



Tunga no balanço da morte: intercâmbios entre ‘o novo’ e ‘o velho’ mundo a partir da instalação À La Lumière des Deux Mondes

Vanessa Séves Deister de Sousa

Como citar:

SOUSA, Vanessa Séves Deister de. Tunga no balanço da morte: intercâmbios entre ‘o novo’ e ‘o velho’ mundo a partir da instalação À La Lumière des Deux Mondes. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 294-316, set.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676353. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676353>.

Imagem [modificada]: Tunga, À La Lumière des Deux Mondes, 2005. Detalhe. Fotografia: acervo da autora.

Tunga no balanço da morte: intercâmbios entre ‘o novo’ e ‘o velho’ mundo a partir da instalação *À La Lumière des Deux Mondes*

Tunga in the death's swing: interchanges between "the new" and "the old" world from the installation *À La Lumière des Deux Mondes*

Vanessa Séves Deister de Sousa*

RESUMO

A instalação *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) trata-se de uma estrutura de ferro, latão fundido e cabos de aço de quase três toneladas que foi especialmente projetada pelo artista plástico brasileiro Tunga para ser fixada em uma saliência estrutural localizada abaixo da pirâmide que sinaliza a principal entrada do museu do Louvre, em Paris. Interpretada enquanto uma *vanitas-memento mori* contemporânea criada por Tunga perante a celebração do “ano do Brasil na França”, o presente artigo também analisa algumas das possíveis conexões entre *À La Lumière des Deux Mondes* e a temática de outra exposição exibida concomitantemente no interior do museu francês no ano de 2005: *Frans Post, le Brésil à la cour de Louis XIV*.

PALAVRAS-CHAVE

Tunga. Arte contemporânea brasileira. Morte. *Vanitas*. Crítica de arte.

ABSTRACT

The installation *À La Lumière des Deux Mondes* (2005) is about a structure of iron, melted brass and steel wire ropes with weighing almost three tons that was especially projected by the Brazilian visual artist Tunga to be fixed in a structural salience located below the pyramid that signalizes the Louvre Museum's main entrance, in Paris. Interpreted as a contemporary *vanitas-memento mori* created by Tunga for the celebration of the “Brazil's year in France”, the present article also analyzes some of the possible connections between *À La Lumière des Deux Mondes* and the thematic of another exposition exhibited at the same time on the French Museum's interior on the year of 2005: *Frans Post, le Brésil à la cour de Louis XIV*.

KEYWORDS

Tunga. Brazilian Contemporary Art. Death. *Vanitas*. Art criticism.

Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), conhecido como Tunga, foi um artista plástico brasileiro internacionalmente reconhecido por uma vasta produção poética na qual a materialidade dos objetos plásticos-visuais com os quais trabalhava eram constantemente potencializados por seus escritos ficcionais e experimentações performáticas. Sua produção artística explorava diferentes suportes, materiais, técnicas e linguagens, criando uma alquimia poética particular, permeada por uma espécie de bestiário próprio composto por elementos díspares, tais como: ímãs, fios de cobre, bandejas, moscas, cristais, peças de cerâmica, gelatinas, sopas, abajures, maquiagens, cobras, papéis, tintas, corpos humanos, etc.

A poética de Tunga geralmente é pesquisada a partir da ótica do corpo, do erotismo e da sexualidade latentes em suas peças, pois a potência da multiplicação e multiplicidade corpóreo-vital (devir) é evidente em sua produção. Por outro lado, a poética de Tunga também apresenta muitos elementos relacionados à morte: caveiras, ossos, mandíbulas, apodrecimento e deterioração de materiais, dentre outros exemplos que se conectam diretamente ao ciclo natural daquilo que vive: o momento do ocaso.

Esse olhar analítico sobre a questão da morte na obra de Tunga foi qualitativamente explorado na pesquisa de doutoramento intitulada *Tunga em tânatos: vida e morte no tabuleiro poético* (Sousa, 2023) realizada entre os anos de 2018 a 2023 circunscrita no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP, com a orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto. E este artigo trata de um recorte ampliado de um dos aspectos estudados no trabalho supracitado que teve a obra *À La Lumière des Deux Mondes* como um imprescindível eixo de análise crítica.

Artistas em viagem: entre a Europa e o Brasil

Como salientado por Marta Martins (2013: 59), o apelido de infância adotado por Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão como nome artístico

evoca, em sua sonoridade, “a existência de um pacto entre o significado do nome como atribuidor de caráter”. Ou seja: assim como a famosa pulga popularmente conhecida como “bicho-de-pé” (*tunga penetrans*) causou profundo incômodo nos primeiros desbravadores da terra brasileira, principalmente na região dos pés, desde a escolha de seu nome artístico, o artista plástico brasileiro “Tunga” alude a uma “antropofagia ritual” que se estendeu como a metáfora preferida de grande parte da teoria literária sobre a arte moderna brasileira.

Martins explica que a moléstia causada pelas tropicais “tungas” que devoraram de baixo pra cima as camadas da pele humana dos colonizadores, foi uma curiosa constatação de Hans Staden acerca do choque europeu frente a outra característica (aparentemente terrível e comum) dos residentes do solo nacional: os rituais antropofágicos. Para Martins, essa questão do “corpo como comida”, para os colonizadores, remetia a uma natureza humana animalesca, “primitiva” e “evidenciada pelo circuito natural do animal que come e é comido” que proporcionou a circulação das primeiras impressões imagéticas e literárias sobre o Brasil (Martins, 2013: 59).

