

SEMEAR SEREIAS, COLHER ENCANTAMENTOS

Marta Lúcia Pereira Martins

Professora no Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC- Florianópolis, SC, Brasil
martamartins07@outlook.com

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão sobre a obra *Semeando Sereias* do artista Tunga, conforme consta em seu livro *Barroco de Lírios* como uma postulação das forças híbridas do desejo, a indeterminação da linguagem e a sobrevivência de formas míticas.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Tunga, poética, imagem, literatura.

Difícil para mim falar e ainda mais exercitar a reflexão escrita sobre o artista Tunga e sua obra, apenas um ano após a sua inestimável perda. Talvez nosso país demore muito para gerar outro artista de sua dimensão criativa, de seu calibre intelectual e de sua estatura poética. Tunga era um misto de circunstâncias raras que deu em uma peculiar configuração de artista, oriundo de um ambiente familiar propício à cultura, porém, também com uma imensa e própria aptidão criativa, se não quisermos falar de “talento”.

Suas incursões ao campo literário, por vezes, adquirem uma marca de inscrição mais efetiva em relação a algumas questões próprias e peculiares da expressão escrita, e nesse sentido, a obra que se intitula *Semeando Sereias*, (conforme sua versão no livro do artista *Barroco de Lírios*) é particularmente significativa. Este trabalho está composto por diversas fotografias e um texto, o que nos leva a supor que nos encontramos diante de um *ensaio ficcional*, que parece ser, aliás, o propósito que permeia e sustenta a concepção deste livro. A parte mais visual que caracteriza esta obra (considerando-a, ainda, dentro do espaço do livro), compõe-se de distintos momentos em que *Semeando Sereias* havia sido mostrada em versões prévias ao longo de uma série de exposições. (TUNGA, 1997, pp.287/293.)

Folheando o livro tem-se ao todo, dezoito páginas de *Semeando Sereias*. Ao longo delas, nos deparamos com imagens fotográficas coloridas que incluem esculturas, instalações e um desenho, que se aliam, para o ensaio visual, com uma narrativa escrita. Todavia, entre todas as imagens, são significativas as fotografias em preto e branco, que, mais ao final do ensaio, parecem ser o sustentáculo da narrativa escrita. O texto mistura aspectos mitológicos com alguns elementos próprios da narrativa surrealista e as cenas mostradas fotografias foram feitas à beira de um rochedo em frente ao mar. Na primeira, vê-se no primeiro plano, uma cabeça submersa numa poça de água, com uma figura masculina que se aproxima ao fundo do rochedo. A próxima imagem consiste numa aproximação da cabeça decepada. A seguir, o homem recolhe a cabeça segurando-a por uma longa cabeleira emaranhada. A última imagem da série mostra o homem girando a cabeça, segurando a cabeleira encharcada, em um movimento de arremessá-la em círculo ao mar. É importante notar que os dois personagens da cena, tanto a figura masculina quanto a cabeça decepada, são interpretados pelo próprio artista.



Este ambiente marítimo e a presença das mitológicas Sereias dando o título da narrativa remetem ao episódio das Sereias na *Odisséia*. Lembremos que Ulisses, durante a viagem de retorno a *Ítaca*, sendo orientado pela semi-deusa Circe, é advertido a se proteger do irresistível canto das sereias, que atraíam e seduziam os navegantes, para logo após os destruir. Todavia, se o herói quisesse ouvir o canto, poderia ser amarrado ao mastro do barco de modo que não conseguisse fugir - caso a tentação do chamado irresistível das sereias o levasse a se jogar no mar - e deveria obstruir os ouvidos da tripulação com cera, garantindo,

deste modo, que nenhum de seus homens se deixasse levar pelo enfeitiçante clamor. Seguindo as recomendações de Circe, Ulisses é então o único mortal que vive plenamente a experiência da tentação do canto mítico.



