

1
Comentário presente no vídeo *VICE Entrevista o Artista Plástico Tunga*. Rio de Janeiro, VICE, 2017. Disponível em www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug. Acesso em 1/5/2019.

2
SCHWARZ, A. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nova York: Delano Greenidge Editions, 2000, p.588.

3
BRETON, A. "Exposition surréaliste d'objets". In: *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 2006, p.363 (Folio Essais). Tradução nossa.

A rede de balanço era uma espécie de ateliê para Tunga. Era o lugar onde mais trabalhava, o lugar no qual pensava, seu "*pensatorium*", em oposição ao "*laboratorium*", o ateliê propriamente dito, onde as peças eram produzidas¹. A rede, esse aparato indígena mais vivo do que qualquer outro, carrega a história da colonização no Brasil e pode ser tomada hoje, mais do que como elemento de rápida e duradoura assimilação pelos colonos, como uma verdadeira peça de resistência das culturas indígenas. Ela atravessou os séculos, sempre convidando-nos à posição corporal dos habitantes pré-colombianos ao deitarem, a seus gestos ao copularem, a seus sonhos, talvez, ao dormirem.

Paralelamente, a razão ocidental não cessou de ver o mundo como uma firme arquitetura, de cujo eixo partiriam linhas horizontais e verticais capazes de se sustentar no espaço e se concretizar em cadeiras e camas nas quais tomamos lugar fixo. Apesar de nelas podermos até certo ponto nos mover em gestos mínimos e imprecisos (pois, na verdade, nunca estamos totalmente parados), elas nos interditam uma posição mais orgânica, próxima daquela do feto no útero, e nos impedem o balanço no espaço. Elas disciplinam o corpo de modo a separá-lo dos gestos do pensamento. Elas impedem que nosso olhar faça oscilar o mundo e os objetos e nos ponha em movimento conjunto com eles, como faz a rede.

A função da rede como ateliê balançante para Tunga aproxima-se do papel que tinha o *ready-made Roda de Bicicleta* para Marcel Duchamp. O artista francês a fazia mover-se para criar "uma espécie de clima" em seu estúdio e dizia que ela provavelmente ajudava as ideias a saírem de sua cabeça. "Fazer a roda girar era muito tranquilizante, muito confortável", ele afirmou. "Era uma espécie de abertura de vias para outras coisas, diferentes da vida material de todos os dias."²

O comentário de Duchamp é surpreendente e revela que não se tratava apenas, com o *ready-made*, de criticar o objeto artístico e pôr em crise seu lugar institucional, mas também de explorar e ativar a relação entre objeto e sujeito, recusando ao primeiro o papel de complemento ou produto do segundo, para fazer dele um transformador de nossos pensamentos — e, talvez, de nosso lugar no mundo. Na década de 1920, na mesma linha de reflexão sobre a relação sujeito/objeto, os surrealistas fizeram do desejo (e de sua manifestação mais explícita, o sonho) algo capaz de se cristalizar no *objeto encontrado*. Qualquer dejetado trazido à praia pela maré deveria ser considerado "um precipitado de nosso desejo"³, afirmava André Breton, tendo em vista que "nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito"⁴. Qualquer coisa do mundo poderia potencialmente, portanto, transmitir o sujeito e, eventualmente, ativar narrativas ficcionais pretensamente autobiográficas.

Na década de 1930, o encontro dos surrealistas com alguns objetos específicos — os modelos matemáticos moldados e expostos no Instituto Henri Poincaré — lançou a reflexão artística sobre o sujeito de modo ainda mais amplo. Objetos topológicos, como a fita de Möbius e a

4
Ibid., p.56.

5
Ibid. "Crise de L'objet", p.358.

6
Conferir VICE, op. cit.

7
Tunga: 100 Redes e Tralhas. Direção: Roberto Moreira. YouTube: Itaú Cultural, 2009. Disponível em www.youtube.com/watch?v=5peSTNx6uaU. Acesso em 1/5/2019.

