

Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...

Trata-se de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*¹

Uma “instauração”² é o que Tunga propõe para a parceria entre *A Quietude da Terra* e o Projeto Axé. Ela acontecerá na abertura da exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia.

Como vários outros artistas que participaram desta parceria, o material que Tunga escolhe para sua proposta, são objetos e substâncias extraídos do cotidiano da vida popular em Salvador. Entre os objetos, privilegia os de folha de Flandres, utensílios artesanais que imitam aqueles de alumínio fabricados industrialmente, e recriam à sua maneira no dia-a-dia das casas mais humildes, um certo cenário das casas abastadas. No interior de tambores de tamanhos variados, o artista colocará funis, raladores, assadeiras, batedores de clara, pás de pegar farinha ou açúcar em barracas de feira, lamparinas, fiofós, agulhas e fios. Acrescentará ainda, objetos de algodão: rolos e cotonetes, mas também limpadores de copo e garrafa, coadores de café, etc. E mais outros tantos apetrechos: luvas de borracha de operário, rabinhos de coelho e coisas quetais. Entre as substâncias, ceras, farinhas e ingredientes do gênero. Os meninos do Projeto Axé serão os protagonistas de sua instauração e é com este repertório familiar que eles farão obra.

¹ *O que e filosofia?*, trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Ed. 34, 1992; p.222.

² “Instauração” é o nome dado por Tunga para uma estratégia recorrente em seu trabalho. Consiste em incorporar à obra pessoas estranhas ao mundo da arte, protagonistas de uma espécie de performance, seguindo um ritual com objetos e materiais sugeridos pelo artista; restos da performance compõem uma instalação que permanece exposta.

A instauração terá início com os garotos reunidos numa área lateral da exposição, como numa concentração de escola, formando um grupo compacto e fazendo uma certa algazarra. Com um aceno de Tunga, a arruaça se generalizará sob a forma de um bloco que desfilará arrastando e rolando os tambores pelo chão, armando uma verdadeira hecatombe musical. Aos poucos, cada um irá se desgarrando do grupo, sozinho ou em par, com a tarefa de encontrar seu lugar naquele espaço. Uma vez instalado, abrirá seu tambor, descobrindo os utensílios domésticos. Com curiosidade investigativa, ele deverá improvisar um uso musical daqueles elementos, com a única ressalva de evitar qualquer alusão a referências conhecidas.

É portanto a potência viva do ritmo o que será convocado nesta instauração. Este será o eixo central da proposta do artista, e não por acaso: o ritmo tem o poder de produzir subjetividades vigorosas, inalienáveis territórios de existência. Ele é provavelmente o bem mais primitivo e mais poderoso de que são portadores aqueles meninos baianos de origem popular, o único de que não se consiga desapropriá-los por completo. É exatamente por esta sua força vital que o capitalismo encontra no ritmo uma fonte privilegiada para o exercício de uma de suas principais estratégias de investimento na atualidade, fazendo dele o objeto de suas forças ao mesmo tempo potencializadoras e diabólicas, imanentemente entrelaçadas. É precisamente no nervo desta ambigüidade constitutiva do capitalismo contemporâneo, e suas implicações no chamado “sistema da arte”, que agem todas as instaurações de Tunga. Mas em que consiste exatamente esta estratégia atual do capitalismo e sua ambigüidade intrínseca?

Esgotados os horizontes visíveis para a expansão de seu investimento, é no invisível que o capitalismo irá descobrir uma mina inexplorada: a vida. Extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações, será seu alvo e também a causa de sua

inelutável ambigüidade: é que se, por um lado, para atingir seu alvo, lhe será indispensável investir em pesquisa, o que aumenta as chances de expansão da vida, por outro lado, não é esta expansão a meta de seu investimento, mas sim a fabricação e a comercialização de seus clones de modo a produzir capital, seu princípio norteador. O exemplo mais óbvio são as pesquisas genéticas que resultam num banco de dados de DNA, que alimenta a indústria biotecnológica com matrizes a serem reproduzidas, até mesmo num futuro remoto. Porém, não é só da vida biológica que interessa ao capitalismo extrair a fórmula, mas igualmente da vida subjetiva, na qual se produz o sentimento de si e um território de existência se configura, sem o qual dificilmente se consegue sobreviver. Como a biodiversidade na natureza, fonte exuberante de investimento para o capital, há um multiculturalismo de modalidades de constituição de subjetividade.