Sabe-se que além dessas descrições de Hans Staden, outros viajantes também passaram a criar pinturas, gravuras e desenhos do Brasil a fim de atenderem à demanda (de curiosidade e perplexidade) trazidas pela literatura a respeito dos hábitos deste “novo mundo”¹. Evidentemente, a perspectiva impressa nestas imagens é sempre a europeia, nas quais os indígenas são representados de forma idílica e aterradora:

Estamos cientes que a classificação de Staden (e de seu xilogravurista anônimo) como ‘etnógrafo visual’ dos índios brasileiros não é ponto pacífico entre os pesquisadores, sobretudo porque as imagens que produz são consideradas representações deformadas da realidade quando comparadas a outras. Em geral, elas são contrapostas às realizadas por Albert Eckhout, que viveu no Brasil entre 1637-1644, sobretudo no Recife, documentando os índios e a fauna brasileira como membro de um grupo de estudiosos da corte de Maurício de Nassau.² (Anchieta, 2021:110)

Choque “de dois mundos”, ainda explícito um século depois de Staden, nas pinturas de artistas como Frans Post e Albert Eckhout, sujeitos que, ao chegarem da Europa no século XVII, também construíram visões particulares do “modo de vida brasileiro”. Como pintores oficiais da comitiva de Johan Maurits van Nassau-Siegen, o olhar dos artistas já estava direcionado para a criação de narrativas visuais que descrevessem as principais riquezas da imensa extensão territorial do empreendimento holandês no Brasil. Durante os anos que por aqui residiram, os dois pintores produziram além de algumas obras ou telas finalizadas, muitos esboços que mais tarde se transformariam, já em solo Europeu, em eloquentes imagens do “novo mundo”, transmitindo as impressões capturadas em terras exóticas.

Documentando a realidade visível, os artistas viajantes também preenchiem os espaços não visíveis com suas referências pessoais, criando uma interpretação possível para a época (e, ao mesmo tempo, um tanto ficcional) da paisagem brasileira nas primeiras pinturas sobre o tema que foram elaboradas em gêneros artísticos tradicionais (e com técnicas tradicionais, como óleo sobre tela/lona). São naturezas-mortas, retratos e grandes recortes da paisagem local, produzidos com o claro objetivo de apresentar as pessoas, animais, frutas, legumes e as “riquezas” nacionais para a burguesia europeia, especialmente para as classes holandesas mais abastadas. Imagens que também serão referências revisitadas em momentos distintos da história da arte, modelos (positivos e negativos) para artistas e críticos a respeito das primeiras interpretações visuais do índio, do negro e da paisagem nacional.

A função dessas imagens é organizar, de alguma forma, a própria natureza “selvagem”. Ao apreendê-las racionalmente e apresentá-las como narrativa visual, as pinturas funcionariam como interessantes mediadoras entre a assustadora realidade tropical e a paisagem modificada pelo homem. Mundos independentes e complementares: paisagem e floresta, arte e natureza, pintura e enigma visual.

Para Anne Cauquelin (2007: 85) a paisagem pintada é a natureza captada pelo artista que foi transformada pela racionalidade, estabelecendo uma existência: “Pela janela pintada da tela ilusionista, vê-se o que é preciso ver: a natureza das coisas mostradas em sua vinculação. Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem”. E o que podemos (re)ver nas paisagens brasileiras pintadas por Frans Post perante o contexto expositivo de *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*, realizada no ano de 2005? E de que maneira podemos compreender o diálogo estabelecido por Tunga na ocasião “do ano do Brasil na França”?

Primeiramente, estima-se que são de autoria de Frans Post mais de 150 telas com temática relacionada à paisagem brasileira. Como supracitado, o artista embarcou na comitiva de Nassau para o Brasil, aproveitando seu tempo em solo nacional (aproximadamente sete anos) para elaborar os esboços posteriormente transformados nos trabalhos conhecidos até hoje. Sabe-se que em 1679 Johan Maurits van Nassau-Siegen presenteou o monarca francês Luís XIV com diversas obras de arte, das quais mais de vinte eram de autoria de Frans Post. Suntuoso presente que mais tarde tornará o museu do Louvre depositário das mais famosas pinturas do artista deste período.

Com o apoio financeiro do Ministério da Cultura brasileiro, dentre outros patrocinadores, a mostra *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV* fazia parte de uma série de atividades culturais firmadas entre a França e o Brasil no ano de 2005. Para o Louvre, a exposição seria uma oportunidade de abordar a “temática brasileira” durante as celebrações do “ano do Brasil na França” e conforme informações disponíveis pelo próprio museu nos encartes de divulgação do evento (Lago, 2005), a exposição tinha o objetivo de colocar lado a lado as oito pinturas de Frans Post presentes no acervo do Louvre com as outras cinco telas do artista sobre a mesma temática que faziam parte de outras coleções. Ou seja: reunir em um mesmo recinto, pela primeira vez desde o século XVII, todas as obras remanescentes do vasto presente de Johan Maurits van Nassau-Siegen a Luís XIV.

Ressalta-se que para os cânones europeus, com essas pinturas, Frans Post conseguiu criar uma narrativa visual coerente frente à “paisagem do novo mundo”, obtendo sucesso como pintor profissional:

Assim como as pinturas etnográficas de Eckhout são a pura expressão do ritual e da alegoria barrocos pois, em síntese, representam não um tema objetivo, mas sim uma interpretação subjetiva de um mundo exótico que, na verdade, o artista não deseja decifrar. Post não queria registrar o Brasil: seu traço interpreta o trópico através de um vocabulário pictórico pré-definido, que classifica e depura as formas dentro de cânones passíveis de reconhecimento por seus conterrâneos. O Brasil de suas pinturas é luminoso, verdejante, viçoso e, também, uma terra sem conflitos, sem mazelas. É o Brasil utópico das lendas medievais europeias, a terra sem males que espera os viajantes para dar-lhes prazer, deleite e riqueza... (Oliveira, 2006: 20)

O recorte da paisagem feito por Post é sempre muito amplo: a perspectiva baixa denota a tentativa do artista em buscar dimensionar a vastidão territorial de um ponto de vista estrategicamente distante. Tanto na visão de Post quando na visão de seu companheiro de viagem, Albert Eckhout, a dimensão da representação da figura humana chama a atenção. Se Albert Eckhout representava o ser humano através de um olhar curioso e científico, separando-os em “tipos” ou “raças” que posam para o espectador, os seres humanos de Post são elementos coadjuvantes na imensidão da paisagem. As figuras são vistas de longe, como pertencentes ao solo que será explorado “naturalmente” pelos holandeses e, aparentemente, sem muita resistência.

