O toro é uma imagem presente nos estudos de topologia de Jacques Lacan. Trata-se de uma superfície de revolução fechada, uma estrutura em anel, sua imagem aproxima-se a de uma boia. Uma superfície sem margem com um centro vazio. Obtém-se compondo-se um círculo com outro. Através dessa forma é possível pensar numa noção de contínuo, onde o começo pode ser encontrado em qualquer ponto, evocando, dessa forma, a ideia de eterno retorno.



Figura 03 - obras *Toro Expanded* (2012) e *Toro Condensed* (1983) de Tunga.

O termo instauração difundiu-se em discussões sobre estética, teoria e história da arte graças ao filósofo americano Nelson Goodman.²⁰ No entanto, foi com Tunga, desde seu trabalho *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984), que esse modo do fazer e pensar artístico passou a existir como conceito no campo das artes. Levando a atenção para o momento de apresentação da obra, ou seja, quando ela é inserida em um contexto. Por isso, o termo assume grande relevância para a arte contemporânea.

Nesta obra, “Duas irmãs gêmeas, ligadas pelo cabelo, andam pelo espaço expositivo, como visitantes entre os visitantes.”²¹ Essa intervenção foi apresentada pela primeira vez no *Festival de Utopia*, no ano de 1984 em Petrópolis, desde então esteve presente em todas as exposições do artista, nas quais a obra *Lezart* (1989) é exibida.

Tunga tem por costume estabelecer uma relação íntima entre algumas histórias e suas obras, sendo assim, há momentos que suas produções derivam de contos e há vezes que o caminho é o inverso. “As narrativas e mitos são uma forma de desenhar num tempo imaginado, apresentando provas ou cenas que corroboram a história em tempo vivido/ experimentado.”²² Dentre os trabalhos do artista, o mais emblemático ao trabalhar a ideia de uma narrativa como obra é *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984), uma vez que faz referência a alguns outros trabalhos

²⁰ RAMME, N. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*.

²¹ LAMPERT, C. *Tunga*. p. 153.

²² *Ibid.*, p. 153.

de Tunga. Essa produção conecta as demais obras entrelaçando-as através da repetição. Escava e esculpe o texto produzindo outras possibilidades para o mesmo.

Tunga aproxima a noção de instauração a um modo de fazer poesia, onde não há ensaios, trata-se de provocar a palavra (ou o objeto) para que seja capaz de assumir novos rumos, flutuar e levitar. É desse movimento que emerge a poética do trabalho, justamente pela maneira como os elementos foram dispostos. Sendo assim, está na essência da instauração sua vontade de ativar algo para que esse elemento potencialize-se através das aproximações, instantaneamente, sugeridas. Tunga faz poesia com as peças, esculpe o tempo e expande o espaço, levando os componentes de uma obra a outro lugar, dando-lhes novas possibilidades.

Para Goodman,²³ a etapa de implementação de um trabalho consegue ser mais importante que a sua execução em si. O momento de ativação consiste em encontrar os meios através dos quais a obra irá funcionar da melhor maneira possível. Com esse objetivo, as qualidades espaciais e temporais são fundamentais para o sucesso de tal processo, o elemento responsável por instaurar uma obra são as relações construídas com o mundo existente, ao passo que ela o afeta e é afetada por ele.

O fazer artístico se desenvolve a partir de uma reinvenção das experiências vividas, uma prática que coloca o real em movimento. A linguagem corporal, assim como a experiência do sensível, são vias através das quais torna-se possível acessar o real. Ambos contribuem na formação dos sentidos do sujeito, como uma educação que se dá por meio desses estímulos.

Sendo assim, é viável concluir que a partir do contato com uma obra de arte gera-se uma reflexão, tal pensamento é mais bem estruturado por Susan Buck-Morss com o nome de sistema sinestético. A autora se utiliza desse termo para nomear o caminho percorrido pelo sistema nervoso: desde as percepções sensoriais externas (1), passando pelas sinapses do sistema nervoso (2) até a união com as imagens internas da memória (3), formando, então, um pensamento.

²³ RAMME, N. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*.

No entanto, o funcionamento desse sistema não é tão óbvio quanto pode parecer. Susan Buck-Morss identifica um mau funcionamento que o transforma em um sistema produtor de anestesia. O fortalecimento da consciência provocou uma modificação nesse circuito, de maneira que ele não completa todas suas etapas. Isto posto, os corpos na contemporaneidade encontram-se, ainda, nesse estado, o que exige do espectador uma disponibilidade maior diante da obra. Essa marca está presente na forma como alguns trabalhos da arte moderna pensam a experiência junto a um trabalho artístico: é necessário estar, verdadeiramente, disponível, a ponto de deixar-se afetar e provocar alguma mudança no espectador.

É impossível sair desse contato da mesma maneira que chegou, e para que isso ocorra é preciso ter vontade de conhecer o novo. Como aponta Suely Rolnik em “Instauração de mundos”: “Tudo isso implica uma certa intimidade com o invisível, uma certa capacidade de decifrar os signos mudos de um mapa de sensações que se traça e se retraça em função dos pedaços de universo que se engole”²⁴. O que gera uma necessidade de estar atento, simultaneamente, ao que é e ao que poderia ser.

Para melhor compreender tal conceito vale retomar uma proposta feita por Allan Kaprow em 1957 - 1958, que recebeu o nome de *environment*. Movido por uma inquietação ao buscar compreender a relação entre sua obra e o espaço, o artista acabou por perceber que cada visitante era parte integral da obra e deveria ser compreendido como tal, assim, deu-lhes opções de escolha. Ainda motivado por suas experimentações, aumentou a responsabilidade conferida ao espectador; tal mecanismo foi progredindo até dar origem ao *happening*. Kaprow, ao convocar o visitante para a participação, encontrou uma maneira de ativar seu trabalho, o que produz a instauração de uma outra realidade, que se dá, sobretudo, pela ação.

É muito comum ouvir a pergunta: o que é arte? No entanto, talvez a questão mais correta a ser posta seja: quando é arte? Dessa forma, insere-se nessa reflexão as circunstâncias histórica e geográfica de um trabalho, fundamentais para compreendê-lo (ou não) como arte. Sobre essas questões, no texto “Instauração:

²⁴ ROLNIK, S. *Instauração de mundos*. In: Revista MAM, 1998.

um conceito na filosofia de Goodman”, Noéli Ramme diz “ (...) o que pretendemos, a partir da noção goodmaniana de instauração é tratar desse momento de inserção de uma obra em algum contexto, independente das várias formas que esse processo pode tomar.”²⁵

Por isso, é arte quando a produção artística instaura-se, torna-se símbolo e pode ser percebida em relação com o mundo ao qual pertence. Conclui-se que “o processo de instauração de uma obra depende, portanto, de ela ser colocada em alguma relação de referência com um mundo existente, ao mesmo tempo em que muda o modo como compreendemos esse mundo.”²⁶

1.3.

A provocação das instaurações

Nas instaurações, o olhar do espectador é desafiado por uma estranheza da obra, que o aproxima. O desarranjo dos sentidos é provocado pois o trabalho utiliza uma linguagem universal, tendo em vista que Tunga emprega muitos símbolos que são popularmente conhecidos. Paulo Sergio Duarte fala sobre isso em seu texto “Tunga: um pouco além do espanto”:

“A obra de Tunga exclui toda alteridade etnográfica, nenhuma cultura o contém por inteiro apesar de eventuais referências locais: os tacapes, a rede de dormir, o tipiti. (...) Sua poética sempre, depois de tantos anos, ousou ser universal (...) Porque foi feita aos pedaços dos quais somos feitos todos nós. Este o tapete que temos diante de nós, não pertence a ninguém porque pertence a todos que se encontram com a arte.”²⁷

Algumas vezes, o artista aproxima objetos, aparentemente, opostos, é essa atitude que instiga o visitante, que se sente convocado a elaborar possibilidades para essa escolha artística. A curiosidade instiga o pensamento, uma atividade em constante formulação. O desejo por desvendar o trabalho forma um laço amoroso capaz de inaugurar uma abertura, da qual surge a busca por decifrá-lo. Esse traço

²⁵ RAMME, N. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*. In: Entre prática e teoria - diálogos entre artistas e teóricos. p. 95.

²⁶ Ibid., p. 95 - 96.

²⁷ DUARTE, Paulo Sergio. *Tunga: um pouco além do espanto*. In: No mundo sem chão: escritos sobre arte, 2023. p. 99.

característico é responsável por presentificar o visitante, que é convocado a elaborar o que se apresenta diante dele.

Por sua vez, o artista trabalha, a todo momento, na dialética percepção e expressão, e deve colocar-se disponível para ser tocado pelo visível (percepção), enquanto, funda um novo visível com sua produção (expressão). Ser afetado é o desdobramento de uma experiência relacional com o mundo; enquanto que a fundação de uma outra possibilidade para o visível relaciona-se com o ato da criação artística.

A cada vez que uma obra é instaurada, ela é inserida em um momento histórico diferente, o que proporciona outras maneiras de percebê-la. Por isso, uma instauração será única a cada vez que acontece. Através do olhar do espectador, ou melhor, da sua percepção, a obra pode ser traduzida enquanto sentido, ganhando concretude. O trabalho artístico completa-se no momento de sua ativação/ exposição. Assim, a instauração torna-se uma maneira pela qual é possível atribuir sentido à obra.

Sobre a dialética percepção e expressão, há um exemplo muito interessante com uma das instaurações mais conhecidas do Tunga, a *True Rouge* que está localizada no Instituto Inhotim, do qual o artista sempre foi um grande entusiasta. A obra está em uma galeria, de mesmo nome, construída justamente para recebê-la. Trata-se de uma sala, na qual três das quatro paredes são de vidro, situada de frente para um lago.

A instalação plástica da obra é formada por uma estrutura com pedaços de madeira no teto (lembrando um móbile), na qual são pendurados fios/ redes vermelhas, responsáveis por acomodar recipientes de vidro (que foram moldados por sopro) preenchidos, em diferentes quantidades, por uma gelatina vermelha, escovas, esponjas do mar, bolas de bilhar, feltro e bolas de cristal. “As formas curvas se encaixam quando suspensas do teto, e presas por redes, são estabilizadas pela gravidade, mas retomam sua mobilidade quando dançarinos perturbam sua harmonia e enchem os receptáculos com gelatina.”²⁸ Nesse pequeno trecho do

²⁸ LAMPERT, C. *Tunga*. p.15.

prólogo do livro *Tunga* escrito por Catherine Lampert, notamos que a obra permanece aberta mesmo quando está imóvel.

No Instituto Inhotim, foram realizados três atos instauradores, o primeiro deles em 2002 (anterior à abertura do Instituto para o público) foi realizado para uma gravação do cineasta Murilo Salles, com quem Tunga trabalhou em outros projetos. Na ocasião, o artista também contou com a parceria da coreógrafa Lia Rodrigues: ela propôs a nove bailarinos de sua companhia de dança, que experimentassem a obra. Os performers, então, interagiram nus com os objetos de diversas formas, se banhando com a gelatina, preenchendo os recipientes...

Ao final do trabalho, como a temperatura estava alta, uma bailarina mergulhou no lago, na frente da sala, para refrescar-se. A imagem formada chamou a atenção de Lia, e isso a levou a colocar tal ação na segunda instauração de *True Rouge*, realizada em 2016, após a morte de Tunga. Os performers, então, começaram dentro do lago e foram em direção a galeria e, ao entrar, passaram a interagir com a obra, brincando com o manuseio da gelatina vermelha. A terceira instauração, realizada em 2023 seguiu os mesmos passos da anterior, foi comandada por Lia Rodrigues e contou com a participação dos bailarinos de sua companhia (ver anexo 02).

Nesse relato sobre a elaboração das performances, é possível identificar os dois momentos de um trabalho artístico citados anteriormente. A percepção possibilitou que a coreógrafa fosse tocada pelo visível a partir de uma experiência. Nesse caso, o olhar atento de Lia a fez perceber o quão interessante era a imagem proposta pela bailarina saindo do lago. Isso deu origem a uma criação, pois ela utiliza a imagem que viu, como um estímulo, para a ação seguinte realizada em 2016.

É notável o quanto essas obras trabalham o conceito de presença²⁹ e convocam os espectadores para aquele evento-arte. Essa articulação é muito importante para

²⁹ Pensando junto à Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, quando o autor articula tal conceito como uma relação, necessariamente, espacial e corporal com o mundo e suas coisas; a oportunidade de nos situarmos espacialmente, consciência e corpo, no mundo. Gumbrecht defende que a experiência estética nos permite viver seus componentes, de sentido e de presença, juntos e tensionados.

gerar uma abertura nos visitantes e possibilitar o surgimento de uma relação com a obra, o que desencadeará um processo de re-estesia desses corpos.

O teatro, diversas vezes caracterizado como a arte da presença, articula essa ideia de maneira imanente. Apesar de toda preparação que antecede a apresentação ao público, o espetáculo só acontece na sua exibição, através das trocas que se dão naquele momento. O estado de presença dos atores somado ao dos espectadores é capaz de instaurar uma outra realidade na qual o espetáculo se realiza.

É possível perceber em muitos trabalhos do Tunga uma certa teatralidade. A arte contemporânea apresenta combinações dotadas de uma estranheza poética e, assim como no teatro, o público aceita o universo apresentado. Os elementos físicos componentes da obra tornam-se uma prova material da atmosfera apresentada, e é a partir dela que o pensamento do espectador será alargado na busca por preencher esse universo com significados.

O indivíduo é convidado a expandir sua convicção do que está vendo e de tudo aquilo que está invisível. Em uma entrevista ao Itaú Cultural, dada por ocasião da exposição *Tunga: Conjunções Magnéticas*, realizada em São Paulo no ano de 2022³⁰, Fernando Sant'Anna (assistente de Tunga durante 15 anos e, atualmente, diretor da equipe técnica do Instituto Tunga, no Rio de Janeiro) comenta que uma pessoa não está, de fato, preparada para entrar em contato com uma obra do Tunga, mas mesmo assim, esse encontro acontece. Há, de início, um estranhamento por estar diante de algo não familiar e logo após, vem um deslumbramento com o novo que é provocado por diversos motivos: a escala das obras, os materiais utilizados, a maneira como cada elemento está disposto e as combinações improváveis entre eles. Sendo assim, é esse elemento de estranhamento que propiciou, na poética do Tunga, um espaço de instauração da arte que ativa o re-estesiamento dos corpos.

Na mesma entrevista, Fernando fala sobre o pulso que possuem as obras de Tunga, elas são muito mais do que estão apresentando visualmente e podem ser caracterizadas como a “agitação imóvel que parece esconder um objetivo

³⁰ ITAÚ CULTURAL. *Live Educativa com Fernando Sant'Anna*. Instagram, 22 de março de 2022.

preciso.”³¹ Essa frase, retirada de *O Mar A Pele*, embora possua um tom abstrato, auxilia na busca por compreender do que se trata o pulso presente nas obras do artista. Um arrebatamento que guarda o mistério responsável por sustentar as produções de Tunga.

Diversos trabalhos parecem ser compostos por restos, que se tornam rastros, deixados pelo processo de construção dos mesmos, como é o caso de *Vê-nus* (1977). Essa obra trata-se de uma peça de couro cortada em um dos lados em formato dentado, o trabalho compreende também o que sobrou da sua confecção, a peça maior é pendurada em uma parede e em sua base estão as sobras deixadas pelo corte do tecido. Isso é capaz de mostrar uma vida e uma história contada através do material, o que é absorvido como componente próprio do trabalho artístico.

“A intenção de Tunga é nos levar a reconstituir (e a “experimental”) no plano do desejo, os processos que investigou ao longo de seu raciocínio produtivo. A exposição é apenas a cena armada onde isto poderá ocorrer. Não há nada de alegórico nela: o seu objetivo é nos colocar em contato com efeitos do desejo e às voltas com o funcionamento fantasmático.”³²

Ronaldo Brito fala disso no em seu texto “Transparência do Desejo”, escrito em ocasião da inauguração da exposição *Ar do Corpo* organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). O autor ressalta, nessa passagem, um traço marcante nas obras de Tunga: o desejo. Esse elemento contribui para formar o pulso em suas obras, podendo aparecer de maneira mais sutil ou mais óbvia. É notável que há no trabalho final uma possibilidade e/ou indicação para que o visitante possa percorrer caminhos próximos aos quais Tunga esteve para conceber sua ideia, movido pelo desejo.

Essa pulsação das obras se confirma como um convite aos espectadores para uma brincadeira: criar possibilidades para os trabalhos e preencher os espaços vazios com vida/ fabulações. Essa dinâmica comprova que o trabalho artístico segue funcionando, pois ainda estimula no espectador essa curiosidade e, conseqüentemente, desenvolve uma ligação/ relação entre ambos. Nesse sentido, é

³¹ BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.33.

³² BRITO, R. *Transparência do Desejo*. p.02.

possível pensar a obra de arte que não está pronta ou acabada, mas sim, se constrói no seu contato com o público. Tunga opta por não dar explicações literais sobre suas obras, mas sim, fazer comentários e elaborar narrativas sobre elas. Dessa forma, ele não delimita o campo criativo do visitante, por isso, uma mesma obra pode (e deve) suscitar pensamentos diferentes em cada indivíduo.

1.4.

O espaço da arte, a arte no espaço

Sobre o espaço que a obra ocupa, Tunga comenta numa entrevista para o *Jornal da Tarde* de São Paulo, em 1994: “Não há um fundo onde as coisas acontecem. Não há um silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que chamaria silêncio - e que em arte seria espaço - existe como uma coisa”³³. Nesse sentido, o artista pensa o espaço como um objeto que pertence à construção de seus trabalhos. O espaço que a obra habita existe como um componente do todo, que assim como o artista, a instalação plástica e o espectador, são matérias-primas a serem trabalhadas na construção de relações provocadas pela obra. Tais conexões se justificam quando mobilizam e penetram no trabalho.

Considerando a reflexão acerca do espaço no campo das artes, Hélio Oiticica utiliza o termo estruturas de inspeção para falar sobre seus bólides, objetos que são transformados mediante o contato e a manipulação do espectador. Nesse caso, é no contato com o público que se cria um espaço poético tátil. Por sua vez, em seu texto “Espaço-portátil: exposição pública”, Regina Melim articula o conceito de espaço de performance, ao tratar do espaço que surge no encontro do espectador com a obra. Dessa forma, a autora estende a noção de performance para uma ação que se prolonga, também, no visitante.

Já Tunga prefere pensar no espaço de suas obras como um espaço psicoativo, elaborado a partir da conexão de elementos improváveis, produzindo, assim, espaços ativados. Esse termo deve ser entendido no sentido de uma ativação que

³³ *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15/ 03/ 1994.

integra corpo e mente, uma maneira de organizar os objetos no espaço. Pensar nesses lugares em oposição à ideia de um espaço desativado coloca em foco a ação, um aspecto essencial para as instaurações, uma vez que desativado significa privado de atividade. Dessa forma, os lugares ocupados pelas obras de Tunga são espaços de ação, onde acontece o inesperado e a criação. O artista diz que o que lhe inspira é a energia da conjunção, que é resultado da união de coisas díspares, a causa delas é invisível e sentida de maneira intuitiva.