Assim o neo-capitalismo convoca e sustenta modos de subjetivação singulares, mas para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como “identidades *prêt-à-porter*”.³ O que se vende são imagens destas identidades/mercadoria que serão consumidas inclusive por aqueles de cuja medula subjetiva o capital se alimentou para produzi-las. Na reinvenção contemporânea do capitalismo, a distância entre produção e consumo desaparece: o próprio consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinação.

Clones de subjetividade constituem padrões de normalidade efêmeros. Para fazer girar este mercado, é necessário que novos tipos de clone sejam produzidos o tempo todo, enquanto outros saem de linha, tornam-se obsoletos. A diferença entre anomalia e anormalidade, pode nos ser útil para avançar nesta reflexão. “Anomalia” é uma palavra de

³ Cf. “Toxicômanos de identidade”, conferência de Suely Rolnik na *X Documenta* (Kassel, 1997).

origem grega que designa o rugoso, o desigual, o singular e “anormalidade”, uma palavra de origem latina que qualifica aquele que contradiz a regra e, portanto, se define em relação a características genéricas, absolutizadas.⁴ No modo de produção atual, o estatuto da anomalia é ambíguo: ela tem não só lugar garantido, como incentivo e prestígio, mas desde que possa ser parasitada, e os territórios que ela inventa, apropriados como matéria-prima para a fabricação de novos clones, novas formas genéricas de viver, novos tipos de normalidade homogeneizadora. Em outras palavras, a anomalia é festejada, mas desde que o princípio de sua produção deixe de ser prioritariamente a vida (a problematização do que impede sua expansão e a criação de territórios que a viabilizem), para submeter-se ao capital como princípio organizador central. Caso contrário, por não haver outras vias de reconhecimento social a não ser por semelhança e analogia em relação aos padrões, a anomalia tende a ser desqualificada e corre o risco de cair na marginalização. Ou seja, as subjetividades neste regime têm duas opções: serem criadoras, mas para converter-se em matéria-prima de identidades *prêt-à-porter*, ou serem suas passivas consumidoras. Fora disso, as invenções da vida tendem a não ter qualquer sentido ou valor.

Exploração invisível de um bem invisível, a vida, é igualmente no invisível que deverão operar as artimanhas para combatê-la. O desafio está em colocar-se no âmago da ambigüidade desta estratégia contemporânea do capitalismo, aproveitando o investimento na potência criadora, que lhe é imanente, mas privilegiando a vida como princípio ético organizador. Este é um desafio que se coloca hoje em todos os meios, com problemas específicos em cada um deles.

⁴ G. Deleuze et F. Guattari, “1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptível...”, Platô 10, de *Mil Platôs*, Vol. 4, trad. Suely Rolnik. Ed. 34, São Paulo, 1997. Os autores fazem referência aqui ao livro de Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, P.U.F., pp. 81-82.

A arte é um meio onde tal estratégia incide com especial vigor. É que a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra. Artistas são por princípio anômalos: subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza. A anomalia dos artistas e suas criações é o que faz girar o mercado da arte. Mas se isto intensifica as oportunidades de criação e circulação no mercado, por outro lado, para entrar no circuito, a obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou; também clonada, tende a ser a subjetividade do artista, esvaziada de sua singularidade em processo, e transformada em identidade, de preferência glamurizada. Juntas, obra e subjetividade traficadas, formam o pacote a ser veiculado pela mídia e vendido no mercado da arte, cujo valor será determinado por seu poder de sedução. Se atingir um valor alto, poderá ser ainda vendido em outros mercados, como é o caso da moda, para agregar valor à marca que o comprar. Ao artista não clonado, restam em geral poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*: design, publicidade, etc. É no meio da arte que este capitalismo renovado irá encontrar os artífices de suas clonagens.