Em diversas telas, a exemplo das obras encontradas no acervo do Louvre, a natureza tropical é a grande protagonista das cenas. Os óleos buscam dimensionar a vastidão do extraordinário “novo mundo” onde seus habitantes caminham em comunhão com o cenário. Não há conflito entre homem e natureza, nem os animais selvagens que habitam este território encontram-se em desarmonia, pois os brasileiros ocupam o solo com uma simplicidade pitoresca. Trata-se da visão europeia daquela época sobre o universo colonial, na qual o “brasileiro” é uma massa harmoniosa de negros

e indígenas escravizados, servindo a seus brancos senhores, em sintonia com as demais plantas e animais que compõem a cor local.

Neste Brasil de Frans Post é possível identificar em tamanho diminuto, em detrimento do enquadramento, construções como a casa grande, a senzala, o engenho e a presença das capelas católicas. Isto é: a violência do processo colonial transforma-se em beleza na medida em que o ângulo escolhido pelo artista é sempre o mais distante e impessoal possível, tal qual esperado no contexto histórico de produção dessas imagens.

Post também registra de forma difusa a “luz” da paisagem local. A atmosfera luminosa das paisagens criadas por Post geralmente é homogênea ou controladamente contrastante para destacar alguns elementos do primeiro ou do segundo plano das composições. Salienta-se que, apesar das paisagens com temática brasileira de Post possuírem pelo menos quatro fases com características distintas, as telas possuem em comum a construção de uma narrativa evidentemente criada por um pintor holandês:

Seguiu as tradições pictóricas e descritivas da pintura de paisagem neerlandesa, construindo cenas teatrais delimitadas pelo *repoussoir* da vegetação exuberante em primeiro plano e pelo amplo horizonte ao fundo, encimadas por um céu extremamente luminoso, que até hoje pode ser visto no Nordeste do Brasil. (Lago apud Oliveira, 2006: 14)

Este céu luminoso também foi registrado por muitos artistas posteriores, a exemplo do francês Nicolas-Antoine Taunay, como ressaltado por Lilia Schwarcz:

Taunay não foge do dilema, perguntando-se ao chegar ao país: “Como prender o sol dos trópicos, que rouba o tempo e insiste em correr?”. O pôr-do-sol, que na Europa tem duração longa, tingindo com tons avermelhados o horizonte por várias horas, é, no Rio, acontecimento breve. Em alguns minutos o sol se esconde e cai a noite súbita. Da luz intensa, passa-se à escuridão, formas polares de turvamento da visão. O pintor, acostumado à regra paisagística de escolher um momento em que cada elemento da natureza reflita o mesmo tom, precisa se refugiar exatamente nos instantes fugidios em que o sol fornece uma luz menos ofuscante. Como fazer para

prender o tempo abreviado? Como fazer para que a fidelidade descritiva consiga se realizar quando não há a possibilidade de maturação da experiência? Ou traduzindo em termos morais estéticos, como fazer para corresponder imagem e sentimento? A resposta a esses questionamentos exige, por parte do artista, uma opção clara: dedicar-se integralmente à experiência da natureza tropical, vivê-la tão intimamente quanto possível. (Schwarcz, 2008: 142)

Mesmo que em contextos históricos diferentes (e geograficamente localizados em pontos distintos do Brasil: um no Rio de Janeiro e outro em Pernambuco), ambos os artistas enfrentaram a difícil tarefa de pintar “a luz tropical”. Uma luz recorrentemente relatada por artistas estrangeiros como elemento único, caro ao Brasil e a outros países com o clima tropical. Uma luz que foi frequentemente interpretada como exótica e de difícil transmutação em imagem, que incitava uma maior experiência de “selva” aos artistas: pois Taunay comprou um sítio para residir na floresta da Tijuca enquanto permaneceu em solo nacional e Post embrenhou-se junto à comitiva de Nassau em viagens pela complexa cartografia nordestina.

A luz brasileira era muito distinta da luz europeia. Distintas eram as luzes das perspectivas dos indivíduos locais (colonizados) e dos aventureiros-paisagistas (colonizadores). Existe um evidente abismo entre essas “luzes” desses “dois mundos” que atualmente conhecemos registrados nas pinturas de Frans Post, Albert Eckhout e Nicolas-Antoine Taunay em contraposição “às luzes” que pouco conhecemos através da perspectiva dos povos que neste solo habitavam...

Um Memento Mori sob a pirâmide iluminada

Talvez, para “lançar luz” neste “obscuro abismo”, o pernambucano Tunga também escolheu fixar-se aos pés da pedra da Gávea, no Rio de Janeiro para conceber, projetar, confeccionar e “devolver” (de navio)³ para a Europa (para a França e para o *Museu do Louvre*) uma obra de arte que possuía justamente

a “luz” como título e motor poético. E a luz concebida por Tunga foi um gigantesco *memento mori*⁴ instalado no seio piramidal da erudição artística europeia. Luz adjacente à excepcional reunião dos óleos (ou “luzes”) sobreviventes na Europa de Frans Post que foram pintados no Brasil:

