



Tunga. *Os Heraldos*, 1999
Foto: Ivana Monteiro

Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga

Ivana Monteiro*

O artigo tem por objetivo analisar os textos de Tunga, artista plástico brasileiro contemporâneo. Propõe-se pensar sua produção enquanto instauração perguntando sobre qual seria a especificidade de seus textos. Para responder a essa pergunta são utilizados conceitos como instauração, fabulação e experimentação. Também são pensados os "cadernos-livros", de Artur Barrio, além da relação entre as narrativas de Tunga e a fotografia.

Tunga, texto de artista, instauração

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma¹ (Deleuze-Guattari)

Instaurar pode ser escrever um texto. A obra do artista ganha corpo em suas palavras e o discurso poético do artista faz parte de sua obra. Sua obra poética vem através de carta, livro e voz falada, em entrevistas à imprensa ou em seus textos publicados, como em *Barroco de Lírios*. O texto instaura,² propõe algo, detona algo, dispara... Cria condições fecundas a um *acontecimento*.

Em *Barroco de Lírios*, Tunga traz essa escrita poética, ele recria mitos e lendas. O trabalho de Tunga é pensado de uma forma orquestral. Seus trabalhos não funcionam como um organismo fechado, mas formam um conjunto de trabalhos em contágio mútuo. E, nesse conjunto, cada trabalho termina relendo e influenciando outro, passado ou que ainda vai ser criado.

A narrativa corre paralela à materialização das lendas recriadas em personagens virtuais vistas apenas em fotos e também em *performances*.

Lúcido-Nigredo é uma instalação envolta em muitas narrativas: a história da fuga de São João da Cruz, ajudado por Santa Teresa, e a referência a objetos de cozinha encontrados pelo caminho. Somadas a essas referências, há as fotos de ninfas derramando líquidos claros e escuros em vasos transparentes (*Temperance*). Em *Lúcido-Nigredo* há sempre a convivência de dia e noite, de claro e escuro, de luz e sombra, sobrepostos e simultâneos, e as sombras de mulheres são vistas apenas em fotografias que o artista expõe no catálogo de Assalto, e no catálogo *Tunga*, de sua exposição em Paris, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em 2001. Há um labirinto de entradas e saídas difusas, ao se percorrermos essas histórias

* Ivana Monteiro graduou-se em Desenho Industrial pela ESDI/UERJ em 1996. Concluiu a Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na COE/PUC-RJ em 2000 com monografia intitulada *Imersão na obra de Tunga* (com orientação da profa. Sheila Cabo). Em 2002 concluiu o mestrado em História Social da Cultura pela PUC-RJ com a dissertação *A experimentação ocasional de Tunga: a instauração da obra de arte* (com orientação da profa. Cecília Cotrim).

¹ Deleuze, G. e Guattari, F. "Perceptos, Afectos e Conceitos" in: *O que é a filosofia?*, p. 222.

² A discussão sobre o conceito de instauração foi desdobrada por duas autoras, Suely Rolnik e Lisette Lagnado, no artigo "Instauração: um conceito entre instalação e *performance*", publicado em *Arte Contemporânea*, Basbaum (org.). Para Rolnik, a operação de uma instauração relaciona-se com a política e com a tentativa de se criar resistência aos mecanismos capitalistas de apropriação de subjetividades. Para Lisette Lagnado, a instauração surge como um novo conceito que se distingue das categorias de *performance* e instalação. E Tunga lança essa proposta como um questionamento das instituições, rompendo com as fronteiras que separam a arte da vida, a arte de outros domínios do conhecimento, e propondo um lugar onde a noção de autoria individual dê vez a múltiplas vozes, numa poética coletiva. A instauração é antes de tudo um convite a experimentar. Experimentar esse encontro com uma obra provocadora de pensamento.

e narrativas não lineares que costuram as obras. É um verdadeiro *Jardim das Veredas que se bifurcam*, para citar Borges, autor muito apreciado pelo artista.

Tesouro-Besouros é um texto de artista no qual nos deteremos aqui por um breve momento. Essa narrativa apresenta, entre os seus elementos, conexões com vários trabalhos de Tunga, incluindo a *Tereza*.

Esse texto de artista é composto de relatos da viagem de Tunga ao Norte, o que “resultou” no trabalho *Tesouro-Besouros*.³ Tunga utilizou besouros, de uma certa espécie, os necrófilos e coprófilos *Scarabacus Tucurui Sagrado*, apelidados de rola-bosta. Dentro dessa narrativa, vários procedimentos podem ser notados. O texto é uma fabulação, em que há a mistura de sonho e realidade. A febre, a náusea, narradas pelo artista em seu texto, entram como parte do trabalho na descrição da experiência de Tunga em sua viagem à Amazônia. Odores, perfumes, temperaturas variadas e suas anotações constituem esse texto-obra. Enquanto o escaravelho é conhecido principalmente como símbolo egípcio, “o símbolo do Sol e, ao mesmo tempo, da ressurreição”, o escaravelho-bosteiro estaria ligado ao vício, e, segundo o *Dicionário de Símbolos*, “o simbolismo desse animal é tomado na Irlanda, unicamente no sentido desfavorável”. O solar (escaravelho) e o putrefato (o rola-bosta) são símbolos ligados a esse trabalho. Também encontramos referências ao princípio do *eterno retorno*, uma vez que, no Egito, “os escaravelhos eram usados como amuletos eficazes – os insetos ocultavam em si o princípio do eterno retorno”.⁴

Esses rola-bostas, em especial, se aproveitam da matéria putrefata para fazer seu alimento. E Tunga usou bolas de sabonete no lugar das malcheirosas esferas produzidas pelos besouros.