Em função desta política específica de separação entre arte e vida, própria do contemporâneo, a utopia de religá-las, que atravessa toda a história da arte moderna, continua na ordem do dia, mas recoloca-se hoje em novos termos. É exatamente neste ponto que encontramos Tunga e suas instaurações. Dispositivo singular que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e tenta driblar sua nova modalidade de relação com a arte, sua perversão da função político-poética do artista para dela extrair mais-valia.

Embora o nome “instauração” seja uma invenção recente do artista, a proposta que designa encontra-se em sua obra desde os primórdios.⁵ É a possibilidade de nomeá-la que surge certamente depois de um determinado ponto de sua trajetória, em que o procedimento se refina e se radicaliza, ganhando uma explicitação maior.⁶ É quando passam a acontecer mais sistematicamente as séries de instaurações em que os objetos, materiais, questões, personagens e elementos com as quais a obra se cria, não apenas são extraídos do próprio meio onde a instauração se faz, mas, o que é mais significativo, eles são componentes do modo de fazer território no meio em questão. Além disso, os universos escolhidos são não apenas os mais distantes do universo da arte, mas principalmente aqueles em que o vetor perverso do modo de produção dominante atinge seus extremos.

Numa ponta, office boys, figurantes classe D, desempregados, sem-teto, sem-terra, ex-presidiários e, agora, meninos que já viveram na rua⁷. As sobras do sistema, aqueles que não podendo ser nem matriz de clone, nem seu consumidor, não chegam sequer a entrar no circuito. Na outra ponta, top-models⁸, as mais radicalmente reduzidas a suporte de

⁵ Já em *Camera Incantate* (Palazzo Reale, Milão, 1980), obra em que Tunga trabalha com vários tipos de luz, o artista incorpora a performance de dois albinos e dois negros, o claro e o escuro. O albino fica dizendo que veio fazer uma “instalação” elétrica e que esse negócio de arte não lhe interessa. Depois desta primeira experiência, virão instaurações que se repetirão em diferentes contextos, diferenciando-se a cada vez, formando séries, como acontece com suas instalações. São elas: *Xifópagas Capilares* (três vezes, em 1985, e três vezes, em 1989); *Sero te amavi* (três vezes, em 1992 e uma, em 1995); *Caro amigo* (1996); *Passeio de vanguarda em Veneza* ou *Debaixo do meu chapéu* (abertura da Bienal de Veneza, 1995 e retorna incorporada a *Inside Out, Upside down*, abertura da X Documenta, Kassel, 1997). As séries de instaurações, são sempre intercaladas com séries de desenhos, esculturas, ou instalações sem performance. Além disso os vários tipos de séries se compõem entre si resultando em outras tantas obras. Por exemplo: *Xifópagas Capilares* com a instalação *Lagarte/Lizart/Lesarte* (Congresso de Psicanálise, RJ, 1985).

⁶ Com *Espasmos aspiratórios Ansiosos* (*Al.S.* ou *Anxious Inhaled Startles*) (Rio, MAM, 1996); *An experiment on Keen and Subtle physics* (*Experiência de Física Sutil*) ou *Avant-garde Walk in Soho* (Nova York, 1996), que retorna com outro nome em 1996, e novamente em 1997, incorporada à *Inside Out, Upside down*.