(...) São obras que Post, que é holandês, pintou durante sua estadia no Brasil. O que as pinturas da exposição dele revelam é o primeiro olhar de um europeu sobre o novo mundo. O que a pintura do Frans Post caracteriza é esse confronto de duas palhetas, de duas luzes. Essa exposição do Frans Post me fez pensar na luz dos dois mundos e esse é o título da minha obra, *Á luz de dois mundos*. Essa luz de dois mundos traz no bojo da escultura uma série de peças que estão no Louvre. São da escultórica grega, romana, renascentista, oriental e africana. Escolhi sete cabeças que ficam numa espécie de imensa balança em contraponto com réplicas grandes de crânios. É uma série de elementos que conectam esse peso, essa medida. Há ainda um grande esqueleto deitado sobre uma rede que é quase um fiel dessa balança. Esse esqueleto acéfalo está quase escolhendo trocar um cérebro, uma cabeça, um crânio, por uma dessas máscaras de uma dessas civilizações que compõem o acervo. (Tunga, 2005: 60)

A partir dessa declaração de Tunga identificam-se elegantes artifícios pensados pelo artista brasileiro ao ter sido escolhido para representar a arte contemporânea brasileira, no “ano do Brasil na França”:

O Ano do Brasil na França tornou possível a realização de uma extensa programação de eventos culturais em diversas regiões da França entre março e dezembro de 2005, sendo uma oportunidade ímpar de apresentarmos toda a riqueza cultural brasileira e o talento criativo de nosso povo não apenas aos franceses, mas a turistas do mundo inteiro. O Ano do Brasil na França foi dividido em três etapas diferentes: “Raízes do Brasil”, “A Verdade Tropical” e “Galáxia”. Na primeira etapa – “Raízes do Brasil”, que aconteceu entre os meses de março e junho, foram focadas as raízes indígenas e a Amazônia brasileira. Em junho, com o início do verão, a música brasileira foi destaque em diversos espaços franceses, esse foi o momento da “Verdade Tropical”. E, no outono e inverno, o tema “Galáxias” colocou em cena um Brasil contemporâneo com espetáculos de

dança e artes plásticas com ênfase nos jovens talentos, além de eventos promocionais que demonstram a inovação tecnológica e industrial do País. (Miyasaca, 2005)

Ao aceitar o convite do museu, Tunga tinha consciência do impacto visual e simbólico que uma instalação de grandes proporções poderia suscitar aos milhares de transeuntes do Louvre. O brasileiro também conhecia a dinâmica do mercado artístico internacional da época e evidentemente escolheu trabalhar em diálogo com a arquitetura do local e com o histórico acervo do museu francês, devido ao ineditismo de ocupação daquele espaço específico por um artista brasileiro.

Outrossim, Tunga tinha ciência de que estaria, de alguma maneira, representando a arte contemporânea brasileira num evento diplomático firmado entre o Brasil e a França. Evento que possuía como principal intuito exaltar o que seriam os maiores exemplos da diversidade, da riqueza, da modernidade e da potência cultural do nosso país. À *La Lumière des Deux Mondes*, portanto, foi uma cuidadosa escolha estética, uma vez que a mais evidente temática que a circunda não se trata de uma pacífica estrada de ferro⁵, mas sim a própria morte.

Vale ressaltar que no ano de 2005 uma grande parte da elite cultural brasileira ainda comemorava a eleição do primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), lembrado como um período de crescimento e estabilidade econômica, além da ascensão de uma política mais voltada para programas sociais e que precederá grandes eventos internacionais após a reeleição de Lula (que permaneceria no poder até o ano de 2011). Dessa forma, apesar de ser recorrente na poética de Tunga e de estar um pouco mais em voga na cena artístico-cultural internacional atual (principalmente após a pandemia da COVID-19) no ano de 2005, a construção de uma instalação de grandes proporções em que a temática da morte poderia ser uma espécie de vitrine para as artes plásticas brasileiras, foi uma escolha pouco óbvia diante do contexto daquele período.

Resumidamente, a instalação intitulada *À La Lumière des Deux Mondes* trata-se de uma estrutura de ferro, latão fundido e cabos de aço de quase três toneladas que foi especialmente projetada por Tunga para ser fixada em uma saliência estrutural em formato de coluna que fica abaixo da pirâmide do Louvre⁶ [Figura 01], principal acesso ao museu francês. A composição final do trabalho media cerca de dez metros de altura e era constituída por uma rede central equilibrada por tranças, cabeças, cajados e caveiras [Figura 01] que pendiam de suas extremidades. As cores escolhidas pelo artista foram a preta e o dourado que contrastavam com a pirâmide luminosa envidraçada e o piso predominantemente acinzentado.



FIG. 1. Tunga, *À La Lumière des Deux Mondes*, 2005, ferro, latão fundido e cabos de aço, dimensões variadas.

Fotografia: Angèle Dequier/Musée du Louvre. Fonte: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/a-la-lumiere-des-deux-mondes/>>. Acesso em: 01 out 2024.

O impacto visual das caveiras [Figura 2] e cabeças decepadas, bem como as proporções do esqueleto acéfalo inserido no centro da instalação, remetiam simbolicamente a morte no sentido de natureza-morta enquanto *Memento Mori*⁷. E conforme Marie-Laure Bernadac (2007), em seu breve texto curatorial sobre a instalação de Tunga, a dimensão da morte diretamente relacionada à violência presente no processo colonial brasileiro seria um dos possíveis temas evocados por Tunga neste trabalho que reconduz para a Europa, na forma de uma “vanitas barroca feita de sombras escuras e douradas”⁸, seu lúgubre passado histórico.



FIG. 2. Tunga, *À La Lumière des Deux Mondes*, 2005. Detalhe. Fotografia: acervo da autora.

O termo *vanitas* (vaidade) faz alusão à moral cristã descrita no livro do Eclesiastes (Bíblia, Ecl 1,2) da seguinte forma: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (vaidade das vaidades, tudo é vaidade). Ou seja: é ilusória a passagem pela vida terrestre, uma vez que a vida eterna é a morada definitiva desejada pelos “filhos de Deus”. Assim tornam-se “vaidades” as preocupações com a aparência corpórea, a acumulação de bens materiais em demasia, bem como as atividades desviantes do caminho que leva à vida eterna.

