

Tunga e a poética da (in)finitude: reflexões sobre morte no jogo das artes visuais

Tunga and the poetic of (in)finitude: Reflections on death in the game of the visual arts

Tunga y la poética de la (in)finitud: reflexiones sobre muerte en el juego de las artes visuales

Vanessa Seves Deister de Sousa¹

 [0000-0002-2131-8961](https://orcid.org/0000-0002-2131-8961)

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a questão da finitude a partir do campo de pesquisa das artes visuais. Será realizada uma reflexão sobre as especificidades e desafios do estudo acadêmico do tema da morte mediante a poética do artista plástico brasileiro Tunga. A obra *Semeando Sereias* (1987) de Tunga será investigada à luz de abordagens interdisciplinares, enquanto “jogo poético” e enquanto “linguagem fotográfica”, em diálogo com as contingências inerentes ao estudo de objetos artísticos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Morte. Linguagem Fotográfica. Teoria da Arte.

Abstract: This article seeks to reflect upon the matter of the finitude from the visual arts’ research field. It will be carried out a reflection on the specificities and challenges in the academic study of the thematic of death by means of the poetics of the Brazilian artist Tunga. Tunga’s work *Semeando Sereias* (Seeding Sirens – 1987) will be investigated in the light of interdisciplinary approaches, as “poetic game” and as “photographic language”, in dialogue with the contingencies that are inherent to the study of artistic objects.

Keywords: Contemporary Art. Death. Photographic Language. Art Theory.

Resumen: Este artículo busca reflexionar sobre la cuestión de la finitud a partir del campo de pesquisa de las artes visuales. Será realizada una reflexión sobre las especificidades y desafíos del estudios académicos del tema de la muerte mediante la poética del artista brasileño Tunga. La obra *Semeando Sereias* (Sembrando Sirenas – 1987) de Tunga será investigada a luz de abordajes interdisciplinares, en cuanto “juego poético” y en cuanto “lenguaje fotográfica”, en diálogo con las contingencias inherentes al estudio de objetos artísticos.

Palabras-clave: Arte Contemporánea. Muerte. Lenguaje Fotográfica. Teoría de Arte.

¹ Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Professora-artista e coordenadora do *Memento Mori*: Grupo de Pesquisa em História da Arte na Universidade Estadual de Maringá - UEM. Lattes: [0379904755178564](https://lattes.cnpq.br/0379904755178564). E-mail: ysdsousa@uem.br.



Apresentação

Este artigo é uma versão do tópico intitulado *Perdendo a própria cabeça: Tunga e a labiríntica morte* presente na tese de doutorado *Vida e morte no tabuleiro poético: Tunga em Tânetos* (Sousa, 2023), defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas e orientada pela professora Dra. Maria de Fatima Morethy Couto. A tese foi desenvolvida na linha de pesquisa *História, teoria e crítica* que possui como objetivo refletir sobre a produção artística, a percepção estética, a construção do discurso crítico e historiográfico, assim como sobre o processo de legitimação e institucionalização do fazer artístico.

Entende-se que a revisitação dessa pesquisa, especialmente para a composição do presente dossiê, contribui tanto com o propósito específico da publicação (que almeja contribuições interdisciplinares sobre a finitude contemporânea), quanto com a abrangente linha editorial da *Revista Tempo, Espaço e Linguagem* que tem buscado “inverter a lógica de dominação e das práticas disciplinares que estruturam nossa existência e nossa ordem, para desfazer os espaços confinados do saber e dar visibilidade a outros fenômenos e processos” (Souza & Silva, 2023, p. 9).

Iniciamos o texto com uma reflexão sobre os desafios e especificidades da pesquisa teórica no campo das artes visuais (que abarca a história da arte), especialmente para tratar do tema da morte mediante a poética do artista plástico brasileiro Tunga (1952-2016). Nas páginas subsequentes, analisamos a obra *Semeando Sereias* (1987), de Tunga, sob diferentes perspectivas. Em um primeiro momento, a obra será interpretada enquanto “jogo poético” (*performance-art, discurso cênico*) onde o gesto do artista é analisado à luz de autores como Catherine Lampert (2019) e Edgar Morin (1997). Em um segundo momento, *Semeando Sereias* será analisada enquanto imagem inscrita em um suporte fotográfico (em sua dimensão material). Para isso, adentramos brevemente no campo da estética e refletimos sobre as contingências dos objetos artísticos, tensionando os limites metodológicos e as possíveis aberturas interdisciplinares e/ou transdisciplinares desse campo de pesquisa.