Trata-se de uma tentativa de organizar o espaço, ou seja, pôr em ordem a causa das coisas. Isso, por sua vez, é algo invisível e que só pode ser sentido de maneira intuitiva. Tal constatação conduziu o interesse de Tunga pelo animismo e xamanismo, numa pesquisa por saber como outras culturas “lidam intuitivamente com a energia poética”³⁴. Sobre esse conceito, o artista ainda diz: “uma das manifestações mais fortes da cola poética se encontra no amor, que para a humanidade é a principal energia de conjunção”³⁵.

Noéli Ramme, em seu texto “Instauração: um conceito na filosofia de Goodman”, propõe para o momento da instauração o termo evento-arte, elaborado a partir da noção goodmaniana de palavras-evento. Nesse sentido, a cada exibição o objeto artístico pode assumir diferentes significados devido à mudança de contexto, no qual inserem-se as respostas dos estímulos dados ao público. Cada exposição é mais uma etapa de construção da obra e a experiência individual desse momento torna-se, assim, parte do processo.

Todo objeto artístico pode instaurar um mundo, o contato com o mesmo tem a capacidade de dar a ver outras maneiras de perceber e pensar a realidade na qual se está inserido. Sendo assim, um trabalho de arte guarda em si a possibilidade de um outro modo de existência. Muitas obras se mantêm em constante processo de elaboração, justamente, devido a sua capacidade de assumir novos sentidos e estabelecer outras relações, ou seja, de continuar criando-se.

³⁴ TUNGA. *Musa: a cola poética*. In: LAMPERT, C. *Tunga*. p.100.

³⁵ *Ibid.* p. 101.

Em seu texto “Instauração de mundos”, Suely Rolnik diz que “o aparato de ativação de uma obra e seus agentes de contágio e hibridização podem ser múltiplos.”³⁶ Tunga optou por utilizar em suas obras signos estranhos, porém conhecidos, organizados de maneira que qualquer pessoa seja capaz de identificar partes do trabalho e, assim, elaborar alguma conclusão sobre a experiência. A justaposição dos objetos resulta em uma força criativa que impulsiona a obra, dessa forma, o espectador é convidado a explorar seus significados.

Tunga acreditava que a imaginação dos indivíduos, assim como, a grande alteração do tamanho comum dos objetos eram fundamentais para que seu trabalho tomasse forma. Ambos os aspectos relacionam-se, uma vez que a distorção de escala das peças é responsável por gerar nos espectadores um certo estranhamento, que atua, assim, como elemento do infamiliar. Essa sensação, por sua vez, é capaz de intrigar o visitante, o que acaba por estimular um processo imaginativo a partir do contato com a obra, o que será capaz de ativar o sistema sinestético.

Sendo assim, é possível concluir que a obra não acaba ou fica pronta, é instável, seu viés dinâmico garante que um mesmo protocolo, repetido em contextos diferentes, seja capaz de instaurar mundos distintos. Ainda em “Instauração de mundos”, Suely Rolnik aponta que Tunga operava uma virtualização da arte, pois seu trabalho artístico permanece como um conjunto híbrido em formação, visto que continua construindo-se pelas relações que acontecem. Há em suas obras uma dimensão virtual que se atualiza a cada vez que ocorre uma instauração. Suas produções artísticas são dinâmicas e precisam ser ativadas, continuamente, para continuar funcionando como um objeto estético, ela deve ser sentida a ponto de possuir mais do que efeitos decorativos.

A produção artística contemporânea não transforma a realidade em arte, mas sim, solicita um espaço do mundo comum para se colocar como tal. Não se trata de representar a vida, mas experimentá-la. Há nas obras um convite que, ao ser aceito, tira o espectador de um lugar comum e o lança dentro da criação. O ato de colocar um objeto de arte num espaço é explorado e problematizado, a fugacidade

³⁶ ROLNIK, S. *Instauração de mundos*. In: Revista MAM, 1998.

dos acontecimentos é abordada através da opção por produções mais efêmeras. O grande responsável por esse atrito propositor de questões é o movimento de ruptura com a tradição, presente em boa parte dos trabalhos da arte contemporânea.

As produções artísticas de Tunga realizam uma ocupação plena e única do espaço, muitas vezes, extrapolando as paredes da galeria através de suas instaurações. Há diversos exemplos desse tipo de ação, como a performance da obra *True Rouge* no Inhotim realizada em 2016 e em 2023: nessa ação, os performers começavam fora da galeria (no lago em frente) e dirigiam-se para entrar no local. (ver descrição no Anexo 02)

Outro exemplo está na obra *Tereza* (1998). Trata-se de um acontecimento no qual os performers tecem, com cobertores, uma trança com o intuito de escapar de seu meio. É interessante pensar sobre a proposta espacial nesse caso: o que é uma exposição de arte para os visitantes, para os artistas trata-se de uma prisão. A execução dessa instauração interfere, diretamente, na livre circulação dos espectadores no espaço expositivo. A depender do contexto histórico geográfico no qual a obra se insere, a mesma era capaz de provocar reações distintas. Quando em Buenos Aires, houve uma superlotação do lugar, que junto a vontade implicada na ação pelos performers, fez com que o chão de vidro (no qual estava *Lúcido Nigredo*) fosse quebrado. Os restos dessa instauração ainda puderam ser vistos no dia seguinte na galeria, eles ainda emanavam a potência da performance passada e, conseqüentemente, da obra como um todo.

Em mais uma tentativa de propor outras formas para experimentar seu trabalho, Tunga desloca-o do tempo e espaço dos museus e o insere em uma atmosfera misteriosa e potente, seu livro *Barroco de Lírios*.³⁷ Nessa obra, o artista apresenta algumas sequências com nomes de obras suas já conhecidas, mas não tratando do mesmo trabalho, embora alguns elementos guardem certa semelhança entre ambas versões. Na sequência *Ão* do livro, apesar de alguns elementos diferentes (como a imagem em de uma radiografia de um crânio humano e a presença de uma fumaça), o filme cinematográfico, as cenas do interior do túnel Dois Irmãos e a

³⁷ TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

imagem do anel topológico que permeia a obra física estão presentes. No entanto, a experiência com cada um dos trabalhos é única.

O livro, utilizado nesse caso como uma maneira de exposição, é capaz de ampliar a audiência da obra, modificando sua forma de distribuição e, conseqüentemente, de recepção. Dessa forma, propõe-se uma outra temporalidade para a produção artística que está descolada daquela tradicional dos museus, é mais fluida, o que permite um livre trânsito entre tempos e espaços distintos.

A partir disso, é possível pensar sobre a relação da obra física e sua versão apresentada em um catálogo, por exemplo. O trabalho ganha outras possibilidades, ele pode constituir-se, também, por textos, desenhos, fotografias e não apenas pelo objeto em si; o objetivo é mais expressar ideias e possibilidades. Essa reflexão abre espaço para pensar no arquivo como uma forma de arte, é isso que Tunga faz ao conceber *Barroco de Lírios*. O que, conseqüentemente, mostra ser possível construir um pensamento com as obras do artista mesmo num momento posterior à sua instauração. Dessa forma, o resto é compreendido como registro, logo, é arte.

Diante de seus trabalhos, o público tem a impressão de estar diante de vestígios de algo que foi há pouco deixado daquela forma e pode ser, ainda, modificado a qualquer momento. Esses restos remetem o espectador sempre a uma realidade, por mais que seja a uma época passada. Dessa forma, uma obra de arte é capaz de dar a ver o período em que foi feita pois isso reverbera no trabalho, que expressa sua própria linguagem.

1.5.

O corpo da arte, a arte no corpo

Um termo muito presente no repertório de Tunga é a fantasmagoria, termo usado por médicos e psicanalistas quando pacientes, que tiveram seus membros amputados, são capazes de experimentar sensações neles, por isso, os nervos

óticos e táteis tornam-se não confiáveis. Em arte, tal ideia pode ser percebida em algumas obras do escultor Auguste Rodin, nelas é comum perceber que as figuras representadas não possuem algum membro. Sua obra *Figure volante* (1887) é um bom exemplo desse caso, neste trabalho o corpo representado possui apenas um membro superior completo, sendo assim, há uma incompletude na obra que instiga no espectador uma vontade para finalizá-la. Como se fosse possível imaginar a parte que falta e, a partir disso, quase fazê-la existir.

Por sua vez, Susan Buck-Morss em seu texto “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” articula o conceito de fantasmagoria para falar de uma realidade na qual os sentidos são embotados para gerar uma ilusão de totalidade. Há, então, uma perspectiva entorpecida e, por isso, o sujeito é capaz de compreender-se como inteiro, sem as falhas e fissuras comuns a todo ser. A fantasmagoria opera no sentido de apresentar algo diferente da realidade factual, velando o que não faz parte do padrão desejado. A partir de ambas as interpretações desse conceito, conclui-se que ele atua no movimento de dar completude para algo que, de fato, é incompleto. A fantasmagoria trabalha com a falta, buscando superá-la.

Como dizia Mário Pedrosa, trata-se de pensar a arte como um exercício experimental da liberdade e o público participa desse processo ao elaborar uma percepção individual sobre a obra. Numa entrevista dada a Fabio Cypriano, Tunga diz: “Na arte contemporânea, interessam as experiências com o corpo em sua totalidade, não é apenas o olhar, mas o tato, o olfato, a presença, tudo aquilo que vai servir de constitutivo do sujeito. (...) E a performance é como colocar a obra à disposição da experiência.”³⁸

É latente, nessa fala, o quão a arte contemporânea conduz a uma ampliação do que engloba as artes, desde o local que a obra habita até os meios pelos quais ela pode ser experienciada. A ideia de pôr em cena, tão comum nas artes cênicas, influenciou a elaboração de experimentos poéticos nas exposições, onde se visava estabelecer uma atmosfera imersiva. As obras passam a ser pensadas para serem

³⁸ Informação retirada da matéria de Beta Germano para o portal de arte contemporânea *Arte que Acontece*, idealizado por Esther Constantino.

percebidas de dentro e, não mais, de maneira contemplativa. O espectador passa a ser uma testemunha desse universo em construção e é convidado a experienciá-lo com todo o corpo.

Ronaldo Brito fala sobre as obras de Tunga em “Transparência do Desejo”:

“As operações que esse trabalho coloca em prática visam desvelar a opacidade do corpo e dos processos de desejo para o sujeito. Visam substituir o corpo, objeto-de-e-para-consumo, pelo corpo como lugar e instrumento da inteligência do sujeito em seu relacionamento com o real.”³⁹

É possível pensar na similaridade de sentido entre “desvelar a opacidade do corpo” e re-estesiá-lo, uma vez que, com isso, o corpo tornar-se-ia um instrumento de inteligência do sujeito na sua relação com o real. Dessa forma, a percepção tátil é compreendida como uma maneira através da qual o indivíduo pode construir conhecimento e elaborar pensamentos sobre a realidade na qual ele vive.

O sujeito que se encontra em estado de anestesia, funciona de acordo com a cultura de massas e, simultaneamente, está dedicado a mantê-la; está acostumado a amortecer os diversos choques que recebe e já não desenvolve mais uma reflexão baseada em seus sentidos, dos quais o mais usado é a visão. No trecho destacado, afirma-se que os trabalhos de Tunga podem modificar as funções para as quais os corpos estão acostumados a trabalhar; uma vez que o organismo é pensado como uma peça fundamental na construção da relação entre o sujeito e o real, e lhe é atribuída uma posição importante na elaboração de um conhecimento.

A performance é adotada nas exposições como um meio para ativar a presença dos visitantes, uma vez que, são convidados a reposicionar sua percepção a fim de vivenciar a experiência instauradora. Dessa forma, garante-se no trabalho a abertura ao acaso e ao momento presente no qual entrará em contato com o espectador. É, justamente, das infinitas possibilidades de relações a serem desenvolvidas entre os elementos que compõem a obra que surgirão novas composições e sentidos para a mesma. Há uma pluralidade de formas, por

³⁹ BRITO, R. *Transparência do Desejo*. p. 02.

intermédio das quais as partes integrantes de um trabalho podem relacionar-se, e é através disso que irão se construir/ instaurar novos mundos.

Tunga, em suas obras, mesclou diversas formas do fazer artístico e, numa busca pelo estranhamento na experiência com a obra, conseguiu romper com os meios mais tradicionais da arte. Ele acreditava, assim como a artista plástica Lygia Clark, que o artista ocupava o lugar de um propositor, responsável por sugerir experimentações, mas sem determinar um resultado fechado para elas.

Em sua obra literária *Nós somos os propositores* de 1968, Lygia Clark fala sobre o artista como aquele que produz um estímulo, dando ao público a responsabilidade de fazer algo a partir disso. Ela diz:

“Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.”⁴⁰

A artista apresenta uma nova possibilidade para a obra de arte, apontando para uma ruptura com a tradição, e ressalta a importância da participação do espectador para isso. Lygia ainda trata do pensamento como algo que é produzido a partir da ação, parte constituinte da obra e responsável por atribuir-lhe sentidos. Por fim, *Nós somos os propositores* afirma o quão essencial é o estado de disponibilidade e presença do indivíduo no instante em que está diante de uma produção artística.

Lygia Clark e Hélio Oiticica utilizavam o conceito de fusão dos processos sensoriais e de pensamento como uma maneira de avaliar a eficácia de uma proposição. Para tal, levavam em conta as alienações causadas pelo consumo comercial e pela instituição da arte, pois ambas situações colocam a arte em um lugar de mercadoria; desse modo, há um distanciamento do público e a relação desenvolvida entre espectador e obra é, apenas, de contemplação. Os artistas, ao se colocarem no lugar de propositores, incentivaram uma aproximação das partes, instigando quase uma apropriação, para que, a partir disso, fosse possível produzir algo (como um pensamento ou sensação).

⁴⁰ CLARK, L. *Nós somos os propositores*. 1968.

Dessa forma, para o sucesso de uma proposição é necessário que as percepções do corpo se fundam com o pensamento possibilitando a construção de um conhecimento. Junto a isso, Oiticica também pôde introduzir com suas obras o conceito de “suprasensorial”, trata-se de compreendê-las como uma estrutura na qual a imaginação do espectador pode habitar. É um convite para o público estar com o trabalho artístico e desempenhar, livremente, seu papel de espectador-participador.

O artista Ricardo Basbaum propõe os termos artista-etc/ curador-etc⁴¹ com o intuito de questionar a natureza e as funções atribuídas a esses papéis, o que visa promover um trânsito entre as partes componentes do sistema da arte. A partir dessas expressões surgem, com a mesma intenção, outros binômios com o mesmo objetivo, tais como: artista-curador, espectador-participador e artista-propositor. Esses híbridos tornam-se importantes para compreender melhor o momento da arte e a fluidez de cada um dos componentes desse universo. Quando novas nomenclaturas são utilizadas, instiga-se uma outra forma de existir com o trabalho. Por fim, ao sugerir novas combinações, questionam-se as posições rígidas que vigoravam nesse meio.

1.6.

A obra como uma história sendo contada

Tunga não dava explicações e/ ou respostas sobre suas obras, no entanto algumas eram acompanhadas por histórias criadas por ele, que ofereciam ao visitante um possível universo no qual o trabalho pudesse estar inserido. Nas obras, sempre são deixados espaços vazios e pontas soltas para instigar no espectador uma vontade de completude, por isso, o visitante busca construir uma compreensão própria sobre as escolhas do artista. Sobre isso, Paulo Sergio Duarte, em seu texto “A poética de Tunga”, diz:

“A fantasia, cuja narrativa freqüentemente irônica acompanha o trabalho, não se ilude em explicá-lo, insiste na anterioridade da idéia e da imaginação que precede, no tempo e no espaço, qualquer atividade criativa

⁴¹ BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc.* 2005.

e constrói , ao mesmo tempo, um mundo à parte, uma espécie de universo paralelo e fictício.”⁴²

Dessa maneira, um mesmo trabalho possui infinitas possibilidades de interpretação, tendo em vista que cada pessoa vê a obra a partir de um conjunto próprio de memórias e referências. Por isso, a experiência é individual; por mais que tenha sido partilhada coletivamente com terceiros, que, por sua vez, influenciaram o momento uns dos outros, pois este está condicionado ao contexto no qual a obra se encontra. Estar em contato com esses trabalhos é um exercício de fantasia e imaginação, no qual é possível fabular infinitamente sobre eles, pois há uma cena aberta a ser preenchida de significações atribuídas pelo público e não pelo artista. As obras de Tunga, em especial as instaurações, possuem múltiplas possibilidades, dado que o observador é livre para criar histórias sobre o que presenciou.

O fazer e pensar artístico de Tunga é carregado de referências, como é apresentado no filme *Tunga, o Esquecimento das Paixões* (2019). É muito presente a ideia que o artista fez de sua vida a sua arte e vice-versa: ele realmente viveu imerso em seu trabalho, não havia um momento no qual ele saísse disso, de forma que, ele era a sua própria obra. Sendo assim, o próprio artista é uma ferida aberta que pulsa incessantemente e é afetado pelo seu contexto, e assim, produz seus trabalhos.

É comum considerar que há um pulso característico em suas obras, que pode ser compreendido como um sintoma de vida que é garantido a elas, possivelmente, através da mão humana que manipulou as peças. Manter nas obras esse pulso é difícil e, ao mesmo tempo, muito importante, pois tornou-se característico nos trabalhos do artista. Essa condição de abertura nas produções é igualmente importante para que elas funcionem como obra de arte e objeto estético. A instauração conduz a uma presença do aparato sensorial e, dessa forma, torna-se possível sentir-se parte daquilo, ser re-estesiado pelo seu entorno.

⁴² DUARTE, Paulo Sergio. *A poética de Tunga*. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. p. 127.

Ao falar sobre suas produções, o Tunga coloca que “O trabalho é um conjunto de trabalhos; um sempre leva ao outro, como se entre eles existisse um imã”⁴³ “Para mim trata-se de repotencializar uma obra em relação às outras. Uma obra acaba lendo a outra, e isso pode dar um novo sentido ao conjunto.”⁴⁴ Assim, como diz o próprio artista, é possível realizar uma leitura de suas produções como uma única obra, na qual, alguns elementos aparecem de diferentes formas, propondo novas relações. A obra não está fechada em si mesma e pode ser compreendida como parte de um conjunto maior no qual misturam-se arte e realidade. Em seus trabalhos, as peças relacionam-se e são capazes de produzir sentidos de maneira ativa.

No conjunto de produções artísticas de Tunga é comum perceber alguns elementos que reaparecem depois de já terem sido usados, sendo assim, trabalhos mais antigos conversam, facilmente, com outros mais recentes. Tomando tal fato como base, é possível ir além e pensar que ao criar suas esculturas, Tunga está, verdadeiramente, esculpindo o tempo. O artista também manipula, em suas obras, outros elementos abstratos que, assim como o tempo, materializam-se, tornando-se mais uma peça no conjunto do trabalho. É através dos materiais utilizados que é possível articular a materialidade desses conceitos mais abstratos.