Muito populares na Holanda calvinista do século XVII, as *vanitas* (derivação ou subgênero das pinturas conhecidas como “naturezas-mortas”⁹) incluíam em sua iconografia elementos diversos que denunciavam os excessos da vida mundana em detrimento da austeridade e da simplicidade ligadas ao cristianismo. Tais como: roupas elegantes, joias, perfumes, livros e objetos científicos (representando a vaidade intelectual); além de banquetes com fartura alimentícia. Nas *vanitas* também era possível encontrar elementos metafóricos vinculados à passagem do tempo como relógios, caveiras e bolhas de sabão “cuja fragilidade representa a impermanência da vida” (Berbara, 2017: 12).

Consideradas como gêneros de pintura pouco nobres durante muito tempo, as naturezas-mortas e *vanitas* ganharam importância no barroco holandês e, posteriormente, tornaram-se ainda mais relevantes na arte moderna e contemporânea, na medida em que trabalham com a ressignificação de objetos cotidianos. Para a pesquisadora Marie-Claude Lambotte (2010) é necessário estabelecer distinções sobre a comum compreensão da intenção filosófica e moral (altamente espiritual) implícita nas pinturas do século XVII holandês em contraposição com as possibilidades de leituras na revisitação das *vanitas* no contexto da arte contemporânea. Uma vez que, outrora, as pistas simbólicas (*indices symboliques*) eram facilmente compreendidas pelos espectadores (como a presença da caveira, da ampulheta, do relógio ou da vela meio consumida) enquanto natureza efêmera de toda a existência. Já nos dias atuais, esses mesmos símbolos poderiam suscitar interpretações completamente diferentes:

A referência teológico-moral essencial à definição das *vanitas* do século XVII parece ter dado lugar, neste ponto, não apenas a um, mas a uma diversidade de referências que, sem negligenciar a moralidade, referem-se na sua maioria a posições críticas relativas às condições socioeconômicas que caracterizam nosso estilo de vida. E, neste caso, a *vanitas* aproxima-se de uma figura de escárnio que combina a ironia com a denúncia de um domínio coletivo que muitas vezes as próprias vítimas ajudam a consolidar. A sociedade de consumo e seus avatares permanecem evidentemente como o principal exemplo de um tema ofensivo que confronta o homem com suas ilusões/iscas/embustes: e a *vanitas* pode então jogar com a ambiguidade de seu significado conforme ela designe, ao mesmo tempo, a natureza ilimitada de um poder e a futilidade das coisas, que se aplicam no seio de uma dada sociedade (Lambotte, 2010: 10)¹⁰.

Com base nesta visão, a salvo de possíveis anacronismos, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* instalada por Tunga no museu do Louvre é aqui interpretada como uma espécie de *vanitas-memento mori* contemporânea que nos remete à passagem do tempo e à fragilidade da vida. Conquanto, uma obra que evidentemente dialoga com os simbolismos do gênero de pintura supracitado ao mesmo tempo em que também carrega a marca das discussões contemporâneas acerca do contraste entre passado e presente; colonizador e colonizado; Europa e América Latina... À luz de dois mundos: a França e o Brasil.

Do choque entre esses dois mundos (leia-se o “velho” e o “novo” mundo) ocorre a criação das primeiras imagens do gênero natureza-morta em terras nacionais. É a partir do conflito territorial e cultural (inscrito num violento processo colonizatório) que holandeses como Albert Eckhout e Frans Post pintaram as paisagens e naturezas-mortas que ilustravam “os tipos humanos” e o exotismo local. Imagens que fizeram muito sucesso nas cortes europeias e serviram como referências visuais sobre a cultura “selvagem e antropofágica” que habitava o novo mundo brasileiro.

Consequentemente, se a *vanitas* *À La Lumière des Deux Mondes* foi criada por Tunga em função da exposição *Frans Post: O Brasil na Corte de Luís XIV*,

a morte que repousa na pirâmide de vidro francesa reverbera as vozes sufocadas de milhares de índios, negros, europeus e demais indivíduos que estiveram “à luz” de tamanho embate:

Dois mundos em equilíbrio, literalmente em balanço, entre cabeças cortadas e cabeças espremidas, jaz um enorme esqueleto degolado numa rede de dormir. Aprendo com Câmara Cascudo que as palavras adotadas em inglês *hammock*, em francês, *hamac*, ou em espanhol, *hamaca*, têm origem em línguas indígenas da América Latina. A rede de dormir é um traço da presença de uma civilização nos trópicos. O esqueleto poderia ser um índio. Sob uma enorme trança estão crânios capturados e exibidos num puçá. Do outro lado estão cabeças exprimidas por um tipiti (...) Astuciosa poética que substitui o ritual da antropofagia pelo trabalho de espremer cérebros. (Duarte, 2010: 07)

A “luz” do “novo mundo” adormece debaixo do átrio construído sobre o “velho mundo”, num astuto equilíbrio poético. Através do acúmulo de elementos, pluralismo interpretativo e sincretismo presentes na instalação, a influência barroca neste trabalho é evidente. O claro-escuro não está somente no contraste entre o dourado do ouro¹¹ e o preto do acabamento ferroso, mas nas próprias sombras projetadas pelo trabalho de acordo com a iluminação natural e artificial da pirâmide do Louvre (como também ocorre na fusão da talha em contraste com a arquitetura das igrejas barrocas brasileiras).

Sabe-se que o barroco brasileiro foi uma arte total, em que a escultura, a pintura e a arquitetura buscavam causar grande impacto visual nos espectadores. Toda a concepção estrutural do edifício culminava no arrebatamento visual por meio do excesso de formas inspiradas em conchas, mescladas com anjos, santos e céus pintados em perspectiva. Do teto ao chão o ambiente era inteiramente ocupado, criando uma ordem visual pautada no transbordamento sincrético de elementos.