Ainda febril, recobrei Manaus, onde uma surpresa me aguardava. Adentrando meu quarto, fui invadido por uma avalanche odorífera.

A surpresa, no entanto, não vinha dos odores, mas de sua fonte: meus três espécimes de rola-bosta haviam obrado imensas esferas, no tamanho de cabeças humanas. Eles se esforçavam em agregar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas.

Peculiar era o fato, pois as pelotas haviam sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostuário.

Pasmo e atônito, após uns minutos saí do torpor. A visão do intumescido triângulo me devolveu a lembrança das febres malárias. Impulsivamente e sem hesitar enchi da ampola de clorofórmio a seringa e, atravessando uma a uma a carapaça dos coliópteros, dei-

³ *Tesouro-Besouros* foi um trabalho desenvolvido para a Eco-92.

⁴ Jean Chevalier, *Dicionário de símbolos*.

lhes a morte. Passei longas agulhas de que dispunha para, naquela macabra posição, perpetuar a obra que denominei *Tesouro Besouros*, que agora vos apresento.⁵ (Manaus, 8 de fevereiro de 1992. Tunga)

Mas muito da experimentação acontece pela fabulação.⁶ O fato de haver várias narrativas circundando a obra permite uma experimentação tanto no texto quanto nas instaurações, onde essas narrativas ganham outro corpo, ou “carnação”, como os sinos e caldeirões de *Resgate*, que são maquiados de base e batom, ganhando aspecto de carne viva. Em Tunga, há a presença de espelhos de carne: gêmeas. Por isso, as gêmeas são tão fascinantes, parecem saídas de livro, e a obra revela-se um livro, uma grande narrativa cujos capítulos não lineares vão-se revelando por partes, como num livro de RPG (*Role-Playing-Game*), em que o leitor pode pular de uma página a outra sem que a compreensão seja prejudicada – levado por um jogo de dados, o acaso –, mesmo porque não há nada a compreender, só a experimentar. E quanto mais se caminha perambulando (como as gêmeas siamesas no vídeo *O Nervo de Prata*, de Arthur Omar), mais se encontram personagens, mitologias, animais e ligações entre esses elementos – ligações essas que são sempre reformuladas pelo artista que quer nos confundir com uma das visões de sua obra. No livro *Assalto*, assim como em outras publicações do artista, a visão de Tunga é dada por imagens e relações entre as imagens. Além disso, o artista nos confunde com variações nos títulos dos trabalhos, que mudam freqüentemente. Por exemplo, em *Torus*, aliás *Les Bijoux de Mme. Sade*, a ênfase é dada ao aliás, ressaltando a múltipla possibilidade de se nomear um mesmo trabalho.

A fabulação seria um pretexto para a experimentação? Concebemos a fabulação aqui como sendo ela mesma uma experimentação. Mas poderíamos ressaltar também que as estratégias nessa obra são às vezes mais importantes – juntamente com as ações – do que as próprias narrativas.

Buscando o conceito em Bergson – “(...) toda fabulação é fabricação de gigantes”⁷ –, diz Deleuze:

Bergson analisa a fabulação como uma faculdade visionária muito diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, ‘potências semipessoais ou presenças eficazes’. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura.⁸

Instaurar é uma ação (um gesto) que põe em evidência o momento, e, em Tunga, isso vem junto com um repertório de ações que por vezes se repetem: descascar cebolas, despir roupas, martelar muros, quebrar vidros, besuntar de gelatina e maquiar objetos (sinos, vasos, cálices) e pessoas, derramar líquidos em vasos transparentes, preparar sopas,

5 Tunga. *Tesouro Besouros*. In: Alphons Hug (org.) *Arte amazonas*. Instituto Goethe de Brasília, 1992.

6 Ver Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 264.

7 Deleuze. “Percepto, Afecto e Conceito” in: *O que é a filosofia?* p. 223.

8 Deleuze cita Bergson. “Percepto, Afecto e Conceito” in: *O que é a filosofia?* p. 223.

trançar, enfim, gestos comuns a várias instaurações de Tunga, formam um repertório de procedimentos que compõem uma instauração. Nesse aspecto, a leitura da narrativa fica num outro plano, numa outra camada, pois os mesmos gestos podem servir a uma ou outra história. Por exemplo, o trançar cobertores (*Tereza*, 1998) e o trançar charutos (*Barroco de Lírios* – Bienal de Havana, 1992) são um mesmo gesto para duas histórias diferentes que mantêm a ressonância entre essas fabulações.

Há Sereias e sereiA, o texto e a instauração

Real, pois, é a existência desses seres, tanto quanto a de um camundongo ou de uma girafa, por mais bizarros que aparentem. Por longo tempo, temos nos ocupado da hipótese construtiva desses seres, minuciosas investigações, laboriosas suposições, meditação, reflexão e trabalho... É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro. Eis aqui imagens e o breve protocolo da experiência. Memorável foi a noite do dia 9 de abril de 97. Do bojo dela, por preciosos instantes podemos realizar, sob rigoroso controle, a tão esperada existência de SEREIAS! Pregnantes pretendentes habilitadas pela luz rendem o acaso. Ingerindo água crua, fazem da pele o véu da tarde. (Tunga: *sereiA*⁹)

Neste texto de artista, *sereiA*, Tunga realiza uma instauração com palavras: não é um texto sobre a instauração; o próprio texto instaura. Nele, o artista assume que sereias não são lenda, mas fato. A instauração que ocorreu no dia 9 de julho de 1997 é descrita como uma experiência vivida, real, e as imagens são a prova da existência de sereias.