O pensamento cíclico do trabalho do artista é muitas vezes exemplificado através de sua obra *Ão* (1980 - 1981): um vídeo em loop que mostra o interior do túnel do Morro Dois Irmãos no Rio de Janeiro, no qual a câmera se move de modo contínuo sem haver entrada ou saída/ início ou fim. Em uma entrevista dada em março de 2016, quando questionado sobre seu lugar de nascimento, Tunga elabora uma reflexão acerca do nascer e renascer, do encadeamento de ciclos:

"Podemos efetivamente nascer e renascer. E este renascer não vai necessariamente significar um nascer de novo, mas um nascer somado a outro anterior, e vamos continuamente renascendo em várias versões. É expandir as experiências e a veracidade delas.”⁴⁵

Na vídeo-instalação *Ão* (1980 - 1981), o toro - elemento muito presente na produção do artista - é apresentado numa ação contínua e escultórica.

⁴³ *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 1984.

⁴⁴ *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24/02/97.

⁴⁵ *Casa Vogue*. Rio de Janeiro, 06/06/2016.

“O filme de 45 segundos se torna um loop horizontal de celuloide entre o projetor e a projeção, passando por roletes que se espalham pelo chão num grande círculo. O negativo em movimento e a imagem projetada do túnel em curva criam uma espécie de simetria espelhada; a câmera viaja em um loop sem fim, ou toro...”⁴⁶

A música de fundo são trechos do refrão de *Night and Day* de Cole Porter, numa versão cantada por Frank Sinatra (night and day... day and night...), tocados repetidamente.

Uma característica marcante de suas obras, percebida pelo observador, é o fato de as peças estarem, em geral, sobrepostas, encaixadas e, até mesmo, colocadas. Esse mecanismo instiga o visitante e gera um impulso de mexer nos objetos para comprovar se estão mesmo soltos, essa curiosidade pode ser verificada no anexo 01 (parágrafo 03). Despertar o interesse do espectador é algo comum no trabalho de Tunga, peças grandes, provocadoras e, aparentemente, desconexas captam o olhar de quem passa por elas em uma galeria.

O impossível permeia o pensamento do artista que desafia-o em vários momentos, a vontade de Tunga de estar sempre criando e experimentando fizeram surgir obras que podem ser pensadas como improváveis. O artista é capaz de materializar, através de seus trabalhos, conceitos mais abstratos. Ronaldo Brito diz em *O Mar A Pele* que “A tensão desse impossível pode ser localizada nos elementos utilizados e acompanhada ao longo da formalização da obra.”⁴⁷

Ainda nesse texto, o autor diz que “Só a tensão é real: algo se esvai ou cresce, fura ou engole, reprime ou acaricia. Opostos simultâneos, contraditórios, sem síntese, residuais. Tótems momentâneos, vagos monumentos ao acaso, às reentrâncias, às protuberâncias.”⁴⁸ Esse trecho toca em diversos pontos da produção artística de Tunga. A própria instauração é, essencialmente, formada por opostos: é o atrito deles que a faz tão única e instigante, por isso, esse movimento contribui para a elaboração dessas obras. Opostos aproximados em um jogo no qual não se tem

⁴⁶ LAMPERT, C. *Tunga*. p. 181.

⁴⁷ BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.25.

⁴⁸ *Ibid.* p.29.

certeza do resultado, no entanto, há sempre uma curiosidade e determinação do artista que guiam sua montagem.

Além disso, nas obras de Tunga os resíduos estão muito presentes, um bom exemplo é *Vê-nus* (1976), cujo processo de construção de sua versão em chumbo, zarcão, ferro, cera e um dente humano pode ser acompanhado em *O Mar A Pele*. Em todas as vezes que esse trabalho foi feito há um pedaço grande e comprido cortado de maneira dentada em um dos lados, quando em exposição, tal peça aparece acompanhada do que sobrou de seu corte. Nesse caso, os resíduos são parte fundamental da obra. Por sua vez, ao tratar das instaurações, o resto aparece como o rastro da ação performática que foi desenvolvida no local, em *True Rouge* (quando instaurada no Inhotim) as poças de gelatina vermelha no chão desempenham essa função.

A última frase do trecho destacado “Tótems momentâneos, vagos monumentos ao acaso, às reentrâncias, às protuberâncias.”⁴⁹ traz muitos conceitos recorrentes no pensamento artístico de Tunga. Os tótems momentâneos fazem lembrar as instaurações dado que são acontecimentos efêmeros. Já os vagos monumentos ao acaso relacionam-se ao modo de montagem adotado pelo artista que costumava encaixar e sobrepor as peças até formar a obra, cada parte não era milimetricamente posicionada, mas sim, posta e ajeitada no lugar no qual eram colocadas. Assim como suas instaurações que, durante a ação, encontravam-se numa construção ao acaso feita junto aos performers.

Por fim, a mesma frase apresenta outras características marcantes na produção de Tunga. As reentrâncias e protuberâncias remetem diretamente às formas de fibra de vidro batizadas pelo artista como “mondrongos”⁵⁰, que aparecem pela primeira vez na obra *A Prole do Bebê* (1989 - 2001). Alguns objetos já usados pelo artista, em outros trabalhos, serviram como molde para elaborá-los, tais como: funis, cálices, garrafas, caldeirões e sinos. Esse trabalho, certamente, propõe uma possibilidade de encaixe entre as peças, isso fica latente na performance *Make-Up Coincidence* (2012), na qual um casal nu interagem com os “mondrongos”, dando

⁴⁹ BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.29.

⁵⁰ Palavra galego-portuguesa que se refere a uma pessoa disforme.

a ver um formato mais anatômico neles ao acariciar suas cavidades e seus relevos enquanto passam maquiagem nas peças.

Outra obra que articula tais conceitos é *Eixos Exógenos* (1986), na qual cada objeto é feito a partir do contorno do corpo de uma mulher nua em pé, a silhueta gerada é responsável por delimitar a escultura final. As reentrâncias, nesse caso, são o vazio onde antes estava o corpo, já as protuberâncias marcam o que, anteriormente, era o lado de fora mas que tornou-se o trabalho em si. Conclui-se que há nessa produção, também, um trabalho com o vazio, que toma forma, tornando-se um elemento escultórico.

É constante o pensamento sobre as obras do artista como um labirinto instigado pelo próprio Tunga. “As pequenas peças como *Love me Knot* sempre pertencem ao tema central, à possibilidade de conectar coisas. Uma das maneiras mais bem conhecidas de conectar as coisas é com um beijo.”⁵¹ Para Brancusi, um beijo é uma conjunção entre duas coisas, como uma trança ou um nó - elementos tão presentes nas obras de Tunga. *Love Me Knot* (2006 - 2007) traz essa união utilizando-se desses elementos assim como dessa imagem. Dois crânios, um humano e o outro não humano, que estão dentro de um tipiti são encaixados através dos olhos das duas bocas, aparentando um beijo. O tipiti tem a aparência semelhante a de uma rede, remetendo ao símbolo dos nós, tramas e tranças, que reforçam a conexão dos elementos presentes na obra.

A cada exposição, estabelecem-se novas vizinhanças para um trabalho, o que agrega possibilidades de sentido a ele. O entorno do objeto de arte atravessa o fazer artístico, uma vez que os elementos periféricos também são responsáveis por compor a obra. Sendo assim, a localização e a posição ocupadas em um contexto interferem, diretamente, nas leituras que podem ser feitas dela. O modo de exibição, a disseminação, a circulação e, até mesmo, a venda de uma arte não são somente responsáveis por construir seu valor e lhe atribuir significados; mas também determinam como (e se) tudo isso entrará na história, e deste modo, são partes constituintes e fundamentais do trabalho.

⁵¹ LAMPERT, C. *Tunga*. p. 71.

Nas exposições individuais do Tunga, tal como a Galeria Psicoativa Tunga no Inhotim, o entorno se mistura dando a ver uma unidade, ocorrendo uma fusão em decorrência da disposição dos trabalhos apresentados. Em seus experimentos, Tunga instaura uma atmosfera ao criar um ambiente transtornado e potente, um espaço psicoativo capaz de enunciar uma obra como obra de arte, assim, gerando condições para sua entrada em um discurso histórico. Quando *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984) foi realizada, a performance das duas meninas caminhando por entre outras obras do artista foi o principal elemento responsável por garantir o arranjo único daquele conjunto. Os trabalhos podiam ser experienciados como partes de uma mesma produção artística, há, então, um fazer performático que habita essas propostas.

1.7.

A obra como estrutura em constante construção

“Suely Rolnik descreveu as obra de Tunga como vibráteis, dizendo que não há nada neutro no entorno delas e nos lembrando que não se trata exatamente de entorno, pois as obras, mesmo após serem criadas, continuam a representar uma multiplicidade de elementos entre outros elementos, e são passíveis de novos arranjos. (...) A obra de Tunga *Walk in Soho Side*, realizada em 1996 em Nova York, ganha nova vida como *Espantos Aspiratórios Ansiosos* no MAM, no Rio de Janeiro em 1996, e mais tarde se torna um prelúdio de *Experiência de Fina Física Sutil* e parte de *Inside Out, Upside Down [Ponta-Cabeça]* (Documenta X, Kassel, 1997). Seu trabalho para a *Avant-garde Walk in Venice*, simultâneo à Biennale di Venezia de 1995, foi depois recriado como um templo itinerante, como *Debaixo do Meu Chapéu*, além de como parte de *Inside Out, Upside Down [Ponta-Cabeça]*. Essas instaurações ‘uma vez criadas, redevem multiplicidade de elementos entre elementos.’”⁵²

O parágrafo anterior é um texto de apresentação da seção “Um convite ao artista, olhares públicos [1995 - 2002]” do livro *Tunga* de Catherine Lampert, na qual encontram-se textos, informações e imagens de trabalhos do artista que foram desenvolvidos nessa época. Há nesse trecho um ponto central apresentado, a pluralidade e diversidade que há em uma única obra. De certa forma, ela não se esgota em apenas uma apresentação, podendo aparecer de outras maneiras em

⁵² LAMPERT, C. *Tunga*. p. 252.

outras circunstâncias. O entorno se modifica, mas não só ele, o próprio trabalho pode ter algumas alterações e/ou adaptações; isso é muito interessante e garante certa pulsão a produção artística, uma vez que está em constante criação.

A instauração, como uma vertente da prática artística, garante essa dinâmica para a obra. O exemplo trazido pela autora é ótimo e apresenta muito bem algumas possibilidades de combinações das peças e ações, fazendo surgir novos trabalhos. Outro momento de grande experimentação das obras enquanto um conjunto foi a inauguração da Galeria Psicoativa Tunga no Inhotim em 2012, na qual diversas obras foram instauradas simultaneamente, inclusive, *Inside Out*, *Upside Down* (citada por Catherine Lampert) que combina *Debaixo do Meu Chapéu* (1995) e *Experiência de Fina Física Sutil* (1996), era uma dessas performances.

Sendo assim, os trabalhos de Tunga nunca podem ser dados como terminados ou encerrados, pois guardam em si a chance de tornarem-se outros. Isso pode acontecer devido aos cenários nos quais a obra foi inserida, o que agrega outros elementos à experiência estética; ou em decorrência de uma recombinação das peças; ou por uma recepção e resposta diferente por parte do público; ou, até mesmo, por alguma modificação na proposta da ação performática.

A trajetória da obra *True Rouge* pode ser citada como exemplo para alguns desses casos. Sua última versão encontra-se, permanentemente, numa galeria homônima do Inhotim, a qual conta com três paredes de vidro, um fundo branco e um lago em frente para compor sua paisagem. No entanto, esse trabalho já esteve em muitos lugares, como: Paris (Galerie Nationale du Jeu de Palme), Nova York (Luhring Augustine Gallery), Rio de Janeiro (Pensatorium) e Porto Alegre (Bienal do Mercosul), onde ficou sob a marquise de um prédio colonial e um pôr do sol deslumbrante compunha seu cenário.

Esse trabalho passou por diversas experimentações até chegar em sua forma atual pela qual tornou-se conhecida. A primeira vez foi no formato de uma performance no estúdio Hoxton Square, em Londres, para a qual foram convidadas algumas pessoas próximas para assistir. Na ação foi oferecida uma sopa extraordinária feita de morango, carne, cenoura, beterraba e vinho; ao tomarem esse líquido, as

entranhas dos espectadores preenchiam-se de vermelho. Havia desenhos dionisíacos espalhados nas paredes. Nesse acontecimento, organizado por Tunga, Cordélia (sua esposa na época) e Simon Lane, os dois amigos estavam celebrando seu feliz reencontro que se deu devido a um poema que Simon enviou a Tunga, no qual o segundo identificou toda a identidade do que estava trabalhando no tempo em que estiveram distantes.

Em 1996, sua versão experimental tomou forma e recebeu o nome de *Três D Sombras*, havia apenas uma estrutura em formato de cruz na qual uma rede de cabos finos e vermelhos foi pendurada, devido a sua trama mais aberta, os objetos nela colocados acabavam se misturando. Uma atriz nua carregava a peça e o próprio Tunga conduziu um ensaio fotográfico em seu ateliê no Rio de Janeiro. Essas fotos, ao serem sobrepostas com papel celofane translúcido, adquirem uma perspectiva misteriosa. Depois, a obra foi expandida e recebeu doze cruzetas na estrutura e um total de cento e trinta redes, como é conhecida atualmente.

Por fim, como as instaurações são compostas por performances, não é possível que uma ação seja, exatamente, igual a outra. O mais próximo que podem chegar é possuírem uma proposta comum, logo, as mesmas etapas devem ser realizadas na mesma ordem. Das três vezes que *True Rouge* foi instaurada no Inhotim, as duas últimas (2016 e 2023) seguiram um mesmo roteiro, sendo a primeira a mais diferente, até mesmo pelo fato de não haver público e seu objetivo principal ser a filmagem para um audiovisual. A partir de um acontecimento na primeira ação, Lia Rodrigues atinou para uma nova maneira de começar a performance seguinte, que foi repetida em 2023.

Assim, conclui-se que ao pensar em uma obra de Tunga, pensa-se, de fato, em múltiplas alternativas, em experimentações que, aos poucos, foram encontrando diferentes jeitos de aparecer ou re-aparecer. O trabalho do artista é diverso e acontece mais na adição e multiplicação, não enrijecendo um único resultado. Sendo assim, seu trabalho está na busca constante de encontrar outras possibilidades para uma mesma produção.

Em *O Mar A Pele*, Ronaldo Brito e Tunga construíram um texto poético sobre o trabalho do artista, há uma descrição da obra mas o texto também versa sobre sua recepção e elaboração, esse escrito é atravessado por fotos de Arthur Omar, que auxiliam na compreensão de como é construída a obra descrita. Logo no início do texto há esse trecho tratando sobre o fazer artístico do Tunga: “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.”⁵³

Esse fragmento destaca no ofício do artista a experimentação, as sucessivas tentativas de aproximar dois elementos e dar a ver uma nova possibilidade para eles, e assim, descobrir imagens que não estão dadas, mas podem ser formadas. Nesse ponto, é interessante lembrar a concepção de imagem poética de Pierre Reverdy que apoiou grande parte das produções surrealistas. Nesse caso, a imagem surge da aproximação de duas realidades afastadas que quanto mais distantes, mais forte será a imagem poética produzida. Um aspecto muito importante nas obras de Tunga é, justamente, a aproximação de opostos e sua capacidade de, através desse atrito, produzir uma atmosfera única.

Na instauração, o corpo é ativado pelos diversos estímulos que recebe. Quando esse acontecimento passa, o que fica são os restos daquela atividade, os quais o visitante pode ficar contemplando na tentativa de decifrar o que se passou naquele espaço. O Anexo 01 (parágrafos 04 e 05) conta com uma descrição pessoal da chegada em um ambiente que foi recentemente instaurado, o instante no qual o visitante se depara com os rastros que foram deixados por um ato que transtornou e transformou o trabalho, assim como, o espaço. Trata-se de estar diante de uma memória física.

Ao observar a obra de Tunga, é notável o uso contínuo de alguns elementos e, ao pensar detidamente em cada um deles, elaboram-se algumas interpretações que contribuem para adentrar nas propostas do artista e de suas obras. Ao combinar esses objetos, Tunga impregnou-os com uma estranheza poética, o que os

⁵³ BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.05.

transformou em símbolos. “Trata-se de dar uma conotação íntima à estranheza”⁵⁴
Eles passam, então, a reivindicar seu lugar de coisa viva no interior das produções artísticas.

De acordo com Ronaldo Brito em “Transparência do Desejo”

“Trata-se uma tentativa, no âmbito codificado da produção de arte, de manipular dados que de um modo geral escapam ao discurso consciente, com o objetivo de elaborá-los simbolicamente e torná-los objeto de uma relação inteligente com o sujeito. É uma tarefa de simbolização do material imaginário. Por mais aleatórios e esotéricos que possam parecer, as associações “químicas” e os dispositivos em questão não são, é claro, puras especulações. Têm um ponto de referência preciso: o corpo”.⁵⁵

O observador é envolvido no processo de maneira crítica, não apenas no campo da fruição estética, mas de forma mais profunda, provocando-o a refletir acerca de diversos temas.

1.8.

Os símbolos utilizados e suas possibilidades

É comum, nas obras de Tunga, o aparecimento de alguns elementos humanos, como cabelos, dedos e dentes, seja de forma literal ou por meio de reproduções. O cabelo tem um crescimento contínuo e, para controlar tal processo, é necessário aparar; Tunga quando utiliza esse elemento, geralmente, faz referência a esse aspecto, pois o coloca sempre com fios muito longos, nesse lugar da abundância.

Já os dentes, assim como as diversas partes do esqueleto humano, que estão presentes em diferentes escalas e materiais, representam a estrutura mais interna do organismo. Ao sorrir, um indivíduo mostra uma galeria do que possui de mais interno. Por fim, ambos esses elementos resistem ao tempo como rastros de um corpo que morreu, sendo assim, a eles ainda pode ser atribuída a característica de sua grande durabilidade.

⁵⁴ DUARTE, Paulo Sergio. *Os papéis de Carlos Mattos Allen*. In: *No mundo sem chão: escritos sobre arte*, 2023. p. 84.

⁵⁵ BRITO, R. *Transparência do Desejo*. p.02.

O pente, por sua vez, aparece como um elemento organizador, em geral, esse objeto é colocado junto com fios como se estivesse penteando-os. Numa tentativa para investigar as narrativas possíveis a partir de uma mesma produção, é interessante pensar no pente, também, como um espelho: isso confirma-se em trabalhos como *Êxtases* (1987) no qual o pente utilizado é de um material espelhado. Considerando essa metáfora, há uma ideia de deixar o que se foi para trás para, assim, dar lugar a novas experiências; quando os fios passam para o outro lado, deixam sua própria imagem para trás.

A gelatina, usada em *True Rouge* (1997), pode ser compreendida como um elemento de fusão desta obra, todos os corpos presentes ali estavam unidos por ela: sejam os recipientes preenchidos, os corpos melados ou os rastros deixados no chão. “Bailarinos derramavam baldes de gelatina sobre a obra, a qual passava através das redes e coloria o chão de vermelho.”⁵⁶ A onipresença desse material gera uma unidade, uma atmosfera na qual é possível produzir uma intimidade entre componentes que, a priori, pareciam difíceis de relacionarem-se. Da mesma maneira, a malha aberta da rede oferece aos elementos, nela dispostos, a oportunidade de se fundirem.