O texto se inicia pela formulação de uma pergunta quase abrupta: “Que fariam ali aqueles corpos?” O narrador prossegue, nos envolvendo de chofre dentro do relato, ao nos incluir em seu “assombro” diante da cena dos misteriosos “corpos”- cuja natureza ainda não fazemos a menor idéia- que não estão mortos, e prossegue o narrador dizendo que deles deveria ter se livrado, pois que vendo-os uma vez, era impossível esquecer. De modo que, “conveniente se fazia investigar a peculiar natureza daquele ícone. Não acredito na brumosa semiologia, em improváveis exegeses menos ainda”. A seguir, algumas recordações levam o narrador através daquele “emblema”, à remissão a quimeras: Algumas reminiscências mnêmicas mostravam claramente ser eu a testemunha das intenções ali presentes. Assistir aquele emblema obrigou-me à reflexão e posso assegurar ter-me remetido a quimeras. Quimeras de uma cultura. O que se poderia cultivar sob aquele signo? Sim, um fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta!” (TUNGA, 1997 pp.287/293).

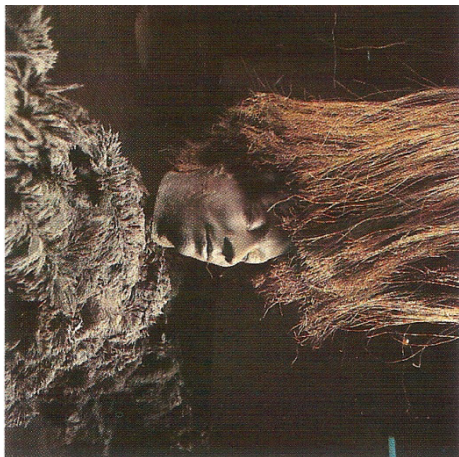
Nestas cenas cheias de indeterminação de sentidos e de imagens, nosso narrador consegue, todavia, afirmar que sem sombra de dúvida, trata-se de seu envolvimento com a construção de um jardim: “ Sim, a nobre tarefa do ajardinamento agrícola, um tanto diferente dos domínios de Arenheim mas talvez tão intenso quanto. Tratava eu de cultivar espécimes com o inconfessável propósito dos ‘experimentadores ocasionais’”.

A história se desenvolve narrando a fatura do estranho jardim ao qual o narrador se dedicava: “Meu prodigioso jardim prosperava e, paulatinamente eu me concentrava em uma determinada raiz. Uma um tanto peculiar, antropomórfica e de prestigiosa reputação. Vulgarmente conhecida como maçã do diabo, flor dos enforcados, sabe-se deste vegetal a contundência tóxica; dele as qualidades afrodisíacas, inebriantes e mesmo peçonhentas. Sabe-se que a mandrágora de negra flor é o lírio que decora a porta dos infernos. Que sua raiz na forma de homúnculo feminino urra lancinante grito se arrancada de sua terrena imersão.”



Prossegue nosso embriagado confabulador o seu relato, explicando que o único modo de plantar a mandrágora é, germiná-la do sêmen, do humano esperma, ejaculado da ereção do pênis de um enforcado”, cujo propósito é o cultivo de mandrágoras: “a tal me dedicara e o ocorrido é pois, fruto de tal cultura”. Além disso, o narrador atribui o caráter bizarro da história, ao seu “envolvimento conspicuo com a decorada negra porta a que me referi, por onde adentrei.” Após a passagem de mais uma madrugada, os “excessos etílicos”, o levam a “urinar um poderoso fluxo” e a sentir “tal fluxo como âmbar aflorando de mim.” O fluxo vai então se dissolvendo em uma poça, resíduo de “águas marinhas”, sobre a praia, onde “levemente ofuscado pude

