


Semeando sereias (1987-1998): cabeças, histórias, imagens e memórias na obra de Tunga (1952-2016)

Semeando sereias (1987-1998): heads, stories, images and memories in Tunga's work (1952-2016)

DOI: 10.20396/rhac.v6i2.20494

MIGUEL LUCIO DOS REIS

Doutorando em História da Universidade Estadual Paulista

 0000-0001-7620-1093

Resumo

A partir da obra *Semeando sereias* (1987-1998), do artista brasileiro Tunga, este artigo propõe uma abordagem visual com base na ideia de sobrevivência das imagens, ancorada em historiadores da arte como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Uma obra de arte pode abrigar memórias, histórias, permanências e outras produções artísticas. Nesse sentido, refletir sobre o surgimento de imagens semelhantes com formas, modelos e gestos que sobrevivem e se conectam, é também dialogar com as práticas culturais humanas – espaço de produção de subjetividades, imaginários e significados.

Palavras-chave: *Semeando sereias* (1987-1998). Tunga. Nachleben. Cultura visual. Cabeças.

Abstract

Based on the work *Semeando sereias* (1987-1998), by Brazilian artist Tunga, this article proposes a visual approach based on the idea of the survival of images, anchored in art historians such as Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. A work of art can house memories, stories, permanences and other artistic productions. In this sense, reflecting on the emergence of similar images with forms, models and gestures that have survived and are connected is also a dialogue with human cultural practices – a space for the production of subjectivities, imaginaries and meanings.

Keywords: *Semeando sereias* (1987-1998). Tunga. Nachleben. Visual culture. Heads.

Introdução

Diante de uma obra de arte, o espectador pode ser convidado para a reação. Exercício que produz reflexão sobre uma dada temática ou estética. Muitas vezes, colabora para o desenvolvimento de um pensamento mais crítico. Outras, convoca para a mobilização de pareceres morais, entre a beleza e a feiura, a afinidade ou a repulsa, revelando preferências e significados individuais tanto quanto coletivos. O contato com uma obra de arte também sugere a rememoração. Diante de um objeto artístico, o observador pode ser afetado ao desarquivar recordações, sentidos e memórias. Aqui, o encontro se dá a partir do próprio espectador que pode pinçar lembranças com base em seu repertório pessoal e mnemônico. Assim, uma obra de arte pode carregar um espaço de observação do tempo – território que ativa memórias pessoais e coletivas.

Partindo dessa posição, um objeto artístico pode lembrar outras obras ou recordar um momento particular, como um evento de um determinado país em uma data específica, por exemplo. Cores, técnicas, temáticas, suportes, posições, cenários ou personagens de uma obra de arte evocam fragmentos já vistos anteriormente e armazenados na memória do espectador. Memória que pode ser lida apenas como uma caixa de histórias ou depósito estático de cenas, mas também como um espaço ativo e inventivo, levando em consideração o que o sujeito define esquecer ou recordar, elaborando sua própria arte reflexiva de criar significados. Por essa perspectiva, os bancos de imagens cerebrais são privativos e secretos, mas ao mesmo tempo, gerais, comunitários e compartilháveis, tendo em vista que a produção de subjetividades individuais também é parte de uma determinada cultura, geração ou comunidade.

Essas teias de referências visuais ou redes imagéticas que interconectam representações, imaginários, tempos e histórias distintas é o que Didi-Huberman,¹ historiador da arte francês, reporta como anacronismo das imagens. Uma pintura do século XIX faz lembrar uma propaganda comercial do contemporâneo. Uma cena de um filme americano evoca a representação de uma escultura grega. Os gestos em uma fotografia recordam uma guerra representada em um outro momento da história. A ação de uma determinada personagem no teatro rememora a iconografia em torno de uma figura bíblica. A derrubada de um monumento público faz lembrar a queda de um outro, em algum tempo anterior. Essas analogias, entre semelhanças e discontinuidades, são produzidas a partir das possibilidades comparativas do observador, bem como da influência ou força de permanência de determinadas culturas, mitologias e representações na memória coletiva.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 15-68.

O anacronismo é conhecido, especialmente entre historiadores, como o uso das questões e instrumentos do tempo presente nos assuntos do passado. Compreendido como um termo depreciativo e uma prática errante, o argumento anacrônico é apropriado de forma positiva da parte de Didi-Huberman, abrindo possibilidades metodológicas e reflexivas em ferramentas heurísticas. Nessa visão, as obras de arte são dotadas de policronia, quer dizer, da montagem de múltiplas camadas de tempo. Temporalidades distintas em conflito e, igualmente, comunhão. Isso significa pensar que um objeto artístico dialoga com o tempo, inclusive fora de suas molduras e do seu contexto de produção. Assim, o anacronismo se torna uma prática possível para a análise e interpretação histórica das produções artísticas, desmontando as camadas de tempo que uma imagem carrega para construir e refletir seus possíveis significados.²

Em certo momento, Didi-Huberman percebeu que um afresco renascentista do século XV, produzido pelo pintor italiano Fra Angelico (1395-1455), lembrava a pintura gestual de Jackson Pollock (1912-1956), artista norte-americano do movimento expressionista abstrato do século XX. Dessa forma, o historiador não conseguiria explicar o afresco apenas pelos métodos tradicionais e com as categorias do passado, como as fontes e referências do momento de sua produção, com pinturas produzidas anteriormente, nem com as obras de outros contemporâneos daquele período. Também não se trataria, portanto, de validar uma obra como inspiração, apropriação, reflexo, paródia, plágio ou cópia da outra. Daí nasce parte da experiência anacrônica, isto é, do observador que presencia as camadas de tempo que uma imagem pode engendrar. Tempos que são mobilizados pela obra, tanto como pelo repertório do próprio analista. E se uma produção artística pode comportar diferentes camadas temporais, nosso encontro com ela também se dá a partir das representações e imaginários da cultura social, com as referências da nossa geração e com as perguntas do tempo presente.³

Em grande medida, Didi-Huberman parte da reflexão e resgate do legado de Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte alemão, e suas práticas epistemológicas na historiografia da arte. No final da vida, Warburg se dedicou em produzir uma biblioteca visual, seu *Atlas Mnemosyne*, com o objetivo de evidenciar o poder simbólico, a circulação e reiteração de imagens da antiguidade ocidental para outros períodos da história, especialmente no renascimento, a partir do século XV. De forma associativa, Warburg pranchou centenas de figuras em painéis de madeira com o fundo escuro para mapear tensões, analogias e distanciamentos, rastreando, igualmente, a construção de significados sociais a partir da

² *Ibidem*, p. 15-68.

³ *Ibid.*

cultura visual.⁴ Práticas metodológicas que apresentam a memória como um espaço inventivo, fundamental para a observação artística.

A partir dessa reflexão inicial, alguns caminhos possíveis para este trabalho foram sendo construídos. No ano de 2022, em contato com o livro de Catherine Lampert, historiadora da arte e curadora inglesa, o passeio pela trajetória do artista brasileiro Tunga (Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, Palmares, 1952-2016, Rio de Janeiro) é desenvolvido nas mais de 400 ilustrações de esculturas, fotografias, desenhos, instalações, performances e outros registros de sua vida e obra.⁵ Em *Semeando sereias* (1987-1998), produção fotográfica originada de uma performance, a comunicação comparativa com outras obras de arte foi inevitável. Isso não significa pensar que o artista simplesmente parodiou determinadas produções artísticas, mas de evidenciar o quanto algumas formas, linguagens e modelos permanecem pulsantes no nosso imaginário social. Nesse sentido, Tunga fabricou imagens dotadas de múltiplos tempos, objetos ativadores de memórias do olhar de quem os observa – modelo artístico que também coloca o artista em trânsito anacrônico, reiterando o poder simbólico e a circularidade das imagens, tal como Aby Warburg.

