

TUNGA E AS NARRATIVAS: IMAGENS BARROCAS

Marta Martins Lindote

Um dos mais renomados artistas plásticos brasileiros contemporâneos, Tunga incursiona em sua produção por diversos modos de operar. Textos, desenhos, fotografias, e corpos de performers utilizados em suas *instaurações*¹ permitem configurações abertas a cada montagem de seus trabalhos. De modo que o espaço de tensão formal, relacionado a problematizações concernentes às artes visuais, abriga desvios e licenças de cunho alegórico e ficcional, ao acolher o hibridismo nas formas e conceitos.

A escritura de Tunga, aparece na maioria das vezes, através de heterônimos e, em alguns casos é concebida ao mesmo tempo como elemento incluso a determinadas obras, do como no caso de **Barrocos de lírio**, de 1994, onde num primeiro momento, caixas que abrigam charutos entortados pelo artista numa tabacaria de Havana recebem outros elementos como fios, agulhas, dedais e inscrições sobre o tampo(Fig. 1).

Partindo da noção de que a teoria literária atua como ponto de convergência entre os diversos campos reflexivos e que pode ser solo adequado à observação do trânsito entre as disciplinas visuais e literárias, essa comunicação propõe pensar alguns trabalhos de Tunga utilizando como via de reflexão os dados ficcionais presentes em sua obra, de explícita poética barroca. Utilizamos aqui, a designação de barroco especialmente conforme o espaço visto por Severo Sarduy: “O da superabundância e do desperdício”.² Para Tunga, que conheceu Sarduy

¹ - O termo, cunhado por Catherine David, a partir do trabalho de Tunga, tenta formular uma aliança entre as categorias de “ação”,(termo relativo à performances no domínio das artes plásticas), e de “instalação”, (que usualmente é uma montagem de objetos bi ou tridimensionais, dentro de um determinado espaço. O que gera uma inclusão pensada e ou calculada do espaço circundante e do espectador nas problematizações artísticas).

Tunga alia as duas categorias, ao executar uma performance e deixar os restos dessa ação, no ambiente. Ou seja, a instalação é pensada como *resíduo*, como *dejeto* dos objetos e materiais utilizados na “ação” precedente.

² - Severo Sarduy. “por uma poética do desperdício”. In: “Escrito sobre um corpo”. Col. Debates, Ed. Perspectiva, Vol. 122, SP, 1979.

nos anos 70 em Paris, o contato com este autor foi importante no sentido de pensar a noção de barroco. E, embora não se identifique com seu conceito de *neo barroco*, identifica-se com os textos de Sarduy onde há essa noção enquanto *estratégia cultural*.³

Veremos como eixo de problematização aqui, uma das obras incluídas no livro de Tunga, **Barroco de lírios**,⁴ por estarem nela concentrados vários elementos visuais e literários recorrentes ao trabalho do artista até o final dos anos 90. Na verdade, o artista costuma retomar constantemente elementos constituintes de seu vocabulário, retrabalhando, resignificando uma e outra vez, ao traçar cruzamentos entre uma série e outra. A essa obra plástica de caráter móvel em si, no interior de seu próprio campo, Tunga adiciona um passo além, através de um outro cruzamento: sua escritura. Como artista que lida com a simulação, brinca constantemente a partir de máscaras. Portanto sua escritura, concebida aqui como mais um elemento de sua produção, parece evocar uma necessidade de desdobramento ao campo já anteriormente dobrado de seu trabalho plástico. Há uma heteronomia que postula mascaramento, jogo de personagens em sua constituição. Nesse texto, (como em outros), Tunga escreve através de um narrador em primeira pessoa. Há uma espécie de simulação da figura do narrador tradicional, e, ao mesmo tempo, um narrador que simula: O uso da máscara do narrador.

³ - Tunga no depoimento em 2/10/2000, nos revela sobre Sarduy:

.... É um escritor fabuloso, que introduziu talvez, de modo mais radical na década de 70, a noção do barroco de onde nasceu essa idéia do neobarroco. Eu não me identifico com essa idéia de neobarroco, mas com muitos dos textos de Sarduy aonde ele fala do barroco como estratégia cultural”.