Pesquisar a morte a partir das artes visuais

Como é possível pesquisar sobre morte a partir do objeto artístico, levando em conta o seu processo criativo? Trata-se de falar sobre a morte partindo de uma teoria específica



(historiográfica, linguística, filosófica, antropológica, etc.), ilustrando os argumentos com objetos artísticos; ou trata-se de analisar a arte enquanto fonte inter/transdisciplinar de múltiplas possibilidades teóricas que cortam o espectro dos estudos sobre a morte (a exemplo do luto, da relação com a ancestralidade, dos objetos funerários, do imaginário da vida após a morte, da imortalidade, da arte tumular, do infamiliar, etc.)?

Essas são algumas perguntas relevantes para iniciarmos um debate sobre o tema da morte no movediço campo da pesquisa das Artes Visuais (principalmente diante da arte contemporânea): lugar no qual o processo criativo, a materialidade, os procedimentos curatoriais, a recepção do público, o mercado da arte e as entrevistas concedidas pelo artista, dentre outros tantos fatores, precisam ser levados em conta pelo pesquisador. Ademais, a própria “história da arte” permite ser abordada a partir do objeto artístico, e não o contrário, implicando em um outro viés dialógico.

Neste campo de pesquisa, dependendo da obra de arte em análise, algumas abordagens metodológicas também podem escapar às tradicionais: pois, às vezes, torna-se necessário dobrar a rigidez científica que geralmente amarra o objeto artístico em um local demasiadamente “pacífico” de interpretações teóricas inscritas em outras áreas das ciências humanas:

À medida que se caminha das áreas tidas como exatas para as ciências humanas e sociais, vai tornando-se mais difícil a utilização de parâmetros quantificáveis, e adentrando-se em metodologias mais complexas com resultados menos exatos. Possivelmente a arte é a área que está no fim dessa sequência de subdivisões do conhecimento humano, em que é mais difícil qualquer quantificação (Zamboni, 2012, p. 48).

Apesar de não possuir parâmetros tão rígidos e quantificáveis, a pesquisa no campo das artes visuais desenvolve seus próprios métodos, seguindo passos comuns a todas as pesquisas científicas: definição do objeto; identificação do problema; inserção em um quadro teórico; levantamento de hipóteses; observação; interpretação dos resultados, etc.. A diferença fundamental reside em algumas particularidades, dentre as quais podemos destacar a valorização do entendimento do processo criativo do artista sobre a sua própria produção, que não costuma ser “linear”. Ou seja: a pesquisa no campo das artes plásticas também abrange a concepção de um artista-pesquisador, indivíduo que produz um objeto estético ao mesmo tempo em que o analisa cientificamente (Zamboni, 2012).



Sendo assim, nas artes visuais, é possível estudar uma obra de arte ou um conjunto de obras (isto é: uma poética artística) levando em conta não só teorias científicas (próprias da historiografia, filosofia, linguística, etc.), mas incorporando os vestígios processuais das pesquisas sensíveis compartilhadas pelo próprio artista dentro e fora da academia (mesmo quando artista e pesquisador não são a mesma pessoa).

Entende-se que neste específico território de pesquisa das artes visuais também é possível conceber uma história da arte contemporânea a partir de interpretações suscitadas pelo contingente objeto de arte (levando em conta tanto o seu processo criativo quanto as múltiplas possibilidades interpretativas após a sua exposição para o público). Isto é: pode-se efetuar o exercício de “[...] desenclausurar a imagem e o tempo que ela carrega – ou que a carrega”, seguindo o pensamento de Didi-Huberman (2013, p. 34).

