

TUNGA: SENTIDO DE UMA POÉTICA

TUNGA: SENSE OF A POETICS

Wellington Cesário / UFS

RESUMO

Este texto refere-se à poética de Tunga e trata, principalmente, das associações que o artista formula e que são fundamentais na compreensão de sua arte. Por meio da análise de determinadas obras, busca-se aqui deixar vir à luz o modo como Tunga articula seu jogo poético, como constitui sua imagética. Suas proposições híbridas e, por vezes, abertas à experimentação revelam uma verdadeira engrenagem de nexos dirigidos ao campo psíquico do espectador. Compreendemos, enfim, que sua arte tem como tema primordial a questão do desejo e visa expor sua conectividade com a natureza e a vida.

PALAVRAS-CHAVE

Tunga; arte híbrida; desejo; arte contemporânea

ABSTRACT

This text refers to Tunga's poetics and deals mainly with the associations he formulates and which are fundamental in understanding his art. Through the analysis of certain works, the aim here is to show how the artist articulates his poetic game, how he constitutes his imagery. His hybrid propositions, sometimes open to experimentation, reveal a true gear of nexuses directed to the psychic field of the spectator. Finally, we understand that his art is based on the question of desire and aims to expose his connectivity with nature and life.

KEYWORDS

Tunga; hybrid art; desire; contemporary art

A arte do pernambucano Tunga caracteriza-se como híbrida e assim extrapola as fronteiras entre diversas práticas artísticas como a *performance*, o desenho, a escultura, pintura e a instauração¹. Ele inclui também em seu jogo poético uma peculiar produção textual que, efetivamente, influi na análise e compreensão de sua arte. Este texto trata então das artimanhas do artista nessa constituição imagética – obra aberta à experimentação, mas por vezes de sentido misterioso. Seu vocabulário plástico, embora recorrente, é variado e nele inclui sinos, cobre, pelos, pentes, dentes, correntes, agulhas, ímãs, alfinetes, dedais, tranças e ossos humanos, entre outros elementos. Todos esses dados concorrem então para formar um jogo de relações, cujo sentido aqui questionamos. Visa-se, portanto, mediante a análise de algumas obras, entre elas *Tesouros Besouros*, *Vênus*, *True Rouge*, *Chicletes (Vênus)*, expor os nexos que dão sentido a essa produção plástica, finda em 2016, com a morte do artista, mas que permanece aberta à interpretação.



Figura 1. Tunga. *Vênus*. 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192 cm.
Foto do autor.

Algo interessante com relação à obra de Tunga é que a análise de sua produção pode partir de qualquer elemento ou ponto de seu desenvolvimento, uma vez que os nexos e associações estabelecidos parecem não ter fim. O jogo de afinidades próprio desta

poética se vale então do encadeamento dos elementos pertencentes a seu vocabulário plástico. Desse modo, podemos fazer uma relação entre o texto que narra a constituição da obra *Tesouros Besouros*, de 1992, e *Vênus* (Figura 1), de 1976. Destaca-se aqui a importância da questão do odor na obra de Tunga. Em *Vênus* aparece uma pequena mosca (Figura 2), que nem todos percebem, mas que podemos referenciar ao cheiro como vetor de atração e, no limite, aos odores próprios de uma relação sexual, que se depreende a partir dessa proposição. A ideia de Tunga é atingir o campo psíquico do espectador, mesmo que, às vezes, este se sinta à deriva e não complemente absolutamente o nexo de sentido da obra. De alguma forma, contudo, ele o toca e incide sua lógica sobre a questão do desejo, sobre o erotismo e sua ligação primordial com a vida.



Figura 2. Tunga. *Vênus* (detalhe). 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192 cm. Foto do autor.