São visualidades que remetem a outras. Formas que evocam novos dispositivos. Territórios antes já observados, mas contraditoriamente nunca vistos. Nesse jogo da memória, peças diferentes montam um mosaico, um todo. Uma teia de imagens e histórias que se conectam por suas formas ou modelos semelhantes, assim como indica diferenças e rupturas nas representações. Nessa lógica, uma das funções do historiador é justamente o de desmontar as camadas de tempo que as imagens engendram, tarefa complexa que também revela impossibilidades, limites e fronteiras.⁶ Possivelmente, é improvável que se consiga resgatar todas as imagens e histórias que uma obra de arte possa dialogar, mas o exercício anacrônico volta os olhares para a produção de subjetividades na cultura, reflexões sobre o inconsciente coletivo, a permanência de determinadas formas no nosso imaginário e os sintomas provocados na nossa atualidade – espaço de tempos descontínuos, oscilantes.

Mas, é preciso começar do começo. Este artigo tem como propósito analisar a obra *Semeando sereias* (1987-1998), do artista brasileiro Tunga, a partir do diálogo com outras produções artísticas, mitológicas, históricas e imagéticas. Este trabalho tem por base as teorias e conceitos da história visual, especialmente de autores como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Para isso, é dividido em três partes: a primeira, apresenta e descreve os elementos de *Semeando sereias* (1987-1998), além de explorar um pouco mais do universo de Tunga. Depois, parte do conceito de *nachleben*, sobrevivência ou vida

⁴ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Espanha: Akal-Ediciones, 2010.

⁵ LAMPERT, Catherine. *Tunga*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

⁶ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 15-68.

póstuma em tradução do alemão, termo acionado para compor uma rede de imagens interconectadas pelo repertório do próprio analista, uma ode à memória e à imagem, esforço metodológico de Warburg no começo do século XX. Por último, algumas histórias que dialogam com a obra de Tunga são pinçadas, não no sentido de reconstituir um panorama sobre cabeças decapitadas – tema principal de *Semeando* (1987-1998) – mas, pelo propósito de evidenciar o peso da cultura visual na produção de subjetividades, imaginários e significados sociais.

Semeando sereias (1987-1998): um ponto de partida

Em uma obra de arte que tem em seu título o ato de semear, a reflexão inicial desta seção se volta para o movimento do produtor em manejar e cultivar um território artístico, seu próprio continente imaginado. Entre uma gama de materiais específicos, elementos recorrentes e narrativas ficcionais, o pernambucano Tunga se destacou no cenário da arte contemporânea brasileira e seu legado permanece ecoando organicamente, fomentando novas reflexões e dialogando com o observador que o encontra em suas criações. Pela diversidade, o artista transitou por uma vasta produção de esculturas, instalações, performances, fotografias, pinturas e desenhos que, quase sempre, apontam um exercício do próprio Tunga em tratar, retratar e experimentar partículas e temáticas da natureza cotidiana. Vida, corpo, morte, sexo e o mistério são aspectos abordados em convergência.

Artista que também é recorrentemente denominado como alquimista,⁷ Tunga trabalhou com materiais diversos, como o metal, o barro, o vidro, os minerais e outros elementos que versam e refletem o mundo, mas ainda assim, tratam sobre a criação de novos universos incomuns e peculiares, sobre as representações de si e do outro, além do reconhecimento coletivo e da identificação da nossa própria cultura a partir da arte e dos materiais utilizados. Outros componentes habituais como fios de cabelo, tranças, dentes, sinos, esqueletos, ímãs ou líquidos de toda ordem, terminaram por fixar a linguagem plástica do artista e estabelecer uma atmosfera de território particular por meio do cruzamento da realidade e do sonho. Alquimia que não se apresenta apenas na materialidade dos recursos empregados, mas no simbolismo das suas incorporações, junções e contornos, evidenciando a construção de um território artístico próprio.⁸

⁷ LAMPERT, *op. cit.*

⁸ SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de. Alquimias do lugar nas expressões geopoéticas de Tunga. *Geosaberes*, Fortaleza, v. 12, fev., 2021, p. 108. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5528/552866526007/552866526007.pdf>. Acesso em: 03 set. 2024.

Nessa perspectiva, as obras de Tunga contam histórias que são fortalecidas por seus diálogos com a cultura imagética. Por meio da ficionalização, a própria realidade pode ser entendida como uma construção culturalmente inventada. Em outros casos, o artista se utilizou dos suportes artísticos para falar de aspectos que estão no campo externo da própria obra de arte. Assim, o que importa em muitos de seus trabalhos é também a junção de materiais divergentes, os contornos que os objetos criam, as sombras e a sensibilidade do invisível. Na mesma medida, suas interlocuções com a história reapresentam simbologias e mitos articulados para fora de seus próprios arquétipos e modelos comuns, ganhando outras narrativas e contextos por meio da ação do corpo, especialmente em suas performances.

Há de se considerar, inclusive, que Tunga questionou o trabalho corporal e mais diretamente o conceito de performance. Se distanciando das noções habituais de apresentação, teatralidade, exibição ou espetáculo, o artista uniu aspectos da performance, da psicanálise e da instalação para conceber o que nomeava de instauração. Em suas produções artísticas, o corpo é parte da obra, elemento atuante e um fluxo de energia que transforma o objeto, não sendo somente um suporte.⁹ Segundo o *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, instaurar é fundar, formar e estabelecer.¹⁰ Na arte de Tunga, o termo se apresenta como uma mola capaz de dar funcionamento a comunicação entre corpo e obra. Nesse sentido, a instauração se torna a interação do sujeito enquanto uma partícula que comunga com outras células de um todo, sejam esses fragmentos físicos ou ocultos dentro de suas produções.

Ao fundir traços da performance e da instalação, o artista procurou instaurar um novo território e gerar sentido para seus trabalhos. No encontro e a integração com os corpos de dançarinos, atores, artistas plásticos e do próprio Tunga, as obras se modificavam, ao mesmo tempo em que se tornavam testemunhas daquele contato anterior. Depois das ações plásticas ou corporais, as instalações, esculturas e objetos de arte expostos passavam a carregar uma memória proveniente de suas anteriores ativações humanas. Obras como *Eixo exógeno* (1986), *Debaixo do meu chapéu* (a partir de 1995), *Tereza* (1998), *Make-up coincidence* (2002) e *Encarnações miméticas* (2003) são exemplos desses encontros e da participação ativa do corpo humano dentro das produções do artista.

Em certa medida, é também o caso de *Semeando sereias* (1987-1998), objeto fundamental e instauração de destaque para a pesquisa e produção deste trabalho. Lançada na 19ª Bienal de São Paulo, no final da década de 1980, a obra é composta por um conjunto de fotografias em preto e branco e um

⁹ MATESCO, Viviane. Performances ou instaurações? O corpo como cena em Tunga. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 22, 2013, Belém. *Anais...* Belém: ANPAP, 2013. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2013/simposios/03/Viviane%20Matesco.pdf>. Acesso em: 3 set. 2024.

¹⁰ CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2010.

texto ficcional que formula uma espécie de ensaio visual. Os registros são do fotógrafo brasileiro Wilton Montenegro (1958), conhecido pela parceria com artistas contemporâneos, além da produção de capas de discos nas últimas décadas do século XX, como os de Clara Nunes (1942-1983) e Bezerra da Silva (1927-2005). Em *Semeando* (1987-1998), as fotografias foram realizadas no Clube Costa, na Joatinga, Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Nas imagens, Tunga performa com a reprodução de sua própria cabeça decapitada e fundida em silicone, objeto que também possui longos fios de cabelos acastanhados.

A germinação das sereias de Tunga é parte de uma narrativa que transita e dialoga com as mitologias, a dualidade, o surrealismo, a fabulação e a morte. Segundo Rodrigues¹¹, imagens e palavras se associam para a construção de sentido na obra de arte. Nessa perspectiva, é importante destacar que somente no final de 1990, isto é, uma década depois do lançamento de *Semeando sereias* (1987-1998) e das exposições que ela integrou posteriormente,¹² é que o texto narrativo com detalhes desconhecidos da trama foi agregado ao escopo da performance. Em conjunto, escritos e imagens compõem dezoito páginas do livro *Barroco de Lírios*,¹³ escrito e produzido pelo próprio Tunga, espaço em que as palavras ganham corpo e são conciliadas com as fotografias de Montenegro.