Esse foi um dos principais desafios encontrados na elaboração da tese de doutorado intitulada *Vida e morte no Tabuleiro poético: Tunga em Tânatos*. Uma vez que a pesquisa se propôs a analisar a poética do artista brasileiro Tunga sob a perspectiva da morte, “cotejando um rigor metodológico” que permitiria “portas abertas”. Ou seja: foi necessário inverter o olhar para melhor compreender o campo e o(s) objeto(s) de estudo, com o objetivo de respeitar a multiplicidade de proposições estéticas advindas da variedade de linguagens artísticas trabalhadas por Tunga em toda a sua carreira (Sousa, 2023; Sousa, 2022).

Tunga foi um importante artista plástico brasileiro da cena contemporânea. Graduado em arquitetura e urbanismo (no ano de 1973, na Faculdade Santa Úrsula) e afeito ao campo da *performance-art*, ao aproximar desenho, corpo, fotografia, escultura e instalações tridimensionais, ele não gostava de ser chamado apenas de “artista plástico”. Tunga adorava desafiar as definições que a linguagem da crítica de arte especializada costuma empregar em artigos científicos, resenhas expositivas e até entrevistas sobre os “artistas visuais”. E é por isso que ele eventualmente se autodenominava “poeta”, pois “[...] o poeta se define sobretudo pela sua poética. E poética não é um termo que se restringe ao uso das palavras, pode se expandir ao uso das mais indeterminadas formas de expressão” (Tunga, 2005, p. 56).

Como é possível vislumbrar nessa fala do próprio artista, na tese supracitada entendeu-se que Tunga buscava construir obras de arte que dialogavam com a questão da morte, mas que deveriam ser lidas a partir de um sentido “poético” expandido, inscrito em uma espécie de arquitetura de poesia (e da poesia enquanto jogo), na intersecção de diferentes



linguagens artísticas, a exemplo das artes visuais, da literatura, da arquitetura e das artes cênicas. Por conta disso, foi impossível inscrevê-lo em um único e rígido campo de análise científica e tornou-se necessário manter-se nas fronteiras do campo de pesquisa das artes visuais. Como estratégia, decidiu-se abraçar a própria compreensão poética do artista enquanto método:

Se Huizinga, ao focar a poesia, em texto escrito na década de 1930, escrevia a respeito da complexidade de uma palavra-imagem, Tunga por sua vez, transfigurou os limites desse conceito em palavra-linha-letra², letra-desenho, palavra-corpo-movimento ou linha-arquitetônica que também são transformados/modificados a cada realocação, reativação performática ou perecimento de suas obras (Sousa, 2022, p. 214).

O jogo poético de Tunga exigiu outra estratégia acadêmica: outro olhar para a “lógica do brincar”³ de um artista-poeta. Artista que pintava, performava e esculpia majoritariamente sobre o tema da vida, do erotismo, do devir e do amor... E, para tal, desenvolveu uma complexa investigação sobre a força do invisível, da finitude e do ocaso. Conforme argumentamos ao longo deste estudo, talvez seja possível vislumbrarmos algumas respostas para os questionamentos realizados no início deste artigo a partir de um mergulho um pouco mais profundo na poética de Tunga, investigando as formas como o artista trabalhava com a morte a partir do campo expandido das artes visuais.

Sem prólogo, nem epílogo

Tunga “[...] sempre tentou criar uma arte sem autor. Paradoxalmente, esse princípio envolvia encenar seu próprio falecimento”. Para sustentar esse argumento, Catherine Lampert (2019, p. 26) rememora que no ano de 1987 o artista performou para a câmera fotográfica (segurada pelo fotógrafo Wilton Montenegro) uma cena na qual ele segurava uma cópia “pálida e decapitada” de sua própria cabeça. Essa imagem, posteriormente, irá compor uma espécie de ensaio visual que é apresentado nas penúltimas páginas do livro-obra *Barroco de Lirios* (Tunga, 1997, p. 300-301) e receberá o título *Semeando sereias*⁴ (Figura 1):

² Os termos e ideias presentes nesta citação dialogam com as ponderações de Huizinga (2019) sobre os conceitos de jogo, palavra e poesia e com as concepções de Evandro Salles e Luisa Duarte (2019) a respeito da poética de Tunga descritas nos ensaios críticos/curatoriais do catálogo *Tunga: o rigor da distração*.

³ Termo encontrado por Luisa Duarte (2019, p. 15) em um caderno/diário de Tunga.

