

MORTE, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: UMA INTRODUÇÃO AO DEBATE

Vanessa Seves Deister de Sousa

Resumo: Tema recorrente na história da arte ocidental, a representação da morte ainda suscita amplo interesse poético, uma vez que está ancorada em um poderoso nó ancestral de identificação humana. Com o intuito de contribuir com o debate crítico a respeito da questão da representação da morte nas artes visuais, especialmente perante o contexto contemporâneo, este artigo apresenta uma revisão bibliográfica qualitativa, exploratória, imagética e interdisciplinar a respeito do tema.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Morte. Teoria da Arte.

DEATH, IMAGE AND ARTISTIC REPRESENTATION: AN INTRODUCTION TO THE DEBATE.

Abstract: Being a recurrent theme in western art history, the representation of death still provokes a vast poetic interest, once it's anchored on a powerful ancestral node of human identification. With the intention to contribute to the critical debate on the representation of death in the visual arts, especially in the contemporary context, this article presents a qualitative, exploratory, imagistic and interdisciplinary bibliographic review on this matter.

Keywords: Contemporary art. Death. Art Theory.

Esta abordagem analítica é fruto da pesquisa intitulada *Vida e morte no Tabuleiro Poético: Tunga em Tânatos* realizada entre os anos de 2018 a 2023 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas. Em sua integralidade, a tese possui como um de seus principais objetivos a análise da poética do artista plástico brasileiro conhecido como Tunga (1952-2016) a partir de um recorte específico: a questão da representação da morte (em sua constante ambivalência com as representações de corpos em devir). Para tal, foram efetuadas revisões bibliográficas sobre o tema, análises críticas de obras de arte e pesquisas de campo no Instituto Tunga.

Sendo assim, com o intuito de contribuir com o debate crítico a respeito da questão da representação imagética da morte, especialmente perante o contexto artístico contemporâneo, este artigo apresenta um recorte da tese supracitada. Salientamos que o foco deste trabalho será a apresentação contextualizada de uma parte da revisão bibliográfica qualitativa, exploratória e interdisciplinar que foi utilizada como fundamentação teórica de uma pesquisa inscrita no campo das artes visuais. Isto é, uma pesquisa que buscou costurar diferentes linhas de pensamento no lugar da prevalência de uma única e rígida linha teórica, a fim de destacar o objeto artístico enquanto problemática central do debate crítico.

A IMAGEM IMPOSSÍVEL DE SE VER

É a partir do enfrentamento da impossível imagem de sua própria finitude que o homem cria algo que se transformará no *vestígio material dos mortos*. As múltiplas representações artísticas que orbitam o tema da morte podem ser consideradas exemplos de sobrevivência dos devires humanos sobre progresso, degradação, revivência, modificação, transformação etc. A representação artística da morte é rastro, fantasma e sintoma do jogo de funções que envolvem a vida de uma cultura ou a “sismografia dos tempos moventes” (Didi-Huberman, 2013).

Entre o devir e a estabilidade dos fluxos temporais, a representação da morte é recorrente. Se a vida humana é cíclica, se somos todos mortais, independentemente da cultura que nascemos e da história que escrevemos com nossas células, a morte está ancorada em um



poderoso nó ancestral de identificação temática. Não obstante, pode-se constatar com certa tranquilidade que a mais longínqua gênese das artes visuais será encontrada na morte.

No entanto, como somos seres simbólicos e muito diversos, encontrar um fio conector imagético sobre esse tema é perigoso (e academicamente presunçoso). É evidente que a imagem de um cadáver, as cores da putrefação, a percepção olfativa da química interna do corpo humano quando colapsa, ou o contraste da cor esbranquiçada dos ossos e dos dentes com o entorno terroso são fontes comuns de inspiração para a representação do ocaso, pois a nossa percepção do fim se dá a partir da finitude do outro. Mais precisamente, da percepção da interrupção da vida que pulsava no corpo do outro, uma vez que a imagem acaba assumindo uma espécie de função mediadora entre o cadáver (a visão possível da morte) com os deixados (a angústia daqueles que permanecem vivos). Parafraseando Viviane Matesco (2009, p. 51) “a sombra agarra sua presa para recompor a ausência pela imagem: negocia com o invisível através da visualização, representando-o”.

Sendo assim, estamos utilizando o termo *representar* no sentido de *tornar presente* um conjunto muito complexo de ideias e sensações, apresentando aos olhos do mundo ecos de uma inalcançável imagem ausente comum a todos os seres humanos. Retomando o pensamento de Didi-Huberman (2010, p. 38), estamos falando sobre uma “imagem impossível de se ver” que traz à tona a “angústia que nos segreda nosso próprio destino”. Uma *imagem invisível*, um lastro, uma reminiscência, um sentimento angustiante que corta o corpo e arrepia a mente de céticos e religiosos. Uma certeza universal que não é capaz de remeter a uma imagem universal, mas apenas apontar para uma imagem-sensação invisível comum a todos os seres humanos.