⁷ É o caso das instaurações: *Cem terra*, SP, 1997, que voltará no Reina Sofia, Madrid, 2001; *Tereza*, entrega do prêmio Johny Walker, Museu de Belas Artes, RJ, 1998, que retorna no mesmo ano na galeria Christopher Grime, Los Angeles, em 1999, em Buenos Aires, e em 2000, na Bienal da Coréia e na Bienal de Lyon; e, por último, esta proposta para *The Quiet in the Land II*, Salvador, 2000.

⁸ É o caso das instaurações: *Sempre gostei de bagunça* e *Serei a?*, ambas em desfiles da marca M.Officer no Morumbi Fashion, SP, 1997.

identidade *prêt-à-porter*, adolescentes cujo maior desejo é prestar-se à clonagem, assim como consumir os clones de si mesmas. A tal ponto que quando acaba a adolescência e são expelidas deste mercado, é comum sua subjetividade esvaziada cair em depressão.

Assim, os protagonistas que Tunga elege para suas instaurações são aqueles que ficam totalmente fora do campo de visibilidade e aqueles que, ao contrário, ocupam toda a extensão do campo e que são eles mesmos pura imagem. Os totalmente excluídos e os totalmente incluídos. Duas formas de empobrecimento da vida enquanto potência criadora. Miséria material e social de uns. Miséria espiritual e subjetiva de outros. O que acontece quando estas figuras tornam-se personagens de si mesmos no cenário da arte? Examinemos algumas instaurações de Tunga, antes de voltarmos à experiência baiana.

Convidado pelo Instituto Itaú Cultural para propor uma obra na avenida Paulista, Tunga decide trabalhar com office boys, numa instauração que ele chamará de *Cem Terra*. Office boys transitam pela avenida durante todo o horário do expediente, pois são eles os mensageiros não eletrônicos entre os escritórios de luxo das corporações que substituíram as mansões dos barões do café, e entre a elegante avenida e outras áreas da cidade. E, no entanto, é como se não pertencessem à paisagem oficial, a qual se interpõe entre o olho e a realidade, como um filtro que impede de enxergá-los e os transforma em “sem-terra”. Quando Tunga leva uma centena deles a ocupar um quarteirão inteiro da avenida, o que se instaura ali é uma terra que eles criam a seu modo, com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade. É a instauração deste mundo que se fará aqui obra de arte. O nada daquelas vidas supostamente inexistentes reanima-se, sai do limbo e volta a pulsar. Anarquiza-se a cartografia da avenida: instalados ali inteiramente à vontade, eles ganham uma existência

na paisagem, agora não mais passível de ser ignorada: o espectador/transeunte é obrigado a vê-los, e a relação entre eles não pode mais ser denegada. A força do resultado formal, tanto na escolha dos objetos e corpos, quanto em sua disposição na avenida, é inseparável da problematização bem sucedida que a obra opera, seu efeito disruptivo.

Já em *Tereza*, Tunga trabalhará com um grupo de sem-teto. O nome da instauração vem de uma conhecida prática dos presidiários que consiste em usar os cobertores disponíveis para fazer tranças de vários metros com as quais tentam fugir da prisão⁹. Os sem-teto deverão fazer “terezas” que, neste caso, servirão para fugir do museu ou galeria onde a instauração se faz. Como pontua o próprio artista, a obra aqui é ao mesmo tempo individual e coletiva, ao mesmo tempo escultura e instrumento de fuga do espaço da arte, instauração de uma ligação entre o espaço do museu e o espaço da rua onde vivem os sem-teto. Mais uma vez, instaura-se uma confusão no mapa dominante, ao qual estes personagens não estavam incorporados, como os office boys *Cem terra*. Enquanto escultura, *Tereza* remete a esculturas anteriores de Tunga, onde a trança é uma forma recorrente¹⁰, e lança retroativamente sobre elas o sentido de linha de fuga do jogo de cartas marcadas do mercado da arte, a ligação entre o espaço da arte e seu fora, a transversalidade dos meios, sentido que já existia virtualmente mas que agora se torna explícito, e dificilmente separável de sua forma.