⁴ *Semeando Sereias* (1987) é uma obra importante da carreira de Tunga e já foi analisada por diferentes pesquisadores. No livro-obra *Barroco de Lirios* (1997), a fotografia aqui destacada é precedida por outros distintos registros/momentos do encontro entre Tunga e a cabeça, onde ele parece simular sua própria morte através do encontro com seu duplo. Ressalta-se que, diferentemente de outras pesquisas, neste artigo, iremos analisar apenas a imagem fotográfica em destaque e não o ensaio visual (ou narrativa ficcional) completo

Figura 1: Tunga - “Semeando Sereias” (1987)



Fonte: Tunga. Acesso em: 09 ago 2025.

A cabeça decepada de Tunga nesta imagem (que parece dormir) realmente foi feita a partir de moldes retirados do crânio do artista. Com esse mesmo molde, distintos simulacros decapitados foram por ele trabalhados artisticamente, a exemplo da grandiosa instalação *Gravitação magnética* (1987) ou da foto-ação-performática *Experiência de fina física sutil* (1996)⁵. Ou seja: é por intermédio desse gesto poético que podemos melhor compreender o desejo de Tunga de “eliminar a noção de lugar” e viver utopicamente “dentro da pura experiência da poesia”, “da pura existência manifestada por meio da poesia” (Tunga *Apud* Lampert, 2019, p. 28).

composto por Tunga especificamente para *Barroco de Lirios*. Contudo, destacamos que, para Marta Martins (2018, p. 460), o conjunto de fotografias performáticas de Tunga funcionam como “o sustentáculo da narrativa” daquele trecho específico do livro-obra *Barroco de Lirios*. Ou seja: Segundo a autora, para compreendermos as imagens fotográficas do livro, seria imprescindível também refletirmos sobre toda a história ficcional (textual e imagética) que as acompanha. Essa contribuição interpretativa de Martins a respeito da obra, explicitando que Tunga opera “[...] um cálculo distanciado e mediado pela razão, cujo meio de manifestar-se é investir-se fictício em outra persona” (Martins, 2018, p. 460), corrobora a presente análise. Conquanto, apesar de concordarmos com a visão de Martins, entendemos que uma das chaves (quicá a principal chave) em que a foto-performance *Semeando Sereias* adquire sentido enquanto um dos pontos centrais da poética de Tunga, é questão da morte (em sua estreita ambiguidade com a vida) e por isso decidimos explorar de forma mais isolada a potencialidade do gesto inscrito na imagem fotográfica (e do suporte fotográfico em si) que permitiu a Tunga desenvolver e continuar explorando, através da chave “morte”, todo o seu jogo poético.

⁵ Para a impressão do molde, foi empregada a técnica popularmente conhecida como “atadura gessada”, na qual tiras de gazes úmidas (embebidas em gesso e água) decalcavam o rosto de Tunga (que estava previamente untado com vaselina). A finalização da primeira cabeça tridimensional do artista, foi feita com ferro fundido e utilizada no eixo central da instalação *Gravitação magnética* (1987). Posteriormente, o molde da cabeça do artista também foi utilizado para outras reproduções em látex, compondo as peças que caíam das malas na ação intitulada *Experiência de fina física sutil* (1996).



Aqui entendemos que Tunga criou uma projeção poética de si mesmo e, simbolicamente, se matou. Ao simbolicamente fabricar a sua própria morte, Tunga conseguiu fabricar uma outra vida, instaurando um tempo artístico caótico, infinito no qual a morte é colocada em curto-circuito nessa “pura existência manifestada por meio da poesia” (Tunga *Apud* Lampert, 2019, p. 28).

Em *Semeando Sereias*, o artista protagoniza o seu próprio assassinato para se libertar dele mesmo: morre Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (nome civil) para ser artisticamente substituído por Tunga (nome artístico). O gesto pode ser interpretado como uma espécie de gênese da biografia ficcional/poética de Tunga, que notoriamente é permeada por obras que remetem a ideias como: duplos, cópias, gêmeas, vidas e mortes, palíndromos, recorrências e redundâncias.