Artifício ou ficção, feitiço, mito que antes era, tornou-se um fato. Negligenciadas não foram do passado as referências. Um leve desvio surpreendeu o tal passado.¹⁰

Esse leve desvio pode fazer parte do percurso da instauração. O desvio provoca a queda ou o sobressalto, o susto, o encontro disruptivo. A instauração provoca um desvio. O desvio nos faz pensar, reatualizar o mapa de nosso percurso.

Gelatina, sais de prata... Tunga cria um ambiente propício a uma instauração, à fecundação, ao nascimento de um híbrido, de algo novo. Nas palavras do artista: "Um orvalho espargido cinge, é o índice dos plânctons pulverizados, férteis indutores da transmutação".¹¹

Pergunta: o que, no ambiente de uma exposição de Tunga, induz à transmutação, à alquimia, à instauração?

Em *SereiA*, o artista escreve: "É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro".

9 Tunga: *SereiA*. <http://mosaic.echonyc.com/~trans/proyecciones/LaOficina/Tunga/Tunga02.html>.

10 *Id. ibid.*

11 *Id. ibid.*

Na experiência, a instauração *Há Sereias*, houve a extirpação do fêmur das mulheres-modelos-ninfas-sereias. Conforme a descrição do artista, o osso em seguida foi usado na maceração do enxofre – de onde teria surgido a cauda prateada. A fórmula seria: *sereia = mulher – fêmur + a produção alquímica da cauda prateada*.

Com a instauração, Tunga parece querer mostrar que o mito é uma realidade outra; todavia, uma das realidades possíveis (mito = realidade), comprovando com a experiência a existência desses seres. Em outras palavras, Tunga estaria dizendo que, até prova em contrário, qualquer realidade é mito, enquanto não se experimenta. Qualquer crença que não passe pelo crivo da experimentação é pura lenda; ou, quando se leva a cabo uma experiência, o que estava no papel (mito ou protocolo de experimentação) passa a ser índice de uma realidade comprovada, e não mais uma vaga idéia, um sonho, uma lenda... Em sua obra mesmo, encontramos outros índices de conexões entre esse e outros mitos/realidades instaurados pelo artista. Por exemplo, os tais ossos (fêmures retorcidos) encontram-se, por sua vez, em *Les bijoux de Mme. Sade*. Outra referência a ossos encontra-se na *Odisseia*, de Homero, no trecho em que Ulisses passa pelo prado das sereias. Perto delas há montes de ossos humanos, provavelmente das “vítimas”, os homens capturados por seu canto sedutor:

Encontrarás primeiro as Sereias que encantam a todos os homens que se aproximam delas. Aquele que, sem saber, se avizinhar delas e lhes ouvir a voz, esse não voltará para casa, nem a mulher, e os inocentes filhos o rodearão alegres; mas será encantado pelo sonoro canto das Sereias, que estão assentadas num prado, tendo em volta um grande monte de ossos de homens em putrefação, cujas peles vão desaparecendo. Passa de lado e tapa os ouvidos dos teus companheiros com melíflua cera amolecida, para que nenhum deles as oiça. Mas tu ouve-as, se quiseres, depois de te prenderem na ligeira nave os pés e as mãos, estando direito, junto ao mastro, e de teres sido ligado com cordas a ele, para que te possas deleitar a ouvir a voz das Sereias. Se, porém, pedires e ordenares aos companheiros que te soltem, prendam-te então com mais ligaduras ainda.¹²

Há Sereias e Semeando Sereias – rochas, recifes, beira do mar, prótese da cabeça de Tunga, modelos instaurando lendas na passarela; fotos/figurantes/ “público”/ espectadores/ o artista momentaneamente protagonista da ação, fotos, elos de conexão podem estar em qualquer meio: foto, filme, música – formando um rizoma. O artista delineia um dos trajetos possíveis. Mas cada um (público, figurantes, “agentes”, etc.) deve saltar sozinho: *spy-hop*. Contaminação moda-arte.

12 Homero. *Odisseia*, p. 222.

As narrativas são atualizadas no momento da instauração. Nesse jogo de relações mutáveis, intercambiáveis, as novas combinações e a atualização das narrativas produzem novas histórias, seja pela contaminação, seja pelo choque que nasce do/ no corpo, suscitado pelas sensações. Tunga reconta suas histórias, reconta o mito das sereias e outras lendas inventadas por ele.

Montes de ossos também estão em *ÃQ*. A imagem do túnel circular de *ÃO* pode ser comparada à de um toro. No livro *Barroco de Lírios*, a imagem de um toro circular aparece sobreposta à de um crânio, ligado à narrativa de *ÃQ*. A imagem resultante dessa sobreposição de transparências fotográficas, no livro, é a de um crânio em que vemos o negativo de um toro circular: a imagem de uma tautologia, de uma idéia fixa. É nesse sentido que queremos mostrar aqui como a foto instaura:¹³ como, em Tunga, as imagens combinadas, sobrepostas ou rebatidas em seus livros engendram uma nova – outra, muitas outras realidades. De forma análoga, no cinema-sem-filme, ou seja, na instauração de Tunga, a combinação de diversos elementos heterogêneos e o agenciamento de diversas vozes, pessoas, corpos, idéias e formas (objetos, próteses, gelatinas, elementos, maquiagem, sinos, trança) criam um “novo mundo” e talvez, assim como escreve Suely Rolnik, ativem o *corpo vibrátil*, tragam a experiência da arte para a vida.

Os procedimentos do artista encontram-se tanto na instauração quanto em seus livros, esculturas (por exemplo: vasos e esculturas que aparecem entrelaçados com cobras) e em sua fala.

