

Instaurações de Mundos

Conveniente se fazia investigar a peculiar natureza daquele ícone. Não acredito na brumosa semiologia, em improváveis exegeses menos ainda... O que poder-se-ia cultivar sob aquele signo? Fênix sim, um fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta! Algo mais concreto, no entanto, posso agora afirmar, pois me lembro de que o que vira fora talvez o fruto de uma outra cultura, não menos estranha mas bem mais palpável... Tratava eu naquela época do cultivo de espécimes com o inconfessável propósito: 'Experimentadores ocasionais'... Encontro-me na porta desta torre e o fênix me reaparece, estando eu a plantar outro jardim, numa floresta mesmo, semeando sereias.

Tunga, "Semeando Sereias"¹

Chumbo, ouro, prata, cobre, aço, latão, alumínio, limalha de ferro, madeira, borracha e argila; mas também gelatina, ímã, pólvora, ácido sulfúrico e éter; velas, líquido luciferino, lâmpadas, lamparinas, lanternas e lampiões; baton, perucas, cabeleiras, tranças, laços de cetim, pentes, pérolas, seda pura, agulhas e dedais; gêmeas, ninfetas, *top-models*, atrizes de telenovela, campeãs de atletismo, estrelas nacionais de brilho internacional; fragmentos de velhas canções, filmes, computadores, projetores, caixas de charuto brejeiras, tacapes, malas velhas, chapéus, panamás e cowboys; moscas, aranhas, lagartixas, cobras, sapos e besouros; sinos, sinetas, urnas, cálices, jarras, vasilhas, esponjas de lavar louça, termômetros, tripas de mico e ossos; relva, redes, areia, beira mar, beira de rio - o insólito equipamento de Tunga.

Intimidade entre fatias de mundo que dificilmente se encontrariam. Atrações estranhas, tensão erótica, montagens inusitadas, hibridações: nessa luxuriante sexualidade não humana, mundos imprevisíveis se instauram, povoados de seres *sui generis*. Obras de arte vivas. Todas.

Seres fantásticos de um universo barroco²? Ou melhor, neo-barroco? Melhor ainda, neobarroso³? Deglutição antropofágica⁴? Geléia geral tropicalista⁵? Tudo isso e ao mesmo tempo outra coisa. Eterno retorno do outrar-se. A fórmula singular de Tunga.

São obras vibráteis. Nada é neutro no entorno, que nem é bem entorno, pois as obras, mesmo uma vez criadas, continuam sendo multiplicidade de elementos entre os elementos do entorno, passíveis de novos arranjos. No invisível de seu encontro com ambientes diferentes daqueles que as geraram, um frenesi de atrações e repulsas recompõe o mapa das misturas, e novas obras se fazem. E depois de novo: confluências aleatórias produzirão outras tantas obras. Ou não.

Às vezes são apenas pedaços de obra que se atualizam em novas composições: formas, materiais, objetos, bichos, atmosferas, estruturas que retornam⁶. Às vezes, obras inteiras. Às vezes elas mudam de nome a cada reatualização⁷. Às vezes não⁸. Às vezes duas obras diferentes recebem o mesmo nome, com sutilíssimas alterações.⁹ Às vezes uma obra se junta com outra e até com mais outra e, neste cruzamento, germina outra ainda, desconhecida¹⁰. Às vezes elas se repetem anos a fio¹¹. Às vezes elas ficam anos sem reaparecer¹². Às vezes reaparecem por ciclos, lunações. E entre os ciclos, elas hibernam, adormecidas no esquecimento¹³.

Nada escapa a esta palpitação desejanste que enlaça corpos e os desenlaça, e, neste rebuliço, dá origem a imprevisíveis transfigurações. Uma retrospectiva por exemplo: seja qual for o critério de seleção das obras e de sua montagem, mesmo que nada tenha de linear ou cronológico, é sempre uma nova vizinhança que se estabelece entre elas, vizinhança que as amalgama, engendra devires em cada uma delas, e faz nascer outras tantas. E ainda, a mesma retrospectiva em espaços, cidades ou países distintos, será também ela infalivelmente distinta a cada vez.

É que quando obra e ambiente se encontram, há uma sutil sedução entre os elementos que os constituem. Alguns destes elementos, a obra ignora ou até rejeita. Já outros, os que vibram especialmente naquele contexto, acabam por impor-se, misturando-se à sua composição¹⁴. Outros ainda, apresentam-se como matérias possíveis de expressão de problemas que latejam ali intensamente, como que pedindo urgente atualização para liberar a vida de algum impasse¹⁵. Quando conseguem entrar em cena, reativa-se a vida em sua potência criadora e o ambiente se põe em obras. Tudo se transforma em matéria prima de um processo de criação não só artística, mas também da própria existência. Desnaturaliza-se um pedaço de mundo; mostra-se seu avesso. Potência de contaminação de tudo: o universo revela-se obra de arte. O universo inteiro, *work in process*. Arte, vibração crítica do mundo.

“Os exemplos de objetos aqui apresentados são da ordem do clássico tema do nu. O nu tratado no ‘campo da intimidade’, na tentativa de objetivar experiências do sensível”, dizia Tunga no começo de sua obra¹⁶. Ou mais recentemente: “Fazer uma obra é resgatar uma série de experiências e construir uma linguagem compatível com essas experiências”¹⁷. Política? Sem dúvida, porém não como temática ou ideologia, “artisticamente” representados. Uma política reinventada, que se faz indissociavelmente prática artística. Ela não representa o real, nem imagens de seu futuro, mas coloca o real em movimento e o expõe na intimidade de sua nudez: as forças que o animam, afetos de corpos humanos e inumanos em seus acoplamentos e germinações. O que a política assim praticada pretende é “tornar visível o invisível”, como já dizia Paul Klee, inventando-lhe linguagens compatíveis. Para isso, ela depende da experiência do sensível, única via de acesso a esta invisível nudez do real. Trata-se de produzir

novas formas de tempo, novos mundos, outras individualidades, revelações. Concretamente. A bem dizer, neo-concretamente¹⁸.

Não pára por aí a volúpia insaciável desta obra que mexe e remexe o mundo por onde passa. Tudo é envolvido e revolvido em sua neobarrosa correnteza. A começar pelo espaço onde a obra de faz, que deixa de ser simplesmente espaço, fundo neutro onde se depositariam as coisas, para participar ativamente da obra e dela sair transmutado. Como diz Tunga: “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”. Ou ainda: “A linha define dois objetos e não um espaço e um objeto.”¹⁹ Mas não é só o espaço: também o espectador, o crítico e o próprio artista tornam-se matéria prima a ser trabalhada pela obra que, nesse processo, se metamorfoseia e, ao mesmo tempo, os lança em inesperados devires.