Sabe-se que a criação e a utilização de duplos/máscaras possuem diferentes importâncias e significados na religião, na magia, na antropologia e, principalmente, na história da arte. Afunilando o olhar para o campo específico das artes plásticas, as grandes referências imagéticas sobre o tema costumam ser justamente as máscaras mortuárias que compõem os acervos de museus ocidentais tradicionais, a exemplo das feições douradas registradas na máscara mortuária atribuída ao lendário Agamémnon ou ao rosto de ouro maciço do faraó Tutancâmon, inscrito em seus artefatos sepulcrais. Observa-se que apesar dos distintos contextos e funções histórico-culturais, tais máscaras mortuárias (confeccionadas, portanto, após a morte de um indivíduo, a partir do decalcamento de seu crânio/rosto) eram feitas com gesso ou cera para posterior remodelação em materiais mais resistentes (ou nobres) a exemplo da pedra, do cobre ou do ouro.

O que poderia ser identificado como um resultado estético comum entre essas imagens fúnebres, separadas pelo tempo, é a recorrência da expressão facial relaxada/neutra. Tais semblantes póstumos costumam suscitar no observador a impressão de estar diante de um rosto imerso em sono profundo ou descanso eterno: com os olhos fechados e músculos faciais relaxados que, segundo Regis Debray (1993, p. 21-22), são imagens aceitáveis ou domesticadas das faces de diferentes defuntos que nos fazem lembrar hodiernamente que “a arte nasce funerária, e renasce, sob o aguilhão da morte”.

E assim como essas famosas imagens/máscaras da história da arte ocidental, a máscara decalcada por Tunga de seu próprio rosto possui esse mesmo conhecido e



enigmático semblante relaxado/neutro. Expressão domesticada que será subvertida pelo artista através de operações cênicas, ajudando-o a jogar poeticamente com a morte. Com a máscara neutra calçada⁶, em performance, o artista plástico se dá ao direito de recriar toda a sua história, desde a infância⁷, de forma silenciosa e ludicamente eficaz. É a partir da duplicação e da reduplicação que Tunga (re)cria seu próprio mito de Pigmalião, no qual mortes simbólicas são necessárias para as suas constantes ressuscitações em outras situações.

O artista consegue conectar importantes lições provenientes das artes cênicas e da literatura (ficcional) às artes visuais, justamente trafegando entre ausência e excesso para manter viva as cenas de seu jogo. Isto é: Tunga escreve, esculpe, atua e dirige múltiplos renascimentos que, por sua vez, também dialogam com a interpretação de Edgar Morin (1997) a respeito do duplo e da morte.

Articulando argumentos da antropologia e da biologia, Morin (1997) vê o fenômeno da morte funcionando como “uma duplicação imaginária” ou uma “projeção fantasmática das estruturas da reprodução”. O duplo estaria diretamente relacionado com a morte porque também está intimamente ligado à vida e à necessidade de sobrevivência. A duplicação/reprodução e a fecundação seriam “as duas formas pelas quais a vida sobrevive e renasce” (Morin, 1997, p. 17). Ou seja: para o autor, o duplo é o mito fundamental (morte-renascimento) da existência humana. É muito mais que uma metáfora, pois é uma representação possível da recusa da morte, é a “brecha antropológica” da espécie que enfrenta conscientemente sua própria finitude. Seria a raiz que alimenta as combinações das crenças e ideologias sobre a morte no transcurso sócio-histórico (Morin, 1997).

Por outro prisma, na introdução da edição de 1976 desse mesmo livro, Morin também expõe que compreende o duplo não apenas como uma representação da recusa da morte, mas como uma tentativa de organização/duplicação humana que igualmente depende da desordem e da aceitação da morte. Nessa visão complementar a respeito do tema, o autor enfatiza que a

⁶ Recorrente na história da dramaturgia e na apresentação de peças teatrais, a utilização de uma “máscara neutra” na formação do ator remonta a importantes técnicas e lições de Jacques Lecoq e Jacques Copeau, desempenhando papel relevante e específico quando confrontada ao rosto/corpo original do ator que a manipula. Quando um ator “calça” uma “máscara neutra” ele é despido de sua persona. A “máscara neutra” é a máscara da infância ou uma máscara-criança, em que o lúdico e o espontâneo são provenientes do silenciamento das feições. Como uma espécie de caixa de ressonância do corpo, a máscara neutra é capaz de construir uma base silenciosa para a instauração das demais vozes corporais. Ao esconder o rosto, o corpo é desvelado e ressignificado e uma nova persona emerge quando o ciclo se completa (Costa, 2010, p. 17-20).