perceber que em tal lago flutuava esférico um objeto". Ao entrar na água, até a altura dos joelhos, com o propósito de identificar o objeto, "um frisson magnético percorreu minha pele", pois, o objeto que encontrara era a própria cabeça decepada: "Apesar do escabroso do fato, achei conveniente dali retirá-la. A tarefa mostrou-se um tanto árdua. Meus cabelos naquela cabeça haviam crescido enormemente e, enxaguados e imersos como estavam, constituíam imensa carga. Com grande esforço retive a peça e dirigi-me à beira mar. Tomei então a cabeça pela raiz dos capilares, elevando-a sobre minha própria cabeça. Imprimi um movimento de funda, e pouco a pouco fui dando linha formando assim a imagem de um círculo dinâmico de alguns metros. Com determinação de gesto, arremessei a prenda ao mar para que ali encontrasse seu adequado derradeiro sepulcro." A tentativa é um insucesso, pois "a longa extensão de fios" vai se emaranhando ao sargaço e aos mariscos nas pedras: "Estando ela, todavia ligada aos cabelos, chocava-se penosamente às rochas ao sabor das ondas do ressaqueado mar."



Para evitar a desagradável visão, lança-se ao mar: "Presenciei a mais um assombroso achado. Não longe da cabeça em perfeita flutuação, navegava a correnteza um corpo absolutamente *íntegro*. Estava em perfeito estado de conservação e não apresentava qualquer sinal de violência ou putrefação a não ser a peculiar ausência do elemento que recém arremessara. Não obstante, não poderia tratar-se do complemento de minha cabeça, não era meu aquele corpo, pois nele percebi os mais belos e bem formados seios assim como a maravilhosa genitália feminina." Após um longo tempo, o que narra, vem à *tona em sua mente pela seguinte visão*: "Encontro-me longe daquele jardim, longe daquela beira mar, mais longe ainda das intoxicações afrodisíacas por obscuras raízes do obscuro enforcado a ejacular por asfixia e tudo mais... Encontro-me na porta desta torre e o fênix me reaparece estando agora a plantar outro jardim, numa floresta mesmo, semeando sereias..."

Na história de Ulisses, vê-se que as muitas tentações e obstáculos durante sua viagem de regresso são na verdade as dificuldades que se relacionam a sua perda de individualidade. Deste modo as sereias, além de oferecerem o conhecimento do que ainda estaria por vir em seu caminho, tratavam de seduzi-lo referindo-se a sua honra e valor. Assim, para Ulisses, sucumbir às tentações de seu canto representa também a finitude de sua identidade heroica que afinal de contas, era tudo que ele lutava para constituir e inclusive perpetuar além da vida.

Embora as sereias na narrativa de Tunga estejam sem fala e talvez sem vida, isto não impede que possuam ainda os poderes de atração magnética. Pois por trás da aparente inércia da cabeça encontrada, existe algo da ordem da vida, pois os cabelos não pararam de crescer. Esta margem latente de vida no elemento mítico possibilita ao narrador que ele semeie. E o fato de que a semente se encontre na cabeça deste Outro-mulher, pode nos levar a pensar, que estaria posta em filigrana pelo artista, a ideia de que a identidade não é uma construção imutável, fixa, indivisa. No relato de Homero que se constitui como uma fabulação totalizante, na qual os seres devem estar inclusos, tanto quanto possível em todos os aspectos da natureza humana, nada irá desviar Ulisses de seu firme propósito de retornar à terra natal. Para o herói grego, a identidade constitui-se plena e soberanamente, numa implicação com o território em que habita. Há uma linearidade espaço-temporal implicada na identidade do herói, o tempo da passagem da embarcação de Ulisses, é como uma espécie de pano de fundo para o canto - infinitamente repetitivo em suas gradações - das sereias. Se as identidades contemporâneas são multifacetadas e casuais, as identidades da América Latina possuiriam, segundo algumas interpretações, imanentemente este caráter fragmentário. Esta interpretação da América Latina como uma espécie de usina das fusões raciais, e que pode ser exemplificada no modelo do Real-maravilhoso de Alejo Carpentier, iria excluir qualquer possibilidade conflitiva das mesclas identitárias e transitórias.¹ (CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*, 1998).