Muitas das vezes que realizou tanto *Cem terra* como *Tereza*, Tunga foi obrigado a utilizar-se de figurantes classe D para fazer os papéis de office boys ou presidiários. A

⁹ Os cobertores são rasgados para fazer cordas, com as cordas eles fazem tranças do tamanho do cobertor e, por fim, atam umas às outras para fazer a tereza.

¹⁰ Exemplos: *As sobrinhas do Dr. Masoch* (GB Arte, 1984); *Enquanto...* (XIX Bienal SP, 1987); *Barrocos de Lírio* (X Bienal de Havana, 1994), *Vanguarda Viperina* (1985, 1986, 1993 e 1995); *Lagarte, Lizart, Lesarte* (várias vezes, todas em 1989: Whitechapel Gallery, Londres; Kannal Art Foundation, Kortrijk; Stedelijk Museum, Amsterdam; Galeria Paulo Klabin, RJ; Museum of Contemporary Art of Chicago).

razão alegada foi a exigência de leis trabalhistas que protegem os atores, mas talvez a razão implícita, mais decisiva, tenha sido o pavor que provoca nos espaços institucionais da arte, a idéia de serem ocupados por esta “corja de marginais”. De qualquer modo, a estratégia não perde seu vigor, pois o que são tais figurantes senão desempregados que desempenham papéis de quem não teve oportunidade de aprender coisa alguma, e só cumpre funções inespecíficas, no palco, como na vida. Eles pertencem à mesma população que office boys, sem-terra e sem-teto, adultos ou meninos—todos eles figurantes classe D deste mundo em que vivemos¹¹. Continua portanto sendo no mesmo meio que o trabalho instaura um deslocamento crítico.

Em todos estas instaurações, reativa-se a função poético-política da arte, produz-se uma resistência à tentativa de pervertê-la: a obra volta a ser problematizadora do meio onde ela se faz. Na contramão do sistema que ou reconhece modos de fazer território para cloná-los, ou marginaliza os inclonáveis, Tunga cria para estes modos de subjetivação um espaço de visibilidade onde eles atuam ao vivo, protagonistas de si mesmos, com seu próprio elenco de ferramentas e materiais de construção de território. Os clonáveis, como é o caso das top-models, vivem na cena o movimento contrário àquele que os converte em clichês: a instauração parte exatamente de sua imagem clonada, no próprio meio em que é lançada ao mercado, o desfile de moda, mas para tentar liberar a vida que ficou ali aprisionada. Os não clonáveis, sobras tornadas invisíveis, como office boys, sem-teto, presidiários e figurantes de classe D, saem dos bueiros da marginalidade e ganham a cena. Embaralham-se as cartas,

¹¹ A esse respeito, são significativas as anedotas em torno de *Tereza*. Quando a instauração foi feita pela primeira vez, com figurantes recrutados no Rio de Janeiro, muitos deles já haviam passado por registro policial, talvez a maioria deles fosse composta de ex-presidiários. Quando Tunga lhes ensinou como fazer uma tereza, foi motivo de gargalhada geral. Na terceira vez que a instauração foi feita, em Buenos Aires, os protagonistas foram sem-teto recrutados nas ruas por um grupo de jovens anarquo-surrealistas. A notícia de

redistribuem-se os sujeitos no campo de visão, desautoriza-se a cartografia oficial estabelecida pelo capital como princípio norteador.

É neste contexto que podemos problematizar a instauração que Tunga propõe para a parceria entre *A Quietude da Terra* e o Projeto Axé.

Criar um cotidiano de convívio entre um certo tipo de artistas, de diferentes origens, e garotos ex-habitantes das ruas de Salvador, que inseridos no Projeto Axé, tentam libertar-se do confinamento na marginalidade, tendo na arte uma de suas principais armas. A que vem esta curiosa iniciativa? É verdade que entre crianças e artistas há ressonâncias. Ambos tendem a explorar o meio onde vivem, ensaiar conexões e desconexões; experimentar devires. Nesta lúdica irreverência tomam corpo seus territórios de existência—brincadeira, num caso, obra, no outro—, subjetividades em elaboração, indissociáveis do meio. Criança e artista seriam portanto os modos de subjetivação que mais se distanciam da situação reinante de torpor do sensível e nivelamento da percepção, e mais se aproximam da anomalia.