Fabulação+instauração+experimentação: a narrativa ficcional ganhando corpo na instauração

Em Tunga, se relacionarmos essas duas obras, podemos puxar daí fios de conexões: *True Rouge* (performance de 1997): reservatório de sangue. *O tesouro do Nosferatu* – corpos pálidos, secos, vítreos, o corpo sem sangue, sem vida; vidros coloridos, o índice de um encontro; percurso desses corpos. Pode-se encontrar a ressonância de vida na sopa, *true-rouge*, e os restos mortais dos corpos sugados em *O tesouro do Nosferatu* (*Nociferatu*, Jeu de Paume, 1999-2001). Formas cujo percurso é impresso no vidro – índice de um contato. Fica a marca: a fenda. Permanece para sempre essa abertura – memória sempre acessível de um contato prévio: a mordida. Uma ligação permanente se estabelece. As vítimas voltam a oferecer seu pescoço: atração pelo abismo. As sombras no vidro são índices: memória de um contato oposto ao de *True Rouge*=ausência de vermelho. Que cor tem o vidro de *Nociferatu*? Vidro colorido. Gelatina e placas de elastrômero. Onegativo também em vidro. Os vidros seriam o espectro de corpos das vítimas, corpos desprovidos de sangue – formas femininas: cálices, cristais, memória vítrea.

13 Foto que instaura, cria mundos, referências na realidade. Tunga apresenta fotos como documentos que “comprovam” a realidade do mito.



Tunga. *Muro*, Nova Orlândia, 2001
Foto: Ivana Monteiro

As conexões são livres – o artista não as detém; a obra está em aberto. Múltiplas leituras são possíveis; estão em função do corpo que faz o percurso. Tudo depende de quem salta e de sua relação com os outros membros do grupo, como fazem os golfinhos. É na relação que se percebe uma ou outra densidade, que se tecem infinitas conexões. Sempre encontraremos coisas de um significado especial para nós. A instauração deixa um anzol solto no espaço, anzóis e esponjas de *True Rouge*. Os corpos que passarem por ali desavisados poderão ser capturados e absorvidos ou não. A disponibilidade é imprescindível, mas o efeito plástico-visual também se oferece e pode captar o espectador.

O artista *compõe com*; portanto ecoa outras vozes, dá voz a minorias: a trabalhos que não vieram à luz antes, ou vêm à luz em estágio embrionário. A fabulação pode proporcionar uma experiência tal qual sentida no corpo em tempo “real”. O sonho também elabora. Na fabulação, as experimentações acontecem na mente e depois chegam ao corpo. Será que somente depois? Estamos mais próximos ao *everything simultaneously present*, escreve Guy Brett. Eco de sua voz, mais um entre vários, várias vozes que há em sua obra – autoria coletiva.¹⁴

Seria então o pensamento – ou o *statement*, como diz Tunga – corporificado nas ressonâncias de obras-instaurações que poderá produzir resultados efetivos.

Aqui lembramos que, em *Há Sereias*, mitos e lendas são reinstaurados por Tunga. Existe o encantamento. Assim como *O tesouro do Nosferatu*, cujo título remete a histórias de vampiros, esse também é um mito de sedução – atração pelo abismo. A vítima é presa a seu “malfeitor” por um elo macabro. Por que as vítimas oferecem seu pescoço? Por atração magnética. Não há recusa, mas sim um encantamento, um perder-se de si mesmo no outro... Captura sem resgate.

A foto-instauração

Pensamos na fotografia – sua presença povoa a obra de Tunga. Pensamos em instauração: de que modo estes dois procedimentos – fotografar e instaurar – estão ligados? Seria a fotografia também uma instauração? De que maneira Tunga faz uso da fotografia? É como um registro? Não apenas: Tunga também incorpora a fotografia como mecanismo de fabulação. Ela se insere em sua obra de maneira análoga aos textos, às narrativas. Promove uma fabulação através de imagens, imagens que contam histórias entrelaçadas com muitas outras histórias. As imagens têm seu próprio meio de comunicar. Falam por si. Dispensam legendas. As legendas são os títulos dos trabalhos, que, por sua vez, são mutáveis. Entrelaçam-se os fios de histórias contadas por texto (palavras)

¹⁴ Questão da autoria, ver também: Deleuze, G e Guattari, F., *Mil Platôs vol. 1*, cap.1; *Kafka, por uma literatura menor e Crítica e Clínica*.

com os fios de histórias contadas por imagens (foto-instaurações). A foto-instauração se dá quando essas novas conexões se estabelecem por imagens, quando a fotografia revela um novo elo entre os trabalhos (rizoma).

A presença da fotografia na obra de Tunga pode ser pensada enquanto instauração. Visto que a instauração não diz respeito aos materiais, nem às técnicas, mas à operação em jogo, quase qualquer gesto pode instaurar. A maneira de apresentar uma foto pode instaurar. Nesse caso, aconteceria o fenômeno da *foto-instauração*.

A *foto-instauração* seria o *click* – o ato – e mais seu efeito no tempo: a ressonância. Em Tunga, há fotos instauradas em livros do artista – onde rebatimentos/ espelhos contam a versão do artista para uma possível leitura de sua obra; em Barrio, há os *Registros*, e as fotos coladas nos *cadernos-livros*; em Cabelo, a fotografia às vezes aparece em potes de vidro¹⁵ (semelhantes aos *molotovs*,¹⁶ vidros com materiais orgânicos que o artista conserva há anos).