São outros *Barrocos de Lírios*¹² criados ficcionalmente por Tunga, na medida em que a arquitetura é observada. Pois a arquitetura é uma grande

testemunha da passagem do tempo. Seu envelhecimento, seu processo de deterioração natural, remete ao nosso próprio envelhecimento físico. Dado que tende a ser escondido e transformado constantemente na arquitetura pelos processos de reformas e restauros, pois “esse temor dos traços do desgaste e da idade se relacionam com nosso medo da morte” (Pallasma, 2005: 32).

A dimensão da arquitetura do Louvre enquanto elemento composicional da obra (que historicamente mistura o estilo barroco com outros estilos arquitetônicos), também foi inserida por Tunga em sua narrativa delirante: pois no centro da pirâmide luminosa projetada pelo sino-americano Ieoh Ming Pei encontra-se um átrio vazio e, logo abaixo, pendurada em uma saliência estrutural outrora projetada para servir como pedestal para a *Vitória de Samotrácia* (ou para uma escultura de Brancusi)¹³, a morte dorme em sua rede cercada de cabeças decepadas:

Um dos lugares que me ofereceram foi a pirâmide, o centro, a entrada do Louvre. Eu imediatamente me lembrei que o Pei teria mencionado a vontade de colocar ali a *Vitória de Samotrácia*. A *Vitória* é quase um ícone e fica na entrada antiga do Louvre. A *Vitória de Samotrácia* era uma das possibilidades e a outra era Brancusi. Esse peso me caiu na cabeça. (risos) Nenhuma dessas duas peças foi colocada lá e ficou aquele totem, que é a grande coluna que está no centro da pirâmide. Ficou como um monumento ao vazio, um elogio da arquitetura da pirâmide. Eles ousaram me convidar para criar algo para aquele lugar. Eu ousei aceitar. (Tunga, 2005: 56)

Ao jogar poeticamente com o corpo arquitetônico, com a dimensão da memória e com os objetos sobreviventes da própria história da arte salvaguardados no interior do museu, *À La Lumière des Deux Mondes* pode ser lida como um *memento mori* que ironicamente aponta para o inevitável processo que ocorre ininterruptamente no agora, em direção à finitude. Trata-se de uma obra emissária da morte, capaz de materializar poeticamente, parafraseando Didi-Huberman (2014: 38), nuances da “imagem impossível de se ver”, trazendo à tona a “angústia que nos segreda nosso próprio destino”.

Em *À La Lumière des Deux Mondes* não existe apenas a ideia imagética de uma “tumba”, mas de diversas caveiras, esqueletos, cabeças, ossos... cadáveres. Na instalação de Tunga, o “volume visível” do túmulo agora é “transparente”. Se para Didi-Huberman¹⁴ diante de um túmulo “a experiência torna-se mais monolítica”, fazendo com que o olhar se abra para uma “invisibilidade sem nome”, nesta obra Tunga literalmente equilibra o vazio, o volume, o espaço arquitetônico perante o peso dos materiais, num complexo jogo de estratégias poéticas.

Estratégias que passam pelo “pesar” objetos densos em redes, costurando palavras com ações físicas literais, à maneira de uma poesia arquitetônica. Já que na língua portuguesa a palavra “pesar” possui conotação ambígua, na qual é possível compreender a palavra como “pesar” no sentido de medir a densidade de um objeto ou como sinônimo de “pena” (ou “pêsame”), como condolência. Em consonância com este assunto, na ocasião da apresentação de uma obra de Tunga para compor a exposição *Vaivem* (2019), que era consagrada às redes (de dormir), Tânia Rivera escreveu:

O uso das redes demonstra o interesse do artista em explorar e desafiar as leis naturais de gravidade, força e peso. Sua pesquisa o levou a uma espécie de obsessão com as possibilidades que o ato de erguer objetos com linhas e tramas de diferentes espessuras e materiais proporcionam, como na obra *Berço com Crânios*. Nessa última, a brevidade da vida é alegorizada com a utilização de ossos repousados sobre pequenas redes-berços. A rede não apenas é espaço de repouso e respiração, mas também pode ser usada como uma lembrança da morte. (Rivera, 2019: 88)

A obra *Sem título (berço com crânios)* selecionada por Rivera para compor a exposição *Vaivem* é composta por três pequenos berços (em formato de balanços) instalados um ao lado do outro. Dentro destes berços encontram-se réplicas de ossos humanos (e de animais) amontoados e inseridos num fino tecido transparente, chamado “tule”. O tecido tipo tule é comumente utilizado para decoração¹⁵ de berços, roupas e objetos infantis.

Cristais de quartzo, tecidos mais resistentes e fragmentos de ferro também fazem parte da composição. Como a obra foi concebida em 2011, trata-se de um diálogo em espiral com a solução escultórica vista em *À La Lumière des Deux Mondes*, criada no ano de 2005¹⁶.

Tânia Riveira salienta que as caveiras, os ossos e o “pesar” acontecem em *Sem título* (berço com crânios) para nos lembrar “de nosso primeiro suporte no mundo”. Pois a rede de dormir nesta obra “chama o corpo, vigorosamente, a tomar lugar na escultura. E a entrelaçar-se topologicamente com o outro”¹⁷.

À La Lumière des Deux Mondes e *Sem título* (berço com crânios) formam uma perspicaz narrativa poética na medida em que o berço e o leito de morte são “redes”. O primeiro e o último suporte de um indivíduo no mundo encontram-se, literalmente, suspensos do chão na iconografia criada pelo artista. Se durante muitos séculos o moribundo deitava-se em seu leito, de costas para o colchão e com as mãos sob o próprio corpo ao “pressentir”¹⁸ o momento da morte, também é nesta posição que os bebês são colocados para dormir na segurança em seus berços.