⁷ Em diferentes entrevistas, Tunga brincou com o fato (ficcional) de possuir duas certidões de nascimento (uma delas, teria sido formalizada em Pernambuco e, outra, no Rio de Janeiro).



sociedade não funciona “apesar da morte, e contra a morte”, mas enquanto organização “pela morte, com a morte e na morte”, já que “a organização do ser vivo é essencialmente reorganização permanente”, onde o nó da complexidade biológica “[...] consiste em acentuar e ampliar a desordem, tolerando-a, servindo-se dela e combatendo-a simultaneamente, numa relação ao mesmo tempo antagonista, concorrente e complementar” (Morin, 1997, p. 9-12).

Para Morin a entropia, a ordem e a desordem, a bagunça⁸ e a organização são as bases para a compreensão da vida e de sua finitude. Em Tunga, considera-se que os mesmos elementos fundam sua poética. A morte, a vida, a fecundação/duplicação e a multiplicação configuram o ciclo que envolve sexualidade, tensão, atração e proliferação dos corpos artísticos por ele inventados, a exemplo do duplo-decapitado de Tunga em *Semeando Sereias* (1987), que funciona como um estopim, uma fagulha de devir poético.

Servindo-nos do argumento de Morin, acreditamos que com essa única imagem/foto-performance Tunga se multiplica/reproduz na entropia. Ao elaborar seu duplo, o artista brasileiro cria uma continuidade, uma vida, mas também cria uma morte. Ao encontrar seu duplo, Tunga prefere liquidá-lo e mergulhar na experiência do não reconhecimento de si. Ou, ainda, do reconhecimento de si como outro, como um indivíduo consciente de sua própria finitude e que está pronto para morrer (e recomeçar).

Essas linhas/fios/cabelos do tempo instauradas por Tunga dialogam com o mundo dos sonhos, com a irracionalidade do universo onírico (inconsciente). Talvez por isso sua cabeça-decapitada esteja com os olhos fechados, contrapondo-se a nós (espectadores) que somos tragados pela cena na condição de testemunhas. A cabeça decepada dorme eternamente mergulhada num vertiginoso mar, na mesma medida em que está presa a outra, que a observa e a manipula pelos cabelos. A cabeça-quase-marionete é controlada pela cabeça-corpo-títere de Tunga, numa vigorosa alusão poética daquele que pode viver mergulhado no sono da morte, enquanto ainda permanece vivo, racional e consciente de seu corpo e de sua sorte.

Sem um sepulcro derradeiro, uma lápide ou um local de preciso enterro, a memória se perderia na imensidão do mar. Se a função do cemitério sempre foi a recuperação da individualidade do falecido através da prestação de homenagens periódicas, sem um ponto de

⁸ Nas primeiras páginas do livro-obra *Barroco de Lírios*, Tunga (1997, p. 7) afirma: “Sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem desordem. Bagunça”.



referência a peregrinação não acontece. Se, para Edgar Morin (1997, p. 24), “[...] o dado primordial, fundamental, universal da morte humana é a sepultura”, sem prólogo ou epílogo precisos, a obra de Tunga vive em curto-circuito. A simulação de sua própria morte, a decapitação e exibição de sua cabeça em local público são trepidantes estratégias criadas pelo artista para remodelar sua biografia e reinventar novas possibilidades poéticas.

Imagens contingentes

Vimos que Tunga foi capaz de inscrever sua lógica processual em um jogo poético próprio, no qual a vida e o erotismo só podem prevalecer enquanto temáticas recorrentes em seu percurso como artista na medida em que a morte foi precocemente abraçada enquanto símbolo. Em outras palavras, para tratar artisticamente de forma tão eficaz sobre o fenômeno da vida (do erotismo, da sexualidade, do amor, da transformação corpórea, etc.) o artista também demonstra uma compreensão profunda sobre a necessidade da morte: um dado essencial, incontornável e fundamental para a significação do que entendemos como experiência humana.