Em *Tesouro Besouros* Tunga relata sua experiência com uma determinada espécie de besouro, numa viagem realizada na Amazônia, para Manaus e Belém, no intuito de compor um mostruário de aromas e perfumes locais². Se a história contada é verdadeira, não sabemos, mas temos de considerá-la e lembramos que a ficção é algo próprio do

trabalho de artistas. Tunga³ frisa que a coleta desses besouros, também conhecidos como rola-bostas, teria o objetivo de reservá-los para que os insetos o acompanhassem em seu túmulo. O artista seria então o alimento desta espécie necrófila. Para a cultura do coleóptero utilizou um balde na forma de dedal e seu próprio excremento e sua urina, além de alojá-los num espaço com raízes de que dispunha em seu mostruário. O relato⁴ é curioso, pois, após esse período em Manaus, ele ainda se dirige a Belém, onde é acometido de malária, com febre intensa, carregada de delírios em que o besouro se fazia presente. No retorno a Manaus, a surpresa. Em seu quarto percebe, inicialmente, os odores que o atraem para sua cultura de besouros e, ali, a obra feita por eles: três esferas que se aproximam. Por fim o artista mata os besouros, com uma seringa contendo clorofórmio, e constrói a proposição *Tesouros Besouros*. Tunga se vale, portanto, dessa constituição imagética para provocar o espectador, para tocar seu desejo e nos fazer refletir sobre a própria vida e a natureza que a fundamenta. A atração pelas fragrâncias, pelo cheiro, relatada em *Tesouro Besouros* é, portanto, de igual ordem e tem a mesma força reflexiva que *Vênus* nos provoca em relação à sexualidade. O cheiro tem força erótica, provoca o desejo, e o erotismo fundamenta a vida.



Figura 3. Tunga. *True Rouge*. Tinta vermelha, feltro, redes, vidro, bola de sinuca, esponjas do mar, madeira, escovas limpa-garrafa, 1315x750x450. Foto do autor.

Uma das mais belas proposições de Tunga é *True Rouge* (Figura 3), que pode ser apresentada de dois modos: como instalação, como está exposta no Instituto Inhotim, em Brumadinho, no estado de Minas Gerais, ou como instauração, quando exibida associada a alguma *performance*. O que primeiro se percebe ao vê-la é a intensidade do

vermelho, que parece ser seu principal elemento. Sim, a cor, em elevada nota e provocante. Ali um jogo erótico se insinua. Em seu modo instauração, contudo, essa proposição ganha um caráter mais experimental. Numa instauração realizada também em Inhotim, em 2004, o artista contou com a colaboração da coreógrafa Lia Rodrigues, dirigindo participantes, que se apresentaram nus. Em questão, uma reflexão crítica sobre o desejo e seus limites no meio social. O vaivém dos corpos, em movimentos expressivos, acompanha o frescor instigante da cor. Assim, nesse jogo experimental de liberdade, é mesmo o desejo que se evidencia. O público, diante dessa experiência, verifica a força do erotismo e, quem sabe?, seu limite em relação às convenções estabelecidas.

O jovem Tunga expõe toda a potência de sua poética já nos primeiros anos de sua produção. É interessante perceber como conecta os elementos e interliga suas obras. Por exemplo, a proposição *Chicletes (Vênus)*, do período final da década de 1970, nos chama atenção inicialmente pelo título, em razão de sua referência à obra *Vênus* já comentada. De antemão, a sugestão de mastigação da goma já nos revela a ideia de excitação, pois sua ação resulta de fato em produção de energia. Mas ao trabalhar na goma de mascar, uma febre junto ao público infantil e juvenil, ele repete a forma dentilhada também presente em *Vênus*. É difícil não se fixar na imagem dessa referência a um objeto cortante, tal qual uma lâmina. Assim, a ideia de cortar e sangrar pode ser aqui pensada como algo que se relaciona à eclosão da sexualidade, própria do período da adolescência. Ao jovem, seu anúncio é o crescimento dos pelos, por isso a referência à lâmina. Com relação à jovem, porém, nos vem à mente a questão da natural propensão à fertilidade, ou seja, da menarca, do sangramento. Importante também é lembrar a boca, que molda o chiclete e é parte constituinte do jogo erótico, cuja energia ativa favorece a junção de dois seres para trazer outros ao mundo. Podemos então dizer que os elos se estabelecem, e a reflexão sobre o desejo se ativa diante das obras do artista. A proposta de Tunga é crítica e não se pode deixar de pensar que seu gesto, ainda que no limite da intuição, não seja calculado, pois é essa engrenagem de associações no campo simbólico que o anima.