Para Martins, tanto o texto como os registros visuais são pautados pela combinação de elementos mitológicos e surrealistas que, de forma conjunta, ganham um tom de verossimilhança.¹⁴ De frente para o mar, é possível reconhecer uma cabeça aparentemente flutuando sobre uma poça de água, ao mesmo tempo que um corpo, coberto pelas rochas, se aproxima ao fundo da paisagem [Figura 1]. Personagens interpretados pelo próprio Tunga, a série de fotografias deriva da aproximação e do contato do artista com a reprodução de sua cabeça mutilada. A partir do reconhecimento e estranhamento da cena, o homem retira o objeto da água e o toma para si, em um movimento de segurar a cabeça por seus longos cabelos enquanto a observa fixamente. Os registros são encerrados quando Tunga gira o exemplar em torno de seu próprio corpo e o atira ao mar [Figura 2], um arremesso que também condiciona a ideia de libertação ou morte.

¹¹ RODRIGUES, Tadeu Ribeiro. Rostificar o Acéfalo. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 39, p. 208-222, set. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/50087>. Acesso em: 3 set. 2024.

¹² Depois da 19ª Bienal de São Paulo (1987), os registros de *Semeando sereias* (1987-1998) foram expostos em eventos como a *Il Tyne International Exhibition of Contemporary Art*, Newcastle, em 1993; em *Amnesia*, da *Christopher Grimes Gallery*, Santa Monica, em 1998; entre outros eventos artísticos entre 1987 a 1998. Cabe destacar que antes da publicação em *Barroco de Lírios* (1997), Tunga descreveu para o público, nas vésperas da performance em Newcastle, parte da narrativa presente na obra. Cf.: LAMPERT, *op. cit.*

¹³ TUNGA. **Barroco de Lírios**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

¹⁴ MARTINS, Marta Lúcia Pereira. Semeiar sereias, colher encantamentos. SEMINARIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CULTURA VISUAL, 1, 2017, Uruguai. **Anais...** Goiânia: Programa de Posgrado en Arte y Cultura Visual de la Universidad Federal de Goiás, 2017 Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L2_059.pdf. Acesso em: 3 set. 2024.



Figura 1:

Tunga, **Semeando sereias**, 1987-1998. Fotografia de Wilton Montenegro, 1987.
Fonte: TUNGA. **Barroco de Lírios**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 190-191.



Figura 2:

Tunga, **Semeando sereias**, 1987-1998.
Fotografia de Wilton Montenegro, 1987.
Fonte: TUNGA. **Barroco de Lírios**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 190-191.

Dirigi-me à beira da baía rochosa para o espetáculo matinal. Excessos etílicos da noite davam-me a impressão de estar inteiramente encharcado. O leve amarelar do sol ainda morno me propôs um adequado raio, proveniente do meu corpo. Pus-me, portanto, a urinar um poderoso fluxo e a sentir tal fluxo como elétrico âmbar aflorando de mim. Ruidosamente este se dissolvia em uma poça abaixo, num pequeno lago, resíduo de águas marinhas, sobre a praia lítica. Levemente ofuscado pude perceber que em tal lago flutuava esférico um objeto. Descendo alguns passos me aproximei paulatinamente daquela salobra água, onde entrei, até os joelhos. Meu propósito era reconhecer o rotundo objeto. Um frisson magnético percorreu minha pele. O objeto que encontrara era a minha própria cabeça decepada.¹⁵

Descalço, Tunga veste uma camisa ampla na cor branca e calça jeans clara com a barra dobrada. Aos poucos, os registros fotográficos mostram a roupa que fica molhada na medida em que o personagem toma a própria cabeça do rochedo e desembaraça seus cabelos. Antes de lançá-la ao mar, ele ainda segura a prótese no colo e a observa, entre o espanto e o reconhecimento. Na narrativa, o objeto sugere a presença de alguma vitalidade, tendo em vista que os cabelos continuavam a crescer, motivo que também dificultava a manipulação da parte do personagem diante do peso dos fios encharcados. Ainda seguindo o texto, o episódio de encontrar a duplicação do próprio corpo era tão impactante, que a única alternativa possível foi se desfazer, como se o mar se transformasse em uma testemunha do acontecido, uma espécie de túmulo.¹⁶

Para Tunga, a cabeça se tornava um “ícone”, um “emblema”, a representação de uma “quimera”, entre a fantasia e a monstruosidade.¹⁷ “Quimeras de uma cultura. O que se poderia cultivar sob aquele signo? Sim, um fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta!”¹⁸. Aqui, tanto o uso da cabeça decapitada, ou seja, a representação humana, como da apropriação em torno do imaginário mitológico das sereias, viabiliza e visibiliza um diálogo com o campo da memória: espaço que abriga muito do inconsciente coletivo e da cultura visual, com modelos pictóricos cocriados e em constante desenvolvimento por meio de imagens com formas semelhantes.

Em certo momento, o texto conta de um jardim onde se cultivava algumas espécies, especialmente a mandrágora, planta popularmente conhecida por seu efeito afrodisíaco, também chamada de maçã do diabo. Além disso, a planta é famosa pelas raízes que lembram corpos humanos. No texto, suas flores também decoravam a entrada do inferno.¹⁹ Em outras lendas, seu cultivo só aconteceria com o sêmen de um homem enforcado. Não bastassem todos esses fragmentos fantasiosos

¹⁵ TUNGA, *op. cit.*, p. 305.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹⁸ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹ *Ibid.*

no texto de Tunga, em determinado momento, o jardim passa por uma transformação radical, sendo plantadas e cultivadas somente sereias, ligação direta com o título da obra.

Apesar e a partir desse surrealismo, o que se pode refletir é o quanto Tunga toca nas questões de memória e imaginário para a produção de *Semeando sereias* (1987-1998). É como se as palavras, peças, termos e objetos fizessem parte de um sonho, quer dizer, do inconsciente do próprio artista. Lá, sereias, plantas tóxicas, cabeças, o ciclo da vida, o inferno e a própria representação humana estão distorcidos, borrados, em suspensão. Como quem realmente adormece e sonha com uma quimera, um ser constituído com partes corporais de animais diferentes. Ainda assim, a obra é capaz de convidar o observador a rememorar histórias e memórias sobre as sereias, por exemplo. E as representações em torno dessas figuras são múltiplas. Das sereias que enfeitiçam e capturam para o fundo do mar na famosa *Odisseia* (entre IX e VII), até as mais recentes, como nos filmes americanos ou nas personagens do mundo infantil das princesas encantadas.

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.²⁰

Isso significa pensar o quanto Tunga simulou novos territórios para construir analogias com o nosso próprio mundo, esse mais próximo da materialidade ou da realidade, ainda que esses termos sejam incertos, questionáveis. Nesse sentido, parte do seu exercício artístico, especialmente em *Semeando sereias* (1987-1998), foi o de refletir sobre a permanência de determinados modelos imagéticos no inconsciente coletivo, no imaginário que atravessa povos e tempos diferentes. Dos significados socialmente construídos entre os sujeitos, isto é, o movimento vivo da própria prática cultural. E se a cultura constantemente trapaceia com a biologia, fazendo parecer que o mundo é natural, inato e tudo já está dado; mitos e fantasias foram mesclados e transfigurados, da parte de Tunga, para mostrar que até mesmo o pensamento mais simples, ou a memória mais rudimentar, necessitou de elaboração e esforço humano.

²⁰ MARTINS, *op. cit.*, p. 460.