Na obra de Cabelo, apontamos uma situação poética próxima a uma reatualização de um mapa. Na *performance-show-exposição* (realizada na Rua do Rosário, em frente à Galeria Paulo Fernandes, onde estavam expostos os desenhos de *Suíte Volátil*, em março de 2002), Cabelo, em dado momento, mostrou uma foto levada por um “carteiro” que, segundo o moço, era “a foto do Cabelo amanhã”. A foto, nesse caso, funcionou como uma cartografia futura, mostrando o artista com uma tesoura na língua. Esse é apenas um detalhe de uma conexão, possível, entre a fotografia e a instauração.

Migrando para a obra de Barrio, uma possível ramificação dessa discussão – sobre foto-instauração e sobre a própria expansão do conceito de instauração – seriam os registros – *Cadernos-livros*. *Cadernos-livros* são foto-instauração? Expandindo o conceito de instauração, podemos encontrar ressonâncias entre esses dois procedimentos. Seriam os mesmos procedimentos os usados por Tunga e Barrio (nas instaurações e nos *cadernos-livros*, ou ainda nas *T.E.*?). A experiência ressoa tanto nas instaurações quanto nos *cadernos-livros*.

Na foto-instauração, a maneira como essa fotografia é apresentada acaba valendo mais do que o simples registro. Em Barrio, o que está em jogo é a contaminação dessas fotos com a linguagem do caderno-livro e o reprocessamento poético dessa experiência que ressurge, entendida como imagem. Em seu trabalho, os registros são mais do que uma memória. O eco/ a ressonância dessa foto, filme em um quadro só. *Cadernos-livros* evocam blocos de sensação.¹⁷

Em *Desígnio*, por exemplo, havia fotos fazendo parte da instalação/ instauração, e posteriormente essas fotos apareceram instauradas no

15 O trabalho de Cabelo apresentado junto com a música *Pedra de mim*, de Chico Buarque, foi uma fotografia com pedaços de cabelo. *A imagem som de Chico Buarque*. Paço Imperial, 2001.

16 Alguns desses *molotovs* contêm até mesmo cavalos-marinhos. Em outros trabalhos do artista, a fotografia aparece recoberta por fios de cabelos, como nos trabalhos feitos para a exposição *A imagem do som de Chico Buarque*, com a música *Pedra de mim*, e na “foto do Cabelo amanhã”, mostrada durante a *performance* simultânea à inauguração da exposição *Suíte Volátil*, em março de 2002.

17 Deleuze-Guattari entendem por blocos de sensação: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”. Ver: *O que é a filosofia?*, p. 213.

caderno-livro da exposição. Em *Sub – uma homenagem a Pierre Vogel*, fotografias aparentemente “inofensivas” de peixes no fundo do mar, clicadas em Búzios quatro anos antes da exposição, foram reinstauradas por Barrio num momento de recriação. Um agenciamento: foto + maneira como foram expostas + visitantes + ausência de um livro de visitas, tudo isso faz com que essas fotos sejam um novo momento, uma ressonância do momento do *click* (fotografia X cinema sem filme), mas já com outro valor, com outra carga.

Cadernos-livros são uma instauração silenciosa, porém eloqüente. Tomemos como exemplo os *cadernos-livros* de *4 dias 4 noites*: estão em branco. Surto poético? A emoção não se traduz em palavras. Nem a experiência.

Barrio utiliza café, sal, saliva e outros materiais em seus desenhos. Não há desenhos, propriamente; o que, de fato, existe são os *cadernos-livros*, que são o seu “ateliê”,

onde crio, projeto (*Desígnio*) etc., etc., e etc. _____ Eu escrevo, anoto, pondero, desenho, rasgo, lambo, e penso, penso (etc e etc.....).....minha ação é o próprio trabalho em si, no fazer,.....faço intervenções no espaço ou ações, e as situações são simples e banais situações numa tentativa de desorganizar por um pouco que seja o cotidiano..... (Barrio¹⁸).

Em Barrio, a fusão entre desenho, fotografia e texto se dá nos *Cadernos-Livros*, que, segundo o artista, são outro suporte para suas “situações”. As fotografias, coladas em páginas já amareladas, ressoam um tempo passado de uma experiência. Nessas páginas, elementos se combinam: memória, escrita, imagem e rabiscos do artista. Há um híbrido de linguagens. Os *procedimentos* do artista, ao criar seus *cadernos-livros*, assemelham-se aos de Tunga em suas instaurações. As fotografias ali ganham um outro *status*: elas interagem com as garatujas, com a escrita do artista, com seu modo peculiar de grafar e com suas anotações. O que temos em mãos, ao manusear esses cadernos, é bem mais do que um simples registro. Neles, a obra parece se completar, se autovisitar, se auto-elaborar. É um processo quase antropofágico, de reprocessamento de experiências e anotações da própria obra. Quando uma imagem entra em contato com outra que se avizinha, o que apreendemos dali? Contato-superfície: as obras dialogam entre si, no silêncio desses cadernos que gritam. O poeta-arqueólogo Barrio sabe escavar em sua memória, no corpo de sua obra, elementos de força plástica, e nos oferece esses elementos recombinaos, mais densos ainda, quando nos mostra essa grande mistura rica, que são os *cadernos-livros*. O peso de um caderno-livro chega a incomodar,¹⁹ pois vem com a visceralidade que permeia

18 Entrevista concedida por Artur Barrio a Ivana Monteiro, via fax. Rio de Janeiro/ Porto, 2000.

19 Na entrevista do *4 dias 4 noites*, publicada no livro da Mostra Panorama 2001, Barrio conta como a noção de peso mudou para ele, por estar com a saúde debilitada: “Eu peguei um livro...pesava 20kg, um livro comum. Daí vêm, talvez, esses livros pesadíssimos...que têm 20 folhas”.

sua poética. Nesse ponto, lembra uma *T. E.*²⁰ as vísceras estão ali, amarradas por uma corda, mas a trouxa está se abrindo e revela o que tem dentro: carne crua. O folhear um *caderno-livro* pode ser uma experiência bem forte. São vísceras de papel, impregnadas da crueza de um passado experimentado até os ossos. Chegamos à cartilagem. Carne crua: uma sensação. O artista nos deixa à beira desse abismo de sensações.