Para Sarduy, o barroco europeu e o primeiro barroco colonial latino americano se apresentam como imagens de um universo móvel e descentrado, mas ainda romântico, onde há uma consonância, que tem com a homogeneidade e o ritmo do logos exterior que organiza os dados e os precede, ainda que tal logos se caracterize por infinitude, pelo inesgotável de seu desdobramento. Enquanto que o neobarroco refletiria estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade. “Reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto (...) O olhar já não é somente infinito: como objeto parcial converteu-se em objeto perdido.” Cf. Severo Sarduy: “*O Barroco e o Neobarroco*”. In: Moreno, César Fernández. “*América Latina em sua Literatura*”. São Paulo, Perspectiva, 1979. páginas 161/178.

⁴ - Tunga. “*Barroco de lírios*”. Cosac & Naify, edições, Ltda. SP, 1997.

Roger Caillois⁵ observa que todo jogo pressupõe a aceitação temporária, senão de uma ilusão, pelo menos de um universo fechado, convencional, e sob certos aspectos, fictício. Em sua classificação dos jogos, denomina “mimicry” (termo que em inglês designa o mimetismo dos insetos), para acentuar a natureza primitiva e elementar, quase instintiva, do impulso que o suscita; aos comportamentos ou atividades da simulação. E que, “abrange também todo divertimento a que nos entregamos, disfarçado ou encoberto, e que consiste no próprio fato de estar o jogador mascarado ou disfarçado e em suas conseqüências”.⁶

A mimicry, portanto está associada à atividade, interpretação e imaginação. No trabalho de Tunga, se apresenta pelas referências à representação teatral (seja pela própria figura do artista, ou pela utilização de performers), mas também pela armadilha que monta através de um despistamento da fixidez das categorias artísticas, onde a mimicry se apresenta como:

(...) “uma série variada de manifestações que tem um caráter comum: repousa no fato do indivíduo fingir que acredita, ou que faz acreditar aos outros que ele é outra pessoa: esquece, disfarça, despoja passageiramente a sua personalidade para assumir outra”.⁷

Veremos mais adiante como se apresenta esse aspecto no texto de **barrocos de lírio**. Por ora, cumpre uma pequena detenção do texto com que o artista inicia seu livro **Barroco de Lírios**:

Sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem desordem. Bagunça. O que tenho na mão vou mexendo até perder, pra depois achar de novo. Achando o que perdi, acho o novo de novo, reencontro o velho no novo – é como a luz, a velha luz, descansada e sempre nova de novo.⁸

Ao procurar designações e sinônimos para o substantivo feminino “bagunça”, além dos correntes; confusão, pândega, desorganização, encontramos a seguinte:

“Máquina removedora de aterro”.⁹

⁵ - Roger Caillois. “*Estrutura e Classificação dos jogos*”. Anhembi, Vol. 31, SP, 1953. págs:447/459.

⁶ - Op. Cit, pág. 452.

⁷ - Idem.

⁸ -Tunga .in: “*Barroco de lírios*”, pág 7.

⁹ - Caldas Aulete, “*Diicionário da Língua Portuguesa*”, vol. I, Ed. Delta, Rio de Janeiro, 1958.

Ao pensarmos a noção de aterro conforme sugere Severo Sarduy; “uma sedimentação de extratos culturais”; ¹⁰o movimento da máquina que o remove, a *bagunça*, poderia remeter a uma idéia de deslocamento desse extrato, reinstaurando assim, seus muitos sentidos à outros espaços temporais, *resignificando o velho de novo*. Permitindo, portanto, a montagem de infindáveis jogos, múltiplos encaixes a partir dos achados do aterro. Lezama Lima é visto por Sarduy como imagem de sobreposição. E reconstituiria seu espaço ao chegar ao fundamento da ilha, à sua inscrição enquanto corpo constituído como *diferença de culturas*. Chegaria, assim, a explicitação para todos os extratos, de todos os planos arqueológicos da superposição na, “sua coexistência no volume do livro, ou, através de suas acumulações na unidade estrutural de cada metáfora, de cada linha”.¹¹

Teríamos assim, um jogo que se rearma a partir dos restos do jogo.