8
DELIGNY, F. *L'Arachnéen*. Paris: L'Arachnéen, 2008, p.66.

garrafa de Klein, que contrariam a geometria euclidiana e se põem em consonância com os avanços do campo da física contemporânea, foram reconhecidos pelos surrealistas como concretizações da própria estrutura da subversão do sujeito (e do mundo) por eles buscada. Man Ray fotografou essas espécies de esculturas involuntárias, com as quais se tratava de fundar uma verdadeira "física da poesia", na expressão de Paul Éluard⁵, capaz de conjugar dentro e fora, materialidade e afeto, sociedade e desejo.

Seguindo essa trilha, o psicanalista Jacques Lacan se apoiou, a partir do início da década de 1962, na materialidade da fita de Möbius, do Toro e de outras figuras topológicas para pensar a subversão do sujeito visada pela psicanálise. Acompanhando a leitura de Lacan por MD Magno no Rio de Janeiro, Tunga apropriou-se de alguns desses objetos de modo marcante e singular a partir do início dos anos 1980, afirmando sua "profissão" de escultor⁶ em um vocabulário próprio, no qual o Toro, por exemplo, se cavou no interior dos morros cariocas (no vídeo *Ão*, 1981) para se declinar em peças de metal posadas no chão e em ouroboros feitos de ossos, a fita de unilátera desdobra-se em tranças feitas de serpentes, de fios de metal e de cabelos que pendem e unem gêmeas pelas cabeças etc., e vão assim esculpindo-se no mundo imagens, palavras e objetos que se entrelaçam entre si e ainda em narrativas ficcionais diversas.

Talvez possamos dizer que, nesse múltiplo universo poético, Tunga faz da rede, em gesto único e autoral, um objeto topológico. A rede pode, pontualmente, sustentar objetos e esculturas, consistindo em parte da escultura, claro. Ao mesmo tempo, a totalidade de sua obra talvez se estruture como uma rede móvel, uma teia infinita e sempre em balanço. A rede é superfície e objeto tridimensional, simultaneamente. Ela é curva como o universo segundo a teoria da relatividade, mas, além disso, é maleável, podendo tomar formas infinitas, ao sabor do que abriga. Ela é forma imprevisível.

Ela é estrutura — mas estrutura mole, que se tece com as mãos, malha aberta que se coloca em contato direto com o corpo, esposando suas formas e se pondo com ele em movimento (sempre, ainda que minimamente). Se ela é nosso primeiro suporte no mundo, como em *Berço com Crânios*, de 2011, nela já somos nada mais do que caveiras. Ossos. Talvez a rede de Tunga chame o corpo, vigorosamente, a tomar lugar como escultura. E a entrelaçar-se topologicamente com o outro, já que, como enuncia o comentário poético do artista a *100 Redes e Tralhas*⁷, "cada qual do outro era um ninho", e portanto são "distintos dois/sem divisão alguma". Como dizia Fernand Deligny, "ser é tramar"⁸, ao que Tunga acrescentaria, provavelmente: tramar com o outro, ou melhor, tramar-se no outro, em poética topologia. Em *Bell's Fall* (1998), assim como em *True Rouge* (1997), as redes são teias que se entrecruzam no espaço em um jogo complexo. Teias sobre teias, multiplicando o espaço em muitas dimensões. Como tecidas por aranhas diversas, mas entrecruzando-se em continuidade. Teias, como nós (nos dois sentidos da palavra).

A rede de Tunga é, sobretudo e simplesmente, e para terminar: isso que estava em sua casa ou ateliê, oriundo do hábito particularmente frequente no Nordeste em que o artista nasceu. Isso que segue sendo indígena. Isso que se afirma, assim, como reflexão poética e proposição vivida, convidando à subversão do sujeito em chave geopolítica, encarnada na singularidade da história do artista, pulsando nossa história — e balançando, sem parar, em nosso oscilante presente.

Tania Rivera é psicanalista, ensaísta e curadora. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Publicou, entre outros, *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise* (CosacNaify, 2013 e SESI, 2018; prêmio Jabuti Psicologia/Psicanálise 2014).