O jogo proposto por Tunga se vale então desses nexos, da adesão de elementos e do encaixe de partes de corpos. Na série de litografias intitulada *A cada doze dias e uma carta*, de 2005, isso se revela de modo bem determinado. São trabalhos em que aparecem relações sexuais explícitas, associações entre dedos e dentes ou suas conexões. Nessas imagens, dentes substituem pênis ou aparecem no lugar de cabeças, e o osso fêmur faz também a vez da genitália masculina. Tais litografias trazem, assim,

ligações formais bastante variadas, que nos revelam o magnetismo erótico entre corpos e a correspondente acomodação entre partes e órgãos.

Os nexos que Tunga explora em sua arte referem-se também a histórias extraordinárias e ligações entre tempos diferentes. Em sua proposição *Teresa*, de 1999 vê-se a relação com a santa do mesmo nome e São João da Cruz. Curiosamente *teresa* é gíria para uma corda feita de cobertores, lençóis ou quaisquer outros tecidos, para ser usada como instrumento de fuga por presidiários. Sua origem está na história da prisão de São João da Cruz, sob acusação de reformismo ascético, feita por sua própria irmandade. No cárcere, na Espanha, ele tem uma visão de santa Teresa, que o instrui a fazer em sua cela, utilizando suas roupas de cama, uma corda pela qual dali escapar. Ele segue as diretrizes e se põe em fuga, chegando ao convento de santa Teresa, onde se esconde. Desde então, criou-se a crença, entre os presidiários da Espanha, do chamamento espiritual da santa para auxiliar na fuga e do nome *teresa* para este tipo de amarra na confecção de cordas.

A partir da proposição *Teresa*, é também interessante pensar na relação entre esse tipo de amarração que liberta e as amarras e correntes que podem nos prender fisicamente e até mesmo nas interdições sociais que persistem em nosso meio. Essa questão torna-se evidente na instauração *Resgate*, que teve lugar na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, em 2001. Para esta proposição, o artista incluiu obras que já havia realizado, como *Lúcido Nigredo* e *Há sopa*, além de *Teresa*, que ganha destaque quando o músico e poeta Arnaldo Antunes canta os versos “Teresa”, poema do próprio Tunga. Nesse evento colaborou também a coreógrafa Lia Rodrigues, que ficou responsável pela direção de mais de cem participantes. É interessante então essa associação de diversas linguagens e a abertura para o inesperado que a proposição instaura. Tunga também atua nesse jogo, pois toma da sopa ali servida e é capturado por algumas das participantes. Elas se apresentam seminuas e envolvem com maquiagem o corpo do artista, integrando-o, assim, à situação ali presente. Para o público a sensação deve ter sido de certa desordem, um jogo de contrastes também no âmbito social, pois se viam pratos de sopa, cobertores espalhados, além de pessoas seminuas, objetos metálicos, como sinos e cálices, e o brilho de peças em vidro. O evento aconteceu num espaço de arquitetura tradicional, um prédio restaurado, do século XIX, o que de certa forma induz à expectativa de certa adequação aos códigos de conduta socialmente estabelecidos. Tunga parece propor, então, diante dessa “prisão” coletiva, o resgate do sujeito das amarras que a própria sociedade cria na repressão do desejo e gozo da liberdade.