Realidade e ficção se misturam quando Tunga convoca o corpo do espectador a confrontar-se com a inevitável temática da morte e/ou da fragilidade da vida. Temática que se dá de forma direta (ossos e crânios) e indireta (balanço/tensão/pesar dos objetos e até mesmo sua deterioração), abrangendo não somente a individualidade, mas também a comunidade: numa tentativa de sensibilização frente às mortes solitárias e coletivas, aos genocídios coloniais e suicídios modernos individuais.

Entre a rede e o berço, a maca e a cama, o sono e a vigília, em Tunga as paisagens pintadas por Frans Post, de alguma forma, permeiam os sonhos de todas as cabeças penduradas ao redor do esqueleto acéfalo deitado aos pés da pirâmide. Assumindo simbolicamente o lugar do mítico barqueiro Caronte, o artista brasileiro transporta de uma margem a outra do oceano Atlântico, um *memento mori* estranhamente luminoso. E assim o idílico Brasil europeu reencontra a imagem da rede de dormir agora ocupada por uma triste lembrança tropical.

Longe de esgotarmos as possibilidades de interpretações, intercâmbios e reconexões entre as paisagens brasileiras pintadas por Frans Post e a instalação de Tunga em 2005 é possível concluir que ao menos debaixo da pirâmide do Louvre, o “ano do Brasil na França” foi celebrado por intermédio de uma *vanitas-memento mori* enquanto indispensável retorno do ocaso. Ao “celebrar” a lembrança da morte, Tunga simbolicamente penetra (como uma *tunga penetrans*) nos pés do símbolo máximo da alta cultura europeia (a pirâmide do consagrado museu do Louvre) apostando na capacidade do espectador em perceber, através da arte, a perigosa, passageira e formidável experiência de estar vivo.

Referências

- ANCHIETA, I. *Imagens da mulher no ocidente moderno 1: Bruxas e tupinambás canibais*. São Paulo: EDUSP, 2021.
- ARIÈS, P. *História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2017.
- BERBARA, M. De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da *vanitas* na cultura ocidental. *NAVA*, v. 3, p. 09-32, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/nava/article/view/28035>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- BERNADAC, M.-L. À *La Lumière des deux mondes* au musée du Louvre. In: TUNGA. *Laminated Souls*. Berlim: Holzwarth Publications, 2007, p.01-03.
- BORTULUCCE, V. B. Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, v. 5, p.99-115, 2022. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/13128/11945>; acesso em: 31 maio 2023.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CANTON, K. *Natureza Morta, Still Life*. 1. ed. São Paulo: MAC USP/SESI, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 2014.
- DUARTE, P. S. Tunga: Á luz de dois mundos. In: TUNGA. *Tunga: Á luz de dois mundos* [catálogo de exposição]. Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, 2010, p.06-09.
- LAGO, P. C. *Frans Post, le Brésil à la cour de Louis XIV: Dossier de presse - Préface*. Paris: LOUVRE, 2005.
- LAMBOTTE, M.-C. Les Vanités dans l'art contemporain: une introduction. In:

CHARBONNEAUX, M. (Org). *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 2010. P.08-51.

MARTINS, M. *Narrativas Ficcionalis de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MIYASACA, J. Ano do Brasil na França. In: *MAC Virtual*. São Paulo: USP, 2005.

Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Brasil/Brasil.asp>; acesso em: 16 abr. 2024.

OLIVEIRA, C. M. Frans Jansz Post e as imagens do Brasil holandês: o olhar que registra ou o traço que interpreta?. In: Simpósio Nacional de História, 23., 2005, Londrina, PR. *Anais...* Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina – ANPUH, Editorial Mídia, 2005, p.01-08.

PALLASMAA, J. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: ARTMED, 2005.

RIVERA, T. Tunga (em balanço). In: FONSECA, R. (Org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito arte3, 2019, p. 110-111.

SCHWARCZ, L. M. Módulo 4. No Brasil: os trópicos como espetáculo. In: SCHWARCZ, L. M.; DIAS, E. (Orgs). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008, p.132-145.

SOUSA, V. S. D. de. *Vida e morte no tabuleiro poético: Tunga em tãatos*. 2023. 172 p. Tese (doutorado em artes visuais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/10557>; acesso em: 18 abr. 2024.

SOUSA, V. S. D. de. Da pirâmide do Louvre ao balanço psicoativo: Tunga À la Lumière des Deux Mondes. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 42., 2022. *Anais...* São Paulo: CBHA, 2023, p. 468-477. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>; acesso em: 16 abr. 2024.

TUNGA. O poeta e a pirâmide. In: *Top Magazine*. 2005. [Entrevista concedida a] Bruno Porto. Disponível em: https://issuu.com/tungaagnut/docs/tunga_-_top_magazine; acesso em: 15 abr. 2024.

Notas

- * Doutora e Mestra em artes visuais pelo PPGAV-IA-UNICAMP e graduada em artes visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora adjunta colaboradora do departamento de História da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: vanessadeister@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>.
- 1 A exemplo da própria experiência de Staden que foi ricamente ilustrada com mais de cinquenta xilogravuras no livro *História Verdadeira e Descrição dos Selvagens* (1557). Outro exemplo notório são as ilustrações de Théodore de Bry sobre os rituais antropofágicos brasileiros publicadas em *Les Grands Voyages*.