Talvez seja por isso que as obras de Tunga reverberam tão fortemente na atualidade ocidental, pois elas falam sobre um tema interdito ainda em pleno século XXI: elas falam sobre a finitude (mas, também, sobre a infinitude). Ao lado de Tunga, no alto do rochedo de *Semeando Sereias* (1987), também não queremos pular, nem queremos morrer... Enquanto sociedade, queremos driblar a morte e soltar apenas um duplo decapitado (cenicamente) para podermos nos reinventar, para podermos sobreviver...

Norbert Elias (2001) nos lembra que os problemas da “sociologia médica” ocuparam a lógica da morte contemporânea, fazendo-nos atualmente cuidarmos mais de órgãos do que das pessoas. Segundo o autor, historicamente “[...] nunca antes as pessoas morreram tão silenciosa e higienicamente como hoje nessas sociedades, e nunca em condições tão propícias à solidão” (Elias, 2001, p. 98). Andamos mais solitários na velhice e mais afastados dos olhares dos jovens/vivos, como se algumas idades apenas tivessem lugar nos “bastidores da vida normal”. O olhar contemporâneo parece tão reativo à morte que chega ao ponto da negação severa de nosso natural processo de envelhecer (e do direito humano de morrer com dignidade).



Em nossa sociedade, o diagnóstico médico subjuga a sensibilidade estética. Contraditoriamente, talvez tenha sobrado justamente para a esfera da arte o último respiro para nos (re)sensibilizarmos sobre a morte. Contudo, ao olharmos para a morte através de uma obra de arte como *Semeando Sereias* (1987), para quê exatamente estamos olhando? Aqui adentramos, por fim, num embate caro às reflexões sobre estética e arte contemporânea: as contingências inerentes às imagens artísticas.

Para Martha Buskirk (2003) a contingência da arte contemporânea encontra-se em diferentes perspectivas, desde a materialidade das obras até as formas de recepção dos trabalhos pelos espectadores. Para a autora, a questão do registro fílmico ou fotográfico de performances é especialmente repleto de contingências, pois toca em questões como a autoria, a reprodutibilidade da obra e até as formas de reapropriações dessas imagens feitas pelos próprios artistas. Sendo assim, a imagem fotográfica pode ser lida pelos espectadores como “[...] um documento da obra, um documento na obra ou um documento como uma obra de arte”⁹ (Buskirk, 2003, p. 223).

Ainda para Buskirk (2003), a recepção desse tipo de imagem irá depender do formato escolhido pelo artista para exibir o trabalho (por exemplo: dentro de um livro, ou dentro de uma galeria? Em um suporte digital ou em suporte de papel?) somado ao contexto no qual o trabalho irá dialogar (em uma exposição individual ou coletiva? Em qual país? Em qual temática/eixo curatorial?). Sendo assim, uma fotografia como *Semeando Sereias* (1987) é contingente não só pelo jogo poético encenado/representado por Tunga na imagem, mas também pela própria liberdade de citação e reapropriação que o artista, o galerista, o curador e até o crítico de arte (dentro e fora da academia) podem efetuar a partir da imagem¹⁰.

Nesse sentido, a contingência da imagem artística (incluindo as imagens fotográficas de Tunga) leva a diferentes interpretações provenientes de uma única exposição. Para Roland Barthes (1984), existe algo especificamente na imagem fotográfica que escapa ao campo da representação e “punge” cada espectador de maneira única, subjetiva. O *punctum* de Barthes aponta para uma contingência: a experiência pessoal e intransferível do olhar. Trata-se de

⁹ Em tradução livre: “the document of work, the document in the work, and the document as the work”.

¹⁰ No artigo *Teeth, soap and crystals: Reflections about the contingency in the poetics of the Brazilian artist Tunga*, publicado na *IMAGE Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* explico, de forma mais aprofundada, a questão da contingência inscrita na materialidade de alguns objetos poéticos criados por Tunga. Ver: Sousa (2025).



uma reflexão que nos alerta (ao mesmo tempo que nos instiga) para a aventura de nos colocarmos inteiramente diante das imagens fotográficas.