Nesse sentido, a gelatina pode ser compreendida, também, como uma referência à geléia geral da Tropicália ou à *Baba Antropofágica* (1973) da Lygia Clark. Nesse trabalho da artista, o elemento gosmento garante uma aderência, e até mesmo uma mistura dos elementos, fazendo aparecer a unidade da obra: os fios, que cobrem o corpo, estão envoltos no cuspe dos participantes. O efeito produzido é mais de um elemento fusionado, do que partes dispostas juntas. Esse elemento, assim como a maquiagem, também leva para os trabalhos do artista um aspecto repugnante e gosmento, que remete a uma tendência de voltar ao mundo primitivo.

Por sua vez, os ímãs são conectivos invisíveis que trabalham com o espaço vazio ao criar um campo magnético que só pode ser sentido através da percepção corporal, “magnetizando” o corpo do espectador. No processo de criação de suas obras, o artista trabalha com essas forças de atração e repulsão que os corpos

⁵⁶ LAMPERT, C. *Tunga*. p.229.

desenvolvem quando encontram-se. O que mostra, literalmente, a necessidade de implicar-se com todo o corpo para experienciar uma obra de arte.

Outro símbolo muito presente nas produções do artista são as tranças, feitas com vários materiais e assumindo diversos significados singulares em cada caso. Um deles é pensá-las como uma maneira de organizar os fios a partir de uma repetição de padrão, o que remete, também, à pele das cobras, formadas por uma série de formas repetidas - um padrão da natureza.

Em *A Vanguarda Viperina* (1985), observam-se três cobras, que foram sedadas com éter e trançadas, acordarem e separarem-se à medida que o efeito sedativo vai passando. Nessa obra, o éter é associado ao vazio, logo, a cobra inala-o e quando desperta, faz parte de um conjunto, uma trança. Nesse trabalho, o vazio é pensado como um meio para os elementos tornarem-se “escultura”.

Ao trançar fios de metal em *Trança* (1980), apresenta-se o paradoxo entre uma forma mais delicada e um material mais bruto, como chumbo, aço, cobre, alumínio, latão e ferro. Mais uma vez o trabalho se constrói sobre a oposição de conceitos, aparentemente, opostos.

“As tranças sugerem a materialização do primeiro pensamento abstrato da humanidade - três formas distintas transformadas em uma unidade. Na obra de Tunga, essa unidade se reflete em todos os corpos que podem ser reduzidos não a um ponto, mas a uma linha, vela, dedo, tacape, bengala, haste ou corrente.”⁵⁷

O símbolo do toro aparece mais uma vez na poética do Tunga, na estrutura do nó borromeano (figura 04), que constitui a trança, tal forma é refeita como um toro de três fios trançados. Essa imagem faz parte dos estudos de topologia do psicanalista Jacques Lacan.

⁵⁷ LAMPERT, C. Tunga. p.135.

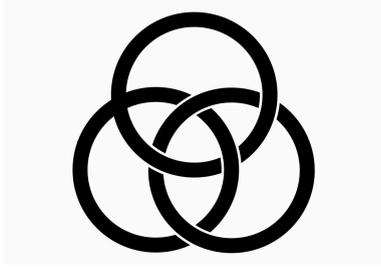


Figura 04 - imagem do nó borromeano

Esse processo de três unidades que se tornam uma, para depois tornarem-se três novamente, é constante em diversos trabalhos do artista, e a trança é um símbolo muito utilizado para isso. Em geral, o trançado pode ser compreendido como o ato de transformar três partes em uma, o que dialoga com o tema da alquimia - tão apreciado e trabalhado por Tunga. Quando um artista trabalha com elementos conhecidos, lhes propondo uma nova ordem, abre espaço para que eles assumam uma intensidade vital, e isso é um processo alquímico.

Em seu texto “Tudo simultaneamente presente”, Guy Brett comenta sobre essa combinação de elementos tratando sobre o fazer artístico surrealista: “E o ‘choque’ surrealista tendia a vir da combinação incongruente de objetos convencionalmente representados (...)”⁵⁸ Nesse sentido, a estranheza reside exatamente na justaposição de símbolos já conhecidos pelo visitante. Para que esse efeito seja provocado com sucesso, é necessário que o objeto mantenha sua identidade, pois dessa forma, a mudança de contexto causa o estranhamento. É justamente isso que viabiliza o re-estesiamento dos corpos através da instauração na poética do Tunga, uma vez que, esse mecanismo torna possível agregar um novo pensamento para o objeto.

“A remontagem da cena primordial, como se sabe, é sempre outra (...)”⁵⁹ Essa frase está em *O Mar A Pele* e nela há um apontamento para a alquimia pois trata de uma remontagem da cena primordial, ou seja, uma tentativa de retorno a esse início único. Por outro lado, ela pode ser utilizada para tratar sobre um trabalho, em especial uma instauração, pois por mais que repitam-se todas as ações na

⁵⁸ BRETT, G. *Tudo simultaneamente presente*. In: LAMPERT, C. *Tunga*. p.93.

⁵⁹ BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.25.

mesma ordem, sempre será uma nova performance, pois o contexto e público já são outros.

Ainda nesse texto:

“O que move o trabalho é, evidentemente, a compulsão à repetição. Mas o que busca é o outro dessa repetição: o momento em que passa outra vez a sombra do fetiche, escorre pela pele, flui até as extremidades. O instante, incompreensível, está de volta.”⁶⁰

Nas obras de Tunga a repetição é evidente: de símbolos, de materiais, de formas e até de conceitos que aparecem de diversas maneiras ao longo de sua produção artística.

Além disso, ao criar as instaurações, a recorrência é algo que faz parte delas, é comum que um mesmo trabalho tenha sido instaurado mais de uma vez em lugares e tempos diferentes e até mesmo com diferenças formais. Ainda pensando sobre isso, a frase final desse trecho aplica-se perfeitamente: “O instante, incompreensível, está de volta.”⁶¹ A performance trata do momento presente no qual ela acontece e, assim como as instalações montadas pelo Tunga, há algo de indecifrável que é responsável por cativar os espectadores.

Dando continuidade à possibilidade de esculpir o vazio, Tunga tem seu trabalho *Eixos Exógenos* (1986), no qual cada objeto é gerado a partir da silhueta única do corpo de uma mulher em pé. O artista traça esse contorno em uma superfície translúcida, e depois, essa linha é responsável por delimitar a escultura, que torna-se abstrata. Na primeira vez que esse trabalho surgiu, Tunga fez sete peças, a partir de sete corpos femininos diferentes. O metal escolhido para a cabeça, tal como a madeira utilizada para o corpo, foram escolhidos tendo em vista as mulheres que inspiraram cada objeto.

⁶⁰ Ibid. p.25.

⁶¹ Ibid. p.25.

1.9.

A performance

É notável, como aponta Fernando Sant'Anna, a teatralidade presente nas instaurações. Assim, é interessante pensar como a dinâmica de uma experiência teatral anterior possibilitou a criação desse modo do fazer artístico, que por sua vez, toma a liberdade de se separar das Artes Cênicas, criando algo novo. Em pontos formais, está muito mais próximo à prática performática, sendo esses cruciais para compreender a diferença de uma instauração e de uma peça. A performance caracteriza-se por sua efemeridade e presença, de modo que, re-encenar uma performance é algo, conceitualmente, complicado. O acontecimento performático acontece, em grande parte, influenciado pelas circunstâncias que o cercam e pela sua abertura para ser modificado por elas. Sendo assim, é possível pensar em utilizar a mesma proposta mas em outro contexto e cada vez que isso for feito será um episódio único.

A imprevisibilidade da performance gera no público uma expectativa e curiosidade acerca do que pode surgir dali e isso é um fator essencial para esse tipo de trabalho. Diferentemente de uma peça de teatro, onde há um roteiro pré-estabelecido e o ideal é que ele seja seguido, em seus mínimos detalhes, a cada re-encenação do espetáculo; a performance não é um evento fechado. Muitas delas estimulam a interação dos espectadores, esse elemento contribui para que o resultado final seja diferente a cada vez.

Seu caráter inédito faz com que cada evento seja único. Para isso, é interessante pensar sobre a obra *True Rouge* (1996) que foi instaurada três vezes no Instituto Inhotim. Todos esses episódios partilham o mesmo espaço geográfico e, conseqüentemente, constroem uma memória do trabalho. A segunda instauração (2016) foi fruto da primeira experiência realizada e a terceira, por sua vez, rememora as duas anteriores.

Apesar de haver um roteiro a ser seguido pelos performers na instauração realizada em 2023 (ver Anexo 02), ele possuía brechas a serem completadas no momento de realização da obra, os artistas tinham liberdade para experimentar a

True Rouge (1996) com seus corpos. Sendo assim, uma diferença marcante das Artes Cênicas para a performance é a precisão das ações que devem ser repetidas pelos atores todas as vezes da mesma maneira. Em um espetáculo, isso é uma característica básica, mas em uma performance isso modifica, completamente, a dinâmica.

Quando a performance torna-se um trabalho fechado, ela se descaracteriza. Dessa forma, a tarefa de refazer um desses atos é complexa, pois o artista não pode se apegar aos resultados iniciais, cada vez deve ser compreendida como única. Obviamente há semelhanças, dado que parte-se de uma mesma proposta, no entanto os desdobramentos são infinitos. Tal imprevisibilidade convoca o artista-propositor e o público a um estado de atenção e presença, pois tudo pode surgir e é importante estar pronto para responder aos estímulos e solicitações feitas. Quando os espectadores já sabem o que esperar, acabam ficando em uma zona de conforto previsível e, até mesmo, contemplativa.

No caso da instauração *Resgate*, realizada em 2001 no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, os visitantes foram convocados à presença através de diversos estímulos: os tecidos no chão tornaram a superfície instável para caminhar (tato); a sopa servida acrescentava sabor e cheiro à experiência (paladar e olfato); a música-poema de Arnaldo Antunes que parecia ocupar todo o espaço (audição) e a movimentação incessante dos bailarinos por todo o prédio, assim como sua interação com a obra e seus corpos pintados demandaram uma visão atenta. Essa obra chamava todo o corpo do espectador para aquele momento, uma demanda de todos os sentidos. Instaura-se, então, uma nova atmosfera, na qual todos encontram-se imersos e disponíveis para o que possa acontecer.

Ainda sobre os trabalhos de Tunga, há em *O Mar A Pele* um trecho que chama atenção para seu aspecto mais corpóreo. “Impressões inscritas na pele, transcrita no papel, trancafiadas no olho, que insistem em sua corporeidade. Insistem em ser, em grudar, descer pela espinha, misturar-se à corrente sanguínea.”⁶² A arte produzida vem de experiências, influências e memórias que, conduzidas por uma curiosidade, tomam forma nas obras. Há nesses trabalhos um desejo de ser e certa

⁶² BRITO, R; TUNGA. *O Mar A Pele*. p.29.

pretensão em ativar os sentidos dos espectadores. Por fim, já há nessa passagem um apontamento para a possibilidade dessa arte modificar o visitante, tendo em conta o trecho final quando fala-se de uma mistura na corrente sanguínea. Sendo assim, tal amálgama pode produzir algo novo e tirar o corpo do estado de anestesia, ao convidá-lo a presença no momento em que encontra-se com a obra.

Essa condição de comparecimento produzido é essencial para a arte, em especial, para a performance e mais especificamente, para as instaurações. Assim, o espectador torna-se mais uma peça do conjunto compreendido como a obra, ele faz parte daquilo para construir o trabalho que encontra-se aberto para desdobrar-se ainda mais. Ao estar com uma obra, nessas condições, é possível produzir sobre ela pensamentos e suposições infinitas, o que amplia o trabalho e o faz crescer em possibilidades. É o estado de presença do visitante que vai possibilitá-lo ser tocado pelo trabalho e, assim, o sistema sinestético poderá retomar sua função original.

1.10.

Conversa com Fernando Sant'Anna

Em uma conversa realizada com Fernando Sant'Anna no dia 13 de junho de 2023, temas como instaurações, modos do fazer e viver artístico e o próprio Tunga, foram falados. Ele diz da instauração como uma obra que se constrói em co-autoria com os performers, os quais emprestam seus corpos para personagens no momento da cena; da mesma forma, Tunga doa sua presença para a obra. O corpo do artista é um corpo oculto, que se camufla no trabalho, ele está ali mas passa sem atrair a atenção para si, deixando que o material artístico seja capaz de existir para além dele.

Tunga usa o tempo como mais um elemento em seus trabalhos, irão passar os anos e as marcas produzidas serão incorporadas como mais uma camada, visto isso, suas obras estão em constante construção. Nesse caso, o corpo humano, que interage com a instalação em uma performance, pode ser pensado como um agente oxidante capaz de agregar histórias ao trabalho.

Sobre isso, Fernando faz uma comparação com a pátina - processo artificial feito com a adição de produtos químicos à pintura de alguns móveis que lhes concede uma aparência de desgaste (imitando a deterioração causada pela passagem do tempo). Esse procedimento agrega camadas a experiência visual, é uma mentira que recria a peça, adicionando a ela possíveis histórias que poderiam ter existido. Um processo artificial de valorização do objeto, emprestando-lhe possibilidades inexistentes mas que passam a poder fazer parte da constelação de contingências dele.

Assim acontece com o corpo humano performático ao interagir com uma instalação plástica, ele torna-se o próprio agente provocador das mudanças. *Resgate* (2001) é um bom exemplo, pois “Um pequeno grupo de bailarinas seminuas aplicava maquiagem à *Triade* como se nada estivesse ocorrendo à sua volta.”⁶³ e esse revestimento de pintura passa a ser parte do conjunto. Desse modo, cada demão é mais uma história adicionada ao trabalho.

É muito bonita a forma encantada como Fernando fala sobre Tunga e seus trabalhos, ele observa que as obras se criavam na sua frente, as ideias tomando forma física. Em cada instauração, havia um jogo para despistar a personagem Morte, quando ela tentasse encontrá-lo em uma obra, Tunga não estava, pois seu corpo não está na autoria. O objeto artístico se faz de maneira quase autônoma, como se estivesse solto no mundo e não mais atrelado a seu autor. O artista sabia exatamente o que estava fazendo ao pôr suas ideias em prática.

Ao incluir pessoas na apresentação de uma obra plástica, rompia-se com a tradição, a qual costumava atribuir a esses trabalhos uma intenção de contemplação. O mesmo processo adicionava a esta obra uma qualidade coletiva, um convite para estar junto. Em um palco, o ator está protegido por uma estrutura, pois há um distanciamento do público, na performance, essa separação e/ ou proteção passa a não existir. No teatro, a “caixa preta” garante um tipo de mágica, quase um combinado silencioso de que tudo ali é possível e o fantástico torna-se

⁶³ LAMPERT, C. *Tunga*. p. 277.

verdade, proporcionando segurança para o ator. Já em uma performance, o artista é o corpo da obra e essa é a única garantia. Fernando ainda comenta sobre o estado no qual as performers pareciam entrar: em êxtase, como que embriagadas pela imersão.

O público de um espetáculo não é o mesmo em uma instauração, no teatro este é uma unidade sólida, todos se sentam no mesmo momento e ficam pelo mesmo tempo assistindo à mesma apresentação. Já nas instaurações o público é fluido, não precisa permanecer no mesmo lugar por um mesmo tempo pré-determinado, pois ele pode circular e traçar um caminho individual, chegando e saindo. Logo, há um contexto de urgência que permeia a ação instauradora, não há como fugir da cena, tendo em vista que tudo ali faz parte do acontecimento.

Outro aspecto marcante ao pensarmos sobre o teatro e a performance numa instauração é o tempo. Enquanto que uma peça teatral possui uma duração determinada, algo em torno de duas horas, uma instauração podia durar muito tempo (de três a quatro horas) ou serem extremamente curtas. Em *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984), a performance das gêmeas durava em torno de quinze minutos, se encerrava e depois acontecia novamente. Essa pausa era necessária para que as crianças não ficassem muito cansadas e também para que fosse possível arrumar algum detalhe do figurino, como a peruca, que era muito pesada. No caso dessa obra, sempre havia um responsável pelas crianças que ficava olhando a certa distância para perceber se haveria algum desconforto que tornasse necessário interromper a performance antes do tempo previsto. Dessa forma, percebe-se que as instaurações desenvolvem-se em um tempo fluido e plástico que pode ser alterado, não havendo uma regra ou determinação a se cumprir.

A instauração só é possível pois conta com a presença do performer e do espectador, trata-se de uma prática toda feita no presente, valorizando a experiência individual que é construída nesse momento. Tudo que é necessário está ali disponível, pois a peça foi feita, justamente, para esse encontro. A presença do corpo no ambiente acaba produzindo uma sensação de pertencimento e, por isso, é possível perceber quando algo muda de lugar, como uma atenção aguçada gerada pela imersão, há uma expansão de sensações.

A obra torna-se um ser vivo que contracenava com os performers, e por isso há a sensação de que o espectador vê o trabalho e, ao mesmo tempo, é visto por ele. Essa simultaneidade do olhar, assim como, o sentimento que a instauração está viva, fazem crer que ela ainda pode ser alterada. A instalação plástica é mais um personagem da instauração, da qual também fazem parte os performers e o próprio Tunga.

Quando a cena se monta é porque alguém esteve lá, o dono saiu, mas o trabalho permanece. Uma casa da qual o proprietário acabou de ausentar-se e ao entrarmos é possível perceber que estava há pouco habitada. Existe vida nesse espaço, logo, há um convite para se apropriar de tudo aquilo e modificá-lo, ao deixar esse lugar, outra pessoa virá e, mais uma vez, o modificará.

Algumas das obras de Tunga têm uma característica em comum: parecem ser algo em construção, um conjunto visual que está vivo e pode mudar. Suas produções artísticas são montadas, encaixadas e dispostas de determinada forma, os elementos adotados modificam-se por aproximação, de modo que ao aproximar dois objetos diferentes cria-se um terceiro. Por isso, muitos de seus trabalhos são vistos como comprovações físicas do improvável, que fazem o visitante se perguntar: mas como isso está aí? Como isso deu certo? Essas perguntas são marcadores de espanto e curiosidade. É assim que se constrói um interesse pela obra, uma tentativa de desvendá-la, ficar um tempo diante dela para empenhar-se em descobrir o mistério que a sustenta.

As produções artísticas passam por transformações constantemente, a ponto de não serem as mesmas ao final de uma exposição, “Quando chega o último dia da exposição, a placa de chumbo aparenta ser menos rígida e está curvada, como se fosse de borracha”⁶⁴. Essa observação foi feita sobre *Pálpebras* (1979), onde o funcionamento contínuo da instalação provocou uma variação física em seus elementos. Neste trabalho, Tunga explora o invisível de diversas formas: aquilo que é muito pequeno ou que está escondido ou, até mesmo, um movimento tão lento, e por isso, quase imperceptível. Utiliza, também, lâmpadas ultravioleta e

⁶⁴ LAMPERT, C. *Tunga*. p. 179.

infravermelha, ambas geram luzes que estão fora do espectro visível pelo olho humano. O nome da obra aponta para uma reflexão sobre aquilo que não é visto quando piscamos os olhos.