- 2 Apesar das imagens de Eckhout serem consideradas interpretações “mais realistas e fiéis” dos corpos e das cores dos personagens retratados (em comparação com as xilogravuras e relatos de Staden), as pinturas do artista holandês ainda são criações feitas por um europeu que escolheu isolar e enquadrar os corpos dos “nativos”, excluindo detalhes de práticas sociais coletivas que, por sua vez, aparecem de forma mais evidente nas ilustrações que acompanhavam os relatos do viajante alemão (Anchieta, 2021).
- 3 Sabe-se que a obra *A la lumière des deux mondes* foi totalmente confeccionada no Brasil (a maior parte das peças foi executada no ateliê de Tunga, que fica aos pés da pedra da Gávea, famoso ponto de referência turístico da paisagem da cidade do Rio de Janeiro) e transportada (desmontada) de navio para a Europa, a fim de apenas ser (re)montada dentro do museu do Louvre, em Paris.
- 4 A origem da expressão *Memento Mori* é controversa. Sua tradução literal do latim para o português seria “lembra-te da morte” ou “lembra-te de que és mortal”. A lembrança do ocaso é tema recorrente na filosofia, nas artes plásticas e na literatura: identificar o momento da gênese da expressão não é o objetivo deste trabalho. Todavia, existe uma recorrência na história do termo que aponta para o Imperador Marco Aurélio, conhecido como “o filósofo”. Pois a ideia de que ele desfilava pelas ruas de Roma com um escravo a tiracolo, lembrando-o de sua “mortalidade”, atravessou os séculos e ainda ressoa no século XXI.
- 5 A exemplo da pintura *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924) de Tarsila do Amaral que também fez parte do circuito de exposições que pertenciam ao evento.
- 6 É importante ressaltar que além do Louvre, a obra *À La Lumière des Deux Mondes* também foi reinstalada, com configurações distintas, no *Contemporary Art Center*, P.S.1, em Nova York nos anos de 2007/8, no Palacete das artes Rodin, na cidade de Salvador em 2010 e, desde 2012, encontra-se na Galeria Psicoativa - Tunga em Inhotim, em Brumadinho. Contudo, optou-se neste artigo, na exploração das relações entre a configuração original da obra em diálogo com as pinturas de Frans Post localizadas no museu do Louvre.
- 7 Como nos esclarece Vanessa B. Bortulucce (2022: 108), o gênero de pintura conhecido como natureza-morta, a partir de meados do século XVII no contexto neerlandês, ganhou tanta importância que passou a desdobrar-se em subgêneros “associados ao universo do *memento mori*, com alegorias acerca da brevidade da vida”.
- 8 Muito provavelmente, ao afirmar que a obra se parecia com “*A baroque vanité as dark and golden shades*”, a curadora referiu-se ao barroco holandês e suas naturezas-mortas com caveiras e demais elementos característicos deste gênero de pintura, como anteriormente explicado. Caso a curadora tivesse em mente o barroco brasileiro, muitas vezes relacionado ao trabalho de Tunga, outros elementos ainda mais interessantes viriam à tona. Uma vez que a imagem da caveira, no sincretismo entre catolicismo e candomblé, remete aos ossos do orixá Ogum ou à representação da figura de Exú. Este relacionado à permeabilidade entre a vida e a morte, aquele cultuado como orixá guerreiro da metalurgia, do ferro e da agricultura.
- 9 “O termo *natureza-morta* é uma adaptação da palavra holandesa *stilleven* que, como no inglês *still life*, se refere a uma natureza parada, inerte, composta por objetos inanimados” (Canton, 2004: 11).
- 10 Tradução nossa do texto original: “La référence théologique-morale essentielle à la définition des Vanités du XVII siècle semble avoir sur ce point laissé place non pas à une seule, mais à une diversité de références qui, sans pour autant délaisser la morale, renvoie pour la plupart à des positions critiques relatives aux modalités socio-économiques qui caractérisent notre style de vie. Et, dans ce

cas, la Vanité se rapproche d'une figure de dérision qui conjugue ensemble l'ironie et la dénonciation d'une emprise collective que les victimes contribuent souvent elles-mêmes à conforter. La société de consommation et ses avatars restent bien évidemment le principal exemple de sujet incriminé qui confronte l'homme à ses leurrex: et la Vanité peut alors jouer de l'ambiguïté de son sens selon qu'elle désigne tout à la fois la nature illimitée d'un pouvoir et l'inanité des choses sur lesquelles il s'applique au sein d'une société donnée".

- 11 O acabamento de *À La Lumière des Deux Mondes* foi realizado com pátina negra ou eletrólise em camada de ouro.
- 12 *Barroco de Lírios* (2007) é o título do livro de uma das primeiras publicações poéticas de Tunga a respeito de seu trabalho.
- 13 Outras relações estético-sensoriais e históricas explorando as possíveis relações entre essa obra de Tunga, a arquitetura do museu do Louvre (especialmente as relações entre a instalação de Tunga e a estrutura da pirâmide projetada por Ieoh Ming Pei), bem como o acervo do museu francês, podem ser encontradas no texto intitulado *Da pirâmide do Louvre ao balanço psicoativo: Tunga À La Lumière des Deux Mondes* (Sousa: 2023) publicado nos anais do 42º Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte.
- 14 *Ibidem*: 38.
- 15 O tule também é amplamente utilizado com a função de proteção contra mosquitos em berços, janelas, etc.
- 16 A série de trabalhos posteriormente denominados *Fração de Luz* (1981-2010) a qual pertence a obra em questão, foram identificados por Tunga como desdobramentos/diálogos com a composição *À La Lumière des Deux Mondes*.
- 17 *Ibidem*: 115.
- 18 Aqui o termo foi empregado em conformidade com Phillippe Ariès (2017: 264). Segundo o autor, durante muitos séculos até se tornar uma interdito nas sociedades modernas pós-industriais, "cada indivíduo era, ele próprio, o primeiro a ser 'avisado' de sua própria morte. Mais que um "pressentimento", o *time of dying* era um sentimento familiar que levava o moribundo a presidir despedidas públicas".

Artigo submetido em maio de 2024. Aprovado em julho de 2024.