Isto é, aqui não estamos nos referindo ao conceito de verossimilhança ou de abstração artística, mas ao grande desafio de qualquer artista que busca, de alguma forma, abarcar a temática da morte por intermédio da imagem. Pois, em uma ponta, encontraremos a profusão de imagens da vida após a morte, representando o quase incontrolável desejo humano de sobrevivência após o ocaso carnal. Na outra ponta, representações da implacável e única certeza humana: a morte como ser monstruoso, assustador e soberano (ou alentador das dores terrenas).

E entre os dois extremos desse arcabouço temático (e psíquico), surgem outras infinidades de variações poéticas que almejam transformar em imagens (ou textos, músicas, palavras, cenas) a morte, o morrer, o luto, o significado da vida, as possibilidades de existência após a morte e, principalmente, a representação desta sensação única, individual e invisível da própria morte.

Logo, a temática da morte e sua representação enquanto imagem plástica (visual) reclama reflexões transversais (interdisciplinares ou transdisciplinares), pois estamos diante de um dos maiores mistérios ou fronteiras racionais da humanidade transmutados em imagem-arte, cuja análise não deveria esgotar-se em uma única linha teórica ou corrente de pensamento científico.

No início de seu artigo a respeito do assunto, Debora Pazetto Ferreira (2016, p. 147) salienta: “todo perigo e ameaça remetem, em última instância, ao pior dos medos, isto é, o medo do próprio aniquilamento. O que significa que o terror mais extremo é aquele que o sujeito pode experimentar diante da ideia de morte”. Em outro ponto do texto, Pazetto articula afirmações de diferentes pensadores (dentre eles, filósofos e críticos de arte) para argumentar sobre a complexidade da autoconsciência que o ser humano possui sobre sua própria finitude (e como a consciência da morte afeta o campo das imagens que ele produz):

Paul Valéry afirmou, antes de Bataille, que o homem se diferencia do animal porque ruma a ideia de morte. Ou seja, o ser humano transforma continuamente a ideia de morte, deslocando-a, trabalha-a, nunca digerindo-a completamente [...] Valéry afirma que a necessidade da ideia da morte é imposta pela constatação da morte dos outros. Essa não deixa de ser a base psíquica dos rituais de sepultamento, que revelam a conscientização da morte do outro, enquanto aquele que sepulta encontra-se fora de perigo, como reivindicou Burke a respeito do sentimento do sublime. Assim, a morte é algo que experimentamos apenas indiretamente, na morte do outro – quando morremos, já dizia Epicuro, não estamos mais aqui para experimentarmos a morte – e, no entanto, ela é paradoxalmente o mais individual dos acontecimentos, pois cada um morre apenas a sua própria morte. Não é de se



espantar que a morte tenha ligação, senão com as origens do que chamamos de consciência ao menos com o despertar de nossa autoconsciência. Aqui encontramos a intuição heideggeriana de que ser-para-a-morte é a possibilidade de deixar de existir. Isso significa que, quando toma consciência de que vai morrer, o homem necessariamente toma consciência de sua própria existência (Pazetto, 2016, p. 154).

Seguindo a linha argumentativa de Pazetto, para representar a impossível imagem da morte é necessário apropriar-se profundamente da percepção da vida, do devir. O artista que deseja aproximar-se da morte a ponto de representá-la, precisaria ser o mesmo artista que enfrenta o peso da conscientização de sua própria existência (que é frágil e finita). Consciência que geralmente vibra em algum lugar entre o tabu e o interdito. Lugar nenhum, invisível e afásico. Lugar em que as regras da representação visual escapam e tocam em sensações terríveis, mas sublimes. Lugar em que a morte parece jogar xadrez com a vida, enquanto simplesmente existimos. Lugar de puro processo de criação, de ficção...

Um exemplo recorrentemente lembrado pelo público, deste lugar ficcional e ambivalente da representação visual da morte, é a cena



Figura 1. Ingmar Bergman. *O sétimo selo*, 1957. 97 minutos. Fonte: Wikipédia.

presente logo no início do longa metragem intitulado *O sétimo selo* (1957), dirigido pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (Figura 1):

Na cena em questão, o personagem principal (um cavaleiro medieval) convida a própria morte (personificada) para jogar xadrez. Essencialmente, o *quadro* criado por Bergman, neste início do filme, possui como recorte a apresentação específica da consciência do enfrentamento diário do personagem-cavaleiro com sua própria finitude (tema que ficará evidente conforme o desenrolar narrativo do longa-metragem).