Barrio acerta no grito. Os compostos de sensações são violentos. O silêncio abafado dessas páginas chega a doer, ao saber que esses *cadernos-livros* se encontram guardados em museus, sendo quase impossível manuseá-los.²¹ “*Cadernos-livros não são diário de artista*”, escreveu Barrio.²²

Cadernos-livros promovem esse encontro (feixes de relações), assim como as instaurações. São as relações *entre*, que criam e produzem sensações. É por isso que pensamos os agenciamentos de Tunga e os *cadernos-livros* de Barrio como um *procedimento* ressonante.

As fotografias, normalmente, são lidas como registro, documento. Consideradas como instauração, são *agentes* elas mesmas, pois provocam mudanças na leitura da obra, possibilitam novas leituras, novas ressonâncias. Fotografias podem funcionar como “prova” da existência de sereias (após ser realizado o experimento). Enquanto agentes, instauram novos territórios e evocam blocos de sensações. Segundo Deleuze-Guattari:

As sensações, *perceptos* e *affectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e *affectos*. A obra-de-arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.²³

Para sair das percepções vividas, não basta, evidentemente, memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte. É verdade que toda obra-de-arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado: é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.²⁴

Cadernos-livros e instaurações são procedimentos que evocam esses blocos de sensações, e não apenas uma memória. A fabulação cria. Objetos de Tunga também podem assumir esse procedimento: um dente, um molar,²⁵ evoca todo um bloco de sensações, fabulações e narrativas, que

20 *As Trouxas Ensangüentadas*, da década de 1970, foram jogadas ao acaso e permaneceram incomodando muito o tempo depois da ação inicial do artista de jogá-las na rua, num processo de interferência urbana que atingiu em cheio a segurança do MAM à época da ditadura. Barrio conta, na entrevista do *4 dias 4 noites*, publicada no livro da Mostra Panorama 2001, que seus documentos foram até confiscados.

21 Durante pesquisa para o livro da Mostra Panorama 2001, MAM-São Paulo, tive a oportunidade de ver e fotografar alguns importantes cadernos-livros de Barrio que estão no MAM-Rio (e fazem parte da Coleção Gilberto Chateaubriand), incluindo os já citados cadernos I e II do *4 dias 4 noites*. Essas imagens podem ser encontradas no livro citado, junto com a entrevista histórica do *4 dias 4 noites*.

22 Fonte: Barrio. Acervo Roberto Pontual, Funarte. Agosto de 1978, mimeo.

23 Deleuze, G. e Guattari, F. “Percepto, affecto e conceito” in: *O que é a Filosofia?* p. 213.

24 Deleuze, G. e Guattari, F. “Percepto, affecto e conceito” in: *O que é a Filosofia?* p. 218.

25 Tunga relata em *Barroco de Lírios* que o dente molar, presente de seu dentista, continha o relevo de antimônio de *Revê-la antinomia*. A *Pintura sedativa*, por sua vez, era impressa com o mesmo padrão do molar, e Tunga une os elementos dessa fabulação no texto-narrativa que inclui a história de sua ida ao dentista e as coincidências que daí surgiram.

circularmente povoam *Barroco de Lírios*. São fragmentos que não são parte, mas um inteiro, um bloco.

Cinema sem filme: o momento da instauração

Eu sempre concebi esse tipo de obra, como a Tereza, a partir de uma noção de teatralidade que remete a Freud e a Wittgenstein. Para ser um pouco mais simples, a idéia seria como dizer que se trata de um cinema sem filme, onde você faz parte da cena, ou um teatro sem platéia, sem público, sem nada. Essa concepção de teatralidade remete à noção freudiana de teatralidade, à cena onde a coisa acontece, onde acontecem os fenômenos psíquicos. (Tunga²⁶)

O tempo da instauração deve ser concebido como intensidade, e o espaço, como imersão. E o *cinema sem filme* seria esse clímax de um agenciamento coletivo, em que o texto ganha corpo, e novas fábulas se inventam nos corpos presentes, nas relações entre esses corpos.

No *cinema sem filme*, há a articulação de imagens que são ações e movimento. Cada “fragmento” de instauração é uma imagem que também compõe a obra, juntamente com sons,²⁷ “mantras”, e essas seqüências de imagens de *performances* privadas são, enfim, reveladas nos livros do artista que contam histórias através de imagens. Por vezes, um ou outro poema as costura com linha trêmula. Por exemplo, no catálogo *Assalto*, o texto do pai do artista, o poeta Gerardo Mello Mourão, “costurou” parte da obra – unindo a *Tereza* aos utensílios de cozinha mostrados em *Lúcido-Nigredo*. O *cinema sem filme* funciona com a contribuição de vários colaboradores (músicos, poetas, bailarinos, figurantes, modelos, etc.).

A instauração atualiza a narrativa no tempo de um gerúndio. É narrativa ou acontecimento? A narrativa seria algo linear, e o tempo de Tunga parece ser o descrito por Guy Brett:²⁸ *everything simultaneously present*, ou “tudo ao mesmo tempo agora”.

A idéia de simultaneidade ligada a uma narrativa aparece também no *quase-cinema*²⁹ de Hélio Oiticica. Em *QUASI-CINEMA, Block-Experiments*, Hélio Oiticica descreve como o acaso intervém na projeção dos *slides*.