Dizia Tunga que uma obra de arte é como uma cebola, um objeto repleto de cascas, uma dentro da outra.²¹ Possivelmente, essa também seja uma boa explicação para o imaginário coletivo ou o inconsciente humano. Um conjunto de cascas e mais cascas infinitas. Envoltórios que são igualmente símbolos, modelos, conceitos, signos, identidades, moldes, emblemas, representações, códigos, sentidos, reproduções, analogias ou simplesmente as memórias da nossa cultura. Nesse ângulo, a conjunção desses elementos todos produzem uma outra coisa, um todo, como uma sociedade. Também possibilitam a criação de trabalhos artísticos como *Semeando sereias* (1987-1998), obra carregada de referências e mitologias da história humana, especialmente a ocidental. Além disso, a cabeça encontrada no rochedo próximo ao mar, sugere a ideia de duplicidade, ou seja, de identidades mescladas, fluidas e hibridizadas, apesar de corpos separados. Reflexão entre o eu e o outro, caminhos da alteridade.

Um dos elementos que mais chamam a atenção no tema deste estudo, é a prótese de silicone modelada no rosto do próprio artista e utilizada durante a performance nas décadas finais do século XX. O uso de cabeças na produção de Tunga foi frequente. Decepadas, douradas, cadavéricas. Em alguns momentos, lembrando os modelos gregos e as esculturas antigas. Em outras, mais próximas dos estudos de anatomia, entre a medicina e as ciências biológicas. Obras como *Gravitação magnética* (1987), *À la lumière des deux mondes* (2005) e *Vênus de âmbar* (2014), são alguns exemplos dessa utilização recorrente. Além delas, é possível pensar na cabeça de forma menos literal, como em *Xifópagas capilares entre nós* (1987), performance onde duas meninas andam unidas pelos fios de cabelos. Ao tocar na reprodução da própria cabeça em *Semeando sereias* (1987-1998), Tunga também encostou em um outro corpo, o imaginário em torno de crânios decapitados, componente fundamental para a escrita do restante deste artigo.

Sobrevivências visuais: imagens que arquivam outras

Em contato com a obra de Tunga, a ideia de segurar a própria cabeça decapitada desarquiva outras cenas semelhantes, vindas de outras memórias. Isso significa pensar que uma obra de arte pode conter muitas outras imagens e tempos diferentes, camadas que indicam continuidades ou transformações nas formas artísticas e modelos culturais.²² Camadas que também transformam a maneira como interpretamos essas obras de arte, movimento que valoriza um pouco mais os próprios objetos artísticos em relação aos documentos escritos ou os contextos de suas produções – herança de

²¹ LAMPERT, *op. cit.*

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

uma historiografia ainda excludente com fontes menos tradicionais. Na mesma medida, o exercício de analisar uma produção artística aponta para a retirada desses objetos das dimensões reducionistas de “ilustrações” ou “suportes” na escrita acadêmica.

Em meados do século XX, sobretudo em 1990, uma série de viradas epistemológicas, como a chamada virada pictórica americana ou a virada icônica alemã, forçaram a redefinição do trabalho dos cientistas sociais, especialmente historiadores. Ponto em comum nesses movimentos foi a entrada de novos temas, conceitos, métodos, teorias e práticas de pesquisa que estabeleceram outras possibilidades heurísticas no trato com as fontes visuais.²³ Nessas movimentações, o francês Didi-Huberman também reforçou o diálogo das visualidades com o tempo. A imagem, como agente de sentido e objeto da ciência, tensiona a própria noção de historicidade na historiografia quando postula uma temporalidade própria, singular. Nesse sentido, as interpretações e análises visuais partiram da fuga generalista do conhecido contexto histórico para apresentarem um tempo mais complexo, com a sobreposição de fragmentos temporais distintos.

Esse giro epistemológico também contribuiu para o resgate de autores como Aby Warburg, historiador de arte alemão. Warburg ficou conhecido por seu *Atlas Mnemosyne* a partir de 1924 – uma espécie de inventário com uma grande quantidade de imagens catalogadas. O título faz menção à figura de Mnemósine, deusa grega que personifica as questões relacionadas à memória e à razão humana. Na prática, o historiador da arte mobilizou mais de 60 pranchas com o fundo escuro para reunir cerca de 1000 imagens, como uma montagem comparativa. Inicialmente, Warburg partiu da produção de Sandro Botticelli (1445-1510), pintor italiano, para investigar a permanência de determinados elementos, modelos, posições corporais, suportes e cores da cultura antiga no renascimento italiano. Mais maduro, passou a refletir sobre um tipo de catálogo, seu *Atlas*, projeto que encarnava a própria ideia de tradição iconográfica da cultura humana, ou seja, imagens repletas de permanências, diálogos e aproximações – um trânsito pictórico tanto quanto temporal.²⁴

Essa sobrevivência imagética foi, constantemente, chamada por Warburg de *Nachleben*, palavra alemã que indica pós-vida ou vida após a morte.²⁵ Aqui, há um esforço que orbita a reflexão e, igualmente, a prática, levando em consideração a operação formulada pelo historiador da arte no começo do século XX, o de reunir imagens que indicam “pontos de passagem ou parada (cristalizações, formas): de forças

²³ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 28, p. 402-444, set./dez., 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180311282019402/10644>. Acesso em 3 set. 2024.

²⁴ WARBURG, *op. cit.*, 2010.

²⁵ *Idem*. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

que vêm do passado e prosseguem, na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente”.²⁶ Isso significa pensar que as imagens carregam brechas, frestas, fissuras. Aberturas que abrigam sopros de outras vidas: de formas, períodos, contextos e culturas irregulares, oscilando entre o passado e o tempo presente. Do mesmo modo, faz refletir como essas obras conservam lembranças e despertam o acervo mnemônico do observador – sujeito que rememora arquivos a partir do próprio repertório individual e do inconsciente coletivo.

Juntas, imagens atreladas formam uma conexão, uma rede. Da convivência de ícones análogos e da sobreposição de períodos diferentes da história, o *Atlas* que Warburg concebeu é também um panorama de imagens em convergência com a história humana, sobretudo a ocidental. Nessa perspectiva, é preciso pontuar que o encontro com obras de arte semelhantes não atesta para possíveis cópias, reproduções, paródias ou plágios, mas como determinados elementos sobrevivem dentro da cultura social. Isso significa pensar o quanto uma obra de arte pode estar encharcada de memórias e histórias. Percepção que também coloca os estudos de Warburg como um dispositivo, um método de conhecimento na história da arte tanto como fora dela. Prática que exige montagem e desmontagem, quer dizer, em um conjunto de operações, da parte do analista, em pensar, garimpar, reunir, organizar, comparar, descrever e analisar imagens.

Diante de *Semeando sereias* (1987-1998), obra do artista brasileiro Tunga, a ideia de pranchar outras imagens análogas tomou forma com as abordagens teóricas e visuais de Aby Warburg e Didi-Huberman²⁷. No painel, indicado pela Figura 3, 78 ícones foram colocados lado a lado e apontam para uma mesma temática, a representação do ato de segurar uma cabeça mutilada. São pinturas, esculturas, fotografias, capas de disco, videoclipes, filmes, desfiles de moda e performances que evocam os movimentos elaborados por Tunga no final da década de 1980. Uma teia de imagens interconectadas pelas semelhanças e diferenças em diversos tipos de suportes artísticos e épocas variadas da história. Rede pictórica que também denota intenções e sentimentos distintos para um mesmo gesto.

É preciso levar em consideração que essa rememoração é esforço de um exercício inicial diante da observação da obra de Tunga. Em seu *Atlas*,²⁸ Warburg considerava as distâncias entre as imagens como estímulo da sobrevivência visual, isto é, apesar da não-linearidade entre as imagens empregadas, a proximidade física (ou a falta dela) também demonstrava as comunicações conceituais entre as figuras. Nesse sentido, as imagens dialogam entre si a partir da aproximação ou espaçamento proposto pelo

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ WARBURG, *op. cit.*, 2010, 2015; DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, 2017, p. 15-68; 2013; *idem*. **Ao passo ligeiro da serva**: saber das imagens, saber excêntrico. 1ª ed. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2022.