A amarração que gera a corda teresa tem certa afinidade com outra amarração, que é a trança, mais um elemento comum no trabalho de Tunga. Trata-se de algo de conhecimento ancestral, do período neolítico, da época da criação da tecelagem. Então, a partir de três mechas de cabelo temos uma forte trança. Em várias obras de Tunga aparece a lógica numérica entre três e um. O artista cria assim a razão de sua produção, suas associações e normas que estruturam sua poética. Na obra *À luz de dois mundos* ele explora de modo ainda mais determinado a questão da ancestralidade da vida e da cultura humanas. Outro elemento também gerado pela técnica de entrelaçamento e presente nessa obra é o tipiti. O objeto pertence à cultura indígena, e sua função é espremer a mandioca ralada no processo de produção do tucupi e da farinha. Nessa instalação, entretanto, Tunga o utiliza para estranhamente guardar ou, quem sabe?, espremer cabeças de reis e filósofos de tempos passados. Em verdade, a sombra da morte parece determinar o clima da obra. Nela o que inicialmente se vê é um esqueleto, que jaz sobre uma rede, mas curiosamente não tem cabeça. Entre os demais elementos que ali aparecem há ossos, pente e uma forte trança que sustenta vários crânios, sendo um deles cor de ouro. O fêmur do esqueleto também tem essa cor e chama a atenção, pois essa referência ao cobiçado metal deve dizer respeito ao interesse histórico dessa riqueza dos índios de nosso continente. Nessa espécie de sarcófago, que se constitui em aberto nessa instalação, talvez se possa ver o contraponto histórico da relação entre norte e sul, entre a Europa desenvolvida e os países do sul. Não denota, contudo, domínio de uma cultura sobre outra, pois ambas se mostram em mesmo grau de importância, e, além disso, parece haver algo de antropofágico nesse trabalho, já que o uso do tipiti pode ter, enfim, o sentido de se alimentar da cultura do outro, de sua força e conhecimento histórico.

Como se pode perceber, Tunga não delimita fronteiras entre as diversas linguagens que utiliza, e por vezes o espectador se sente à deriva diante das ficções que o artista produz e os amplos encadeamentos de sentido que sua obra possibilita. Percebe-se, todavia, que o foco de energia que conduz sua poética é a força do desejo. Ele nos mostra então essa vinculação originária entre homem e natureza, bem como o ânimo que dirige a vida, a aventura humana. Na interessante série intitulada *Quase Auroras*, feita entre 2005 e 2009, essa relação primordial entre homem e natureza vem à luz. Trata-se de um conjunto de aquarelas extraordinárias, de imagens quase etéreas e figuras pouco perceptíveis. A transparência própria da aquarela se mostra então perfeitamente adequada ao tema proposto de integrar o homem ao ambiente. Nessa estranha natureza, as figuras nuas que aparecem são quase imateriais, por vezes sem cabeça; em alguns trabalhos estão acopladas a copas de árvores, em outros, a troncos bastante

alongados. De todo modo, diante dessa natureza fértil, o corpo e seus fluídos interligam, enfim, o homem ao mundo.

Para essa série Tunga produziu também um catálogo e nele incluiu um folheto destacável, em que apresenta curiosa narrativa que justifica o sentido dessa produção. O artista relata o processo que o fez chegar aos resultados dessa série. Essa produção textual faz então parte da composição de seu trabalho, é assimilada à imagética que constitui sua poética. A história diz respeito a seu encantamento por uma garrafa e a uma série de atos involuntários. Ele nos diz:

Pus-me a 'decorá-la' inadvertidamente, e de modo bizarro. Um troço de cristal, fragmentos de ímã, uma correntinha, um fio de cabelo deixado ao léu e mesmo um amálgama terroso que sequer suspeito de onde tirei... compunham nela um talismã.

Um certo dia estando sentando prestes a urinar decidi como que involuntariamente a fazê-lo ali mesmo na garrafa, surpreendendo-me com o inusitado...eis que o objeto tomara ares de acabado, se configurando como uma lamparina.

[...] Não que o usasse como modelo para meus desenhos mas na contemplação dele via outras imagens como que subjacentes a ele, vapores ou sombras de naturezas totalmente diversas." (TUNGA, 2009, p. 2)

O relato do artista revela, portanto, como a questão da alquimia é tema importante em sua arte e como o uso de cristais e de fluídos corporais ganham sentido no jogo de associações que constituem seu trabalho, reiterando assim sua conectividade com a natureza e a vida. Ao compor esses nexos, Tunga atualiza seu procedimento plástico e constitui essa aura de sentido em torno de suas obras.