Para o autor francês é justamente através da morte que a fotografia se aproxima da arte: “[...] a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sobre a qual vemos os mortos” (Barthes, 1984, p. 54). Para Barthes, a luz que tocou a realidade, de alguma forma, através da fotografia, também está nos nossos olhos (no exato momento em que olhamos para ela). Existe algo tátil, algo que nos fere dessa relação imagética que não é compartilhável, que é único/individual.

Sabemos que Barthes delegou para o campo da subjetividade as suas ‘notas sobre fotografia’ (pois ele nunca buscou uma metodologia com “A câmera clara”). Não obstante, o autor francês nos encoraja a repensarmos as formas como podemos estudar a morte a partir do campo de pesquisa das artes visuais, em especial, sobre a questão da morte em relação com a subjetividade inerente à experiência da apreciação estética (visual).

Retomando *Semeando Sereias* (1987) de Tunga, podemos verificar que deixamos de refletir somente sobre o que ali está representado/registrado fotograficamente (a ação performática do artista e suas possíveis interpretações) para também nos debruçarmos sobre as especificidades inerentes ao processo criativo da imagem e ao próprio suporte fotográfico diante de suas possibilidades contingentes de impressão, citação, reapropriação e exibição no contexto contemporâneo. Ademais, chegamos brevemente à reflexão sobre o que é uma fotografia em sua dimensão ontológica (e como ela poderia dialogar com a temática da finitude).

Sendo assim, concluímos que a tarefa de identificação e análise sistematizada das contingências inerentes à arte contemporânea, quando elaborada a partir do objeto artístico, perpassa pelo tensionamento dos limites (teóricos e metodológicos) do próprio campo de pesquisa das artes visuais. Sendo assim, a pesquisa sobre morte a partir das artes visuais permite abarcar de forma autêntica muitos dos diálogos interdisciplinares (ou transdisciplinares) que o tema tem suscitado nos mais diversos contextos socioculturais, com especial destaque para o que convencionamos chamar de “contemporaneidade”.



Referências

Barthes, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Buskirk, Martha. **The contingent Object of contemporary Art**. Massachussets: Mitpress, 2003.

Costa, Felisberto Sabino. Máscara: corpo, artifício. *In*: Andrade, Milton & Beltrame, Níni Valmor. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 11-26.

Debray, Regis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

Duarte, Luisa. Salles, Evandro. **Tunga**: o rigor da distração. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

Didi-Huberman, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Elias, Norbert. **A solidão dos moribundos**: seguido de envelhecer e morrer. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Huizinga, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2019.

Lampert, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

Martins, Marta. Semear sereias, colher encantamentos. *In*: Miranda, Fernando; Vicci, Gonzalo & Ardanche, Melissa. [Orgs.]. *Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual: Dispositivos y artefactos, Narrativas y Mediaciones*. Montevideu: **Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual**, p. 457-462, 2018.

Morin, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Souza, Valeska Bassi & Silva, Kamila Dinucci Correia. Diálogos interdisciplinares: o estudo de sujeitos circunscritos pelos marcadores da diferença. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**. v. 14, n.1, p. 7-12, 2023.

Sousa, Vanessa Seves Deister. Teeth, soap and crystals: Reflections about the contingency in the poetics of the Brazilian artist Tunga. *In*: Wagner, Christiane. Zhuofei, Wang. *Kontingenzt in globalen Bildpraktiken / Contingency in Global Image Practices*. **IMAGE Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft**. v. 41, n.1, p. 107-118, 2025.



Vanessa Seves Deister de Sousa

Tunga e a poética da (in)finitude: reflexões sobre morte no jogo das artes visuais

Sousa, Vanessa Seves Deister. **Vida e morte no tabuleiro poético: Tunga em tãatos**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2023.

Sousa, Vanessa Seves Deister. Sobre morrer e recomeçar: os desafios do tabuleiro poético de Tunga. In: Encontro Anpap Sudeste de Jovens Pesquisadores. **Á flor da pele**. Niterói: Editora PPGCA-UFF, 2022. p. 208-216.

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

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: 09 ago 2025.

Zamboni, Silvio. **Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2012.

Submetido em: 10 de agosto de 2025

Avaliado em: 30 de agosto de 2025

Aceito em: 03 de outubro de 2025