O espectador (se é que se pode chamar por este nome as testemunhas deste mundo em obra) é convocado para além de seu olho-tela ou olho-espelho, sob pena de ser deixado de lado pela obra. Ele tem que reativar a vibratibilidade de seu olho, que redevem corpo, povoado por espécimes vivos, conjunto singular e dinâmico de sensações-universos. Ele tem que desejar a obra. Na pulsação do achego entre o corpo do espectador, agora testemunha ativo, e o corpo da obra, novas composições se fazem, outros destinos se apresentam, outros sentidos.

Seria então no encontro com o espectador que emerge o sentido desta obra? Sim, mas nada a ver com alguma suposta essência de sua subjetividade, nem com uma verdade a ser auscultada nos recônditos de uma interioridade imaginária; tampouco a ver com alguma suposta essência da obra em sua objetividade, sua estrutura, forma ou coisa que o valha - embora ela também exista neste plano e possa ser comentada deste ponto de vista. O sentido não está nem na obra, nem em quem a contempla, nem em algum lugar entre ambos; tomados assim, como individualidades acabadas, espectador e obra não passam de carcaças deixadas por processos que já se foram, transformadas em monumento. O sentido emerge na miríade de elementos que compõem os corpos co-presentes, humanos e inumanos, em seus invisíveis cruzamentos.

Assim também qualquer comentário crítico, como é o caso do presente ensaio. Improvável a exegese. Mais precisamente, a exegese já é uma política de desejo: resistência ao outramento, mania de verdade. O comentador se compõe com a obra, e nesta aliança, produz-se um duplo devir não coincidente, da obra e do próprio comentário. O mesmo com os filmes que se fazem em torno da obra: eles são desdobramentos e não pretensos documentários que a espelhariam como tal.²⁰ Vocação crítica preservada. A obra continua se fazendo.

E a autoria então, onde é que ela se situa? O artista, para Tunga, é apenas um “propositor”, como já o era para Lygia Clark, *prima dona* entre seus mestres, que declara isso com todas as letras numa espécie de manifesto, escrito em pleno ano de 1968²¹. Na fórmula de Tunga, o que o artista propõe, é um protocolo de

experimentação - lista de objetos, roteiro de operações e, eventualmente, agentes humanos ou não de tais operações. No entanto, o que advirá não é ele quem sabe e muito menos quem decide; é o fio vital que alinhava os corpos de certa maneira, dependendo do que em cada um é afetável ou não pelo outro, dos efeitos de cada um no outro. O artista a isto se refere numa de suas entrevistas: “as esculturas e os desenhos continuam trabalhando independentemente de mim... produzindo e recebendo efeitos dos diferentes materiais utilizados”²².

O artista é um “experimentador ocasional” que funciona como catalizador de individuações. Mas só. Ele sequer tem como prever qual será o elemento desencadeador de criação. Qual será o ponto ótimo de tensão entre os ingredientes heteróclitos que ali se reuniram, de modo que sua fricção seja fecunda - condição para que um mundo tome consistência, possa individuar-se e fazer-se obra. Grande arte é necessária para colocar-se à espera paciente deste ponto preciso. Disponibilidade para toda espécie de miscigenação, por mais esdrúxula, desde que promissora. Disposição para suportar a estranheza destas misturas em seu próprio corpo. Sim, porque também o artista é parte da obra; como diz Tunga: “Quem faz uma obra a incorpora e é incorporado por ela”²³. E tem mais: para que o artista possa suportar este outramento que as vizinhanças inusitadas promovem também em sua sensibilidade, ele tem que desertar a posição de sujeito e afirmar a potência criadora da vida que o anima, esta sim a autêntica autora da obra. E nada de drama; senão, sob a máscara da vítima, volta o sujeito, e tudo gora e se esteriliza. Então indispensável se faz agregar à receita do propositor “cápsulas de humor”²⁴ e ironia. Humor que escracha e desdramatiza; ironia rebelde, sem culpa, que dessacraliza. Um exemplo da estratégia lúdico-irreverente de Tunga, num texto em que ele aborda justamente a questão do estatuto do artista: “Devo dizer-lhes que houve um equívoco fortuito em tal convite, pois ele embute minha presença como imerso na categoria de artista. Não é no entanto em tal categoria que aqui venho apresentar esta breve contribuição”.

Muitos podem ser os dispositivos disparadores de obra, operadores de contágio e hibridação. Eles servem para dar liga ao conjunto de elementos que constituirão uma mesma obra, ou para juntar e amalgamar várias obras entre si e, nesta combinação, produzir uma outra, inédita. Um deles, talvez o que mais retorna, é a gelatina. Matéria orgânica gosmenta, próxima dos fluidos corporais - baba, meleca, esperma - que lambusa tudo, produzindo um continuum²⁵. Por exemplo, à superfície de gigantescos sinos pesando sete toneladas, vêm colar-se pequenas sinetas, jarras, urnas e cálices, num improvável equilíbrio²⁶. Besuntados de gelatina, surpreendentemente eles formam uma só peça. A gelatina insiste ao longo dos anos, em tudo que é obra, promovendo uma fusão de todas elas. É o retorno da geléia geral da *Tropicália* grudando tudo, do mais brejeiro ao mais sofisticado, sem qualquer reverência; salada mista, cujos ingredientes são selecionados unicamente em função das urgências que se impõem à alma do artista contemporâneo? Ou é a *Baba Antropofágica*²⁷ que se reatualiza aqui sob forma de

gelatina? Provavelmente, um pouco disso tudo, conjugado a outras insuspeitas reativações.

Outro dispositivo recorrente na fabricação de híbridos: os ímãs²⁸. À primeira vista, usá-los para ligar materiais parece óbvio: a vocação dos ímãs é justamente produzir atração entre minérios. No entanto, ao cumprir seu destino no contexto inesperado de uma obra de arte, eles provocam estranhamento. O poder de atração do ímã se explicita através do modo como agrupam-se os pedaços de limalha de ferro; o invisível campo magnético que o ímã produz ganha visibilidade e torna-se palpável; é este campo magnético que molda a escultura. É como se os ímãs estivessem ali para lembrar que a matéria prima de Tunga são as forças de atração e repulsa que trabalham os corpos em seu encontro. Orientado por estas forças, o artista solda aquilo que se pensaria insoldável e, para fazê-lo, experimenta todos os meios possíveis, dos mais evidentes aos mais incomuns.