²⁸ WARBURG, *op. cit.*, 2010.

historiador da arte. Ainda assim, a condição de proximidade também estabelece conexões visuais que dinamizam o exercício da observação artística tanto como da prática historiográfica. Além disso, reforçam o vínculo entre historiador e artista, como a produção de Tunga, compartilhadores de tempos oscilantes e sobrepostos. Assim, “a obra artística é uma espécie de campo magnético, uma confluência de intencionalidades, tanto no âmbito da criação, quanto no da recepção. A arte é o olho e a memória da história, de nossa história”.²⁹

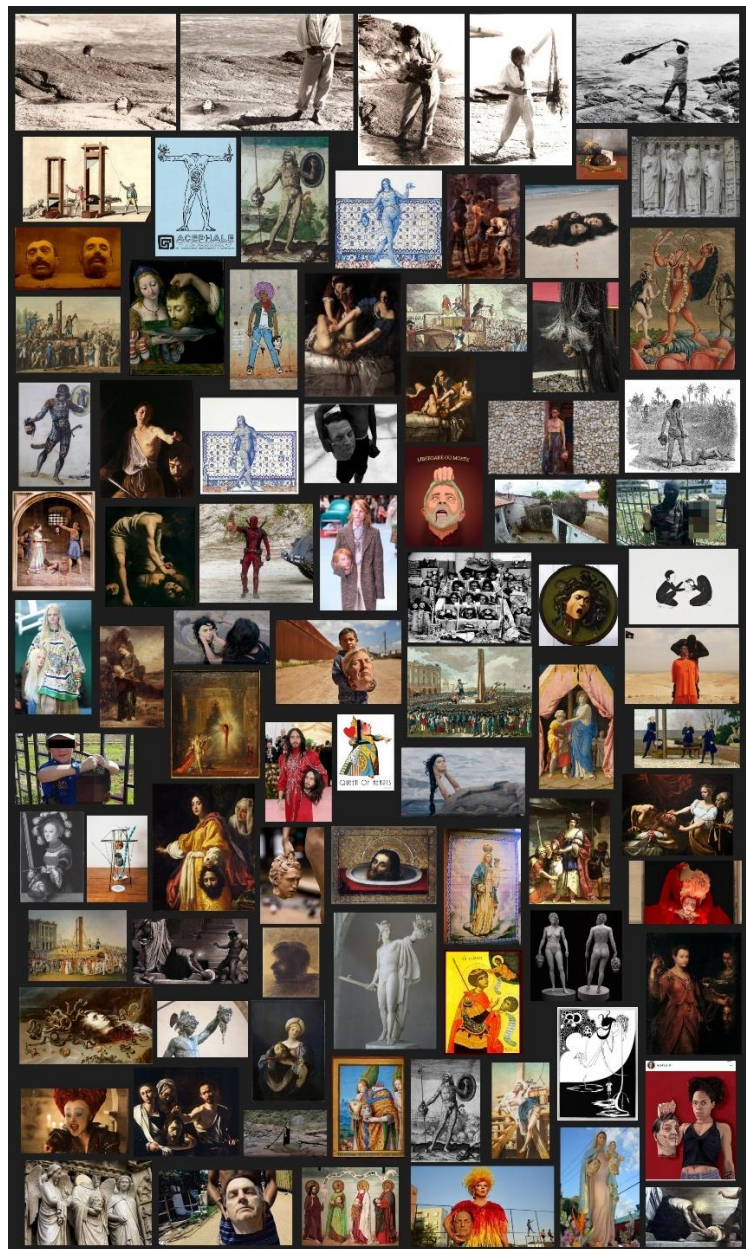


Figura 3:
Figura do autor, **Sobrevivências visuais**, 2024. Fotomontagem digital com imagens garimpadas durante a pesquisa. O painel de figuras foi inspirado nos estudos de Aby Warburg (1866-1929) e seu *Atlas Mnemosyne* (2010). Acervo do autor.

²⁹ SAMAIN, Etienne. A arte enquanto olho e memória da história. In: VILELA, Ana Lucia; BORGES, Maria Elizia (Orgs.). *História e arte: temporalidades do sensível*. Vitória: Editora Milfontes, 2019, p. 137.

Recorrentemente, o próprio Warburg reorganizou a disposição e os agrupamentos entre as imagens de sua biblioteca visual – elemento que evidencia uma prática dinâmica e incompleta, onde o analista retorna diferente para si e, conseqüentemente, para as figuras. Isso significa pensar que seus distanciamentos não são permanentes, mas flexíveis, a depender do repertório e possibilidades do observador. Levando em consideração o suporte deste trabalho, um artigo científico, é preciso estabelecer certos limites, especialmente porque tanto os intervalos como as imediações revelam sobrevivências visuais, ou seja, reconstroem a cultura visual em torno do tema da cabeça decapitada. Nessa perspectiva, o exercício de sobreposição de camadas de imagens e tempos deste tópico abordam mais a possibilidade de criação de um campo de forças visuais do que a pretensão em assumir a complexidade da obra de Warburg.

É preciso considerar, na mesma medida, que o que estabelece esse trânsito anacrônico, não é tanto a semelhança e a proximidade física entre as imagens, mas o contraste entre o tempo.³⁰ Assim, a disposição das figuras importa, mas importa mais o sentido que existe entre elas, o entre-imagens que produz significado simbólico e cultural.³¹ Em diálogo, “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”.³² Diante da obra de Didi-Huberman, Etienne Samain, antropólogo belga, reflete sobre a atitude de experimentação diante das imagens, sendo que as visualidades participam ativamente da construção do saber histórico, tendo como cerne a imaginação do próprio observador diante do objeto artístico.³³ Nessa posição, as formas recorrentes das cabeças decepadas revelam uma “estrutura que conecta”, ou seja, “como maneira de pensar, uma forma de organizar o pensamento”.³⁴

A ideia de portar uma cabeça decapitada pode sugerir o triunfo em uma batalha, o abatimento do inimigo. Outras vezes, sugere o horror, o pânico e o medo diante da força do outro, presença de uma alteridade violenta. Lembra também instrumentos antigos utilizados para impor um corretivo, como a guilhotina. Erguer uma cabeça, demonstra um sentimento de orgulho da parte de quem apresenta o objeto mórbido. Suscita curiosidade ou aversão, da parte do observador, em meio a espadas e facas representadas por inúmeros artistas nas pinturas de degolação. Igualmente, atravessa expressões populares, como em “cabeças vão rolar”, afirmação que indica quando alguém será excluído, dispensado ou demitido de algum lugar. É reproduzida em falas acentuadas de tiranos, especialmente vinculados à

³⁰ WARBURG, *op. cit.*, 2015.

³¹ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, 2013.

³² SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 23.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

monarquia. Como esquecer da Rainha de Copas? Quando contrariada, a personagem emblemática de *Alice no País das Maravilhas*, obra de 1865, do britânico Lewis Carroll (1832-1898), ordenava a decapitação dos súditos. Exemplos, histórias e intenções não faltam.