2- Cada *slide* segue para o próximo na ordem numérica indicada na parte externa. Essa ordem resulta de uma semichance *operation*: a ordem em q foram batidos vem na ordem da caixa: os *slides* são retirados da caixa na ordem em q se encontram: às vezes idêntica à das batidas: outras ligeiramente modificadas. Os *slides* não são “fotos dos arranjos de NEVILLE”: são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os *slides*) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q ½ hora (*figure out!*): SÃO MOMENTOS-FRAMES.³⁰

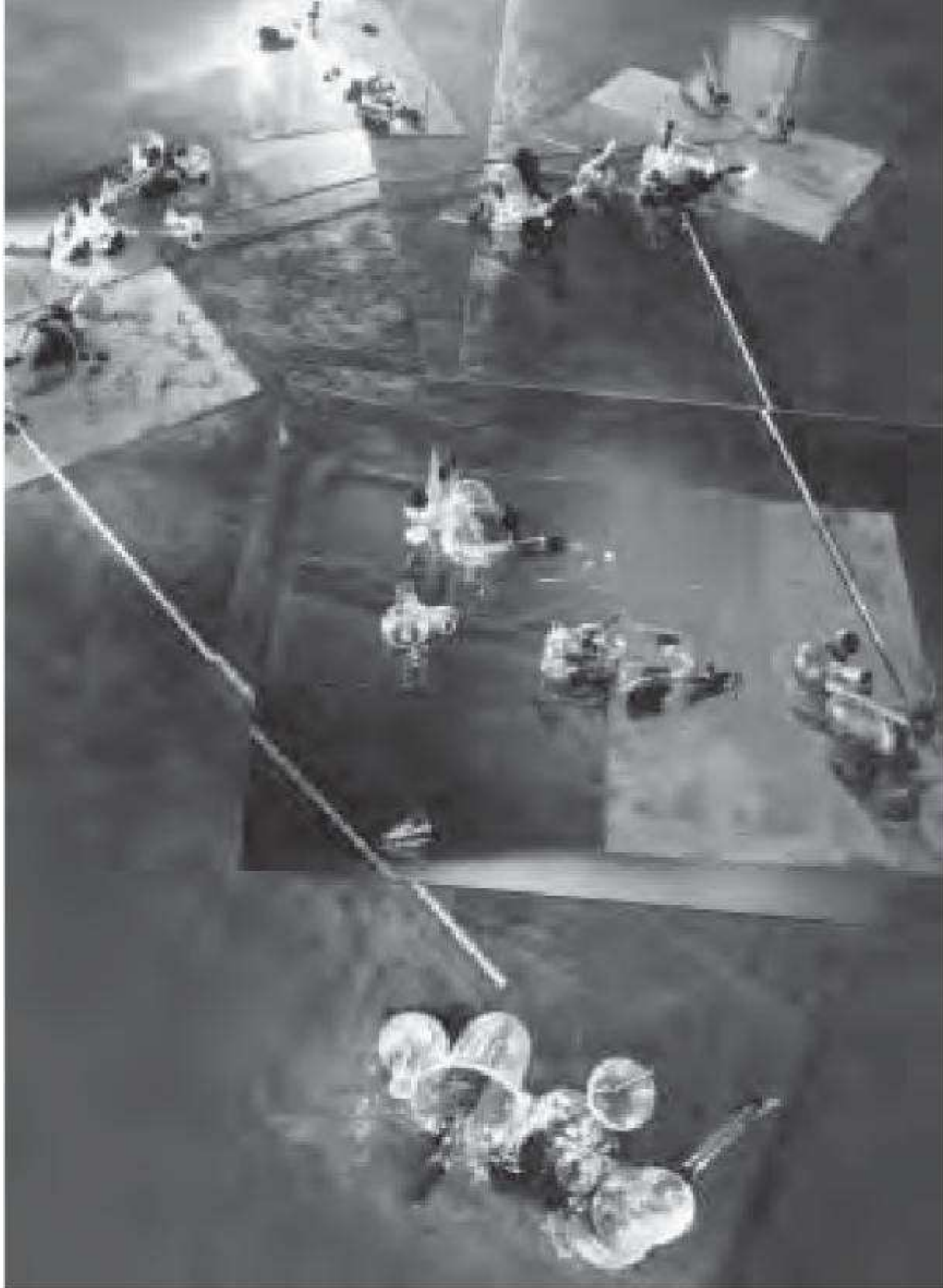
26 Tunga-Luiz Camillo: entrevista publicada em *Assalto*, 2001.

27 Reinaldo Laddaga resalta o caráter de *DU* de Tunga, que estaria em sintonia com essas questões.

28 Brett, Guy. *Everything Simultaneously Present in: Tunga, 1977-1997*. New York, Bard College, 1997.

29 Poderíamos tecer relações com o *Quasi-cinema* de Hélio Oiticica, NY, 1974. Hélio Oiticica cria com Neville de Almeida a experiência que intitula os *quasi-cinema*, blocos de experiências, *work in progress*, seqüência de espaços fílmicos. (...) *Trashscapes* é a OC1. temos na capa da revista *New York Magazine* a foto de Buñel com uma navalha sobreposta à linha branca que corta o olho do cineasta como o olho cortado em *Chien Andalou*. O mesmo corte que Hélio e Neville propõem para a experiência cinema. Um corte que instaura uma outra forma cinema. Instaura no sentido do conceito de Lisette Lagnado. Lisette relaciona instalação e *performance* a partir da análise de obras que se constituem do espaço, com o espaço ao mesmo tempo que se atualizam no corpo do espectador. *Espaço + corpo*. Kátia Maciel in: “O Quase-cinema de H.O”. (<http://www.estacaovirtual.com/eureka/>).