Outros inesperados operadores de junção: baton, base e pó compacto maquiam cálices, urnas e “lábios” e fazem deles um só corpo²⁹. Outros ainda: finíssimos fios de toda espécie - de cobre, nylon ou prata - unem os elementos em cena em diferentes obras³⁰.

Por último, um tipo de operador de liga que vale a pena privilegiar: os textos de Tunga que por vezes acompanham seus trabalhos. Narrativas com referências a documentos imaginários - recortes de jornal, relatórios de pesquisa, depoimentos, telegramas, cartas, inscrições arqueológicas, achados paleontológicos, registro de experiências telepáticas, etc. - produzem uma impostação pseudo-científica impregnada de mistério e magia que acaba contaminando a obra. Nestes textos, onde ficção se entrelaça com dados objetivos e biográficos, obra e vida tornam-se inseparáveis - a vida se mostra obra, e a obra, cartografia da vida. Como se os elos que unem ingredientes impossíveis para fazer obra, ou várias obras para fazer uma nova, fossem da ordem do necessário e, portanto, passíveis de explicação científica.

Caso exemplar disso é o texto *Xifópagas Capilares entre nós*³¹ onde a performance que traz este nome convive com as obras que compõem a exposição onde ela se realiza³², numa história que as enlaça, supostamente vivenciada pelo artista. Tudo começa nas pesquisas acerca da época da construção do Tunel dos Dois Irmãos que Tunga teria empreendido para a filmagem de *Ão*. É assim que vai surgindo a história das gêmeas xifópagas (duas irmãs, como os dois irmãos do tunel), que antes de chegarem à puberdade, haviam sido sacrificadas por sua comunidade, que em seguida praticara escalpo em suas cabeleiras, com a louvável intenção de evitar catástrofes. O escalpo vira o troféu que vai parar numa outra história, e assim, sucessivamente, a narrativa vai tecendo um continuum de acontecimentos fortuitos, que estariam na origem de cada uma das obras que compõem a exposição (*Aõ, Torus, As jóias de Madame de Sade, Troféu, Manifesto Oculto, Pintura Sedativa, Revê-la Antinomia*). Só para dar um exemplo, já no fim da história aparece o dentista de Tunga, o misterioso Dr. Armando, que lhe mostra

o molar de um paciente coreano onde se vê um relevo esculpido, o mesmo desenho que encontramos em *Revê-la Antinomia* e *Pintura Sedativa*, o que além de decifrá-lo, explicaria sua recorrência. Na personagem do dentista converge subitamente o conjunto dos acontecimentos anteriores, levando Tunga à conclusão de que todos eles seriam sintomas entre nós da puberdade das xifópagas. O fenômeno levava a natureza a entrar em adolescência, o que lhe teria provocado uma série de devires, e portanto obras, das quais estaríamos sendo os espectadores testemunhas.³³

Textos como este não estão ali, ao lado ou no meio das obras, para traduzir seu significado ou desvendá-las como metáforas. A mescla de ciência e ficção, arranca o discurso científico ou especializado de sua naturalização como verdade, dando visibilidade ao seu estatuto de criatura. A vocação do texto na obra de Tunga é reafirmar e fortalecer a questão que desde sempre anima a investigação que ele desenvolve através de seu trabalho: a mutação contínua dos corpos em sua imperiosa mestiçagem; a repetição da diferença. O discurso é uma entre as muitas cartografias desta mutação: como toda cartografia, ele se faz ao mesmo tempo que a obra, participando de suas metamorfoses e, portanto, de seu destino. É Tunga quem diz, já no começo de sua “carreira”, que “o texto tem início no interior da produção, sendo assim mais uma produção prática do que um texto teórico”³⁴. Neste sentido, o texto que acompanha a obra tem o mesmo valor que estruturas de dez toneladas. Do mesmo modo, a gelatina, os ímãs, a maquiagem e os finíssimos fios: materiais de frágil consistência que articulam elementos disparatados e, nesta articulação, constituem efêmeros sólidos, estruturas evanescentes.

Outros operadores de hibridação funcionam não por justaposição ou revestimento, mas por devoração. Seres engolindo outros, de diferente natureza, que por sua vez engolem outros ainda, e assim infinitamente, como o túnel que engole a serpente que engole o sapo em *Nervo de Prata*³⁵. Ou então, seres de mesma natureza devorando-se mutuamente, para em seguida redividir-se em dois novos tipos de ser: um com duas cabeças, sem rabo; outro com dois rabos, sem cabeça, como as lagartixas de *Cipó Cinema*³⁶.

A pergunta que fica é a seguinte: afinal, no meio destes infinitos arabescos, que continuam uns nos outros incansavelmente, por justaposição, revestimento ou devoração, onde se situa a obra propriamente dita?

Em primeiro lugar, cada obra de Tunga tem uma dupla face. Uma face visível que pode ser representada. Esta, a mais óbvia, constitui a obra atual - efêmera sedimentação dos fluxos numa forma qualquer, maciço bulbo de rizoma³⁷, o qual paralelamente continua seu curso incontável. Lado estático e cronificado da obra, que pode ser apreendido como unidade, desde que lembremos que esta é sempre instável e não cessa de se desterritorializar.

Há também e inexoravelmente uma outra face, seu reverso: infinitas obras virtuais que podem engendrar-se na agitação invisível de seus amálgamas, cujas direções, expansão e ritmo, são imprevisíveis. Lado dinâmico, cronogenético da

obra. Isto fica mais perceptível nas “instaurações”, como gosta de chamá-las o próprio artista: instaurar é por definição criar o novo, onde através de um protocolo proposto pelo artista, produzem-se “núpcias contra natura”³⁸: reinos humanos, animais, minerais copulam entre si ou se entredevoram, gerando mundos e seres únicos, jamais vistos. E o mesmo protocolo repetido em outro contexto, gera outros mundos ainda, outros seres. Sempre singulares.

Ou seja, Tunga opera uma virtualização da arte. Esta talvez seja a chave de sua fórmula. A obra não é só o apreendido pelo olho-espelho. Lembremos dos *Tacapes* que insistem desde 1986, reaparecem nas inúmeras versões de *Lagarte/Lizart/Lesarte*³⁹, e voltam agora na presente exposição: o aparentemente mais sólido e mais primitivo, se mostra como mero agregado de pedacinhos de limalha de ferro unidos por ímã, artifício fabricado. Isto vale para qualquer obra: apesar de sua solidez aparente, ela é sempre ao mesmo tempo um composto híbrido em formação. Ela continua se fazendo, em função da lista de afetos possíveis de cada material empregado. Uma determinada lista a fará compor-se com determinados materiais, que Tunga incorpora artificialmente ou seleciona no ambiente onde ela se faz obra. Nestes acoplamentos espúrios, criam-se novas obras e assim ad infinitum. Há portanto uma obra virtual permanente que se atualiza em contornos imprevisíveis, formando cada uma das obras em sua atualidade.