Tunga declara que certos recalques sobre a contribuição surrealista que ainda perduram no campo da arte, levam algumas tendências críticas a elaborar a historiografia através da ideia de superação, bem como apagar as relações entre as disciplinas visuais e literárias: "Os americanos até reconhecem, de um modo meio sacana, (a referência de Pollock ao trabalho de Masson)

1. Segundo Carpentier o barroco é uma "constante humana", ou uma espécie de retorno cíclico de certas constantes estilísticas ao redor do mundo. Para tanto, invoca similaridades desde a arquitetura russa até a literatura hindu, sendo que à América Latina faria parte deste conjunto sendo "la tierra de elección del barroco", devido ao fato que "toda simbiosis, todo mestizaje engendra um barroquismo". A estratégia de Carpentier de inclusão da cultura das Américas no mundo, universalizando alguns de seus elementos, é uma tentativa de se opor a negatividade ainda existente na maior parte da avaliação da estética barroca nas décadas de 60 e 70, que ainda a associava a um instrumento da ideologia colonial. Cf: CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*. In: CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. Coleção Estudos, SP: Perspectiva, 1998.

dizendo que a importância do Masson seria ser uma gênese do Pollock... *Não é bem assim!* O Masson é um artista completo, bastante amplo, e seria exatamente essa a força do surrealismo. O que acho curioso é o recalque da relação, que é estruturante na arte moderna, entre a literatura, mais bem a poesia, e as artes visuais. É impossível você pensar o cubismo sem pensar o Apollinaire e o Reverdy. É quase impossível você falar do modernismo brasileiro, sem falar no Cendrars. Quer dizer, essa relação que é extremamente produtiva no território das artes plásticas, foi sendo rejeitada e recalçada entre nós, talvez por influência de uma crítica formalista, mas eu acho que ela sempre continuará vigente. Todavia, parece evidente uma depauperização intelectual do fazer artístico. Essa porta, que foi aberta no começo do século por Duchamp, dadaístas e também pelos Surrealistas, era uma porta que se abria à produção poética e que terminou sendo fechada numa espécie de facilitação disso. Ou seja, é preciso lembrar que os artistas surrealistas estavam em estreito contato com o mundo construído da literatura, com o mundo construído da poesia, da filosofia e das investigações científicas de ponta. Quer dizer, essa tradição foi o que fortaleceu a *coisa* moderna. Este tipo de saber que o artista propõe, seria o oposto de uma leitura teleologista da arte, talvez anglo-saxônica, que converteu o artista em um especialista. Isso empobreceu extremamente uma visão contemporânea da arte". (Osório, 2001).

Desse modo o artista se revela interessado em reinserir esta complexidade perdida, recolocando no presente aquilo que denomina como a "poética", além de reintroduzir a potência de um imaginário que possa, além de ser amplamente compartilhado, produzir desdobramentos a partir das distintas visões com que cada espectador de sua obra, é por ela afetado. Nesse sentido, semear sereias é esperar que o acaso faça com que se mantenham a nascer os frutos da esperança na sobrevivência de determinadas formas míticas. E isto apenas ocorre onde a linguagem opera a serviço da ordem sagrada e sensível da vida.

Há referências cênicas nesta obra no seja no fato do artista representar os papéis de sereia e de narrador simultaneamente, seja pela simulação exacerbada das sobrevida das características míticas do texto- através da qual o artista mais se aproxima de uma natureza dúplice peculiar ao barroco. Esta natureza diz respeito ao apelo explícito à emotividade, mas uma emoção que não exprime uma personalidade autoral, pois se apresenta através da simulação e *do uso da máscara*. Uma emoção barroca que não recorre aos sentidos do autor propriamente, mas a eles se refere, com um cálculo distanciado e mediado pela razão, cujo meio de manifestar-se é o investir-se fictício de outra *persona*. E que no caso da obra aqui que referenciamos, encontra-se na incorporação do artista de ser, simultaneamente um sujeito mítico e um sujeito humano, homem e mulher, narrador e sereia.