Seu modo particular de fazer, compreender e pensar a arte fez com que Tunga abrisse espaço no meio artístico, graças a sua postura e maneira de se impor, assumindo suas experimentações e colocando-as como obras. A figura da musa, relacionada ao fazer artístico desde a Grécia Antiga, está presente em diversos trabalhos do artista. Ele explora ainda mais essa figura e traz a imagem do homem solitário que conversa com ela, cria isso, justamente, para subverter depois. Desenvolve seu trabalho com a certeza de quem sabe os passos que está dando, o que o coloca, muitas vezes, contra concepções que estavam em vigor. Ao realizar as instaurações, não cede a simples contemplação, que era a interação mais comum que se tinha com as obras plásticas; pois esses trabalhos sempre instigam e provocam o espectador, convidando-o a um estado de presença mais apurado.

O artista conhecido por produzir imagens que não fazem parte de uma convenção do belo, apropriou-se de elementos e histórias com a total liberdade para articulá-los *a posteriori*. Seguiu a crença dos alquimistas numa experimentação da natureza, e assim, tratava sobre diversos assuntos. O que mais importava era a inspiração para falar de algo. A paixão e a constante pesquisa são os motores do fazer artístico de Tunga, sempre na direção de descobrir algo novo. Dessa forma, trabalha de uma maneira muito próxima ao ofício do cientista. Sua pesquisa é sempre da direção do escuro, fazendo referência à morte em diversos trabalhos (como em *Love Me Knot*) e aos olhos fechados (como em *Pálpebras*), por exemplo. O artista persegue a escuridão, aquilo que não tem saída, não pode ser explicado e/ ou não possui uma lógica evidente.

Essa maneira de trabalhar muitas vezes o revela como um arqueólogo de si mesmo, colecionando peças e histórias que encontrava no caminho e poderiam combinar-se gerando frutos em outro momento. A realização dessa fusão e a postura que o artista assumia nas instaurações garantiram a ele uma posição comparável à de um xamã, dessa forma era possível dar pulso às obras. Fernando conta sobre a curiosidade de Tunga com diversos temas, seu desejo de conhecer e

experimentar diferentes formas do fazer artístico, uma maneira alquímica de lidar com o mundo. O atual diretor da equipe técnica do Instituto vem do teatro, mais especificamente, do teatro de marionetes e conta que ele e Tunga ensaiaram realizar um trabalho que se desenvolvesse a partir disso.

Quando o artista torna evidente a utilização, com propriedade, de histórias, mitos, objetos e elementos do mundo, ele dá a entender, num ato de generosidade, que os visitantes podem fazer o mesmo com suas produções - tomá-las para si e atribuir-lhes múltiplos sentidos. Era um costume do artista apresentar, junto ao processo construído, sua construção. Como fez em *Vê-nus* (1976), onde expõe um pedaço de couro, que foi recortado, junto com as sobras desse processo.

Este mecanismo atua como um convite ao público para pensar sobre o que vê, é um ato fecundo do artista que apresenta o percurso dos materiais até ficarem daquela maneira, ele dá recursos para que o espectador seja capaz de elaborar essa trajetória. Deixa pistas com as quais é possível fabular diversas versões sobre um mesmo trabalho. Uma das características de Tunga era não explicar cada curva de suas obras ou falar sobre seus objetivos em cada uma delas, deixava sempre algumas pontas soltas para que o visitante pudesse juntá-las como lhe conviesse.

Fernando, sobre diferenças formais entre o teatro e as instaurações, conta que mostrar o processo e os ajustes finais sendo feitos não era um problema para a segunda, enquanto que em um espetáculo seria uma evidente falta de profissionalismo. Sobre isso, lembrou de uma ocasião, ao trabalhar na montagem de uma exposição com o Tunga, em que estava no alto de uma escada, terminando de afinar as luzes de uma obra, quando viu que as portas da galeria haviam sido abertas. Conta que a primeira sensação que lhe ocorreu foi um choque com tal atitude, depois percebeu que não havia problema algum, mostrar a produção do trabalho não o torna inferior, ao contrário, o compõe.

A tentativa presente, realizada pelo Instituto Tunga, de catalogar e administrar todas as obras do artista é uma tarefa árdua. *Cérebros Diminutos* (1987), por exemplo, é um trabalho que não pode ser vendido pois não existe enquanto obra

material. Trata-se de uma performance apresentada em *Nervo de Prata* (1987)⁶⁵, que consiste em uma cena da mão do Tunga retirando um pequeno cérebro do bolso da calça e, após uma breve observação, o guarda novamente. Essa obra, assim como muitas outras, deriva de um mito. O trabalho consiste na ação de pegar o objeto e em seguida devolvê-lo ao bolso, dessa forma, não há como ser vendido. Temos conhecimento dessa obra, atualmente, devido aos registros que foram feitos, mas é impossível possuir *Cérebros Diminutos* (1987).

Esse pensamento chama a atenção para uma dupla importante que é articulada de diversas maneiras nos trabalhos do Tunga: ausência e presença. Um dos fatores determinantes para as instaurações é, com certeza, a escolha do artista quando opta por se colocar nelas como um personagem fundamental e, mesmo sem querer, assume a função de um fio condutor capaz de unir todos os elementos ali dispostos.

Em *Eixos Exógenos* (1986), Tunga opta por expor moldes de ausência.

“Assim como o toro existe no vazio da obra *Ão*, o contorno do corpo feminino ereto define o vazio abarcado por *Eixos Exógenos*. A superfície curva de cada *Eixo Exógeno* é gerada pela silhueta única da mulher que permanece em pé; essa silhueta é então traçada por Tunga sobre uma superfície translúcida. Essa linha, ao girar em torno de um eixo, torna-se abstrata e dá origem a uma nova borda (...).”⁶⁶

Sabe-se que o corpo feminino existe na obra, mas ele não está lá, assim também acontece com *Cérebros Diminutos* (1987), algo é referido mas não é, concretamente, palpável.

No fim da conversa, ela tomou um tom mais subjetivo - o único capaz de ser utilizado numa verbalização ao tentar dar conta de traços sutis dos trabalhos de Tunga. Houve uma tentativa de compreender o pulso que permeia as obras do artista. Qual é a sua origem? Porque ele está lá? Como pode ser invisível e, simultaneamente, tão presente e característico?

⁶⁵ Curta-metragem de vinte minutos realizado por Tunga e Arthur Omar no qual aparecem, sequencialmente, imagens de diversas obras de Tunga.

⁶⁶ LAMPERT, C. *Tunga*. p. 159.

Fernando supõe que esse sintoma de vida - essa pulsação da peça - venha, justamente, da mão viva que a move. O fator humano que molda o plástico. O atual diretor da equipe técnica do Instituto exemplifica essa situação contando sobre uma montagem recente (2023) de *Escalpe* (1984) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, a instalação plástica foi montada, mas faltava-lhe algo... como se lhe faltasse vida, por isso, ele foi lá e ajeitou-a, deu-lhe movimento e impregnou-a de pulso.

Quando a conversa acabou, ainda restou uma questão: é possível pensar um conceito de aura nas obras de Tunga? Logo, foi necessário retomar o texto “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” de Walter Benjamin para compreender as nuances desse conceito e, então, buscar uma possível resposta. A aura é definida como “o aparecimento único de algo distante, por mais perto que esteja.”⁶⁷ O autor ainda vai além e diz que a aura é “o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar onde se encontra.”⁶⁸ Tal forma de aparecimento singular é o que permite traçar sua história através das transformações físicas pelas quais passou. No caso dos trabalhos de Tunga é muito fácil percebê-las pois tais mudanças são uma etapa constituinte do trabalho, por exemplo, as maquiagens que são aplicadas em algumas instaurações e o próprio humano que atua como agente oxidante da obra.

Podéria, o que Fernando chama de pulso, ser compreendido como algo próximo ao conceito de aura. Há valor de culto nos trabalhos de Tunga? Ou é melhor pensá-los quanto ao seu valor de exposição?

De toda forma, seu característico rompimento com a tradição aponta para um cenário diferente. Ao mesmo tempo que suas obras possuem autonomia, pois têm fim em si mesmas enquanto experimentos, muitas delas completam-se ao entrar em contato com o público. Como Walter Benjamin chama atenção nesse texto:

“Ao longo de grandes períodos históricos transforma-se todo o modo de existência das sociedades humanas, e com ele seu modo de percepção. O

⁶⁷ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*. p. 17.

⁶⁸ *Ibid.* p. 13.

modo como se organiza a percepção humana - o meio por que se realiza - não é apenas condicionado pela natureza, mas também pela história.”⁶⁹

Sendo assim, o pensamento artístico e os impasses contemporâneos dessa área são outros. O espectador, ao menos nas obras de Tunga, pode ser entendido como mais um elemento do trabalho, como se o valor de culto (da obra por ela mesma) e o valor de exposição (momento no qual a produção artística é apresentada para o visitante) se misturassem dando origem a uma nova categoria.

Nas instaurações, podemos pensar que o ato instaurador foi o ritual que garantiu à peça seu valor de culto. A existência em si do trabalho remete a esse ato primeiro do qual um grupo de espectadores fez parte. Suas produções não contam com explicações que facilitem o contato com o público, pelo contrário, tal encontro deve ser mais instigante que confortável.

Após elaborar hipóteses acerca desse assunto, não há apenas uma conclusão, mas sim várias possibilidades. Como os sentidos das obras de Tunga, que são múltiplos, as reflexões acerca de seu trabalho também são. De certo, há algo como uma aura nas obras do artista, mas não nos termos defendidos por Benjamin, mais do que “uma capa que o envolve”⁷⁰, o pulso, por sua vez, convida o espectador a apropriar-se da obra e atribuir-lhe sentido.

⁶⁹ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*. p.16.

⁷⁰ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*. p. 17.

2

ESTADO DE ANESTESIA

2.1.

A consciência e sua função de escudo

O presente trabalho tem como ponto de partida a teoria dos choques falada por Walter Benjamin em seu texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, no qual o autor apresenta essa teoria como uma consequência do modo de vida nas grandes cidades. Para isso, Benjamin pensa junto a Sigmund Freud em “Além do Princípio do Prazer”. Nesse texto, ele busca explicar o funcionamento do sistema consciente e a elaboração de uma camada de proteção contra estímulos como uma tendência à preservação do organismo.

A consciência é responsável por fornecer percepções de excitação vindas do mundo exterior, é no sistema consciente que tal evento torna-se consciente, mas não deixa uma marca duradoura. Esse sistema localiza-se na fronteira entre o exterior e o interior, o que explica essa sua peculiaridade: nele o processo de excitação, ao invés de produzir uma permanente mudança, acaba gerando uma exaustão devido a tentativa de tornar-se consciente.

Freud utiliza um organismo simples para demonstrar o que ocorre nesse sistema e faz com que desenvolva uma proteção contra os estímulos. O excesso de choques provenientes do exterior modifica sua camada superficial tornando-a como uma casca, que permite a chegada de certa quantidade de energia às camadas interiores - apenas o que são capazes de suportar. Dessa forma, para ultrapassar essa barreira, os estímulos precisam superar a resistência, ou seja, devem ser cada vez mais fortes. Tal mecanismo é necessário para a sobrevivência do organismo em seu meio, uma vez que a superfície mais externa passa a funcionar como um invólucro responsável por amortecer os estímulos, ou seja, “faz com que as energias do mundo exterior possam penetrar com uma fração de sua intensidade”.⁷¹ Assim sendo, há uma preservação das camadas interiores.

⁷¹ FREUD, S. *Além do Princípio do Prazer*. p.188.

Os órgãos do sentido são partes da camada cortical receptora de estímulos localizados na superfície do corpo. São componentes fundamentais do sistema pois possuem a capacidade de receber estímulos específicos, tendo também, mecanismos capazes de proteger contra o excesso dos mesmos e deter aqueles que são inadequados à sua recepção.

As excitações externas, fortes o suficiente para romper com essa barreira, são chamadas de traumáticas. “Um evento como o trauma externo vai gerar uma enorme perturbação no gerenciamento de energia do organismo (...).”⁷² Por isso, busca-se compreender o trauma pensando na ruptura da camada de proteção contra estímulos e em suas ações consequentes. Algo que acontece inesperadamente tem mais chance de tornar-se um evento traumático, pois quando o organismo é exposto a um estímulo que não está preparado para receber, há uma demanda maior do funcionamento dos sistemas. Por causa dessa solicitação excessiva, eles tornam-se ineficientes. “Devido a esse menor investimento, os sistemas não se acham em boas condições de lidar com as quantidades de excitação que chegam, e as consequências da ruptura da proteção se verificam mais facilmente.”⁷³

2.2.

A vida nas grandes cidades e suas consequências

Walter Benjamin aplica essa hipótese, desenvolvida por Sigmund Freud, no modo de vida que observou na modernidade. A mudança para as grandes cidades implicou numa série de transformações nos indivíduos, que estavam habituados a um círculo menor de convivência, nesse caso, a troca por um modo de vida que se desenvolve dentro das multidões foi algo brutal. O autor traz um par de conceitos, muito frequentes em seu pensamento, para tratar dessa modificação: experiência e vivência.

⁷² FREUD, S. *Além do Princípio do Prazer*. p. 192.

⁷³ *Ibid.* p. 195.

Muitas das considerações de Benjamin sobre a modernidade foram elaboradas através das obras de Baudelaire, baseando-se principalmente em *As Flores do Mal*. No texto “O poeta da vida moderna”, Katia Muricy aponta que o poeta desempenhava uma intrigante “tarefa de articular as vivências desgarradas da modernidade em uma autêntica experiência lírica”⁷⁴. Dessa forma, construir a experiência moderna é conectar elementos simultaneamente atemporais e históricos, sendo capaz de captar o que há de eterno na transitoriedade da época. A autora também opõe a vivência e a experiência autêntica, destacando que a primeira se dá de maneira isolada, já a segunda é partilhada coletivamente.

A experiência caracteriza a vida em uma cidade pequena, onde a informação era transmitida através da narração, na qual aquele que conta se apropria dos fatos descritos, há uma relação direta com a valorização da memória e, conseqüentemente, das pessoas mais velhas. Pode ser compreendida como uma “verdadeira” experiência, que se opõe àquela que se manifesta na vida normatizada das massas civilizadas. Por outro lado, a vivência é capaz de melhor tratar sobre o modo de vida nas grandes cidades, onde a informação é passada de maneira impessoal, como por exemplo nas notícias - a memória não é mais uma forma valorizada através da qual se pode adquirir conhecimento.

De acordo com Bergson, em *Matière et Mémoire*, “a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência”.⁷⁵ Sendo assim, ambos os conceitos apresentados anteriormente, também, podem ser pensados em sua relação com a construção da memória e quanto a sua produção de espaço entre os envolvidos. Na narração há uma integração do acontecimento à vida do narrador, para que o fato possa ser transmitido como uma experiência, ele se une a uma memória, formando uma nova história, o que aproxima os indivíduos. Enquanto a informação, devido a sua impessoalidade característica, distancia o ocorrido do ouvinte, não estimulando a memória, o que resulta em uma atrofia da experiência.

⁷⁴ MURICY, K.. *O poeta da vida moderna*. Alea: Estudos Neolatinos [online]. p. 56.

⁷⁵ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p.105.

Concluindo, Katia Muricy diz:

“A verdadeira natureza da modernidade é a experiência da transitoriedade e da morte. Representar a modernidade – em toda essa dimensão intangível do que possa significar representar o presente – só se torna possível por uma mortificação alegórica que destrói a sua fenomenalidade cronológica. Neste ato violento, instaura-se uma outra temporalidade, intensiva, que permite a conexão do presente à antiguidade.”⁷⁶

A partir desse trecho, é interessante aproximar essa prática artística que rompe com seu tempo para, assim, ser capaz de inaugurar uma outra temporalidade na qual é possível haver uma experiência verdadeira à poética de Tunga. O artista, movido por sua curiosidade e experimentação, consegue conectar elementos, ao mesmo tempo atemporais e históricos. Nessa aproximação produz-se o estranhamento presente nas obras de Tunga que funda um espaço de instauração capaz de re-estésiar os corpos.

Walter Benjamin analisa os funcionamentos dos meios psíquicos sob as condições de existência da modernidade. Nesse contexto, é possível pensar na cidade como uma segunda natureza, onde se deve estar constantemente atento para conseguir sobreviver. Numa caminhada é possível encontrar-se com diversas pessoas, veículos cruzam o caminho de maneira repentina, além de muitos estímulos sonoros, luminosos e olfativos, todos sobrepostos.

Posto isso, o autor acredita que houve um fortalecimento da consciência causado pelo excesso de estímulos a que o organismo foi exposto. O aumento da frequência desses choques ocorre em consequência do desenvolvimento tecnológico e da concentração populacional, que trouxeram um estímulo sensorial tão exigente que o aparato psíquico se insensibilizou. A experiência do choque tornou-se determinante para a estruturação do pensamento de Baudelaire, o que é visível em seu poema “A uma passante”, no qual trata de um acontecimento muito comum nas ruas: um choque ao interessar-se por outra pessoa que cruza seu caminho. Um sentimento forte e passageiro, que contrai o corpo em um espasmo, não haverá um reencontro. Além disso, a velocidade na qual os transeuntes circulam precipitados já seria suficiente para ocasionar um choque, até mesmo

⁷⁶ MURICY, K.. *O poeta da vida moderna*. Alea: Estudos Neolatinos [online]. p. 61.

físico. “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo.”⁷⁷ A consequência disso para o organismo humano é uma alienação de seu aparato sensorial, o que reduz sua capacidade e sensibilidade à medida que a proteção contra os estímulos se fortalece

As massas urbanas são uma das principais características destacadas por Benjamin ao tratar da experiência de vida numa metrópole. Dadas as condições, há uma contradição ao pensar no símbolo das multidões: ameaçadora, mas que, simultaneamente, é capaz de despertar curiosidade e atração. Por isso, é possível pensar que há nela um caráter infamiliar.

Acrescenta-se a isso, a possibilidade de estar rodeado de pessoas e, mesmo assim, conseguir isolar-se. Tal fato é perceptível na própria estrutura arquitetônica das cidades: os cidadãos moram, majoritariamente, em apartamentos. É notável que até mesmo esse nome indique uma individualização, uma separação do espaço que é público daquele que é privado. O que faz referência a um personagem recorrente no pensamento de Benjamin acerca das grandes cidades: o *flâneur*. Nessa figura é perceptível a concomitante necessidade de estar na massa, mas também, conservar sua privacidade.

Continuando a pensar sobre a dinâmica dos choques, o autor identifica a mimesis não como uma forma de conhecimento, como havia defendido Aristóteles, mas sim como um dos mecanismos de defesa encontrados pelo corpo para sua preservação, respondendo a alguns estímulos sem que o organismo fosse prejudicado. Esses atos sutis foram incorporados à partitura corporal de um morador das grandes cidades: repetir o simples movimento de balançar a cabeça e dar um sorriso ou acenar ao passar por alguém conhecido já tornou-se algo comum. Com isso, não é preciso que o indivíduo, de fato, se preocupe em elaborar uma resposta para esse tipo de estímulo, ela já acontece naturalmente, de maneira que seu comportamento torna-se uma reação aos choques.