Determinadas obras do artista parecem mais herméticas, mas talvez devamos nos ater a algo que escorre e se esvai, aos líquidos e fluídos, odores, vapores e energia que ativam o jogo da vida que Tunga expõe. A força do desejo se mostra no registro dessas evidências que o corpo apresenta, e o trabalho de Tunga nos diz algo sobre essa energia própria do ser em sua integração ao mundo, à natureza, pois seu interesse é desvelar o sentido da aventura humana. Essa diretriz poética nos faz pensar em Bataille, para quem o homem é um ser descontínuo, mas também determinado a manter o corpo, que é precíval.⁵ Esse autor pensa o erotismo como um estado de crise no qual, diante da morte, do inconcebível, o homem se abre para apreender o sentido de sua

continuidade.⁶ O erotismo, contudo, seria ainda, segundo Bataille⁷, o ânimo que estimula a fusão entre os seres. Por fim, Bataille afirma: “O sentido último do erotismo é a morte”⁸. Vimos, sim, essa força do erotismo em toda obra de Tunga e de modo mais determinado a própria sombra da morte em *À luz de dois mundos*. Vimos também o sopro de vida que interliga homem e mundo na série *Quase auroras*. De todo modo, o sentido da obra de Tunga parece estar em seus processos, no fluxo de suas tentativas de fazê-lo aparecer. Assim é que lemos a obra *Da Pele*, de 1976. Feita com madeira, ferro, feltro, alfinete, cobre, termômetro e barbante, ela tem mais o aspecto de um objeto a ser decifrado, que transmite agora uma calma de outrora. Talvez se veja ainda ali, um fluxo de energia que se esvai, que nos deixa, se não seu registro, sua pista. Seu sentido parece ser antigo, e se sua matéria se corrói com o tempo é porque ela talvez tenha perdido seu terror. Pois, sim, a ideia da morte nesta obra não nos abala. Ela traz, além disso, elementos do vocabulário plástico do artista, como o cobre e alfinete, que mencionamos anteriormente. Seu processo certamente fez despendar energia, e temos ali um termômetro para registrar sua temperatura. As amarrações que lhe foram feitas pelo artista tratam de preservar ao máximo sua integridade. Se esta obra é mais um lance no conjunto de sua poética, é também mais um nexo integrante de um jogo poético que nos mostra o esforço desse propositos em deixar sua arte vir à luz. Cada obra, então, seria um processo, uma tentativa de desvelar a lógica desse desejo intenso de buscar o sentido da vida. É essa ação de ânimo sob a pele, sobre o corpo, que nos permite ter acesso ao todo que compõe essa poética. Talvez possamos ver ali nosso destino humano, seu caráter efêmero, carregado de energia e, enfim, a aposta na vida.

Como se pode ver, buscou-se nesta aproximação à produção de Tunga, a partir de determinadas obras, tais como *Da Pele*, *Resgate*, *À luz de dois mundos*, as aquarelas de *Quase Auroras*, entre outras, expor os nexos que dão sentido à sua poética. A arte de Tunga é híbrida e aberta à experimentação. No processo de constituição de sua poética, o artista está sempre atualizando seu procedimento plástico e seu sentido. Ele não estabelece fronteiras entre as diferentes linguagens, que procura desenvolver e ainda assimila conteúdos de curiosas narrativas à sua produção plástica. Suas associações de sentido se dão a partir de elementos recorrentes que, por vezes, se apresentam como verdadeiros enigmas, razão pela qual o espectador, em determinados momentos, sente-se à deriva diante de sua constituição imagética. Verificou-se, então, que a poética de Tunga expõe o ânimo próprio do ser em sua integração ao mundo e que a força do desejo é uma diretriz predominante nesse sentido, cuja energia ativa o jogo da vida que mira o artista.

Notas

¹ Este conceito de instauração utilizado por Tunga é de Lygia Clark. Ver RJEILLE, Isabella. *Tunga: corpo em obras*. São Paulo: Masp, 2017, p. 35.

² TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 90.

³ *Ibidem*, p. 90

⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁵ BATAILLE, *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004, *passim*.

⁶ *Ibidem*, *passim*.

⁷ *Ibidem*, *passim*.

⁸ *Ibidem*, p. 225.

Referências

BATAILLE. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

RJEILLE, Isabella. *Tunga: corpo em obras*. São Paulo: Masp, 2017.

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

----- . *Quase auroras: phanografias*. São Paulo: Galeria Millan, 2009. Catálogo de exposição).

Wellington Cesário

Professor de história da arte do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre em história da arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), doutor em artes visuais pela EBA/UFRJ e pós-doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordena o Grupo de Pesquisa em História da Arte da UFS. Contato: cesariow@yahoo.com.br