Se existe um mistério nesta obra, ele está em sua incontornável virtualidade, da qual sempre nos esperam devires. O próprio mistério da vida enquanto energia criadora. Não se trata aqui de representar a vida: representações pura e simplesmente, por mais originais, tendem a ser inofensivas. Trata-se sim de colocar a vida em experimentação. É isso o que estranha nesta obra: uma inegável força que, se deixarmos, nos arranca da mesmice e nos relança no processo. Uma força ética, pois afirma a potência de transfiguração da vida.

Há uma famosa frase de Mário Pedrosa⁴⁰ que vem ressoando há várias décadas, na qual ele define a arte como “o exercício experimental da liberdade”. Esta frase, pronunciada acerca dos neo-concretos Lygia Clark e Hélio Oiticica, poderia traçar uma linha que os liga a seus antepassados do movimento antropofágico e a inúmeros de seus contemporâneos - alguns de sua geração, especialmente Glauber Rocha, no cinema; outros da geração seguinte, por exemplo, Júlio Bressane, também no cinema, e os poetas/compositores tropicalistas, com suas requintadíssimas obras de canção popular. O movimento tropicalista já nasceu sob o signo deste elo; um “neo-anthropofagismo”, segundo Caetano Veloso. Cada um dos criadores que povoam esta linha, incorpora o “banal”, à sua maneira, afirmando uma estética viçosa e inventiva que impregna o cotidiano brasileiro, e que nunca havia sido inscrita no sistema oficial da cultura. Eles não só trazem esta estética para a cena artística mas a misturam com as mais sofisticadas e experimentais referências eruditas dos assim chamados “centros hegemônicos”. Mas a linha do “exercício experimental da liberdade” não se esgota

nestes criadores; ela continua reatualizando-se, estendendo-se ao contemporâneo e ligando outras tantas obras. É nítida sua presença no trabalho de Tunga, que aliás formou-se exatamente na efervescência cultural do Brasil anos sessenta, combinado com o Chile revolucionário de Allende (onde iniciou-se ao neo-barroco latino-americano) e com uma Paris ainda contaminada por maio de 68. Uma fórmula singular de reativação da marca antropofágico-neo-concreto-tropicalista da cultura brasileira articula-se na obra deste artista.

A antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração, praticado pelos índios. O assim chamado *Movimento Antropofágico* extrai e reafirma a ética deste ritual - devorar os seus outros, mas apenas os bravos, pois que espíritos fracos poderiam ser veneno para seus corpos -, fazendo-a migrar para o terreno da cultura. Levado para este terreno, o princípio da antropofagia consiste em banquetear-se com universos de referência das culturas “colonizadoras” (e não só delas), devorá-los na íntegra ou somente certos pedaços, mais saborosos, e misturá-los à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de hierarquia a priori ou adesão mistificadora. Mas atenção: só entram no cardápio da ceia antropofágica, as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações.

A cultura neste país evoluiria portanto por aliança, devoração e contágio, e não por linear filiação, o que contraria certas interpretações psicanalíticas que ao tomarem o modelo de subjetivação europeu, a-criticamente, como padrão, insistem na idéia de que nos faltaria uma sólida filiação, um pai fundador decente⁴¹. O mapa destas alianças e contágios é um rizoma infinito que muda de natureza e rumo ao sabor das mestiçarias que se fazem na grande usina de nossa antropofagia cultural. Uma imagem desse rizoma poderia ser a das lianas que germinaram de sementes deixadas em *Espasmos Aspiratórios Ansiosos*: enredando-se pelos montículos de areia deixados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, elas acabaram por uní-los, formando um corpo único, complexo emaranhado de contaminações que invadiu a tal ponto o espaço do museu que a obra teve que ser evacuada.⁴²

Incrível diversidade e exuberância transbordante caracterizam a criação regida por este tipo de ética. Numa entrevista dada recentemente, Tunga declara: “O Brasil é um país de uma riqueza cultural extraordinária. Possui práticas culturais urbanas as mais diversas e adequadas, ligadas a comunidades de condições extremamente diversas... Acredito que o Brasil não seja um país do futuro mas do presente. O que o Brasil nos dá como subsídios em termos culturais é obviamente a sua diversidade, a sua heterogeneidade, a possibilidade do exercício de práticas as mais diversas, de linguagens as mais diversas, que vão produzir a forma dita artística. Dificilmente um artista europeu dispõe de uma tal riqueza de experiências e linguagens culturais que lhe proporcionem uma obra mais completa.”⁴³

Assumir e reafirmar a ética antropofágica como legado da tradição brasileira, é descartar qualquer idéia de identidade nacional. À primeira vista, isto pode parecer paradoxal, mas não o é se entendermos que, pensando nestes termos, o que rege a formação das obras de cultura e de existência no país, é exatamente a mistura. Não uma mistura que faria nascer novas identidades, agora mestiças, mas uma incansável e variada mistura, que implica sempre em devir-outro. Assim, regidos por aquilo que tenho chamado de “princípio antropofágico de individuação”⁴⁴, os brasileiros tenderiam a não caracterizar-se por qualquer espécie de representação substancializada de si, para serem, ao contrário, aquilo que constantemente os separa de si mesmos, seja qual for o contorno da auto-imagem em funcionamento e por mais sedutora que ela se apresente.

Na mesma entrevista, Tunga declara: “O carro chefe do Brasil é a identidade flutuante. Nilton Dacosta, lógico de Campinas, explica que o país se rege pela lógica de um modelo paraconsistente, onde o princípio de identidade não é constitutivo”. O que está em questão nesta fala não é a existência de um contorno de si através do qual cada um possa reconhecer-se e ser reconhecido: “sentir-se em casa” num determinado modo de ser é indispensável para viver. O que está em questão é o princípio constitutivo deste “em casa”. Quando o princípio de individuação que rege a produção de subjetividade é identitário, o recurso para se reconhecer um contorno de si reduz-se a uma imagem, ainda que substituída por outras ao longo da existência, uma imagem que se pretende igual a si mesma. O resultado é um “em casa” substancializado, inteiramente submetido ao regime da representação. Já quando o que rege o processo de subjetivação é um princípio antropofágico, como acontece tradicionalmente no Brasil, no lugar das paquidérmicas identidades se teria a experiência de constituir um “em casa” no próprio nomadismo do desejo, seus inesperados acasalamentos e os modos de ser singulares, sempre circunstanciais, que aí se engendram. O “em casa”, aqui, seria feito portanto de um modo de ser dessubstancializado e, indissociavelmente, de suas múltiplas e invisíveis hibridações, que produzirão outros modos, e assim infinitamente – modos de ser efêmeros e que se sabem efêmeros. Como isso funciona?