Com efeito, Tunga, leitor de Lezama Lima, parece buscar através dos diversos meios em que opera, a possibilidade de “produção de universos, onde tempo e espaço e certas categorias que acreditamos com toda certeza, ficam em suspensão”.¹² Nesse sentido, abre-se a possibilidade de se pensar o labirinto; “mas o labirinto no interior da linguagem. Ou seja, que a linguagem não fosse apenas um instrumento do pensamento, mas que fosse o lugar onde esse pensamento se aplica”.¹³

Portanto, na complexidade disciplinar em que se desenvolve o trabalho de Tunga, espaço de tensão formal relacionado à problematizações concernentes ao domínio das artes plásticas, (que se desenvolvem a partir de um contexto de influência da geração neoconcreta), não vemos, no entanto em seu trabalho, a carga utópica neoconcretista. Tal carga, diríamos,

¹⁰ - Severo Sarduy. “Escrito sobre um corpo”. Coleção Debates, vol. 122. Ed. Perspectiva, SP, 1978. página 94.

¹¹- Op. Cit, página 95.

¹²-Depoimento de Tunga em 20/10 2000.

¹³ - Idem. O artista observa que : “O investimento de Lezama na linguagem é de conseqüência muito intensa”.

visaria uma possibilidade de despertar a sensibilidade adormecida na mente ou no corpo do espectador, através de objetos de arte (ou não arte), que tentariam cumprir essa função.¹⁴

Tunga, parece desviar qualquer remissão à ordem da funcionalidade em sua produção. Pelo contrário, diríamos que busca uma aproximação ao caráter desfuncional da arte. Por utilizar-se de vários meios, (como escultura, pintura, desenho, fotografia, vídeo, instalação, performance, entre outros) e, por abrigar desvios e licenças de cunho ficcional, dentro de cada um deles, sua poética é de ordem desfuncional e migratória. Por outro lado, à esse texto plástico de caráter móvel por si, Tunga adiciona um cruzamento com sua escritura, rumo ao labirinto da linguagem, A escritura de Tunga aparece na maioria das vezes através de heterônimos. Em alguns casos concebida ao mesmo tempo e como elemento incluso à determinadas obras. Em outros, feita algum tempo depois da resolução visual do trabalho, parecendo evocar uma necessidade de desdobramento de sentido ao campo anteriormente proposto pela obra.

Mas tomemos aqui como ponto de partida dessas bifurcações, o texto do trabalho **Barrocos de Lírio**, esse quase homônimo do livro do artista, não houvesse a inversão do plural. Explicitemos um pouco de quê se compõe. O trabalho foi feito para a X Bienal de La Havana, Cuba, em 1994. Tunga trabalhou em uma tabacaria da ilha, entortando charutos. Dispostos em caixas de madeira típicas para abrigá-los, foram acrescentados à estas, elementos recorrentes ao seu trabalho, tais como: fios, agulhas, dedais, e o seguinte texto escrito à mão sobre o tampo de cada uma delas:

“Barrocos de lírio son selectos havanos/ para deshacer nudos de la cola matemática/ ligaduras de humos/ pulmonares placeres...”¹⁵

¹⁴ - Ainda que grosseiramente posto, pensamos sobre o caráter popular concebido por Lygia Clark em relação aos “Bichos”. A artista tinha a intenção de que essas obras fossem “protótipos” de uma posterior disseminação desses objetos, feitos pela indústria, para serem vendidos a baixo custo. Ou, ainda, na “homenagem a cara de cavalo”, de Hélio Oiticica, trabalho de cunho extremamente romântico, em sua leitura do bandido.

¹⁵ - Tunga. “Barrocos de lírio.” In: “Barroco de Lírios.” Ed. Cosac & Naify, SP, 1997. pgs, 23 a 44.