Sabe-se, também, que a cena (dentre outras sequências do filme) foi inspirada em reproduções de imagens medievais nas quais a morte é a protagonista (de partidas de xadrez ou de *danças macabras*¹). Isto é, verifica-se que na construção de sua representação artística da morte, o diretor inevitavelmente precisou apropriar-se de outras referências visuais, inscritas na própria história da arte.

Movimento que muito provavelmente o levou ao enfrentamento (consciente ou inconsciente) de sua própria finitude. Movimento que não cessou no ato criativo, uma vez que, concomitantemente, através da representação artística da morte contida neste *frame* cinematográfico, o espectador também é confrontado com a finitude. Neste ponto, poeticamente, verificamos um diretor, uma personagem e um espectador que se enlaçam em metalinguagem. E, neste nó de representação artística, a morte (que afirma ser uma excelente jogadora) nos aguarda para uma partida de xadrez que tem início na praia (em frente ao mar aberto, ou perante a representação do próprio inconsciente humano).

Em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, Freud (2010, p. 232) cita o célebre lema da Liga Hanseática²: “*Navigare necesse est, vivere non necesse!*” (Navegar é preciso, viver não é preciso). Este trecho se encontra na passagem em que ele discute sobre nossas atitudes perante a morte e conclui que é justamente por causa do desejo de navegarmos que inevitavelmente buscamos a ficção (a literatura, o teatro, ou as artes plásticas) como substitutos para as perdas da vida:

1 Alegoria artística medieval também conhecida como *Dança da morte*.

2 Lema atribuído originalmente à Plutarco em seu relato sobre a vida de Pompeu e rememorado por Freud devido à Liga Hanseática.



Pois é muito triste que na vida suceda como um jogo de xadrez, em que um movimento errado pode nos levar a perder a partida, com a diferença de não podermos iniciar uma nova partida, uma revanche. No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes (Freud, 2010, p. 234).

Nesta citação, Freud evoca a arte (e a ficção) como uma eficaz e necessária intermediária entre a vida e a morte. O autor argumenta positivamente sobre o seguro (e, portanto, sublime) lugar em que observamos as mortes dos heróis, sem precisarmos *derramar sequer uma gota de sangue*. Argumentação que coloca o artista em uma zona demiúrgica, no sentido de ser capaz de *dar a ver* a impossível imagem da morte, intermediando o mal-estar da existência (para que a percepção da vida não se suceda como uma fria *partida de xadrez*), como aprofundaremos a seguir.

O XADREZ DE TÂNATOS E O MAL-ESTAR DAS IMAGENS

Continuar existindo após a morte (mesmo que seja apenas no campo da lembrança/saudade dos deixados) é uma das necessidades humanas mais instigantes e assustadoras. Se por um lado o desejo de vencer a morte é aquilo que nos impele a construir um legado, a deixar uma herança (ou uma história individual e memorável para a coletividade), por outro, (re)conhecer a própria mortalidade é aterrorizante. Por isso, geralmente delegamos à representação (principalmente imagética) um dos principais meios para lidar com a complexa ambivalência dessa temática.

No livro *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* (publicado originalmente em francês no ano de 1991 e traduzido para o português em 1993), Régis Debray apresenta sua pesquisa sobre a representação imagética da morte, afirmando que “o nascimento da imagem está envolvido com a morte. Se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado” (Debray, 1993, p. 20).

Debray também pontua as raízes etimológicas das palavras que utilizamos na estética, história, crítica de arte (e até no cotidiano) para fundamentar sua argumentação a respeito da inseparável relação da morte com a imagem:

Se etimologia não constitui uma prova, ela dá indicações. Em primeiro lugar, o latim. *Simulacrum*? O espectro. *Imago*? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem. O *jus imaginum* era o direito reservado aos nobres de andar em público com um duplo do antepassado. Para Salústio, um *homo multarum imaginum* é um homem que tem muitos antepassados de alta linhagem. Logo, muitas estátuas no exterior, erguendo bem alto o nome de sua gens. *Figura*? Em primeiro lugar, fantasma; em seguida, figura. Será que se pretende ver aí um lúgubre assombramento da vida luminosa da Hélade? (Debray, 1993, p. 23).

Ainda seguindo o pensamento de Debray, “a imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável” quando utilizada em contraposição à “corrupção das carnes no fundo dos jazigos (no exemplo cristão)”. A imagem artística em pedra, ouro, dentre outros materiais duráveis, são sobrevivências, são fantasmas de corpos que já caíram. Foi de um enigmático confronto com um cadáver que a primeira experiência metafísica do animal humano se deu, indissolivelmente, de forma estética e religiosa. Pois as imagens nasceram desse espelho inominável, um *não-sei-o-quê em si* no qual se abriu um abismo por desdobramento especular (Debray, 1993, p. 26-30).