Por sua vez, o choque traumático será aquele capaz de romper a camada de proteção. Para isso, o inesperado é um elemento fundamental. As impressões e

⁷⁷ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p.124.

sensações, apreendidas através dos órgãos dos sentidos, pertencem à categoria da surpresa; diferentemente das lembranças nas quais houve um tempo para que o estímulo fosse assimilado.

“O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente, emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornando estéril para a experiência poética.”⁷⁸

Parece haver em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, um desejo por encontrar uma possibilidade de recuperação da experiência e, até mesmo, um apontamento para as artes como um bom caminho para isso.

Sendo assim, é possível concluir que a maneira como Benjamin aborda o conceito de choque evidencia o uso da barreira que amortece os estímulos. Quando algo chega ao escudo protetor torna-se consciente, ou seja, o choque diz respeito a essas provocações que são barradas. Por sua vez, o trauma está além do choque e é aquilo que foi capaz de ultrapassar a consciência e tornar-se uma experiência traumática.

Quanto maior for a quantidade de choques a que o corpo é exposto, mais o consciente será exigido para atuar como essa barreira capaz de proteger o indivíduo desses estímulos. O sucesso dessa operação faz com que as impressões não sejam incorporadas na experiência e estarão, assim, no campo da vivência. Esse momento pode ser compreendido como uma conscientização, por se tratar de uma solicitação maior da consciência.

É importante ressaltar que os modos de vida influenciam nos modos de arte, assim como o inverso também acontece. “A técnica da pintura expressionista de captar a imagem no tumulto das manchas de tinta seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos dos habitantes das grandes cidades.”⁷⁹

⁷⁸ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p.110.

⁷⁹ *Ibid.* p.123.

2.3.

Os choques

Susan Buck-Morss, logo no início de seu texto “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, aponta que Walter Benjamin falava sobre uma politização da arte, ou seja, acreditava que a arte pudesse ser capaz de desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo e, assim, restaurar o poder instintual dos sentidos em nome da autopreservação da humanidade. Ao tratar da politização da arte, o autor não defende um tema específico a ser abordado por ela, mas sim, desloca o pensamento para a maneira de produzi-la. Concluindo que isso não deveria ser feito através da repulsa às novas tecnologias, mas sim, por intermédio delas.

A autora inicia seu pensamento referindo-se ao início da disciplina Estética, relembando que o sentido etimológico dessa palavra vem do grego antigo *aistitikos* - que trata daquilo que é perceptível através dos órgãos dos sentidos. Dessa forma, *aistitis* é a experiência sensorial da percepção. Por fim, acrescenta “O campo original da estética não é a arte mas a realidade - a natureza corpórea, material.”⁸⁰ e conclui que essa disciplina deve ser compreendida como uma forma de cognição alcançada via todo o aparato sensorial do corpo.

A superfície do corpo, onde estão os órgãos do sentido, é a fronteira entre o exterior e o interior, é o terreno frontal da mente. Os sentidos são efeitos do sistema nervoso, que é composto de centenas de bilhões de neurônios que se estendem da superfície corporal ao cérebro, através da medula espinhal. “O sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo. O circuito que vai da percepção sensorial à resposta motora começa e acaba no mundo.”⁸¹ O cérebro faz parte de um conjunto que é influenciável de acordo com o contexto no qual a pessoa está. O mundo é a fonte dos estímulos e, simultaneamente, a arena para a resposta motora, logo o campo do circuito sensorial é o campo da experiência.

⁸⁰ BUCK-MORSS, S. *Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado*. p.13.

⁸¹ *Ibid.* p.19.

Nesse sentido, Susan Buck-Morss pensa em um sistema estético de consciência sensorial, nomeado por ela de sistema sinestético. Trata-se de um sistema aberto que relaciona sensação física, reação motora e significado psíquico. O mesmo pode ser dividido em três momentos principais: as percepções sensoriais externas (I), seguidas pelas sinapses do sistema nervoso (II) e finalizando com a união às imagens internas da memória (III), de maneira a possibilitar a formação de um pensamento. Esse conjunto produz uma linguagem localizada na superfície do corpo, a convergência entre a impressão do mundo exterior e a expressão de um sentir subjetivo.

A autora aponta que Walter Benjamin compreende a experiência moderna de maneira neurológica ao adotar, em seu texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o pensamento de Sigmund Freud acerca do fortalecimento da consciência. Como falado anteriormente, Freud, em “Além do princípio do prazer”, defende que a consciência tornou-se um escudo, dificultando a retenção dos estímulos exteriores e sua posterior impressão em forma de memória.

“Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece.”⁸²

O choque está na essência da experiência moderna, tornou-se necessidade de sobrevivência responder a esses estímulos de forma mais automática, sem que se pensasse muito na maneira como isso seria feito. Um bom exemplo dessa situação é o sorriso utilizado para cumprimentar outras pessoas na rua, o qual acontece sem que o indivíduo tenha intencionalmente pensado em fazê-lo, ele funciona como um absorvente mimético do choque.

Nesse sentido, é possível pensar no trabalho fabril, onde há uma modificação nos modos de trabalho. Anteriormente, um ofício era ensinado pelos mais experientes aos mais jovens, ou seja, havia uma relação com a memória e uma valorização dos mais velhos, vistos como figuras do saber. O contexto fabril provoca uma

⁸² BUCK-MORSS, S. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. p.22.

mudança nessa dinâmica, trata-se apenas de uma resposta condicionada, a execução mecânica de uma mesma função repetidamente. Sendo assim, pode ser considerada como uma conjuntura isolada da experiência.

“A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado (...) Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual.”⁸³

Esse é o momento no qual identifica-se uma inversão no papel desse sistema, seu objetivo passa a ser entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos e reprimir a memória, sendo nomeado então, pela autora, como sistema de anestésica.

2.4.

O ideal do homem moderno ou a ilusão de totalidade

Essa mudança é identificável ao observar o estereótipo do homem moderno, o qual se constrói baseado em uma ilusão narcisista de controle total, ou seja, é auto-suficiente e inacessível aos sentidos. Dessa forma, esse personagem está a salvo do controle, incapaz de ser influenciado por qualquer entidade externa, blindado de manipulações. Por isso, conclui-se que há nele certa falta de aptidão para a resposta corporal ao mundo onde vive. Essa ideia é ainda reforçada nos regimes fascistas, nos quais era moldado um corpo que seria, idealmente, invulnerável e impenetrável por qualquer tipo de intervenção ou dores. Conclui-se que o corpo ideal deveria ser um organismo anestesiado.

A potência do homem moderno estaria, justamente, em sua falta de resposta corporal, suas atitudes estão sujeitas a seu controle racional. Por isso, há uma crença de superioridade desse homem frente à natureza, ele é um sujeito incorpóreo e anestésico que se pretende autotético e não se interessa pelo sensível, enxergando a si próprio como autossuficiente. Dessa forma, cria uma ilusão narcisista de controle total.

⁸³ BUCK-MORSS, S. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. p.23-24.

Esse ideal de inteireza faz parte da anestésica e produz certa ilusão de conforto corporal. Para explicar essa dinâmica, Susan Buck-Morss utiliza-se da teoria do estádio do espelho, introduzida por Jacques Lacan em um congresso em 1936.⁸⁴ O psicanalista fala sobre o momento mítico no qual uma criança identifica-se diante do espelho, pela primeira vez, como um todo e não, apenas, partes. A imagem no espelho produz uma ilusão de totalidade ao não mostrar as faltas e fissuras, decorrentes de experiências de um corpo frágil. O espelho reflete, apenas, um recorte da realidade. Sendo assim, apesar dessa imagem de inteireza apresentada, há uma ameaça exterior, invisível, de quebrar essa unidade. Paulo Sergio Duarte associa esse pensamento de Lacan à poética de Tunga:

“(...) a ilusão de que somos inteiros, de que nos separamos de nosso corpo frágil e feito aos pedaços, que enche de júbilo e vai habitar nosso imaginário, quando, com alguns meses de idade, somos colocados diante de um espelho, é desmantelada nesse tapete de verdades artísticas e é costurada nos diversos fragmentos e segmentos de que somos feitos, antes e depois da ilusão imaginária da unidade.”⁸⁵

Dessa forma, é possível identificar que o artista lidava em suas obras com essa fragmentação. Sendo assim, ele a reconhecia na sociedade e a colocava dentro do jogo de aproximações que movia com seus trabalhos.

Em contrapartida, o desejo por manter a inteireza do sujeito expressou-se, fortemente, nos regimes fascistas, nos quais o líder é um personagem de grande importância, ele é a figura de identificação na qual todos devem se espelhar. A imagem apresentada por ele deve ser capaz de devolver ao homem medíocre da multidão algo grandioso, a ponto de imaginar sua própria imagem como um reflexo. Em um sistema político baseado na ideia de totalização, o líder encarna todo o poder da nação e transmite uma ideia de unidade contra toda a fragmentação existente na realidade.

O fascismo utilizava uma linguagem vazia, na qual importava mais a maneira como algo era dito do que o conteúdo da fala. Sendo assim, buscava-se construir um eu intacto (narcísico) em oposição ao medo de um corpo despedaçado. O

⁸⁴ LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: Escritos, 1998.

⁸⁵ DUARTE, Paulo Sergio. *Tunga: um pouco além do espanto*. In: No mundo sem chão: escritos sobre arte, 2023. p. 95.

sujeito era produzido para ser blindado das cisões geradas por catástrofes históricas.

“No ‘grande espelho’ da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial - um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à ‘norma’; um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor.”⁸⁶

A totalidade defendida pelo regime é, de fato, um véu para esconder quebras e fissuras. Por isso, há a busca por uma imagem sem ruídos e um corpo total, que não existe na realidade. No entanto, o fascismo busca devolver à multidão uma imagem tranquilizadora, protegendo os indivíduos de tudo que possa ameaçar sua integridade. O sujeito faz parte da massa que é um todo integrado, isso é reforçado por diversos registros da época. Nos vídeos de propaganda do governo, a multidão era sempre um bloco uniforme de pessoas. A esse público não é dito como tudo acontece, pelo contrário, a eles é apresentada uma ilusão.

Em “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, a autora pensa sobre a história da disciplina Estética e suas alterações ao longo dos anos. Durante muito tempo, a Filosofia considerou como inferiores as percepções sensoriais do humano e valorizou a razão, assim como, tudo aquilo que poderia ser alcançado através dela. Com a Estética Moderna, pela primeira vez, levou-se a atenção para o organismo como um todo, mas isso foi feito numa tentativa de domesticar a percepção, racionalizar o sensível e conciliar a antiga oposição entre corpo e mente. Isso pode ser comprovado pela maneira como Baumgarten descreve a Estética: uma ciência do conhecimento sensível.⁸⁷ Essa curiosa dicotomia revela certa iniciativa para colocar o sensível como algo possível de ser dominado pela razão.

Susan Buck-Morss caracteriza a Estética Moderna como anestésica, o sujeito do século XVIII e XIX, pensado por essa disciplina, é autossuficiente e abstraído do

⁸⁶ BUCK-MORSS, S. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. p.36.

⁸⁷ Susan Buck-Morss fala sobre isso em seu texto: *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*.

próprio corpo. Desenvolve-se a partir da negação do que sente, seu corpo é limado em favor da formação de um sujeito autônomo, que já foi apresentado anteriormente. A autora ainda articula o conceito de fantasmagoria para tratar dessa realidade na qual os sentidos são embotados para gerar uma ilusão de totalidade, na qual há uma perspectiva entorpecida e, por isso, o sujeito vê-se como inteiro. A fantasmagoria opera no sentido de apresentar algo diferente da realidade factual, velando o que não faz parte do padrão desejado.

“A fábrica era a contrapartida da casa de óperas no mundo do trabalho - um gênero de contra-fantasmagoria que era baseada no princípio de fragmentação ao invés de na ilusão de completude.”⁸⁸ Logo, o conceito de contra-fantasmagoria pode ser compreendido como processos que expõem suas falhas e absorvem-nas como parte integral deles mesmos, uma vez que não buscam construir uma aparência de realidade que engana os sentidos.

Na fantasmagoria, “é significativa para os efeitos anestéticos destas experiências que a singularização de qualquer um dos sentidos para estimulação intensa tem o efeito de entorpecer os demais.”⁸⁹ Por isso, em uma obra de arte multissensorial e que expõe sua composição em partes, é possível identificar uma iniciativa contra-fantasmagórica. Na obra *Deleite* (1999) de Tunga, por exemplo, há diversos elementos dispostos a distâncias diferentes num espaço, eles são expostos como pedaços de um todo. Já nas instaurações, nas quais várias ações são realizadas simultaneamente, é a atenção do espectador que é fragmentada, dessa forma, a cada momento ele vê uma parte do todo.

Isso comprova-se no trecho do texto “Os papéis de Carlos Mattos Allen”, onde Paulo Sergio Duarte trata de algumas imagens construídas por Tunga em suas obras como participantes de uma realidade na qual o sujeito é fragmento, ou seja, é capaz de compreender-se em uma sociedade contra-fantasmagórica. Ele diz: “Estranhos e familiares ao mesmo tempo, são testemunhos da mutilação do sujeito

⁸⁸ BUCK-MORSS, S. *Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. p.31.

⁸⁹ *Ibid.* p.29.

moderno, cuja integridade só pode sobreviver como mito que alimenta normas éticas e morais.”⁹⁰

Sendo assim, a sociedade que, como diz Benjamin, passou a ter uma experiência pautada por choques pode ser compreendida como uma sociedade contra-fantasmagórica. Nesse sentido, o autor ainda atenta, já na segunda metade da década de trinta, sobre a raridade de uma realidade sem mediação de aparatos da técnica e manipulação da percepção, atualmente, comprova-se o agravamento de tal situação.

2.5.

A anestésica e a crise da percepção

Walter Benjamin escreveu seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em 1936, com o qual Susan Buck-Morss constrói um estreito diálogo e, desde já, o autor vislumbra sobre as consequências do mecanismo de reprodutibilidade técnica aplicados nas artes. Como, ao menos materialmente, mudanças já estavam acontecendo, já havia material para pensar tal questão e elaborar suas possíveis consequências. O autor reflete sobre esse questionamento sem deter-se em categorizar as formas de arte, sua tese concentra-se mais em pensar acerca da função política a ser desempenhada pela arte.

Atualmente, vive-se em um momento no qual há, em quase tudo, um viés digital e boa parte das relações podem ser desenvolvidas com intermédio da tecnologia. Experimenta-se uma virtualidade na qual a subjetividade é, aos poucos, capturada pelo sistema capitalista. Tanto em sua esfera econômica, na qual há uma demanda incessante por uma produção de conteúdo ininterrupta; quanto por sua influência social e a ideia de objetivos inalcançáveis, os indivíduos ignoram sua subjetividade na busca por adequarem-se a um ideal vigente.

⁹⁰ DUARTE, Paulo Sergio. *Os papéis de Carlos Mattos Allen*. In: *No mundo sem chão: escritos sobre arte*, 2023. p. 83.

A cultura digital possibilita a conectividade instantânea e ininterrupta, o que modificou as relações interpessoais. Quando a comunicação ocorria através de cartas, o tempo de transmissão de uma mensagem era mais longo; no momento que a informação passou a circular através dos rádios e das ligações telefônicas, essa distância temporal diminuiu significativamente. A globalização, popularmente conhecida por encurtar esses intervalos, facilitou o trânsito ao redor do mundo. O transporte de indivíduos e bens materiais também tornou-se muito mais rápido, um mesmo percurso que antes era realizado em dias, passou a ser percorrido em algumas horas, o mesmo acontece com o transporte da informação. Dessa forma, a comunicação imediata entre indivíduos que estão geograficamente distantes os expõe a uma sobrecarga de estímulos.

Outra consequência desses movimentos é o aumento de relatos de pessoas afetadas pela Síndrome do Esgotamento Profissional, popularmente conhecida como Burnout. Trata-se de um distúrbio emocional com sintomas de exaustão extrema, estresse e esgotamento físico e mental causados por uma rotina de trabalho desgastante. Como aponta Byung Chul Han, em seu livro *Sociedade do cansaço*, “O que torna doente, na realidade, não é o excesso de responsabilidade e iniciativa, mas o imperativo do desempenho como um novo mandato da sociedade pós-moderna do trabalho.”⁹¹

Tal fato denuncia uma situação do mercado de trabalho que estimula a competitividade e uma alta produção constantemente. Por isso, muitas vezes os indivíduos, pressionados por seus superiores, trabalham até ultrapassar seu limite físico e/ou mental com o intuito de manter seu emprego ou superar um colega de trabalho, visando obter um cargo melhor. Chegar a tais condições causa diversos danos para a saúde do trabalhador e, obviamente, afeta sua sensibilidade. Com o intuito de manter-se capaz de realizar suas funções, ele ignora assimilações sensoriais na tentativa de fortalecer sua racionalidade.

Por isso, é possível concluir que o quadro de crise da percepção permanece. A estética passa de um modo cognitivo de contato com a realidade para um modo de

⁹¹ HAN, Byung-Chul. *Além da sociedade disciplinar*. In: *Sociedade do Cansaço*. p. 16.

barrá-la. Essa organização anestésica pode ser caracterizada pela simultaneidade da sobrecarga de estimulação, a qual os sujeitos são expostos, e o consequente entorpecimento de seu aparato sensorial. Benjamin e Buck-Morss ressaltam que esse estado também acaba com a capacidade humana de agir e, principalmente, reagir politicamente, mesmo em situações limite.

A necessidade é, então, de restaurar a perceptibilidade. Não se trata de um problema físico com os órgãos sensoriais, pois eles encontram-se anestesiados ao ponto de não registrarem as percepções externas. Não é o caso de educar os sentidos, mas sim restituí-los ao corpo. Essa seria, de acordo com os autores, a função política da arte, desfazer a alienação sensorial corpórea, des-anestesiando a percepção.

O que faz a arte capaz de tal modificação tão importante não é seu viés conteudista, ou seja, uma arte conhecida como engajada. Nessas produções o artista utiliza sua expressão como um meio para transmitir suas ideias e, muitas vezes, seu posicionamento político, sendo, então, uma maneira de manifestação. A função política da arte, tratada por Benjamin e Buck-Morss em seus escritos, seria desenvolvida devido aos aspectos formais da obra e quanto à sua capacidade de re-estésiar os corpos. Dessa forma, o que opera tal movimento? Qual característica formal, do modo de trabalho do Tunga, é responsável por operar tal modificação no sistema sinestético?

3

A ESTRANHEZA

3.1.

O in-familiar

Ao entrar em contato com as obras do Tunga é comum haver um relato, por parte dos visitantes, de uma certa estranheza quanto ao trabalho. O artista utiliza formas conhecidas do público como dedos, dentes, esqueletos, crânios, sinos, taças, bengalas, tranças, bacias... No entanto, ao modificar a escala na qual são apresentadas, em geral utilizando-as em um tamanho muito maior que o comum, provoca o incômodo no espectador.

Tunga desenvolve seus trabalhos de maneira experimental, uma vez que se dedica num processo de aproximação e encaixe das peças até obter um resultado que considere interessante. Nesse fazer artístico de associar formas, há uma investigação da potencialidade desses elementos, criam-se novas possibilidades para eles individualmente e, também, enquanto conjunto.