Mas a realidade está longe disso: exatamente por sua anomalia, artistas e crianças interessam especialmente ao capitalismo renovado. Se o artista, como vimos, é incontestavelmente atraente para a indústria da clonagem, na criança, o exercício da capacidade poética, tende a ser inibido pela infantilização, produto das forças aliadas do familialismo, da pedagogização e do mercado que fazem dela um consumidor mirim.

Ora, crianças que vivem ou viveram na rua talvez sejam as que mais escapem à infantilização. É que sua própria condição as obriga a explorar e cartografar os meios por onde circulam, de modo a improvisar territórios de existência. São pequenas comunidades

uma vaga de emprego, tão rara para aquela população, espalhou-se muito rapidamente pela cidade,

autogeridas, que se formam e se dissolvem na velocidade de seu nomadismo forçado pelos imprevisíveis remansos da vida urbana. Mas atenção, seria certamente ingênuo idealizá-las: confinado à cloaca da cidade, o exercício desta potência não desemboca em nada além da sobrevivência, isto quando bem sucedido, o que já é muito face o destino de morte violenta e prematura que ameaça aquelas existências sem-valia.

É verdade que o equívoco mais recorrente em relação a estas crianças não é a idealização, mas a diabolização ou a vitimização. Quando diabolizadas, o desejo é de eliminá-las do cenário e o caso é de polícia ou de justiça; quando vitimizadas, o desejo é de salvá-las, e o caso fica então entre a psicologia, a pedagogia e a arte. É evidente a necessidade de criar para estas crianças oportunidades de sair da marginalidade, e portanto é incontestável o valor de iniciativas com esta pretensão, seja da psicologia, da pedagogia, da arte, ou de qualquer tipo de associação entre elas. O perigo é de, ao invés de reconhecerem o modo próprio de subjetivação daquelas crianças em sua positividade, para que tentem investí-lo como arma em sua inserção, tais iniciativas as enxerguem como vítimas que deverão ser salvas através do modelo da criança infantilizada, que tentam projetar sobre elas. Quando isto prevalece, um efeito paradoxal pode resultar da generosidade que move este tipo de prática: não encontrando ressonância, a força poética, especialmente viva naquelas existências, corre o risco de minguar. Neste caso, em vez de combatida, a inibição desta força estará sendo reiterada, agora não mais pela exclusão social, mas pela domesticação, que pretende integrar estas crianças ao mundo dos clones infantis; no lugar de anômalos, lhes caberá então o destino de cidadãos normais,

provavelmente com menos chances de “sucesso”—isto quando não caírem na categoria de anormais, e em sua conseqüente patologização.

Como criar meios para favorecer a inserção destas crianças sem que elas percam sua preciosa anomalia? Estas e outras perguntas envolvem tal complexidade que o único que se pode pretender é pensá-las o mais precisamente possível, e experimentar estratégias que as problematizem o mais agudamente que se conseguir.