Antes de mais nada, expondo-se verdadeiramente ao outro, até para avaliar quem é que se vai comer. Mas expor-se de modo a poder fazer esta avaliação é muito mais do que o respeito bem educado pela alteridade. É preciso deixar-se afetar pelo outro, até para saber se degluti-lo tenderá a nos trazer força ou o risco de murchar. E se este outro revela-se como promessa de iguaria e decidimos tragá-lo, impossível sairmos desta excêntrica refeição idênticos a como chegamos.

Para que esta postura face ao outro seja possível é preciso desejar a diversidade, encantar-se com o desconhecido. É preciso suportar a turbulência que a sopa antropofágica promove na alma, até que o outro seja digerido e um novo contorno de si ganhe consistência. É preciso ter jogo de cintura para improvisar

este novo contorno com qualquer linguagem que se tiver ao alcance, sem preconceitos.

Tudo isso implica uma certa intimidade com o invisível, uma certa habilidade para decifrar os signos mudos de um mapa de sensações que se traça e retraça em função dos pedaços de universo que se engole. Em outras palavras, tudo isso implica estar sempre em sintonia com o atual e o virtual ao mesmo tempo. Um pé numa certa figura de si e o outro embarcado em seus devires. O princípio antropofágico de individuação implica, portanto, uma virtualização da realidade.

No mundo contemporâneo, a questão da identidade tem estado na ordem do dia. A vertiginosa intensificação das misturas e as múltiplas e velozes transformações que vivemos tornam cada vez mais inoperante manter-se sob regência de um princípio identitário. Neste contexto, o modo antropofágico de individuação é uma proposta que extrapola as fronteiras do Brasil, e constitui uma resposta poderosa para os impasses da atualidade (talvez esta seja uma das razões do sucesso que as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark vêm conquistando na cena artística internacional). Na mesma entrevista em que Tunga menciona a idéia de Dacosta de que uma lógica paraconsistente regeria o país, ele comenta: “O que se vê é que a cultura contemporânea no sentido mais restrito - aquele que se inscreve no circuito de arte contemporânea ocidental - é exercida no Brasil de uma forma talvez insuperável no mundo”. E, mais adiante, ele continua: “É extremamente oportuno no atual desespero de busca de identidades preservar à sombra um mormaço para as singularidades. Nestes coqueiros que não dão côco eu não amarro a minha rede”.

Tunga parece cumprir sua palavra. Como vimos, a obra deste artista nunca está nem onde e nem como se espera. De fixo, ela não tem nem morada, nem contorno, nem nome. Uma obra que nunca se esgota em si mesma, que foge por todos os lados, que nunca se encerra em limites demarcáveis de uma vez por todas. É claro que se pode dizer que cada obra é uma e única, mas sempre e simultaneamente todas elas são atualizações de uma só e mesma obra, contínua, inesgotável, infinita. Caudaloso fluxo barroco. De-lírios. Obstinação volta, recorrência, retorno. Fênix.

É o próprio Tunga quem diz, já em 1984: “O trabalho é um conjunto de trabalhos; um sempre leva ao outro, como se entre eles existisse um ímã”⁴⁵. Ou ainda, mais recentemente: “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”⁴⁶.

Sendo assim, como classificar essa obra? Como atribuir-lhe lugar, sentido e valor no universo instituído da arte? Esta linguagem própria da obra de Tunga, que implica em permanecer pulsando para além de suas sedimentações formais, dribla o autoritarismo do *establishment* da arte. Este autoritarismo tende a exercer um monopólio da pulsão criadora, que ignora a maioria dos artistas e, àqueles

poucos eleitos que reconhece e incorpora, tenta impor diretrizes de trabalho, reduzindo muitas vezes sua obra à condição de joguete de negociações comerciais e políticas. Tunga despista este monopólio contornando as duas tristes alternativas que propõe para o artista hoje: ele consegue manter a visibilidade de sua obra e, ao mesmo tempo, escapar desta reserva autorizada onde a força da arte tende a ser confinada e o ato artístico mumificado.

Os trabalhos deste artista escapam sem parar e por isso mesmo são raros; e quanto mais raros, mais demandados e mais caros. O curioso é que o modo como escapam é exatamente o mesmo que os faz impor-se nos domínios da arte, fortalecendo sua insubordinação e ampliando ainda mais sua liberdade de invenção e incorporação de linguagens.

A obra de Tunga é uma zona franca de hibridações antropofágicas onde a criação, como dinamismo experimental e disruptivo da existência, é constantemente reativada. “Flagrante ostensivo”⁴⁷ da força geratriz. Uma generosa alegria emana desta infinita instauração de paisagens.

Suely Rolnik. São Paulo, 1997

¹ Texto escrito em 1993, publicado in *Barroco de Lírios*, Kosac & Naify, São Paulo, 1997.

² Tunga afirma em entrevista: “Assumo esta memória barroca... A minha retomada do barroco tem a ver com o resgate do não saber à luz da ciência contemporânea ao barroco fundado por Leibnitz, ao barroco que chegou ao Brasil por meio de Minas Gerais e de uma porta de madeira lavrada com motivos chineses trazida de Macau para Ouro Preto”. “Barroco” está presente no nome de sua obra, realizada na Cuba de Lesama Lima, por ocasião da X Bienal de Havana (*Barrocos de Lírio*, 1994); e também em seu livro (*Barroco de Lírios*) em que ele próprio traça uma retrospectiva de sua obra, numa narrativa feita unicamente de imagens e textos de sua autoria, articulados segundo a mesma estratégia barroca do conjunto de sua obra.

³ Expressão criada pelo argentino Néstor Perlongher, importante poeta e antropólogo, para referir-se ao Barroco latino americano, especialmente o platino, ou “transplatino” como ele o chamava. Perlongher viveu no Brasil os últimos anos de sua vida, tendo falecido de Aids, ainda jovem, em 1992.

⁴ O *Movimento Antropofágico*, de matriz dadaísta e prática construtivista transfiguradas, produziu uma diferença no seio do Modernismo, nos anos 20, mesmo que desconhecida no cenário internacional. Destaca-se nesta empreitada, a figura de Oswald de Andrade.