Neste tópico, o painel da Figura 3 representa um arranjo visual de similaridades. A partir dele, ferramentas de pensamento visual podem ser desenvolvidas no último corte deste artigo. O que se pode refletir, antes do final desta seção, é o quanto cabeças decepadas habitam o nosso imaginário e o inconsciente coletivo. Nesse sentido, diante da obra de Tunga presenciamos um tipo de *Nachleben*, quer dizer, de uma pós-vida ou sobrevivência da imagem. Visualidade que mobiliza muitas outras, como um espaço de rememoração do tempo. Gestos repetitivos na história da arte que não manifestam a inspiração de um artista no outro, mas como modelos arquivados na cultura, na produção de subjetividades, representações e significados. Inacabado diante de seu falecimento, o exercício proposto por Warburg no começo do século XX, o *Atlas Mnemosyne*, propõe uma mudança na leitura das imagens. Ao observar uma obra de arte, Warburg também pensou na possibilidade de conceber uma iconografia, isto é, uma biblioteca visual em que as imagens protagonizam uma junção para falar sobre um todo: a permanência e o peso da cultura para todos nós, sujeitos históricos.³⁵

Cartografando memórias, uma rede de histórias

A partir da obra de Tunga, uma rede de imagens análogas mobilizou a abordagem visual sobre a permanência de determinadas formas e gestualidades, especialmente diante da temática da cabeça mutilada. Ícones que convergem com a produção de *Semeando sereias* (1987-1998), mas também abrigam e movimentam suas próprias histórias, no plural. Por esse lado, o final deste trabalho tem como objetivo pinçar algumas obras, traçando reflexões e diálogos com os sentidos e intenções diferentes para uma mesma cena. Não se trata, portanto, de enumerar ou quantificar em ordem cronológica os objetos artísticos que contornam o imaginário em torno dos crânios decapitados, mas de refletir com e a partir da memória, espaço inventivo, dinâmico, disruptivo e irregular, lembranças geradas pela arte de Tunga.

É preciso considerar, inclusive, a impossibilidade de reconstituir todas as histórias que giram ao redor das cabeças decepadas, não apenas pelo limite deste trabalho científico, um artigo, tanto quanto pela dimensão temporal desses registros – recomposição histórica que sugere perdas, vestígios, esquecimentos e lacunas. Aqui, as histórias mobilizadas também são parte do repertório do pesquisador, isto é, do meu próprio acervo cerebral de imagens e memórias. Isso significa pensar que uma mesma obra

³⁵ WARBURG, *op. cit.*, 2010.

de arte pode despertar histórias diferentes, a depender de quem a observa ou indaga. Na mesma medida, segurar uma cabeça é igualmente uma atividade incomum, ação que desperta sentimentos antagônicos entre os analistas, como estranhamento, repulsa ou medo.

Cartografar, título desta seção, indica a elaboração geográfica de um mapa. Nessa perspectiva, mapear um tema é também escolher alguns relevos para valorizar ou para manter em segundo plano. Quando Tunga decide lançar seu duplo de longos cabelos ao mar, uma das primeiras representações ativadas pela memória é a da personagem Medusa. Famosa na mitologia grega, a figura foi amplamente representada na arte ocidental por artistas como Antonio Canova (1757-1822) ou Caravaggio (1571-1610), na Figura 4. Apesar de diferentes versões, sua história é popularmente conhecida como uma mulher que teve os fios de cabelos transformados em serpentes. Além disso, petrificava os corpos daqueles que olhassem diretamente para os seus olhos. Perseu, um semideus grego, é quem corta sua cabeça com uma espada, observando a mulher através de um espelho.³⁶ Como prova de seu ato vitorioso, o personagem levanta a cabeça mutilada de Medusa para a multidão, gesto que também pode ser lido como um embate violento de gênero.



Figura 4:
Caravaggio, **Medusa**, 1597.
Óleo sobre tela. 60 cm x 55 cm. Galleria
Degli Uffizi, Florença.

³⁶ MARTINS, *op. cit.*

E se o fim da Medusa devolve para o espectador a ideia de punição e castigo, como não lembrar dos instrumentos de decapitação, chamados de guilhotinas? A Revolução Francesa (1789-1799), período que marcou o fim da monarquia absolutista, promoveu o fortalecimento do imaginário em torno do desmembramento do corpo. Segundo Tedesco, em dissertação de mestrado na área de comunicação e cultura, separar a cabeça do torso demarcava o poder e a ideia de ruptura com o passado.³⁷ Em tempos de novos ares e movimentos republicanos, os guilhotinados serviam uma dupla finalidade, entre o corretivo e a expectativa positiva no futuro. Não por acaso, a teatralização da cena com disposição de palco alto e presença do público que assistia todos os movimentos do evento. Dos carrascos, nome dos oficiais que operavam a guilhotina, até os minutos finais de quem perdia parte do próprio corpo.

Diante da obra de Linda Nochlin (1931-2017), historiadora da arte americana, Carvalho também chama a atenção para a mudança de sentido diante das cabeças decapitadas na passagem para a modernidade, especialmente no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Nesse contexto, corpos fragmentados representavam a noção de uma crise humana, da desintegração dos valores morais e da instabilidade da experiência moderna, conjuntura de muitos abalos políticos, econômicos e sociais.³⁸ Em outras palavras, em momentos de grandes guerras, a desfragmentação do corpo se tornou alegoria para refletir sobre o desequilíbrio do tempo presente, principalmente nos campos da arte e da filosofia.

No mesmo período, Georges Bataille (1897-1962), escritor francês, fundava sua organização *Acéfala* (1936-1939), projeto que recebeu a colaboração de outros intelectuais e artistas franceses. Filosoficamente, defendiam o sacrifício das próprias cabeças como mecanismo de queda da servidão, uma ode à liberdade humana. Se a cabeça abrigava o pensamento, Bataille questionou como o uso da racionalidade e a ideia de poder ou autocracia afetaram o sujeito moderno. Na sua perspectiva, a desconstrução da identidade humana seria parte da montagem de um novo corpo social, sem amarras e mais potente.³⁹ Como símbolo, as capas das publicações contavam com a ilustração de um homem sem cabeça.

Já no campo da história da arte, bem antes da modernidade, um conto bíblico é recorrente nas representações de decapitação. É o mito de Judite, personagem conhecida do *Antigo Testamento* dos cristãos. Retratada por artistas italianas como Lavínia Fontana (1552-1614), Artemisia Gentileschi (1593-

³⁷ TEDESCO, Cristine. "E non dite che dipingeva come un uomo": história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgh/files/2016/09/dissertacao-cristine-tedesco.pdf>. Acesso em: 3 set. 2024.

³⁸ CARVALHO, Louise Ferreira. O que pode um corpo sem cabeça? Uma genealogia das cenas de decapitações. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26, 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/o-que-pode-um-corpo-sem-cabeca-uma-genealogia-das-cenas-de-decapitacoes?lang=pt-br>. Acesso em: 3 set. 2024.

³⁹ BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. *Acéphale*: a conjuração sagrada. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2013.

1653) ou Elisabetta Sirani (1638-1665), a narrativa é iniciada a partir da conquista estratégica do general Holofernes, adversário da região territorial de Judite. Popular, o conto termina com a degolação da cabeça do homem com a ajuda de uma espada. Nessas representações, Judite descabeça o general que repousa na cama, depois de ser embebedado.

A personagem aparece também na companhia de uma outra mulher, mais velha, que segura um tecido para guardar o crânio do homem. Possivelmente, uma das interpretações mais conhecidas do mito de Judite esteja em Gentileschi [Figura 5], que produziu duas pinturas a óleo inspiradas pela cena, em 1613 e 1620. Apesar de certas contradições históricas, alguns pesquisadores relatam que a tela expressa a ira da própria artista, poucos anos após ter sido vítima de abuso sexual da parte de um professor.⁴⁰ Nesse sentido, a tela carregaria um sentido de vingança e busca pela justiça.