A proposta de Tunga vai nesta direção: encontrar procedimentos que façam do encontro com aqueles garotos a ocasião, por mais fugaz e incerta, de driblar, na alma da criança que já viveu na rua, mas igualmente na alma do artista, a faceta perversa do sistema econômico vigente que tende a cercear sua potência criadora, excluindo um e clonando o outro. Para isso o artista terá que contar com a cumplicidade de uma sintonia efetiva com aquelas crianças. É na anomalia, comum aos dois, que ele irá encontrar esta cumplicidade; mais precisamente, na anomalia que busca afirmar-se enquanto tal sem ser clonada, nem marginalizada. De fato, há provavelmente sintonia entre uma criança que já viveu na rua e está em luta contra sua marginalização, mas tentando através da arte não perder sua singularidade, e um artista que se beneficia da oportunidade de realização que o sistema da arte lhe oferece, mas tentando fazer valer sua força problematizadora, artista que resiste portanto à cafetagem do sistema, sem cair *no man's land* da marginalidade—sem dúvida, o caso de Tunga. De todo modo, há provavelmente mais sintonia entre este tipo de criança e este tipo de artista do que entre uma criança que já viveu na rua e a maioria das crianças infantilizadas que vivem em família. Do mesmo modo, há provavelmente mais sintonia entre este tipo de artista e este tipo de criança, do que entre ele e artistas que se submetem sem crítica a tal cafetagem, e até a desejam, ou aqueles que se mantêm fora da jogada, remanescentes tardios de um romantismo supostamente heróico. Atualizar esta sintonia

virtual entre anômalos, para criar um campo de forças que os sustente, lhes permita resistir à cafetinagem de sua força criadora, e libere devires nos dois campos, ainda que infinitesimais, é o desafio que Tunga parece propor-se a enfrentar. O quanto isso será possível, não dá para prever. Efeitos deste tipo dependem de uma trama complexa e sutil de fatores; não há como planejá-los; eles acontecem ou não.

Tunga apostará todas suas fichas, como dissemos, na potência do ritmo na cultura baiana, que ele pretende convocar em sua instauração. Importante força no processo de subjetivação dos baianos que, por sua exuberância, tornou-se de uns anos para cá a menina dos olhos da indústria fonográfica, a qual extrai daí matéria-prima para a fabricação de um de seus mais rentáveis produtos, seguindo a lógica do capitalismo contemporâneo anteriormente mencionada. Em sua ambigüidade imanente, esta estratégia tem ampliado espantosamente as oportunidades para os músicos baianos; mas, por outro lado, a tendência é o ritmo ser clonado e destituído de sua vitalidade, para ser devolvido ao mercado como um conjunto limitado de trejeitos estereotipados, mímica empobrecida que forma a identidade *prêt-à-porter* “estilo baiano”: carcaça de um corpo reduzido a clichês de sexualidade, que perdeu o erotismo e a potência poética de sonhar mundos. A vertente perversa se completa com o consumo deste produto pelo próprio baiano de quem se extraiu a seiva para produzi-lo. O “baiano” que vem conquistando seu lugar no mercado multicultural do Brasil e do mundo globalizado tende a ser, em muitos casos, esta imitação servil de seu clone.

“Axé music” é o nome de um dos produtos desta vampirização do axé, palavra que designa a energia vital criadora na cultura afro-brasileira. A indústria fonográfica, em seu vetor perverso, tem o cínico requinte de usar o próprio nome da força que parasitou, o “axé”, para batizar seu clone estéril que ela fabrica e comercializa. Mas o ritmo naquela

cultura é um manancial tão rico que, apesar do sucesso desta maquinação sinistra, seu axé não se esgota, sua força de existencialização mantém-se viva, a criação não pára.