Um ano após a apresentação do trabalho na Bienal, escreveu uma ficção que faz parte do contexto dessa obra.

A história, narrada na primeira pessoa, começa por contar que Erdos, matemático de renome, morreu. “Deixou-nos na força sua herança. Suicídio; asfixia foi a causa mortis. Incomum da força, o nó.” E, que, Erdos, notório por soluções na “teoria dos nós”, e de sua inusual apresentação de polinômios que “simplesmente convertem nós em tranças”, fazem com que o narrador creia estar no nó de sua força “um testamento, insolúvel enigma...” A seguir trata do testemunho da experiência que passou com Erdos, que a seu ver “bem mostra o sui generis de seus métodos ao propor problemas e soluções, investindo situações e personagens em suas conjecturas...” A seguir, conta o encontro com Erdos, em um navio com destino a Havana.. Unidos pela devoção ao tabaco, além de quê o matemático tinha um peculiar interesse pelos tabacos da ilha, já que não fazia parte dos fumantes comuns. Quanto ao narrador, “da ilha pretendia o puro deleite estético”. “Na arquitetura barroca tenho meu interesse, na versão americana deste modelo minha paixão, e na catedral de La Habana, o ícone supremo.”¹⁶

Chegados a ilha, o narrador acompanha o professor a uma visita a Efraim que;

“era enrolador de tabacos, fazedor de charutos ou tabaqueiro, como querem os da ilha. Não os fazia apenas nas formas canônicas. Com exímia excelência manipulava, picadas ou inteiras as folhas, matéria de suas esculturas, pois era um verdadeiro artista. Como todo tabaqueiro era viciado, fabricava consumindo e consumia fabricando. Os que para si fazia tinha o esmero em construir às mais inusitadas formas, charutos colheres, sapatinhos, guitarras charutos, carros, guarda-chuvas e tudo o mais que de seu imaginário afluísse.”¹⁷

A história continua, narrando Efraim como amante da cola geométrica da fumaça, e para quem a fumaça era corpo exógeno do charuto. Percebe que as diferentes conformações

¹⁶ - Op cit, pág.29.

¹⁷ -idem.

sólidas de tabaco obtinha diferentes configurações de fumaça. Daí a decorrência do interesse do matemático pelo tabaqueiro. Trabalhavam obstinadamente todos os dias e ao cair da tarde se juntavam ao narrador em frente a catedral “para espairecer”, e, “fumar em confraria, um saboroso e inusitado habano. Pouco compreendia do programa à que se propunham ou o que seria aquele *trabalho*.”

Em um desses finais de tarde:

“Efraim ofereceu-nos o fruto do dia, um charuto de forma contorcida, parecendo parte de um quebra cabeças longilíneo (...) Acendemos cada um seu exemplar para distrair-nos no silencio mútuo das fumaças, como era o hábito.”

“Algumas baforadas e extasiado fiquei pois não saíam elas redondas daqueles charutos; nada de volutas ou sincrônicas curvas tão pouco quando aspiradas obedeciam a deliciosas rotundas. Perdera o controle. Retas verticais e paralelas ascendiam os filetes de fumaça ao céu.”¹⁸

O narrador, “sem medir conseqüências”, sorri da peça que os amigos estão lhe pregando, até que de soslaio repara na Catedral:

“Nela tampouco vi volutas, as doces curvas se retificaram tornando a de la Habana a mais dura das arquiteturas das catedrais. Furioso compreendi. Apaguei imediatamente o deletério charuto, e por artimanhas e finas argumentações convenci meus pares a fazer o mesmo.”¹⁹

Por fim Erdos e Efraim explicam-lhe o mistério do programa dos charutos e, “contra-argumentaram que de espíritos menos rebuscados talvez o efeito destes preparados explicasse a matriz que nos faz barrocos”.

Então lhe é confiada a guarda e a custódia das vinte caixas que tinham preparado. Nas vinte que a fogo fizeram gravar **barrocos de lírio**:

“Nelas inscreveram um poema, espécie de síntese do desastroso efeito do casamento daquelas mentes (...) Guardo até hoje uma destas caixas, a

¹⁸ - Op. Cit, página 30.