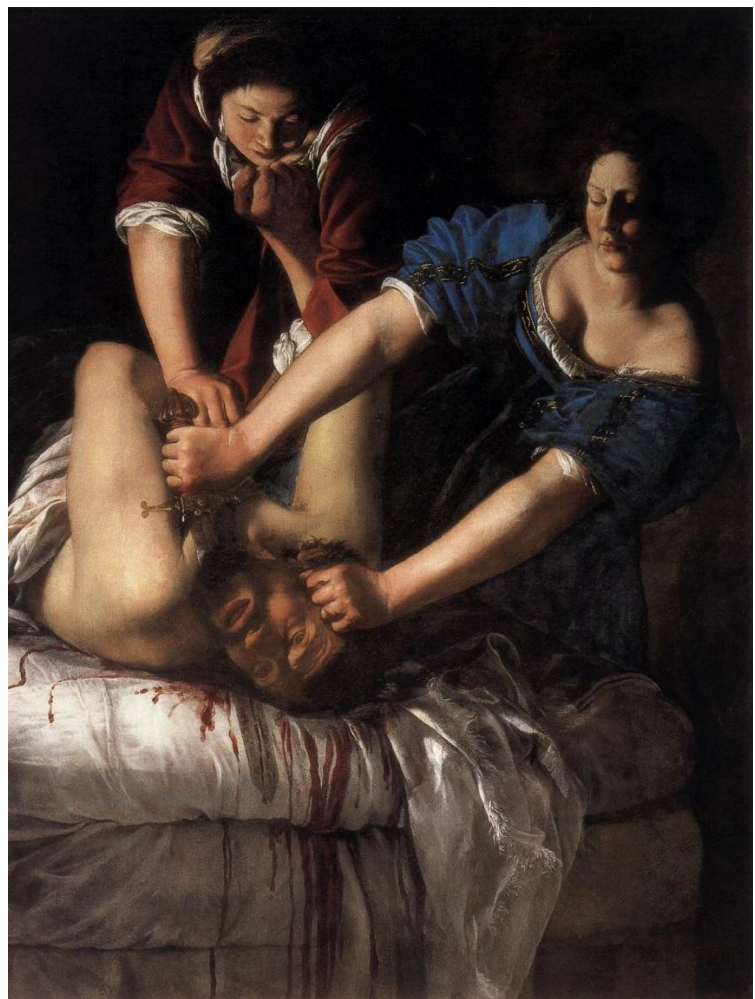


Figura 5:
Artemisia Gentileschi, **Judite decapitando Holofernes**, 1613.
Óleo sobre tela. 158,8 cm x 125,5 cm.
Museu de Capodimonte, Nápoles.

⁴⁰ TEDESCO, *op. cit.*

Ainda nos temas religiosos, outras cabeças mutiladas são popularmente conhecidas. Salomé, personagem do *Novo Testamento*, exigiu a cabeça de João Batista, profeta do cristianismo. Em uma bandeja de ouro, a cena foi retratada diversas vezes na arte ocidental e habita o imaginário cristão. De outra forma, o catolicismo também se apropriou de corpos com ausências nas partes superiores, especialmente dos chamados santos cefalóforos [Figura 6]. Portadores de cabeças, essas divindades foram reproduzidas em pinturas e esculturas posicionadas nas igrejas e exibiam homens que seguravam seus próprios membros no colo. Parte do folclore europeu, a ideia da decapitação transformava os santos em mártires, isto é, alguém que atravessou sofrimentos e sacrifícios, inclusive a morte, em nome da fé cristã. Entre os mais conhecidos, está São Dionísio, padroeiro de Paris. As crenças relatam que depois de decapitado, o santo continuou andando e pregando os preceitos bíblicos com a cabeça entre os braços.



Figura 6:
Zürcher Veilchenmeister,
**Jesus and Felix, Regula,
Exuperantius**, 1506.
Retábulo da Kapelle
Spannweid. 97,5 cm x
118,5 cm. Museu Nacional
Suíço, Zurique.

Das histórias religiosas, outro salto temporal pode ser viabilizado. Segurar uma cabeça pelos cabelos, tal como o mito cristão de Judite, evoca também as *Figuras de convite* (1997, 1998 e 2005), obras da artista contemporânea brasileira Adriana Varejão. Aqui, a artista elabora paródias para tratar da colonização portuguesa e das questões que envolvem as noções de civilidade ou barbárie. Entre XVII e

XVIII, as figuras de convite foram recursos arquitetônicos da arte lusitana para indicar os caminhos das casas da nobreza, palacetes e instituições. Além de oferecer as boas-vindas, um personagem de tamanho real e executado em azulejaria, sinalizava aos visitantes os espaços permitidos dentro dos ambientes. Representados por guerreiros, damas ou servos, as figuras de convite deixavam em evidência as práticas consideradas sofisticadas, palacianas e os ritos da boa recepção da parte dos anfitriões.⁴¹

Agora, cabeças decepadas da própria Adriana Varejão são apanhadas pelos cabelos e chamam a atenção nessas apropriações [Figura 7]. Parodiando as obras antigas, a artista recria suas próprias imagens de convite e cortesia. Para isso, Varejão retorna no imaginário europeu em torno do canibalismo supostamente praticado pelos povos americanos. Com esquema quase idêntico aos originais, ela troca os antigos personagens por uma guerreira tatuada. Aqui, há muito diálogo da artista com as primeiras representações dos povos da América, especialmente por gravuristas como Théodore de Bry (1528-1598). Retratos que devolviam para o olhar do observador europeu, imagens encharcadas de diferença e exotismo, entre a curiosidade e a repulsa. Na fusão de inúmeros elementos antagônicos, Varejão também substituiu as paisagens dos palácios por cenas de canibalismo. Em outras, os azulejos figurativos com flores e elementos gráficos são transformados em partes do corpo humano, numa espécie de exibição dos ex-votos.



Figura 7:
Adriana Varejão, **Figura de convite III**, 2005.
Óleo sobre tela. 200,00 cm x 200,00 cm. Coleção particular.

⁴¹ SCHWARCZ, Lília Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

“O bárbaro é, em primeiro lugar, o homem que crê na barbárie”, passagem afamada do antropólogo belga Lévi-Strauss.⁴² Nela, é possível refletir que a noção de incivilidade sugere códigos e normas anteriormente produzidas na cultura de um determinado povo ou país. Nesse sentido, quem controverte o outro, tende a falar mais de si do que o próprio objeto analisado. Essa pode ser uma das interpretações nas obras de Varejão, o de questionar a construção arbitrária do imaginário europeu diante de povos considerados bárbaros ou inferiores. Por outro lado, as guerreiras de Varejão também convidam o espectador a mergulhar em uma história de cruzamentos sociais e comunicações culturais.⁴³ Assim, o uso do canibalismo, por parte da artista, sugere essas trocas humanas, metáforas da alteridade. Não por acaso, as guerreiras seguram pelos cabelos a cabeça decapitada da própria Varejão, alegoria que lança a artista na prática antropofágica, devorando ao mesmo tempo em que também é devorada, isto é, o exercício de assimilação da cultura social.

No diálogo com a obra *Semeando sereias* (1987-1998), interessante pensar como o ato de portar uma cabeça mutilada suscita inúmeras memórias. Tempos, imagens e momentos históricos diferentes são fundidos na composição dessa rede de histórias plurais. Rememoradas anteriormente, as representações de cabeças, especialmente na história da arte, comportam variados sentidos e intenções ao longo do tempo. Oscilaram entre a vitória e a derrota, o medo e a celebração, inclusive na expectativa positiva do futuro. Na performance de Tunga, o artista transita por algumas dessas simbologias. Nos primeiros registros, com o objeto caído e flutuante nas rochas [Figura 1], lembrou a mutilação da personagem Medusa e seus longos cabelos de serpentes [Figura 4], cena incomum capaz de provocar o estranhamento do observador.

Depois, ao retirar a própria cabeça da água e colocá-la no colo [Figura 8], o artista se aproximou da iconografia dos santos cefalóforos [Figura 6], homens na defesa do sacrifício em nome da fé, carregando seus crânios como indicativos de milagres. Mais adiante, quando segurou a cabeça pelos longos cabelos [Figura 9], a obra de Tunga foi capaz de desarquivar outras histórias. Em tempos de guilhotina, quantas cabeças foram exibidas ao público como sinal de advertência? Penalizadas, outras muitas se tornaram uma espécie de troféu, conquista positiva de quem vence uma batalha. Por esse lado, *Semeando sereias* (1987-1998) faz refletir sobre as guerras internas que travamos com as nossas dualidades, alegoria que lança luz na complexidade humana e seus conflitos.

⁴² LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**. 8ª ed. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 23.

⁴³ SCHWARCZ, VAREJÃO, *op. cit.*



Figura 8:
Tunga, **Semeando sereias**, 1987-1998.
Fotografia de Wilton Montenegro, 1987.
Fonte: TUNGA. **Barroco de Lírios**. 1. ed.
São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 190-191.