Em sua instauração, Tunga fará do museu o espaço de um ritual, que oficiará a abertura da exposição, transformando o museu num híbrido de arte e terreiro. Ao pedir aos garotos que busquem um a um seu lugar naquele espaço, é o traçado de seus corpos que demarcará ritualmente os territórios, criando uma nova paisagem, tanto na geografia do museu, quanto na geografia de suas existências. Ao pedir em seguida, que uma vez instalados, pesquisem os utensílios de seu cotidiano, que o artista colocou à sua disposição no interior dos tambores, e façam com eles um som desconhecido, também os objetos estarão adquirindo uma função ritualística. O tambor é o objeto emblemático por excelência do tráfico do ritmo efetuado pela indústria fonográfica, a qual o faz transitar de instrumento ritualístico e criador, para matriz de clonagem e sua mimese. Pois bem, aqui é exatamente o tambor que será o agente do caminho de volta, agente da resistência. Com os tambores se arrastando e rolando pelo chão, produzindo uma hecatombe musical e, depois, com o encontro dos tambores com os utensílios domésticos transformados em instrumentos improvisados, gerando aquele som estranho, um quebra-quebra ou arrastão sonoro anunciam-se eventualmente na memória. Mas na verdade se algo estará se quebrando, por um breve momento, é o invisível jogo de cartas marcadas da relação entre o museu e seu fora, levando de roldão a marginalização daqueles meninos, a clonagem de seu ritmo e da força do artista. Por um breve momento, desfaz-se a tendência a mimetizar o clone de si mesmo que uma cena como esta, de grande visibilidade e prestígio, poderia estar mobilizando no artista, como nos garotos; ao invés disso, reativa-se, no artista, a potência crítica da arte e, nos garotos, a potência do ritmo como agente de construção de território. Um quebra-quebra invisível, macumba para os novos tempos.

O caráter ritual das instaurações de Tunga situa-se no rastro do caminho aberto na arte por Lygia Clark, para quem o artista contemporâneo é o propositor de “um rito sem mito”. De fato não haverá aqui nem rito, nem mito, estabelecidos a priori. O ritual será comandado pela realidade sensível daqueles garotos, convocada em sua alma e encarnada em seus gestos, na ginga refinada de seus corpos e em seu modo de explorar os objetos conhecidos naquele universo desconhecido, tateando o estranhamento que esta ambigüidade mobiliza. O mito se engendrará do próprio ritual, mapa imanente da singularidade daquelas vidas. É esta liberdade de cartografar, driblando a clonagem de suas cartografias, que estará se inscrevendo em sua alma, como um mito apropriado para o contemporâneo, na contracorrente da eternidade de mitos absolutizados do passado, mas também do valor genérico dos mitos descartáveis do presente.

Na verdade este processo e seus efeitos começou a se esboçar bem antes, nas duas prévias que Tunga realizou com os garotos nas viagens que fez à Bahia no desenrolar do projeto. Mas ao misturar aqueles universos, no próprio museu, e num momento especial como é a abertura de uma exposição, o trabalho terá talvez encontrado condições para problematizar mais ampla e radicalmente o conjunto de questões que convoca, na arte, na vida dos garotos, e na relação entre eles.

Terminada a instauração, espera-se que o acontecimento não se pacifique, e que sua memória permaneça vibrando durante todo o tempo da exposição, nos objetos que compõem a instalação: restos do ritual que se deu naquele recinto, como ficam restos de despachos na natureza ou em encruzilhadas das cidades, esperando que o recado chegue aos Orixás. Contaminada pelo meio onde se produziu desta vez, a obra de arte revela-se como despacho, portadora de um poder mágico de interferência energética no ambiente, para nele combater as forças reativas e liberar a criação. Interferência imperceptível mas efetiva. E,

como todo despacho, fica na obra gravada a memória desta experiência: a afirmação da força político-poética na prática artística e a afirmação da força do ritmo de criança não infantilizada na subjetividade daqueles meninos—memória de uma linha de desterritorialização que os arrastou ambos, o que só foi possível por se tratar de um encontro entre as forças da anomalia em cada um deles, e assim mesmo por um breve instante. Não dá para saber se esta memória estará reverberando naqueles objetos, se os Orixás a terão ouvido e abençoado, nem por quanto tempo permanecerá no ar depois que a instalação tiver sido desmontada.

“Não há ato de criação que não pegue a revés, ou não passe por uma linha liberada”, escrevem Deleuze e Guattari.¹² Promover algo que se pareça “com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se”, ainda que fugazmente, é o que Tunga deseja com seus despachos nos museus. E, mesmo assim, como ele próprio prudentemente adverte, “sabe-se lá o que vai acontecer . . .”

¹² Cf. nota 4.