¹⁹ - Idem, página 31.

lembança de Efraim e a emblemática força de Erdos que pretendo um dia esclarecer”.²⁰

Como vimos, a história inicia-se com a morte do matemático por enforcamento. Se a figura do enforcado é suplemento neste trabalho, é no entanto, recorrente a outra ficção de Tunga, **Semeando Sereias**.²¹

Tomemos por um lado, o *nó*, como uma criação complexa e deliberada com alguma função utilitária, como os nós de marinheiro. E tomemos por outro, o *nó* como puro *embaraço*, como acidente involuntário, aleatório, do correr do fio.

E na bifurcação sugerida por este *nó* imaginário, cruzemos por instância, duas posições diversas de operar na contemporaneidade: A de Louise Bourgeois e a de Tunga.

A escultora (e matemática de formação) Louise Bourgeois, costuma desenhar os do segundo grupo, *nós* que se formam em um fio, ou no cruzamento de dois ou três (Fig. 2). E se diz capaz de passar horas desfazendo um *nó*. Com essa atividade que considera simbólica, sente-se capaz de desfazer alguma coisa que era considerada um *problema*. Assim, o *nó* é alguma coisa que é preciso *entender* e *apagar*.²² Bourgeois, a obstinada rememoradora de eventos, emocionais, visuais, pessoais e históricos como alimento de seu trabalho, parece apostar num valor de decifração do mistério, de dissolução do *nó*:

“Detesto tudo que é primitivo. Fui criada bourgeoise, esclarecida, otimista, rousseuniana.”²³

²⁰ - Idem, página 31.

²¹ -Semeando sereias, outro trabalho presente no livro, tem sua primeira versão em 1987, para a 19th Bienal de São Paulo. No ano seguinte tem uma versão em registro fotográfico e vídeo, feita na Joatinga, Rio de Janeiro; em 93 é exibida no Second Tyne International exhibition of Contemporary Art, em Newcastle. Nesta versão, há na instalação, entre outros elementos a figura explícita do enforcado. Todas as versões constam do livro “Barroco de Lírios.” Páginas 281 a 303.

²² - Louise Bourgeois & Lawrence Rinder. “Drawings & Observations”. Bulfinch Press, 2. Edição. Berkeley, 1998.

²³ - Louise Bourgeois. “A Destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas, 1923/1997. Cosac&Naify edições.2000.

Embora o rescaldo iluminista em uma artista da modernidade tardia como Bourgeois, denote uma nostálgica pretensão de entendimento e compreensão, através de uma *obscura* fala “verdadeira”, acaba por refletir matizes opostos, paradoxais, já que sua obra se dá na colisão entre metáfora e memória, onde as imagens raramente são o que aparentam ser; constantemente nos reenviando ao descompasso entre seu discurso e sua obra.

Por outro lado, forjadas no paradoxo, as alegorias barrocas de Tunga. **Semeando Sereias** e **Barrocos de Lírio**, tratam do *nó*, a a partir de um outro procedimento. Em **Semeando Sereias**, o enforcado é a figura que, como último gesto, comete a transgressão do onanismo, lançando seu sêmen à terra, de onde deriva o nascimento do narcótico potencializador do esquecimento, a mandrágora (Fig 3). Em **Barrocos de Lírio**, Erdos, o imaginário matemático enforcado, lega ao artista o *nó* da força como sua herança :

“...mas não usarei seus ensinamentos para abordar da força o nó; este continua pairando enigmático e lúgubre.”¹³

De modo que a aposta de Tunga corre em direção à proposição de enigmas. Bem como à criação do “labirinto no interior da própria linguagem”, onde os enigmas que se dobram e se desdobram por acumulação dos valores de segredo, permitem a intervenção do leitor-espectador, a soma de sua própria cifra.

¹³ – Tunga. “*Barroco de Lírios*”, pg 29.