30 Hélio Oiticica, in: *Hélio Oiticica* (cat.), p. 178.



Também pensamos que o *cinema sem filme* encontra ressonâncias no *transe*, inventado por Glauber Rocha.³¹ Como diz Deleuze, Glauber fez

O maior cinema de agitação que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo **entrar em transe**, o povo, seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político, no privado (*Terra em Transe*).³²

Pensamos que o *cinema sem filme* se aproximaria da noção de *transe*. Em *Tereza*, por exemplo, encontramos o *mantra-rock*, que parece provocar um *transe* coletivo. Próxima a essa idéia de colocar tudo em agitação, está a instauração.

Então, qual seria a especificidade de Tunga? (Há fabulação, ação, continuidade, experimentação, interação...)

A instauração prevê a ressonância no outro, o devir. A instauração inclui o devir (nesse agenciamento com outros corpos) e não se fecha; abre-se para um novo momento.

Usando uma idéia presente no mito de *Nosferatu*, a instauração seria essa *primeira mordida* que marca a vítima num elo contínuo. A mordida abre uma fenda onde passa a existir uma conexão perigosa, semelhante ao *contágio mútuo*

Tunga, *Lucido Nigredo et son ombre*,
fotomontagem, Bienal de Lyon, 2000
Foto: Ivana Monteiro

31 Ver Deleuze. *Imagem-Tempo*, p. 265.

32 Deleuze, Gilles. "Cinema, corpo e cérebro e pensamento". In: *A Imagem-Tempo*, p. 261.

(expressão de Tunga). A experiência não exclui a ressonância. O tempo está suspenso e, como o *instant past* (de Odo Meirelles³³), temos aqui o *present continuous*, o gerúndio, a permanência do ato inaugural – a instauração – no que vem depois. Os “restos de *performance*” mantêm a carga magnética, imantados com os efeitos desse ato inicial. Na instauração de Tunga feita em conjunto com as crianças do *Projeto Axé*, *A quietude da Terra*, os tais “restos de *performance*”, que ficaram expostos no museu após a instauração com os tambores, continuaram a ecoar a bagunça daquele momento inicial, em que os meninos instauraram sons de seu interior/ exterior.

Por onde circulam as vibrações desse som? O ecoar do gongo, o batuque dos tambores. Nas ladeiras contaminadas pelo ritmo do Clodum, a algazarra dos meninos...?³⁴ Seu trajeto desenha o mapa da experimentação, assim como a sutileza dos véus líquidos das sereias. A memória líquida faz parte dessa trajetória vislumbrada por golfinhos, que se percebem em salto: uma cartografia momentânea que se congela num trajeto, um mapa que fica quando a experiência se completa. Mas é evidente que em Tunga a experimentação nunca se completa, nunca se toma um mapa fixo, cristalizado, apenas se redesenha constantemente, num mapa-líquido, que evapora, em sendo nuvem, em configurações de nuvens, reaparecendo em ferro fundido, em vidro e onde mais a fabulação permitir.

*Immersion L N.*³⁵ – nesse trabalho, a foto entra dando corpo a narrativas ainda não reveladas. Corpos imersos se misturam aos vasos transparentes de *Lúcido-Nigredo*.

Bibliografia

BARRIO, Artur. *Registros*. Porto, Fundação Serralves, 2000 (cat.).

DELEUZE, G. *A imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo, Ed. 34, 1992.

HÉLIO Oiticica. *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, Paris, 1992 (cat.).

HOMERO. *Odisseia*. Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1938. (Tradução do grego, prefácio e notas dos P.^{os} E. Dias Palmeira e M. Alves Correia).

LAGNADO, Lisette: “A instauração: um conceito entre a instalação e a *performance*”, *In: Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*. Basbaum(org.). Rio de Janeiro, Editora Contra Capa / Rios Ambiciosos, 2001.

OTICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

ROLNIK, Suely. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...”, *In: MORIN, France (org.). A Quietude da Terra* (cat.). MAM Bahia, Salvador, 2000.

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

TUNGA e BRITO, Ronaldo. *Omar a pele*. Ed. Pano de Pó - Coleção História do olho (s/d).

TUNGA. *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, Paris, 2001 (cat.).

TUNGA. 1977-1997. Bard Publication Office, NY, 1997 (cat.).

ASSALTO Tunga. CCBB-Brasília, Brasília, 2001 (cat.).

33 O trabalho *Disappearing element/ Disappeared element (Imminent Past)* de Odo Meirelles apresentado na Documenta 11, em Kassel, 2002, – picolés de água – seria uma instauração? Um picolé de água é muito digestivo, um pouco decepcionante. Tem-se a sensação do gelo, mas há ausência de sabor. Picolé de água (poético) = Gelo (vida, consumo, efêmero – a idéia do *imminent past*). Odo Meirelles une os dois e mais a questão política, ecológica, pois oferece emprego – um gesto mais simbólico – aos desempregados de Kassel, nas suas carrocinhas de sorvete – chamadas de *Documento 11* –, e ainda alerta para a questão da água – que está ameaçada de extinção no planeta. Odo Meirelles também convoca “figurantes”/desempregados de Kassel e o “público” e oferece um alimento. Assim como Tunga e Barrio em *Há Sopas*. Além disso, em Odo há também fabulações.

34 *A Quietude da Terra/ Projeto Axé*, instauração de Tunga em Salvador, em julho de 2000.

35 *Tunga*, Rio de Janeiro, 2001.