Em um texto de Maurice Blanchot, que opera no mesmo sentido, de pensar a natureza primordial da linguagem como limite do dizível, as sereias se manifestam como o lado inumano do humano: "De que natureza era o canto das Sereias? Qual era seu ponto fraco? Porque esta falha fazia esse canto tão poderoso? Uns sempre responderam que era um canto inumano: um ruído natural sem dúvida (e será que há outros?), mas à margem da natureza, em todo caso estranho para o homem, muito profundo e despertando nele esse prazer extremo de cair, impossível de satisfazer nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, o mais estranho era o feitiço: não fazia mais que reproduzir o canto dos homens, e como as Sereias, ainda que sendo somente animais, muito belos por causa do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, convertiam o canto em algo tão insólito que faziam surgir em que o escutava a suspeita de inumanidade em todo canto humano. Portanto, seria de desespero que haveriam morrido os homens, apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo ao rapto. Havia algo maravilhoso neste canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que não podiam senão reconhecer em seguida, cantado por potências estranhas e, digamos imaginárias, canto do abismo que, uma vez escutado, abria em cada palavra um abismo e convidava com força, a nele desaparecer. Este canto, não esqueçamos, era dirigido a navegantes, gente de risco e natureza audaciosa, e era, ele mesmo uma navegação: era uma distância, e o que o revelava era a possibilidade de recorrê-la, de fazer do canto o movimento até o canto, e deste movimento a expressão do maior dos desejos. (BLANCHOT, 1994).

A questão abordada pelas conceituações estéticas de Blanchot, por meio da reflexão da obra existencial mediada e relativizada - de uma extrema atenção ao problema da técnica, e de uma experimentação em constante chave de destruição e reconstrução - é uma discussão ainda fértil para uma boa parcela de criadores do presente. A posição de Tunga, frontalmente oposta à economia das formas que é característica dos movimentos concretos, construtivos ou afins, também se vale de uma utilização da linguagem como experiência de natureza acumulativa. Esta experiência coloca o criador numa tensão de duplo sentido em relação à obra, pois quanto mais a persegue, mais é perseguido por ela. Nesse sentido, de ordem conceitual, o artista se aproxima de Blanchot quando postula a criação como um ato que ao impor-se, apaga um ato prévio que é por vezes inexistente, e que é então recobrado, o que leva a um processo infinito de deciframento².

Poderíamos, além disso, ler na "outra" cabeça que o artista encontra, além da ideia de um duplo complementar que se relaciona por meio do mito das Sereias, com a identidade cindida de nossos dias, uma outra figura mitológica: a Medusa.³ Nas inúmeras versões deste mito há alguns a narram como uma belíssima ninfa, que por conta de seus belos cabelos tinha muitos pretendentes. Quando Poseidon se apaixona por ela e a leva ao templo de Atena, a Medusa, ofendida ousou dizer que sua beleza era maior que a da deusa. Atena a pune transformando seus cabelos em serpentes e, pôs em seus olhos o poder de petrificar quem os fitasse. Perseu corta-lhe a cabeça olhando-a através de um espelho.

2. A esse respeito, Blanchot se refere ao caso da criação na escritura nas seguintes palavras: "Escrever é, talvez, não-escrever, reescrevendo – borrar (escrevendo por cima) o que ainda não está escrito e que a reescrita não apenas recobra, senão que restaura sossegadamente recobrando-o, obrigando a pensar que havia algo antes, uma primeira versão (rodeio), ou pior ainda, um texto de origem e lançando-nos, assim, no processo da ilusão do desciframento infinito." BLANCHOT, M. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994

3. Tunga lidava com retornos cíclicos de certos elementos, como no tema da cabeça decapitada, que faz parte de uma outra obra do artista, *Xipófagas capilares entre nós*. CF: MARTINS, Marta: *Narrativas ficcionais de Tunga*. RJ, Ed. Apicuri. 2013.