⁵ Título de uma canção de Gilberto Gil & Torquato Neto, do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, espécie de manifesto discográfico do *Movimento Tropicalista*, gravado em pleno 1968. Versão brasileira da contracultura nos anos sessenta, o Tropicalismo afirmou-se como uma das mais originais vertentes daquele movimento, porque livre do ranço da idealização de uma suposta natureza pura perdida, e aberto para todas as industriais hibridações do contemporâneo. A expressão “geléia geral”, que se tornou uma importante noção deste movimento, é uma reafirmação da devoração antropofágica que tudo mistura.

⁶ Formas de tranças, cabeleiras, pentes, agulhas, dedais, cálices, urnas, sinos, sinetas, tacapes, etc. migram de uma obra para outra em diferentes tamanhos e volumes, com diferentes materiais e texturas, combinados de diferentes maneiras.

Materiais também migram: chumbo, ouro, prata, cobre, aço, latão, alumínio, limalha de ferro, madeira, borracha, feltro, cêra, argila, gelatina, imã, pólvora, ácido sulfúrico, éter, rede, seda pura, baton, água, areia, etc.

Objetos que compõem certas obras, reaparecem em outras: velas, líquido luciferino, lâmpadas, lanternas, lampiões, camisas brancas, esponjas de lavar louça, tripa de mico, perucas, laços de cetim, pérolas, ninfetas, chapéus, malas velhas, ossos, termômetros, relva, etc.

Os mesmos bichos habitam diferentes obras: moscas, aranhas, lagartixas, cobras, sapos e besouros.

Atmosferas de certas instaurações retornam em outras: beira mar, beira de rio, ritual, revelação.

Algumas estruturas insistem ao longo dos anos, recorrentes em inúmeras obras: fios, trios, anel topológico, simetria especular; o dentro, fora e o fora, dentro; o de cima, embaixo e o de baixo, encima; a escultura feita de marcas do corpo do objeto no corpo da matéria: traços do encontro entre corpos e não imitação do corpo na matéria. E ainda, fios passando por buracos de agulha (de costura, tricô ou crochê); alguns elementos fazendo função de liga (gelatina, baton, base e pó compacto; fios de cobre, nylon ou prata; e também textos do próprio artista); o artista em carne e osso entrando na composição da obra, em várias instaurações. Por fim, combinação variada das mesmas formas, materiais, estruturas, objetos, bichos e atmosferas.

⁷ Exemplos: *Passeio de Vanguarda no Soho* (Nova York, 1996), reatualiza-se como *Espasmos Aspiratórios Ansiosos* (MAM, Rio de Janeiro, 1996) e, depois, como *Heraldos Divinatórios*, parte de *Inside Out, Upside Down* (Documenta X, Kassel, 1997). Já *Passeio de Vanguarda em Veneza* (Bienal de Veneza, 1995), reatualiza-se como *Templo Ambulante* ou *Debaixo do Meu Chapéu*, também parte de *Inside Out, Upside Down*.

⁸ Exemplo: *Palíndromo Incesto* foi exposto três vezes em 1991, duas em 1992, duas em 1993, uma em 1995, e agora nesta retrospectiva, sempre com o mesmo nome.

⁹ É o caso de *Barrocos de Lírio*, trabalho apresentado na X Bienal de Havana, em 1994, o qual migra em 1997 para o livro *Barroco de Lírios*, invertendo-se apenas o singular e o plural.

¹⁰ Exemplo: *Inside Out, Upside Down* (Documenta X, Kassel, 1997). Nesta obra juntam-se duas obras realizadas anteriormente, com novos nomes: *Heraldos Divinatórios* + *Templo Ambulante* (ou *Debaixo do Meu Chapéu*) (cf. nota 7). Acrescentam-se à mistura novos elementos, como as redes suspensas no alto da plataforma de uma velha estação de trem desativada. A trama aberta da rede deixa entrever seu macabro conteúdo: ossos e pedaços de corpo humano que os rapazes de *Heraldos Divinatórios* trazem em suas malas, assim como as próprias malas.

¹¹ Exemplo: cf. nota 8.

¹² Exemplo: *Axis-Exogène* realiza-se pela primeira vez em 1986 e só retorna agora, na presente retrospectiva, em 1997.

¹³ É o caso de algumas das obras que integram a atual retrospectiva: *Xifópagas Capilares*, exibida três vezes em 1985 e, de novo, três vezes em 1989; *Vanguarda Viperina*, realizada duas vezes, em 1985 e 1986 e, de novo, duas vezes, em 1993 e 1995.

¹⁴ Exemplo: charutos e caixas de charutos in *Barrocos de Lírio* (X Bienal de Havana. Cuba, 1994).

¹⁵ Um exemplo disso é o cenário de *Inside Out, Upside Down* (cf. notas 7 e 10), no contexto de uma pequena cidade alemã, próxima à antiga fronteira com o lado oriental, instaurando na Documenta uma paisagem de holocausto. Restos empilhados de mortos esqueléticos e das malas que os acompanharam para o campo de concentração e extermínio com seus míseros pertences. Ou ainda, restos dos mortos-vivos amontoados nos trens que levavam os deportados para os campos de concentração e dali para a morte.

Na mesma instauração, encontramos um outro exemplo interessante do contexto fazendo obra. Dos altofalantes da plataforma, ressoam ininterruptamente frases de duas melodias formando um dueto improvisado: uma brasileira, “O que está embaixo é como o que está no alto” (Jorge Bem) e, outra, francesa, “*Que c’est triste Venise*” (Charles Aznavour). Várias cenas instauram-se através da música. Primeira: o que está embaixo (os espectadores da Documenta, entre os quais muitos alemães), é como o que está em cima (as vítimas do holocausto, cujos restos ficam suspensos nas vigas da plataforma durante a noite e, durante o dia, eles são colocados à altura dos olhos dos transeuntes). Segunda: a voz brasileira dizendo que o que está embaixo (a arte no Brasil) é como o que está encima (a arte em Veneza, Kassel ou em qualquer cidade européia). Terceira: o dueto franco-brasileiro estabelece uma relação entre a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, que estão ocorrendo simultaneamente. Quarta: Veneza é onde

Tunga apresentou pela primeira vez uma das performances que se reatualizam em *Inside Out, Upside Down* (cf. nota 7), o que faria a Bienal de Veneza e a Documenta se equivalerem no trabalho e na voz do brasileiro. Quinta: uma voz francesa, voz da diretora curadorial da atual Documenta, estaria insinuando que a Bienal de Veneza é triste? Sexta: ou é o próprio Tunga que estaria afirmando através da canção francesa que a Bienal de Veneza é triste? Tais interpretações, sobretudo as duas últimas, poderiam ser exploradas pela mídia, para delas extrair um prazerzinho ressentido de ver o circo pegar fogo. Mas Tunga não dá esta chance; perguntado se achava Veneza triste, com seu humor peculiar ele respondeu: “se Veneza, lugar mais luxuriante do mundo é triste, imagine Kassel?”.