Figura 9:
Tunga, **Semeando sereias**, 1987-1998.
Fotografia de Wilton Montenegro, 1987.
Fonte: TUNGA. **Barroco de Lírios**. 1. ed.
São Paulo: Cosac Naify, 1997, p. 190-191.

Por último, Tunga rodopiou o objeto em torno do corpo que, no impulso, foi lançado ao mar [Figura 2]. Em sua narrativa, o impacto de encontrar parte de seu próprio corpo tornava como única saída se desfazer, jogando a cabeça fora e para muito longe.⁴⁴ Uma tentativa desesperada de esquecer o episódio. Aqui, também há muita presença da crise da modernidade, do sujeito que tenta desatar as amarras diante da própria identidade ou de uma sociedade predatória. Nesse sentido, o registro do artista brasileiro passa a dialogar igualmente com Bataille e os filósofos franceses considerados modernos. Assim, perder a cabeça, zona da razão e do pensamento, se torna um experimento radical de liberdade, ainda que isso represente a própria morte. Embora utópica, resiste à ideia de libertação de si mesmo e das regras, códigos, leis, tradições, normas e práticas que estruturam uma sociedade.

Antes do fim, um videoclipe lançado em 2019 é convocado para costurar e fechar esta pequena rede de histórias. É *Pangeia*, música da cantora brasileira Ava Rocha. Canta: “caveira, dourada, na areia, cabeça jogada no mar”.⁴⁵ Lançada em 2018, a faixa faz parte do disco *Trança*, dedicado a Tunga, dois anos

⁴⁴ TUNGA, *op. cit.*

⁴⁵ PANGEIA. Intérprete Ava Rocha. Brasil: Selo Circus e Natura Musical, 2018. Spotify (3:45). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3Day2fTxNjE5sYWNrtK7w?si=77141959e20e499a>. Acesso em: 16 mar. 2025.

após seu falecimento. Além de amigo, o artista colaborou na produção da capa de seu primeiro álbum, *Diurno*, em 2015. No registro, as próteses de silicone retornam e tomam à areia da praia. São cabeças mutiladas e produzidas pelo próprio Tunga, a partir dos moldes dos rostos de cada integrante da banda. Anos mais tarde, em 2019, Ava recria a performance de *Semeando sereias* (1987-1998), em vídeo disponibilizado na rede *Youtube* [Figura 10].



Figura 10:

Ava Rocha, **Pangeia**, 2019. Direção e cinematografia de Pedro Urano. Videoclipe retirado do Youtube, quadro do segundo 0:36. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fly5KxW-1zo>. Acesso em: 3 set. 2024.

Nele, a cantora reproduz os movimentos e segue o roteiro original da performance do amigo, com exceção apenas para o final. De maneira oposta, não lança a cabeça decapitada ao mar, como Tunga, mas entrelaça os longos cabelos de seu duplo com os seus próprios. Trançado que evoca as tranças capilares feitas pelo artista com o uso de diferentes metais, como cobre e chumbo, durante toda a carreira. Cabelos igualmente recorrentes em sua obra, como em *Êxtases* (1987-2006) ou *Xifópagas capilares entre nós* (1987). Aqui, não há a ideia de ruptura ou libertação como nos parágrafos anteriores, mas o contrário, da permanência, do infinito e da eternidade das coisas dentro de nós. De Tunga, dentro da vida da cantora.

A permanência daquilo que nos comove é o que também constitui a memória, espaço inventivo que deleta lembranças com a ajuda do tempo. Outras vezes, escolhe guardar ou esconder recordações de

forma consciente. O que cabe pontuar, a partir da obra de Tunga, é a possibilidade de incorporação da arte na memória, na história e no mundo social. Possibilidade que abre diálogos e interconexões, como “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”.⁴⁶ Isso significa justificar que muitas outras histórias sobre cabeças decapitadas ficaram de fora deste texto e do repertório de seu analista. Dinâmica, uma obra de arte pode suscitar outras memórias a depender do sujeito, caixas de múltiplas histórias sustentadas pelo inconsciente coletivo ou o imaginário popular. Lembranças individuais que também são comunitárias.

Afinal, pode muita coisa uma obra de arte. Mobilizando os nossos olhares, ela engendra exercícios como a ação, reflexão ou rememoração. Faz lembrar de outros objetos, com formas e modelos análogos. Dessa reminiscência, também possibilita a produção de um panorama imagético da nossa própria cultura, uma iconografia baseada na permanência e no poder das imagens semelhantes. São diálogos anacrônicos que conectam tempos e períodos irregulares da história humana, mas evidenciam outras abordagens históricas, especialmente em conjunto com a memória e a história da arte. No fim, a poética de Tunga tem trama complexa para tratar de assuntos essenciais da existência humana, como a vida ou a morte. Nossa condição mortal. Uma linguagem repleta de significados sociais e simbologias culturais. Elementos e representações que abrigam suas próprias histórias e despertam novas memórias no observador. Diante dessas redes pictóricas, as cabeças decepadas continuarão sobrevivendo, revisitadas, remodeladas e reinventadas, incessantemente.

Considerações finais

Em contato com *Semeando sereias* (1987-1998), obra do artista brasileiro Tunga, o encontro do personagem com a cabeça decapitada sugere certa desnaturalização diante do próprio corpo. Nessa perspectiva, a corporalidade humana pode ser entendida como reflexo e reflexividade das construções sociais. Aqui, a cultura burla com as ciências naturais, isto é, faz parecer natural aquilo que não é. Toda troca, comunicação ou prática cultural foi elaborada diante do tempo, de geração em geração, de época em época, de sujeito para sujeito. Em certa medida, portar uma cabeça, objeto representante da razão e do pensamento, indica a nossa participação ativa nas convenções, regras, padrões, significados e parâmetros construídos em sociedade. Sociabilidades que, inclusive, forjam diferenças, desigualdades e violências de toda ordem.

⁴⁶ MARTINS, *op. cit.*, p. 460.

Corpo que assimila e é assimilado pelo mundo. Afeta na mesma medida em que é afetado. Mais próximo do trabalho de Adriana Varejão, também artista brasileira, encontramos alegorias do canibalismo ou antropofagismo cultural para tratar dessas trocas humanas. Isso significa pensar que devoramos nosso entorno e também somos devorados por ele. Para perceber essas relações, é preciso certo estranhamento. Desnaturalização. Reconhecimento. Desumanização do próprio corpo. Decapitação simbólica das nossas cabeças internas. Perder a razão para ganhar outras sensibilidades. Nessa perspectiva, o espectador recebe um convite dos registros fotográficos de *Semeando sereias* (1987-1998), performance nomeada pelo artista pernambucano de instauração, o de refletir sobre sua própria existência.

Para isso, Tunga se apropria da iconografia em torno das cabeças mutiladas. Chocante, a cena incomum foi amplamente representada na história da arte. Em alguns casos, de forma mais positiva e vangloriosa. Em outros, simulou o medo e o desespero. A partir de mitos gregos, religiosos, folclóricos, filosóficos e de histórias de muitos lugares e tempos distintos, se constituiu um imaginário de formas visuais e modelos análogos. Em sua obra, o artista se aproxima desse conjunto e passa a fazer parte dessa mesma teia de referências pictóricas. Imagem que arquiva outras, como um espaço de rememoração do tempo. Aqui, se tornou presente uma abordagem visual em que importa refletir com e a partir das imagens, exercício que orienta a montagem de ícones em comum. Nesse sentido, pensar na circulação e no trânsito de imagens semelhantes é também reconhecer o papel do próprio observador, que rememora a partir de seu repertório mnemônico. Acervo que é igualmente compartilhado, isto é, tem abrigo no inconsciente coletivo e no imaginário social – partes do movimento vivo da própria cultura, produzindo e recriando significações, subjetividades e sentidos, a todo tempo.