De um ponto de vista formal, Tunga lança seu projeto estético e ideológico no hiato, ou nas falhas da economia iconográfica de grande parte da arte erudita do século XX, saturando esta fissura com um excesso barroquizante de elementos. Esta economia pode ser por exemplo, o *conteúdo* no concretismo, ou o objeto tautológico do minimalismo, e é rejeitada pelo artista em nome de uma aproximação voluntária à criação de enigmas.

Criar enigmas é de algum modo profetizar, lançar luzes sobre as possibilidades de se armar o futuro. Porém as operações de corte nos sugerem um limite às infundáveis possibilidades que a linguagem perigosamente possui, pois entre elas, encontra-se, de fato, a de que ela possa deter, como uma de suas potências, a capacidade de prefigurar as coisas na realidade.

Em texto posterior a *Semeando Sereias*, feito um mês após uma performance intitulada de *Serei A?*, de 1997, o artista retoma para o reino imagético das sereias, uma experiência onde a simulação do caráter representacional da obra, é explicitado: constituía-se de um grupo de adolescentes nuas preparando com alguns materiais como grandes quantidades de papel alumínio para a cauda, necessários para a transformação de seus corpos humanos nos corpos míticos das sereias. O milagre desta transubstanciação do humano ao mítico é proposto pelo artista através de uma operação "científica", a metempsicose, teoria da transmigração das almas para outros corpos, conceito amplamente utilizado nas narrativas de Edgar Allan Poe.



Tunga recorre a este elemento da literatura de Poe para desmistificar o logro do que se supunha miticamente híbrido: a Sereia. Leiamos o texto do artista para esta obra: Artificio 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, Reoperou-se a metempsicose e por ela o logro do que acreditava-se *híbrido*. *Cai a essência mítica de nosso objeto e caem também incólumes tradições*. *Real* pois é a existência destes 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 destes 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 pudemos 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. Fundam uma praia circular em três, cotam o mar. Despencam leiteiras de onde viscoso escorre o mar. Ele é central. Um orvalho espargido cinge, é o índice dos plânctons pulverizados, férteis indutores da transmutação. Luzes poentes rendem agora o horizonte. Inicia-se a execração dos ossos. Despidas do fêmur... Extirpado, ele é o instrumento sutil da maceração do enxofre. Impõe-se a cauda prateada. Sob o solo criado pousam as pretendentes. Sopram e fazem noite que clareia em luciferina...Formam-se as caudas em prata e luz. Encontram plânctons, areia, mar. Há sereias. Maio de 1997. " (Tunga, 1997)⁴

O mito das sereias é de uma ordem encantatória destrutiva, e nesse sentido muito semelhante ao mito dos sucessivos governos dos países periféricos.⁵ Assim, *Serei A?* poderia ser lida enquanto metáfora da construção, ao mesmo tempo falaciosa e real, dos mitos relativos ao poder, que podem ser desmascarados, mas também reproduzidos. E aqui esta problemática se dissemina gerando uma série de bifurcações. Por um lado, Tunga não enfatiza e não parece acreditar num amálgama identitário brasileiro, conforme declara em uma entrevista relativa a sua exposição na Documenta X, em 1997: " Venho desse território chamado Brasil mas que tem a influência de Portugal, da cultura dos índios, dos negros. Além disso, vivi no Chile em minha adolescência e sei o que é a América Hispânica e que há uma diferença muito grande. Porém o Brasil mesmo não é um, há muitos, do mesmo modo que não há uma América Latina, há muitas. Quando exponho nos Estados Unidos ou na Europa, as pessoas dizem que a maior parte das obras que vem da América Latina são uma fantasia em busca da identidade. O que não se dão conta é que eu não necessito de nenhuma identidade, que essa gente não está buscando identidade alguma. Identidade: esse é um problema da Europa." (Tunga, 1997)

4. Tunga. *Serei A?* In: *Trans*. Project Sites. La Oficina. Maio de 1997. Disponível on-line em: <http://www.echonyc.com/~trans/projectsites/LaOficina/Tunga/Tunga01.html>

5. Merece atenção o fato de que Tunga ao se reportar as sereias, retome por via indireta a temática da "lara", a sereia amazônica de água doce, à qual Maria Martins, como em tantas outras obras cujo interesse está colocado nos elementos míticos primitivos, dedicou uma escultura e um texto para a exposição *Amazônia*, em 1943.