Dessa forma, é interessante perceber a proximidade desse sentimento, gerado nos visitantes ao entrarem em contato com a obra do Tunga, e o conceito de infamiliar pensado por Sigmund Freud em 1919. Logo no início de seu texto “O infamiliar”, o autor aponta a estética “como a doutrina das qualidades do nosso sentir”⁹² e propõe o fazer de um psicanalista distante do que pesquisa um esteta. Ainda assim, nota que pode haver interesse por um domínio específico da estética que, por vezes, é deixado de lado. A partir disso, Freud apresenta o infamiliar. Inicia-se, então, uma busca para compreender o que seria esse termo e em que circunstâncias ele poderia ser provocado.

Parte do texto concentra-se na dificuldade que ronda a tradução desse conceito: originado do alemão *unheimliche* e já pensado como *uncomfortable* (desconfortável) e *uneasy* (inquietante) no inglês; *inquiétante étrangeté*

⁹² FREUD, S. *O infamiliar* | *Das unheimliche* (1919) In: *O infamiliar e outros escritos*. p.29.

(inquietante estranheza) no francês; *sospecho* (suspeito) e *siniestro* (sinistro) no espanhol. Essas tentativas são apenas algumas dentre muitas que já foram adotadas e evidenciam a complexidade que essa palavra carrega, enquanto também, auxiliam na aproximação de uma definição mais precisa. Uma tradução anterior para o português optou por utilizar *o estranho* e há uma outra, mais recente, que adotou *o incômodo* em sua tradução. No entanto, a construção do termo “in-familiar”, por tratar-se de um neologismo, é mais próxima ao original *unheimlich*, pois utiliza o prefixo de negação (in) que também está no alemão (*un*).

Nesse sentido, o infamiliar pode ser algo há muito conhecido, mas que por algum motivo, em determinado contexto, produz um sentimento de estranheza. No decorrer de seu texto, Freud busca entender esse mecanismo e encontrar, finalmente, o núcleo comum no interior do angustiante que desperta algo infamiliar. Ao percorrer esse caminho é notável a semelhança de alguns pontos com o legado artístico de Tunga. Já nesse pensamento é possível lembrar da situação pontuada no início do capítulo, onde falou-se da escolha do artista por trabalhar, em diversas obras, com formas conhecidas do público, mas experimentando-as em situações e tamanhos incomuns.

No início o autor diz que “O infamiliar seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe.”⁹³ É possível compreender, então, que está associado a esse conceito a manutenção de um mistério que o envolve. Isso pode ser percebido na atitude que Tunga tem diante de suas obras, não buscando explicá-las e dando respostas evasivas quando questionado sobre elas. Nas artes plásticas isso instiga no visitante uma curiosidade cativante que poderá modificar a relação dele com a obra vista. No infamiliar de Freud, esse mistério envolve o fato em si e, também, instiga aquele que é tomado pelo sentimento em questão.

⁹³ FREUD, S. *O infamiliar* | *Das unheimliche* (1919) In: *O infamiliar e outros escritos*. p.33.

3.2.

Semeando Sereias ou O Mistério

“Fazer arte é criar densidades, é criar complexidades, criar camadas de sentido, que se desdobram no tempo e criam sentidos novos. O mistério está aí porque a arte nunca se revela integralmente, nunca se desnuda totalmente. Haverá sempre ossos para trás”⁹⁴

Na passagem anterior, é possível perceber, um pouco melhor, o que o artista compreendia como arte: tratava-se de criar possibilidades, contextos e, simultaneamente, estar consciente que o trabalho receberia novos atributos com o passar dos anos e poderia, assim, modificar-se. Além disso, nota-se que o movimento do fazer artístico se dava na investigação de relações; uma vez que a criação de densidades, complexidades e camadas de sentido acontece ao aproximar elementos, texturas e símbolos. Tunga operava pela curiosidade e pela tentativa, numa busca por construir o que imaginava.

A partir disso, percebe-se também, como a incógnita já fazia parte da maneira como Tunga compreendia o fazer artístico, há algo que deve ser mantido escondido, não revelado. Esse elemento será responsável por captar a atenção do visitante através da curiosidade e, por isso, o público toma a liberdade para elaborar fabulações acerca do trabalho visto. Sendo assim, ambos conceitos - a arte e o mistério - estão, profundamente, interligados na concepção do artista.

Outra maneira que Tunga encontrou de incluir o infamiliar em seus trabalhos foi elaborando narrativas que se relacionavam com suas obras. Havia, com isso, uma tentativa de garantir àquele trabalho uma atmosfera prévia e um contexto no qual o que estava ali apresentado pudesse inserir-se. Assim, é interessante ter em mente a obra *Semeando Sereias* (1987 - 1988), uma performance da qual se tem acesso através de registros fotográficos. Trata-se de imagens do próprio Tunga em uma praia: o artista está vestindo uma calça e uma blusa de botões de manga comprida (ambos claros) e interage com uma reprodução da sua própria cabeça fundida em silicone que possui longos cabelos. No site oficial do Instituto Tunga, no texto que acompanha essa obra, há, justamente, um trecho que trata dessas histórias:

⁹⁴ Tunga em entrevista para Alessandra Simões.

“Obras decorrentes de histórias ou histórias decorrentes de obras. As narrativas são uma forma de desenho que usa como suporte o tempo imaginado e apresenta no tempo vivido um testemunho ou uma cena que comprova aquela história.”⁹⁵

Tunga cria, então, fábulas para suas obras caberem. Nesse caso, a narrativa fala sobre um passeio ao longo da costa, durante o qual encontra sua cabeça decepada e ligada a longos fios de cabelo, numa poça. Nesse momento, realiza o ato que está registrado (segura essa peça pelas mechas, gira e arremessa ao mar). Em seguida, encontra boiando um corpo feminino com a cabeça decepada. Essa história ajuda a garantir à obra um certo mistério, uma curiosidade a mais sobre o processo. Isso é uma característica forte nas obras do artista, que constrói sua poética junto às fabulações, presentes tanto em seus trabalhos quanto em suas declarações.

É conhecida a experiência pessoal de Freud com o infamiliar que lhe motivou a pensar sobre esse tema e, consecutivamente, escrever seu texto. Ele estava em uma cabine de trem e percebeu um reflexo produzido na janela, no entanto, demorou para reconhecer que se tratava de sua própria imagem ali refletida. Nessa passagem é possível perceber o mistério, apontado anteriormente como uma característica do infamiliar, presente no contato inicial de Freud com seu reflexo. Isso é fundamental para a produção desse sentimento nesse contexto, dado que é algo que não consegue ser explicado imediatamente. Diante disso, constata-se que o primeiro contato traz consigo um questionamento sobre a viabilidade do fato vivenciado. É notável que o estranho não trata de descobrir uma coisa, inteiramente, nova, mas perceber uma outra parte da mesma.

⁹⁵ Disponível em: [Semeando Sereias | Tunga](#)

3.3.

Deleite ou O Encaixe

Outro ponto das obras do Tunga no qual é possível perceber o aparecimento do infamiliar é a sua forma de montagem aparente. É comum que, ao ver o trabalho desse artista pela primeira vez, o visitante se questione se as peças de uma obra estão apenas encaixadas e encostadas umas nas outras ou se estão fixadas de alguma forma. (ver relato no Anexo 01) De acordo com pessoas que trabalharam com ele, tudo está montado ali, de forma a aparentar que, a qualquer momento, o artista pode retornar e modificar o conjunto. Dessa forma, o público compreende que se por algum acaso encostar nas peças o mesmo poderá acontecer. Sendo assim, essa primeira interação instiga o visitante sobre a maneira através da qual essa estrutura se sustenta, podendo suscitar (até) uma vontade de mover as peças.

O trabalho *Deleite* (1999), que está exposto em um dos jardins do Instituto Inhotim, é um bom exemplo para essa situação. Na obra em questão, há um tripé maior e central (formado pelo encaixe de três bengalas) no qual estão pendurados diversos elementos, inclusive, alguns encontram-se parcialmente apoiados em outros. No entorno dessa estrutura, há alguns tripés menores (que parecem bancos) nos quais estão colocadas outras peças. Ainda é possível notar outros objetos espalhados pelo chão ao redor da estrutura maior: tais como taças, jarros, sinos e bengalas.

A maneira como a obra está exposta possibilita uma aproximação maior do público, o questionamento sobre as peças estarem de alguma forma fixadas é imediato para o visitante. Dessa forma, essa inquietação quanto à circunstância desses objetos pode ser tomada como o sentimento de infamiliar que foi apresentado anteriormente, podendo produzir terror, medo, ou, principalmente, curiosidade.

Outro ponto, destacado por Freud, acerca das circunstâncias nas quais surge o sentimento de algo inquietante é a frequência com que se entra em contato com isso. “ Quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra à sua volta, menos é atingida pela impressão de infamiliaridade quanto às coisas ou aos

acontecimentos.”⁹⁶ Dessa forma, quando algo é percebido frequentemente por uma pessoa, isso retira-lhe sua capacidade de produzir o sentimento de infamiliaridade, uma vez que tornou-se familiar. Assim, o contrário também pode ser afirmado, ou seja, se o contato que se tem com algo é esporádico, seu caráter infamiliar consegue ser mantido. Devido a esses apontamentos é possível supor que tal sentimento de estranheza ocorre com mais intensidade, de fato, no primeiro encontro com o outro. Tratando-se de uma obra de arte, é difícil visitá-la constantemente, logo, devido ao contato pontual que há, torna-se mais fácil compreender e, até mesmo, manter seu caráter estranho.

Associam-se, também, ao infamiliar aquilo que é mantido oculto, suspeito e que provoca mal-estar e temor. Outra característica destacada por Freud em seu texto é a repetição involuntária. Tal ideia é articulada em “O infamiliar” de maneira muito próxima ao acaso e exemplificada através do aparecimento recorrente de números iguais para uma mesma pessoa, em diferentes contextos e numa curta variação de tempo.

É possível, de certa forma, aproximar esse aspecto do infamiliar ao conjunto de obras criado pelo Tunga. *Deleite* (1999) é um ótimo caso para exemplificar esse tópico, pois comporta diversos símbolos e elementos que são bastante recorrentes da produção do artista. Em primeiro lugar, o três que se torna um: esse mecanismo ainda pode ser percebido de diferentes maneiras em *A Vanguarda Viperina* (1985) e *Sero te Amavi* (1992). Em seguida, há as bengalas, sinos, taças, tripés, correntes e imãs que são parte de diversas obras de Tunga.

Ir a uma exposição desse artista, como é o caso da Galeria Psicoativa Tunga no Inhotim (ver descrição no anexo 01), é encontrar-se, repetidamente, com as mesmas formas e materiais, em situações semelhantes ou diferentes. Esse ponto assemelha-se mais a sensação descrita por Freud de deparar, seguidamente, com um mesmo número em diferentes ocasiões num curto período de tempo.

⁹⁶ FREUD, S. *O infamiliar* | *Das unheimliche* (1919) In: *O infamiliar e outros escritos*. p.33.

3.4.

True Rouge ou O Entre

Tendo em vista que *heimlich* pode ser compreendido tanto como algo confiável e confortável, mas também íntimo e encoberto, podendo assim, por vezes, assumir o sentido de seu oposto (*unheimlich*). Logo, “infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar.”⁹⁷ Essa afirmação faz pensar sobre a incerteza que circunda esse termo. Pensando em uma obra de arte, na qual tal sentimento pode ser verificado, o artista cria, então, certa ambiguidade. O resultado a que se pode chegar não é uma explicação embasada, mas sim, uma total confusão. A dúvida faz parte desse sentimento que habita um entre-lugar. No texto, Freud dá o exemplo da visão de um corpo morto: há um questionamento sobre a condição desse corpo, apesar do intelecto ter garantia de que não possui vida, há algo que ainda permanece confuso.

A partir disso, é possível aproximar essa nuance de entre-lugar presente no conceito do infamiliar do depoimento dado por Vitor de Abreu (ver anexo 02), no qual relata sua experiência com a obra *True Rouge* (1996) e a caracteriza como uma exploração do entre. Dois momentos principais são destacados na fala: a criação plástica da obra e sua instauração. Quanto ao primeiro, Vitor conta sobre como o trabalho e o modo de pensar de Tunga foram apresentados aos performers: quando dois elementos são aproximados (A e B) eles podem tornar-se AB ou C, em ambos os casos trata-se de algo que surge devido a intenção do artista de pôr essas peças juntas.

Posteriormente, quando relatou os comandos e a própria ação instauradora, Vitor utilizou, repetidamente, o termo “entre” para falar do lugar onde as ações se passavam e/ou encontravam espaço para acontecerem. Uma vez dentro da galeria, a primeira instrução para os performers era pegar a geleca que estava em baldes e levá-la até a obra para que pudesse escorrer no entre. A ocupação dos espaços, inicialmente, vazios pela geleca despejada foi responsável por criar imagens, desafiar e brincar com a própria obra.

⁹⁷ FREUD, S. *O infamiliar* | *Das unheimliche* (1919) In: *O infamiliar e outros escritos*. p.49.

A interação da geleca com a estrutura já montada de *True Rouge* (1996) inaugura, ao passo que dá a ver, outras possibilidades para a própria instalação plástica. Utilizando um pensamento citado anteriormente, temos a parte escultórica da obra como o elemento (A) e a performance como elemento (B), logo, a instauração será AB, uma vez que é algo novo criado a partir da união dos anteriores sem anulá-los. Esse produto possui outras oportunidades, pois possibilita que alguns aspectos de A sejam mais explorados e/ou destacados e, simultaneamente, B é afetada e afeta a instalação plástica. Essa interação é intencional, uma vez que os performers agem a partir de alguns comandos, visto isso, a ação acontece de maneira proposital. No entanto, esse encontro é espontâneo, não há uma certeza de tudo que poderá acontecer a partir das motivações dadas. Dessa forma, esse contato só é possível no instante da instauração, uma vez que depende dos acontecimentos e da resposta corporal dos performers a eles.

Na parte final da obra, os performers deitaram-se debaixo dos móveis de *True Rouge*, a geleca escorria em seus corpos devido a ação da gravidade, segundo Vitor: “deixamos essa obra pingar essa geleca no nosso corpo”.⁹⁸ É interessante como nesta fala, o performer trata a obra como um agente da instauração, responsável por verter sobre seus corpos a geleca. Sendo assim, torna-se evidente que tanto os performers quanto a instalação plástica são agentes em uma instauração. A ação desenvolve-se a partir de uma série de relações de causa e consequência, nas quais a posição de quem realiza e quem sofre a ação alternam-se a todo momento.

Com o relato desse trecho da instauração realizada em agosto de 2023 no Inhotim, comprova-se, mais uma vez, o caráter único e efêmero de uma instauração. Por mais que o material utilizado seja o mesmo e os mesmos performers tenham sido convidados para integrar a ação, não há como ter certeza que a geleca formará as mesmas imagens.

Sobre a preparação para essa apresentação, Vitor contou que não foi possível realizar um ensaio da etapa final, como a sala é toda branca e o material vermelho,

⁹⁸ Anexo 2, parágrafo 4.

não haveria como limpá-la a tempo para realizar a instauração. Dessa forma, compreende-se que nem os performers imaginavam o que poderia acontecer. Logo, a apreensão e a expectativa para presenciar esse imprevisto são aspectos que compõem uma ação instauradora.

Ao longo do texto “O infamiliar”, algumas frases como “chama-se *unheimlich* a tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, em latência, e que veio à tona”⁹⁹ e “Ocultar o divino, circundá-lo de uma certa infamiliaridade”¹⁰⁰ mostram como *heimlich* se constrói num lugar incerto e dúbio. O mesmo vale para o seu oposto, o lugar secreto que pode ser sinônimo de algo familiar, pode ser, ao mesmo tempo, um lugar oculto e infamiliar.

Ao aproximar esse pensamento das obras do Tunga e de seu fazer artístico, é possível identificar certa dubiedade, ou além, a multiplicidade de sentidos evocados. As dúvidas sobre a montagem dos trabalhos, citadas anteriormente e expostas no anexo 01, são um apontamento para isso. Nesse caminho, trabalha-se com o confuso, sem buscar resolvê-lo, mantendo o público com as dúvidas e, também, com a possibilidade de desvendar a obra sozinho. O artista não buscou entregar algo explicado, mas sim aproximar peças que produziam confusão e inquietação.

3.5.

Xifópagas Capilares entre Nós ou O Duplo

Seguindo o texto, Sigmund Freud diz que o duplo é um dos fatores que mais provocam os efeitos do infamiliar. Trata-se do

“aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas (...) duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu - e enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino...”¹⁰¹

⁹⁹ FREUD, S. *O infamiliar* | *Das unheimliche* (1919) In: *O infamiliar e outros escritos*. p.43.

¹⁰⁰ *Ibid.* p.43.

¹⁰¹ FREUD, S. *O infamiliar* | *Das unheimliche* (1919) In: *O infamiliar e outros escritos*. p.69.

Inicialmente, esse símbolo aparecia como uma defesa contra a destruição, e também, um narcisismo primário. No entanto, isso se modifica e, o que antes representava uma segurança quanto a continuidade da vida, passa a ser compreendido como o infamiliar mensageiro da morte.

Evocando esse tema, é impossível não pensar na obra *Xifópagas Capilares entre Nós* (1974) do Tunga. Essa relação torna-se ainda mais íntima ao encontrar a origem do termo duplo, trata-se da tradução da palavra alemã *doppelgänger*. A origem desse termo está no folclore alemão, no qual acreditava-se que existia uma criatura capaz de copiar todas as características de um indivíduo e acompanhá-lo a todo momento.

Esse conceito foi elaborado e utilizado pela primeira vez na literatura por Jean-Paul Richter em 1796 em seu romance *Siebenkas*, no qual a cópia, nesse caso maligna, convence o protagonista a forjar sua morte para não comparecer ao casamento. Tal ideia, de que o duplo assumiria uma conotação negativa, podendo ser portador de más notícias, permanece atrelada ao conceito dessa palavra. Isso pode ser confirmado em algumas obras literárias e cinematográficas, por exemplo: quando há uma dupla de irmãos gêmeos e a personalidade de cada um representa um dos lados dessa dicotomia clássica: bem e mal. Então, esse vocábulo significa, literalmente: o que caminha colado, companheiro de viagem ou, até mesmo, um tipo de sombra.

Na obra do Tunga citada anteriormente, duas meninas portando vestidos brancos iguais e ligadas por uma grande peruca loira trançada caminham juntas pelo espaço. Desde 1984, quando foi apresentada pela primeira vez no Festival da Utopia (Centro Cultural Alceu Amoroso Lima - Petrópolis), essa intervenção esteve presente na abertura de todas as exposições do artista nas quais *Lezart* (1989), outra obra de Tunga, é exibida.

Essa obra acontece, muitas vezes, operando como um fator responsável por amalgamar a exposição na qual é inserida, uma vez que as performers caminham através das obras e dos visitantes realizando, repetidamente, um único circuito.

Como essa figura intrigante transita pelo espaço livremente - passeando através das obras algumas vezes - o visitante pode encontrá-las em diferentes locais de seu percurso. É assim que *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984) opera a união de todo o ambiente expositivo, os trabalhos, antes pensados individualmente, podem ser, então, percebidos como parte de um todo que está interligado.