¹⁶ *Malazartes* n° 3, abril/maio/junho/1976.

¹⁷ *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15/3/94.

¹⁸ Pode-se dizer que este tipo de prática política na arte é herdeiro do neo-concretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark; ele encontra-se sem dúvida implícito nas obras destes artistas e explícito em seus textos, entrevistas e correspondência.

¹⁹ *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15/3/94.

²⁰ Quando Arthur Omar prepara *Nervo de Prata*, em 1987, ele explica numa entrevista: “não é um documentário, nem uma ficção, mas uma investigação livre sobre o tema. A obra de Tunga é lida pela minha obra” (*Programação Funarte*, Ano 2, n° 22, out. de 1987). Dez anos depois, em 1997, quando prepara o filme a partir de *Serei a?*, o mesmo cineasta reafirma: “não documento o evento, mas produzo alguma coisa em mim a partir dele”. Ou ainda: “Haverá uma obra executada por Tunga sobre o desfile e eu farei outra obra, que começa a nascer na passarela do *MorumbiFashion*” (*Estado de São Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 14/07/97).

²¹ Tunga começa o projeto de sua obra para a Documenta X, escrevendo: “Nós propomos...”. O que remete diretamente a um célebre texto de Lygia Clark: “Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a ‘obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o ‘agora’” (publicado in *Lygia Clark*, Funarte, col. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, 1980).

²² *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/11/1980.

²³ *Estado de São Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 14/07/97.

²⁴ Expressão de Haroldo de Campos em seu clássico texto sobre a Antropofagia: “Da razão antropofágica” (*Biblioteca Mário de Andrade*, V.44 n.1/4; jan/dez. 1983, São Paulo).

²⁵ Exemplos: gelatina envolvendo sinos de 7 toneladas, cálices e urnas em *Cadentes Lácteos* (1994); de novo, gelatina envolvendo cálices e urnas em *Lábios* (1994); gelatina sobre as marcas deixadas pela vagina e o pé das ninfetas na argila cobreada em *Caras amigas* (1995); gelatina que mistura os componentes da escultura luminosa em *Sempre gostei de bagunça* (1997) e, de novo, em *Serei a?* (1997).

²⁶ *Cadentes Lácteos* (XXII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1994).

²⁷ Obra de Lygia Clark de 1973, onde linhas coloridas, lambusadas de saliva de um grupo de “espectadores”, são depositadas sobre o corpo de um outro espectador que se dispõe a deitar-se no chão de olhos vendados. É a visão do espectador que se encontra aqui vendada, reativando o corpo como meio de acesso à arte, o que é reforçado por sua posição deitada, que o incita a entregar-se à obra. Este trabalho cria uma oportunidade para o espectador deslocar-se de sua posição tradicional de modo a experimentar uma outra relação com a obra de arte. (Cf. “Lygia Clark e a produção de um estado de arte”, texto sobre a *Baba Antropofágica* que publiquei no Brasil, na revista *Imagens*, n° 4: 106-110. Campinas, Ed. Unicamp, abril 1995; e, nos Estados Unidos, na revista *Trans* n° 2: 73-79, 78-81 e 148-149. New York, 1996, com o título “A state of art: the work of Lygia Clark”. O mesmo trabalho pode ser encontrado na Internet no site da Documenta X, onde foi apresentado como conferência no Program “Hundred Days, Hundred Ghests”, em julho de 1997.)

²⁸ Exemplos: *Tacapes* (1986); *Lagarte/Lizart/Lesarte* (1989); *Palíndromo Incesto* (1991-1995); *Antigas Minúcias* (1992). Em *Lagarte/Lizart/Lesarte*, a lagartixa de ferro que dá nome ao trabalho é minúscula e fica grudada em tacapes imensos, atraída por seus ímãs, em meio a pentes e cabeleiras agigantadas.

²⁹ In *Lábios*: Galeria Luisa Strina (São Paulo, 1994) e Espaço Namour, “Coletiva de Escultura” (São Paulo, 1994).

³⁰ Exemplos: *Pálpebras* (de nylon; 1979), *Trofêu* (de latão trefilado e usinado, 1984), *Escalpo* (de cobre ou de latão dourado, 1985 e 1986), *Enquanto...* (de ferro, 1987), *Semeando Sereias* (de cobre; 1987), *Lagarte/Lizart/Lesarte* (de diferentes materiais, cinco vezes em 1989), *Palíndromo Incesto* (de cobre; oito vezes, de 1991 a 1995), *Antigas Minúcias* (de cobre; 1992), *Barrocos de Lírio* (de prata; 1994), *Caras Amigas* (de cobre; 1995), *Amigo Mago* (de cobre; 1996).

³¹ Texto publicado em *Revirão 2 - Revista da Prática Freudiana* (Rio de Janeiro, out. 1985), por ocasião do II Congresso Brasileiro de Psicanálise (Causa Freudiana do Brasil, Rio de Janeiro, 4 a 6 de outubro de 1985). Reeditado como separata in *Barroco de Lírios* (cf. nota 1).

³² Caso da atual retrospectiva e da exposição realizada por ocasião do II Congresso Brasileiro de Psicanálise, onde Tunga apresentou o texto *Xifôpagas Capilares entre nós* (cf. nota 31).

³³ Há inúmeros outros exemplos de textos entrando na obra e cumprindo este mesmo tipo de função. Em *Barrocos de Lírio*, Tunga conta a história de um matemático que de fato existiu no começo do século e que deixava todo mundo louco porque vivia propondo e despropunho hipóteses, mas sempre encontrava as soluções mais brilhantes e mais complexas. Este se confunde com um personagem imaginário, australiano de 84 anos. Outro personagem deste mesmo texto, Efraim, existiu igualmente: é o crioulo que enrolava charutos para Tunga em sua passagem por Cuba, só que, no texto, ele esculpe seus charutos em diferentes formas, sempre surpreendentes. Isto explicaria a presença dos charutos entrelaçados na obra.