As sereias de Tunga problematizam também o campo da própria linguagem. Sabe-se que as categorias do híbrido implicam numa condição na qual das características de dois seres forma-se outro, um terceiro. Este fruto ou forma carrega como condição intrínseca desde sua geração e nascimento, a condição de alteridade. Porém, se uma forma híbrida se compõe da fusão entre duas formas prévias, gerando uma espécie de condição terceira, este fenômeno implica numa cláusula conflitiva mais do que harmônica. Deste modo, as categorias metamórficas implicam num processo que se desenvolve dentro de uma linha de mudança, onde há uma forma inicial, que no decorrer de um processo, transforma-se em outra. **Serei A?** parece apontar ao fato de que os seres híbridos possam ser gerados de uma ação voluntariamente metamórfica. Certamente isto está implicado, por um lado num sintoma de retorno dos fortes elementos iconográficos da modernidade, por meio da fragmentação da imagem. Porém havíamos mencionado em texto anterior, a hipótese de que se parte das vanguardas havia operado num registro de criação de procedimentos, ou ainda de explicitação dos mecanismos com os quais o artista opera a maquinaria da linguagem, restaria aos criadores contemporâneos, a busca por determinados processos. Tunga parece ao mesmo tempo, brincar com a criação dos procedimentos das vanguardas, e, dentro de uma ordem mais política, apontar ao fato ambivalente do “logro” na criação sedutora da imagem pública do poder, e do poder da imagem pública.

Em um registro mais estritamente relacionado com a cultura brasileira, e com a questão da construção da nacionalidade, o tópico do hibridismo, ao qual **Serei A?** Também aponta, irá também colocar novamente em debate, o tema da mescla das etnias. Ao focar esse tópico circunscrito na cultura brasileira, nos deparamos com um modelo modernista indissolivelmente ligado a um regime estético enfaticamente nacionalista.

A arte exercita sua existência através da possibilidade de sua de incorporação ao mundo. Trata-se da tentativa de plantar um jardim de hibridismo. Ou de semear o monstro cuja potência jogada ao futuro, desconhecemos.

Se Ulisses havia coberto os ouvidos de seus homens e se amarrado ao mastro na obra de Homero, e James Joyce incluído o canto das sereias em sua referência à *Odisséia*, Tunga *não apenas cede ao chamado do mítico canto, como o busca e tenta plantar o encantamento eterno*. Artista situado no tempo pós-utópico, seu trabalho ruma em direção a uma saída das dicotomias do moderno, e para tanto, aposta em **Serei A?** num futuro lacunar feminino, que está para além das discussões de gênero. Estão lançadas as sementes para uma colheita aleatória. Na árida exaustão da cultura contemporânea, ele apresenta uma alegoria do jardim como um emblema da possibilidade da cultura.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. 1994, *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- CHIAMPI, I. 1998: *Barroco e Modernidade*. Coleção Estudos, SP: Perspectiva.
- MARTINS, M: 2013, *Narrativas ficcionais de Tunga*. RJ, Editora Apicuri.
- TUNGA: *Barroco de Lírios*. SP: Cosac&Naify, 1997.
- *Serei A?* Trans. La oficina, maio de 1997.
- In: LANE, SIMON. *Bomb Magazine*. Américas n. 78, 2001/2.
- In: depoimento à autora em 20/10/2000.
- In: OSÓRIO, Luís Camillo. *Assalto*. CCBB, 2001.
- “O afeto, o soma, é também um modo de pensar”. In: http://www.universes-in-universe.de/doc/tunga/s_int1.htm

IMAGENS

As imagens utilizadas no texto foram gentilmente cedidas à autora pelo artista em 2013.