Na obra em questão, o infamiliar aparece de forma quase óbvia, pois o duplo é posto em movimento, ele é visto e sutilmente percebido. Esses corpos que se espelham fazem referência à simetria que, por sua vez, alude a uma linha que define a forma. A articulação desses temas está presente em outros trabalhos do Tunga, como em *Eixos Exógenos* (1986), neste trabalho o artista brincou com essa linha imaginária que define a forma, materializando-a.

Cada peça dessa obra foi feita a partir da silhueta de uma determinada mulher, logo, todas são diferentes entre si. Nessa obra também opera a reflexão acerca das bordas. O que está fora e o que está dentro? Logo, a temática do toro é mais uma vez abordada. Em *Eixos Exógenos* (1986), assim como em *Semeando Sereias* (1987 - 1998), há um mito que relaciona-se com a obra:

“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 num torno, o tronco da árvore. A silhueta de cada árvore preserva a memória da irmã que a semeou.”¹⁰²

É interessante notar o reaparecimento da figura das irmãs gêmeas no universo de Tunga, evocando o duplo característico do infamiliar. Ao mesmo tempo, a imagem proposta do tronco da árvore no formato de uma silhueta feminina propõe uma construção um tanto quanto estranha. Uma vez que o formato do contorno de uma mulher é conhecido, tanto quanto a figura de uma árvore, no entanto, imaginá-las juntas pode causar o sentimento de infamiliaridade proposto por Freud.

¹⁰² LAMPERT, C. Tunga. p.159.

Da mesma maneira, *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984) explora diversos âmbitos desse sentimento, ao mesmo tempo que condensa algumas características do trabalho do Tunga. Por isso, o estudo desta obra é imprescindível para compreender a relação do conceito do infamiliar com os trabalhos do artista. A narrativa como obra aparece muito forte nesse trabalho, como dito anteriormente: ao propor uma história junto à obra, surge a dúvida de quais elementos postos são ficcionais e quais podem ser reais, destaca-se então o lado misterioso do infamiliar, muito importante para estabelecer tal sentimento.

Quanto ao modo de montagem adotado por Tunga, observou-se a repetição de figuras que são recorrentes no universo simbólico do artista. Esse fato pode, também, ser constatado em *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984). Nessa obra é possível observar certa referência a outros trabalhos contemporâneos de mesma autoria, como: *Escalpe* (1984), *Bordas* (1983), *Pintura Sedativa* (1984), *Revê-la Antinomia* (1985) e *Les Bijoux de Mme Sade* (1983).

Finalmente, nessa obra a conexão dos elementos da exposição é estabelecida através do *loop*. O símbolo do toro é mais uma vez convocado. O trabalho de Tunga no qual essa característica é posta em movimento é *Ão* (1980 - 1981), a repetição incessante acaba por integrar todos os elementos e fazê-los parecer partes de um mesmo universo.

Conclui-se que há na poética do Tunga, especialmente em suas instaurações, algo que ativa o sistema sinestético como um sistema estético de consciência sensorial, sendo capaz de produzir uma linguagem localizada na superfície do corpo, convergindo a impressão do mundo exterior e a expressão de um sentir subjetivo. Dessa forma, tal característica pode, então, ser nomeada como o estranhamento gerado por diversos aspectos de seu trabalho.

4

ANEXOS

4.1.

Anexo 01

Diário de viagem - Ida ao Inhotim - Agosto de 2023

- 25/08

Retornar ao Inhotim era um desejo que tinha desde quando comecei o mestrado, pois foi lá onde estive em contato com o trabalho do Tunga pela primeira vez. Desde o início da minha pesquisa, só havia visto, pessoalmente, as obras do artista quando visitei seu Instituto no Rio de Janeiro em abril de 2023. Essa foi uma experiência única, vi as obras desmontadas e pude perceber cada parte delas com mais atenção, pois estão deslocadas de seu contexto.

Consegui ir ao Instituto Inhotim no final de agosto, a primeira obra do Tunga que vi foi *Deleite* (1999), que está ao ar livre em um dos jardins do museu. Acredito que pela maneira como está exposta, é um dos trabalhos com o qual o público pode construir uma relação mais próxima, estando livre para circular pela obra, passando embaixo do tripé principal e aproximando-se ao máximo de cada detalhe. É incrível ver ao vivo algo que li sobre e pesquisei virtualmente durante tanto tempo.

Como foi uma viagem realizada em família, foi enriquecedor reparar no que intrigava cada um diante de *Deleite* (1999). A obra é composta por itens e símbolos recorrentes no fazer do artista (bengala, sinos, correntes, recipientes, tripés - o três que é um...) que parecem ter sido colocados de determinada maneira e esquecidos ali, dá a impressão que ainda podem ser rearranjados a qualquer momento. Foi exatamente essa a curiosidade geral: será que está tudo

fixado dessa forma ou só encaixado? Ouso dizer, que tudo está ali posto e uma peça está, apenas, apoiada na outra.

Seguindo pelos caminhos do Inhotim, fomos dar na *True Rouge* (1997) uma galeria responsável por acomodar uma única obra de mesmo nome. No início da minha pesquisa (março de 2022), essa obra havia passado por apenas dois processos de instauração: o primeiro em 2002 foi feito exclusivamente para uma filmagem, sem contar com a presença de espectadores; já em 2016 a performance foi realizada pelos bailarinos da Lia Rodrigues Companhia de Danças e o Instituto já era aberto ao público. Depois de sete anos, no dia 19 de agosto de 2023, a coreógrafa realizou mais uma instauração dessa obra seguindo os mesmos passos da anterior. A ação começa com os bailarinos nus atravessando o lago que há em frente à galeria, depois eles entram na sala, lambuzam seus corpos com uma gosma vermelha e, dessa forma, interagem com a obra. A performance se encerra com a saída dos performers da galeria - o que fica é um espaço transformado.

Quando cheguei a *True Rouge* (1997), me deparei com uma sala fechada - a obra só poderia ser vista através das paredes de vidro. Dentro, o ambiente ainda guardava a memória de uma ação que havia ocorrido há seis dias. Perguntei a uma funcionária do museu, que estava responsável pela sala, se a visitação estava interdita e ela me informou que como havia sido realizada a performance e o chão ainda estava “sujo” com a geleca vermelha, o público não podia entrar. O local seria limpo e, posteriormente, a entrada seria permitida. Ainda acrescentou que a limpeza se fazia necessária pois daquela forma acumularia poeira, bichos, havia risco de queda e o ambiente, com o passar do tempo, ficaria ainda mais sujo e com mau cheiro.

Conversei com ela sobre minha pesquisa e disse que gostaria de entrar só para ficar em um canto, por um tempo, e estar com a obra. Ela autorizou. Entrei e fiquei sozinha com uma *True Rouge* (1997) recém-instaurada só para mim. Foi mágico, emocionante - todas as camadas daquela obra reverberaram em silêncio naquele momento.

Seguindo o passeio, cheguei na Galeria Psicoativa Tunga, que foi inaugurada em 2012 e é uma das maiores do Instituto Inhotim, onde há um grande panorama dos trabalhos do artista. O caminho para chegar nessa galeria é complicado, pois ela está localizada dentro da mata e para acessá-la é necessário percorrer uma pequena trilha. Chegando lá o que se encontra é uma construção enorme em vidro, madeira e metal. Entrar nela é como adentrar um universo próprio do Tunga com suas histórias, mitos e símbolos. Cada obra que me deparava, resgatava na memória vídeos e leituras feitas anteriormente. Era incrível ver todas aquelas peças, que possuem tantas camadas de história, diante de mim.

Essa galeria divide-se em três andares, logo no primeiro piso vemos obras de grande porte e notórias na trajetória do artista, como: *Tereza* (1998), *Toro Condensado* (1983), *Toro Expandido* (2012), *À la Lumière des Deux Mondes* (2005) entre outras.

Na descida para o piso inferior, há a fotografia de *Vanguarda Viperina* (1985). O subsolo acomoda uma única sala onde fica a instalação de *Ão* (1980 - 1981), os negativos estão dispostos de forma circular e em movimento, assim como a projeção dessa obra, fazem menção ao toro, que é físico - na escultura - e virtual. Também são projetados vídeos de instaurações realizadas na ocasião da inauguração desta galeria em 2012, é um estímulo para repensar as obras pelas quais passamos, é instigante e abre o pensamento para novas possibilidades sobre as mesmas. Ao mesmo tempo que vê-las sendo instauradas as decifra um pouco, também faz surgir novas curiosidades.

No piso superior, têm mais algumas obras, tais como *Prole do Bebê* (2000), da qual há um vídeo de sua instauração. Nessa performance, denominada *Make Up Coincidence* (2012), um casal estava nu e interagiu utilizando itens de maquiagem, tanto passando neles próprios, quanto nos mondrongs. É interessante ressaltar que essas formas que compõem esse trabalho são recorrentes no trabalho de Tunga: corpos estranhos, individuais e independentes, possuem protuberâncias e cavidades em sua superfície que aludem à sexualidade. Ao observar essa obra, é possível reparar os resquícios de maquiagem que estão ali há anos e guardam a memória da ação instauradora.

4.2.

Anexo 02

Entrevista com Vitor de Abreu, artista que participou da instauração da obra *True Rouge* no Inhotim em 19 de agosto de 2023.

As seguintes questões foram propostas:

- Como foi o processo até chegar na apresentação? Houveram ensaios ou só foram passados alguns comandos?
- Qual foi a sequência dos acontecimentos da performance?
- Como foi, pra você, estar participando dessa ação?

Segue a transcrição com as respostas, o entrevistado falou de maneira fluida a partir das questões colocadas.

“Então, nós, inicialmente, fomos pra Inhotim, em mente apresentar o *Encantado*¹⁰³, que é o espetáculo que eu integrei, mas descobri que nós iríamos performar a obra do *True Rouge*. Não tivemos... para não dizer que não tivemos ensaio, nós tivemos um ensaio com o curador/ diretor geral do Inhotim, que conversou com a gente um pouco... explicou mais, na verdade, sobre o Tunga, sobre a obra em si do *True Rouge* que fica... lembro muito dele falando sobre o entre. O entre uma coisa e outra, a partir do momento que uma coisa entra em contato com outra elas não são mais A e B, elas são AB, ou elas são C porque elas se transformaram em uma outra coisa. E sempre tem esse entre, né?

Então, nós tivemos um ensaio um dia antes para entender como seria. Porque a obra começa com a gente percorrendo o lago, então a gente teve esse dia anterior da performance. Atravessamos o lago pra entender como seria atravessar ali, porque o solo era barrento, então, o pé afundava, tinha peixes, então... enfim, a

¹⁰³ “Como continuidade do Anotecer Inhotim 2023, evento de arrecadação de fundos do Instituto, o Inhotim convida visitantes do dia 20 de agosto a assistirem a *Encantado*, um dos trabalhos mais recentes da artista e coreógrafa Lia Rodrigues. O espetáculo, que estreou em 2021 no Festival d’ Automne à Paris, se baseia nos múltiplos significados que a palavra “encantado” tem no Brasil, reverenciando a partir da percepção de mundo afro-ameríndia as forças que transitam entre o céu e a terra. A apresentação, que dura aproximadamente 60 minutos, será feita no espaço da obra externa *Invenção da cor, penetrável Magic Square #5, De Luxe (1977)*, de Hélio Oiticica.” Texto retirado de: [Encantado, um espetáculo de Lia Rodrigues no Inhotim](#)

gente também tava com um pouco de medo de os peixes picarem a gente. O frio também né... E aí a primeira coisa foi isso, que a gente fez no ensaio, foi atravessar o lago. Depois, na segunda parte, a gente adentrou a obra, viu a obra de perto e a obra contava com 11... cada um tinha um balde de vinte litros de uma espécie de geleca vermelha e isso a gente não pôde ensaiar. Mas nós tínhamos comandos que seria: assim que a gente entra na sala nós temos que despejar toda essa amoeba, essa geleca por entre a obra e deixar essa geleca escorrer entre, tentar formar, alargar imagens, alturas...

E aí, o primeiro comando era tirar toda essa geleca, levar até a obra e deixar essa geleca escorrer dentro da obra criando por esse entre... entre as coisas, porque a obra é formada por vasos, por esponjas, tem vários materiais e essa geleca por entre a obra em si; levando tanto para o chão quanto pra cima da obra.

E aí não pudemos ensaiar isso, porque como a sala é toda branca, se a gente ensaiasse, a geleca sujaria toda a sala e o efeito se perderia da hora né? Então tínhamos esses comandos que seriam: retirar toda essa geleca de dentro, colocar essa geleca na obra e para finalizar nós deitamos embaixo da obra e deixamos essa obra pingar essa geleca no nosso corpo e aí a sala apagava num blecaute.

Falando por mim, eu tava muito nervoso, tava muito nervoso porque nunca tinha apresentado algo numa escala tão grande quanto foi. O lago, no dia (anterior) do ensaio, tava mais frio. No dia da apresentação em si ele tava um pouco mais quente, mas eu acredito que isso foi porque nós tomamos umas duas doses de... não lembro se foi tequila ou cachaça, mais pra dar uma aquecida no corpo antes de começar.

Resumindo então: a performance começava com a gente atravessando o lago, a gente subia o parapeito, ficávamos nós 11 de frente pra obra, a obra ascendia, nós entramos dentro do... pela porta que é aquela porta que fica girando, então, a gente entrava dentro dessa porta e eram dadas toalhas pra gente se secar enquanto... a gente chamava de lavadora, máquina de lavar, a gente ficava ali girando e se secando; e aí, depois que a gente tivesse totalmente seco, a gente deixava as toalhas do lado de fora e aí a gente adentrava a sala, cada um ia em

direção a um balde específico e começava a ter uma relação com essa geleca, de experimentar formas diferentes de pegar essa geleca, não necessariamente com a mão, mas com o pé, com alguma outra parte do corpo... deixar essa geleca também escorrer, criar figuras, criar imagens, alargar e deixar com que essa geleca também fique no nosso corpo, não só na obra. Como se nós nos tornássemos parte dessa obra.

Foi muito incrível poder participar, como eu já falei, de uma... primeiro porque o Inhotim é muito importante né... mas participar também da obra... estar junto, compor junto com uma obra. Eu fiquei também muito feliz, fiquei realmente muito feliz, de poder estar nesse lugar, tava um pouco nervoso também, como eu havia dito antes, porque eu nunca tinha feito uma coisa numa escala tão grande.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BASBAUM, Ricardo. **Amo os artistas-etc.** In: Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Org. Rodrigo Moura. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire.** In: Obras Escolhidas Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia.** In: Estética e sociologia da arte/ Walter Benjamin. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica.** 5ª versão. In: Estética e sociologia da arte/ Walter Benjamin. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BRITO, Ronaldo; TUNGA. **O Mar A Pele.** Coleção História do Olho. Pano de Pó, 1977.

BRITO, Ronaldo. **Transparência do Desejo.** Rio de Janeiro: Setor de Divulgação - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1975. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110561#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> Acesso em: 30 de agosto de 2022.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado”.** Trad. Rafael Lopes Azize. Travessia: revista de literatura, no 33.

CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores.** In: Livro-obra. Rio de Janeiro: Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", 1968.

CYPRIANO, Fabio. **Tunga resgata a arte no centro paulista**. Folha de São Paulo, 2001. Disponível em: [Folha de S.Paulo - Inauguração: Tunga resgata a arte no centro paulista - 21/04/2001](#) Acesso em: 03 de novembro de 2022.

DUARTE, Paulo Sergio. **A poética de Tunga**. In: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas. Org. Ricardo Basbaum. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

DUARTE, Paulo Sergio. **No mundo sem chão: escritos sobre arte**. Org. Sérgio Martins. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2023.

Encantado, um espetáculo de Lia Rodrigues no Inhotim. Inhotim. 20 de agosto de 2023. Seção: programação. Disponível em: [Encantado, um espetáculo de Lia Rodrigues no Inhotim](#)

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. In: Obras completas volume 14. Trad. e notas Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar | Das unheimliche (1919)** In: “O infamiliar e outros escritos” Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GERMANO, Beta. **Confira nove elementos e conceitos para conferir o trabalho de Tunga**. Arte que acontece, 2021. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/confira-nove-elementos-e-conceitos-para-entender-o-trabalho-de-tunga/> Acesso em: 28 de outubro de 2022.

GERMANO, Beta. **“Eu acredito na vida”, diz Tunga, em sua última entrevista**. Casa Vogue, online, Rio de Janeiro, junho de 2016. Disponível em: ["Eu acredito na vida", diz Tunga, em sua última entrevista - Casa Vogue | Arte](#)

GUMBRECHT, H.U. **Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Tradução : Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. **Além da sociedade disciplinar**. In: “Sociedade do Cansaço” Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

INHOTIM, **Diálogos com Antônio Grassi e Lia Rodrigues**. YouTube. Disponível em:  [Ep. 5 | Diálogos com Antonio Grassi e Lia Rodrigues](#) . Assistido em: 21 de agosto de 2021.

Instauração. Michaelis, 2022. Disponível em: [Instauração | Michaelis On-line](#) Acesso em: 27 de outubro de 2022.

ITAÚ CULTURAL. **Live Educativa com Fernando Sant’Anna**. Instagram, 22 de março de 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CbbNf4qNRkB/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Assistido em: 11 de abril de 2023.

KAPROW, Allan. **A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)**. Concinnitas (Rio de Janeiro), v. 1, n. 4, p. 214-226, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42641/2950> Acesso em: 1 mar. 2023.

KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge, MIT Press, 1993.

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do eu**. In: Escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. Org. Tatiana Grimberg. Trad. Barbara Wagner Mastrobuono, Pedro Sússekind, Richard Sanches. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

MELIM, Regina. **Espaço portátil: exposição-publicação**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 4, n. 7, p. 78-83, 2006. DOI: 10.1590/S1678-53202006000100007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2963> Acesso em: 1 mar. 2023.

MURICY, Katia. **O poeta da vida moderna**. Alea: Estudos Neolatinos [online], v. 9, n. 1, p. 48 - 63, junho de 2007.

RAMME, Noéli. **Instauração: um conceito na filosofia de Goodman**. Entre prática e teoria - diálogos entre artistas e teóricos, Rio de Janeiro, v. 15, n. 15, p. 92 - 97, junho de 2022.

ROLNIK, Suely. **Instauração de mundos**. Revista MAM, São Paulo. 1998. pp. 7-10.

Semeando Sereias. Tunga Oficial. Seção: obra. Disponível em: [Semeando Sereias | Tunga](#)

SIMMEL, Georg, **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio G. (org), “O fenômeno urbano”, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987 (1902).

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

TUNGA, O ESQUECIMENTO DAS PAIXÕES. Direção: Miguel de Almeida. Produção de Plateau Produções e Canal Brasil. Brasil: CUP Filmes, 2019. Claro TV+ (streaming).

Tunga sem intervalo. Correio Braziliense. Online, 09 de maio de 2019. Seção: diversão e arte. Disponível em: [Tunga sem intervalo](#)

WOOHOO, Canal. **Entrevista do artista plástico Tunga - Papo Reto**. YouTube, 11 de novembro de 2014. Assistido em: 21 de agosto de 2021.