Já em *Cipó Cinema*, apresentado em 1989, num programa de entrevistas televisivas de grande audiência em todo país (*Jó Soares, Onze e meia*), Tunga conta que um dia, deitado espreguiçosamente em sua rede, sob fundo de paisagem tropical, ele viu duas lagartixas engolirem-se mutuamente e se transformarem em duas outras lagartixas: uma com dois rabos, sem cabeça; outra, com duas cabeças sem rabo. Para provar, ele mostra as lagartixas. Eram daquelas de camelô, feitas de borracha, que ele havia cortado e colado para produzir os bizarros animais. Ora, este é um programa onde os entrevistados se caracterizam por terem algum caso extraordinário para contar, ou por serem eles próprios casos extraordinários. Colocando-se nestas duas posições ao mesmo tempo, e misturando realidade e ficção, Tunga leva a pensar que o extraordinário é sempre invenção, a invenção é sempre extraordinária e - o mais importante de tudo - a própria natureza é invenção.

As lagartixas de borracha remetem à Lygia Clark, que pretendia que seus *Bichos* (famosa série de esculturas da artista) fossem vendidos em barraquinhas de camelô.

O título da obra remete ao poder alucinógeno da *ayahuaska*, nome quechua do cipó *Banís Periopsis caapi*, usado em diversos rituais indígenas, e que é um inibidor da enzima monoaminoxidase. O cipó é utilizado desde tempos imemoriais por mais de 75 tribos de indígenas da Amazônia Ocidental, neste caso misturado com folhas do *Psychotria Viridis*. Estas folhas produzem o alucinógeno DMT, o qual é normalmente neutralizado no organismo pelas enzimas que o cipó tem o poder de inibir: é a mistura, portanto, que libera o efeito alucinógeno. Por volta de 1930, Raimundo Irineu Serra, seringueiro da Amazônia, passou a difundir uma doutrina que dizia ter recebido de uma “miração” (nome local para as visões que o ayahuasca produz) da Virgem da Conceição. Nas décadas de 70 e 80, essa religião passa a difundir-se pela classe média dos grandes centros urbanos brasileiros, com o nome de Santo Daime. Essa seita continua bastante ativa ainda hoje, e começa a ser divulgada na Europa, Japão e Estados Unidos, onde a bebida é tomada no contexto do mesmo ritual. A alucinação, diz Tunga, “é o cinema das selvas tropicais”, daí o nome *Cipó Cinema*.

³⁴ Cf. nota 16.

³⁵ Neste vídeo de 1988 (cf. nota 20), Arthur Omar seu autor, cria variações em torno do “toro” (anel topológico), fazendo uma bem sucedida exploração experimental da questão que várias obras de Tunga articulam, neste caso especialmente *Ão* e *Torus*, incorporadas ao vídeo.

³⁶ Cf. nota 33.

³⁷ Conceito criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente desenvolvido em seu livro *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, no plateau n° 1: “Rhizome” (Minuit, Paris, 1980). Tradução brasileira: “Rizoma”, in *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1 (Editora 34, Rio de Janeiro, 1996).

³⁸ Expressão criada por Gilles Deleuze em *Dialogues*, livro escrito em parceria com Claire Parnet (Flammarion, Paris, 1977).

³⁹ Cf. notas 28 e 30.

⁴⁰ Mário Pedrosa (1900-1981), crítico de arte brasileiro de projeção internacional, é uma figura central na problematização da questão moderna no Brasil, principalmente no âmbito das artes plásticas e da arquitetura. Arauto das vanguardas, acompanhou e apoiou inúmeras obras, entre elas as de Lygia Clark e Hélio Oiticica, das quais foi um dos mais vigorosos intérpretes.

⁴¹ Cf. especialmente Contardo Calligaris, *Hello Brasil* (Escuta, São Paulo, 1990) and Otávio Souza, *Fantasia do Brasil* (Escuta, São Paulo, 1994).

⁴² Cf. *Espasmos Aspiratórios Ansiosos*. MAM, Rio de Janeiro, 1996.

⁴³ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19/06/97.

⁴⁴ Noção que criei no contexto de uma problemática que venho elaborando desde os anos setenta. Primórdios desta noção esboçaram-se em minha tese sobre Lygia Clark defendida em 1978 (*Mémoire du Corps*. Université de Paris VII), onde utilizei conceitos deleuzianos tais como “corpo sem órgãos”, “memória cronogenética do corpo sem imagem”, etc., para designar um modo de funcionamento da subjetividade que os *Objetos Relacionais*, última obra de Lygia Clark, reativariam no espectador que os experimentasse. Ainda em Paris, na mesma época, conheci Tunga que havia iniciado sua obra poucos anos antes e cheguei a pensar em fazer a tese sobre seu trabalho. No entanto, um pedido de Lygia me levou a fazê-la sobre seus misteriosos e fascinantes *Objetos Relacionais*. Quatro anos depois, em 1982, realizamos com Félix Guattari, uma pesquisa pelo Brasil, durante um mês, que redundou em nosso livro *Micropolítica. Cartografias do desejo* (Vozes. Petrópolis, 1986, 4ª ed. 1997; capa de Tunga). Neste trabalho, Guattari insiste na idéia de que haveria no país um tipo peculiar de subjetividade que se constituiria, segundo ele, em importante *know how* para se viver o contemporâneo. Tal insistência fortaleceu a idéia que eu vinha elaborando e a necessidade de pesquisá-la mais detidamente. Foi o que fiz na tese de doutorado, publicada com o título de *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Estação Liberdade. São Paulo, 1989), onde aproximei esta idéia do *Movimento Antropofágico*, levando a antropofagia para o terreno da subjetividade. A partir daí comecei a pensar em termos de um “modo antropofágico de subjetivação”, ou um “princípio antropofágico” de constituição da subjetividade, noção que desenvolvi em alguns ensaios (reunidos na coletânea *Inconsciente Antropofágico. Ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. Estação Liberdade. São Paulo, 1997; capa de Tunga). Em 1993, voltei a trabalhar esta idéia no contexto das artes plásticas no Brasil. Primeiro, retomando a obra de Lygia Clark, no quadro de uma pesquisa que visava preparar a retrospectiva da artista que aconteceria no ano seguinte, na XXII Bienal Internacional de São Paulo, sob minha responsabilidade. Acabei não sendo a curadora, mas o remergulho nesta obra me levou a escrever dois textos, ambos em 1994, e me reconectou com a arte. No final de 1995, continuei a desenvolver esta idéia na arte brasileira, retomando o antigo projeto de pesquisar a obra de Tunga, aproveitando a oportunidade da encomenda de um ensaio para o catálogo da presente retrospectiva. Há certamente muitas outras direções desta idéia a serem exploradas, tomando como objeto não só a obra de outros artistas plásticos, a começar por Hélio Oiticica, mas também de criadores de outros campos da cultura brasileira.

⁴⁵ *Folha de São Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 1984.

⁴⁶ *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24/02/97.

⁴⁷ Cf. texto de Tunga que acompanha *Espasmos Aspiratórios Ansiosos*.