Dessa forma, pode-se concluir que através da soma da conscientização da morte, com a elaboração do luto (que geralmente se dá por intermédio de elucubrações metafísicas/religiosas³) e da maneira como a imagem da finitude é representada artisticamente, que o ser humano se

3 Segundo Freud (2018, p. 122) os indivíduos buscam na experiência religiosa (metafísica) um sentido apaziguador, quase *oceânico*, para essa existência condenada à efemeridade corpórea.



diferencia amplamente de qualquer outro ser habitante do planeta Terra. A organização simbólica (e artística) da experiência multissensorial da morte está na base da necessidade da imagem e da palavra como sobrevivência/memória desse outro-morto que um dia seremos todos nós.

Em outras palavras, pode-se afirmar que a necessidade de ser lembrado caminha de mãos dadas com as artes plásticas. E a negação da finitude caminha de mãos dadas com os limites culturais da humanidade. As imagens surgem de um espelho abissal de nosso próprio ocaso, e a arte como diferencial simbólico do animal humano, um ser social, biológico e psicologicamente imerso em um constante mal-estar cultural (ao menos na cultura civilizacional ocidental).

Sobre esse assunto, Sigmund Freud (2018, p. 122) afirma que é justamente na construção da cultura, no convívio com os outros (mesmo que este convívio sempre cause muita aflição), que o ser humano encontraria algum sentido para permanecer vivo perante o ameaçador contexto ambiental no qual está permanentemente inserido. Para Freud, vida e morte, Eros e Tânatos são as mais básicas engrenagens de uma circularidade intrínseca à consciência humana. Tanto a finitude e a destruição, quanto a conservação e a criação (ao lado do prazer e das inúmeras outras bases da teoria psicanalítica) figuram como os motores basilares da existência individual e coletiva.

A seu ver, separar Tânatos de Eros, do convívio social, privá-lo de ocupar seu lugar na *civilização*, é também o destituir de potência. Cria-se um desequilíbrio psíquico, um interdito social e que nos leva ao conceito de tabu:

O significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro”. O contrário de “tabu”, em polinésio, é *noa*, ou seja, “habitual, acessível a todos”. Assim, o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. A nossa expressão “temor sagrado” corresponde frequentemente ao sentido de “tabu”. As restrições do tabu são algo diverso das proibições religiosas ou morais. Não procedem do mandamento de um deus, valem por si mesmas; distingue-as das proibições morais o fato de não se

incluïrem num sistema que dá por necessárias as privações, de forma geral, e fundamenta esta necessidade. As proibições do tabu prescindem de qualquer fundamentação; têm origem desconhecida; para nós obscuras, parecem evidentes para aqueles sob seu domínio. Wundt afirma que o tabu é o mais antigo código de leis não escritas da humanidade (Freud, 2013, p. 12-13).

Perante essa perspectiva teórica interdisciplinar, arriscamos a argumentação de que, se em nossa sociedade (ocidental e contemporânea) a morte passou a ocupar o lugar obscuro do tabu⁴, sua ambivalência nos levou, paradoxalmente, a recalá-la e a consumir cada vez mais imagens que dela nos fazem lembrar⁵. Apropriando-nos de termos psicanalíticos, ao ser confrontada com imagens que são constantemente rejeitadas, o *retorno do recaiado* pela sociedade demonstra-se *infamiliar* e provoca ainda mais *mal-estar*. E para dar conta desse desconfortante estado (contraditoriamente), a mesma sociedade escolhe novamente o caminho da rejeição/negação/recalque ou da obsessão/neurótica do consumo e/ou sublimação dessas imagens⁶.

4 Na esteira dessas ponderações, poderíamos concluir que por conta de todos os interditos, isolamentos, afastamentos e ressalvas em relação ao corpo, ao velório e demais questões diretamente relacionadas à morte (tabus) o cemitério transformou-se em um dos poucos (ou, talvez, o único) espaço aceitável para a sua representação. Todavia, a arte cemiterial (que outrora viveu momentos de pujança), na maioria das cidades brasileiras do século XXI, é comumente padronizada, simples e esvaziada da estatuária barocamente decorada de outras décadas (além de sofrerem com falta de manutenção, abandono e constante depredação). Nos cemitérios nacionais, a representação material (e artística) da morte, quando existente, impera silenciosa e geralmente relegada aos olhos de poucos transeuntes e funcionários do local, a salvo algumas exceções (quando ocorre a intervenção do poder público, a privatização desses espaços ou o incentivo cultural e/ou investigação acadêmica a respeito de algumas peças históricas).

5 Nos distanciamos da morte mas, ao mesmo tempo, também a cultuamos. No cristianismo, religião predominante no território brasileiro (em seus diferentes segmentos), o cadáver de Cristo na cruz é o símbolo maior do sagrado. O paraíso e a vida após a morte são os mitos mais desejados e perseguidos pelo corpo social, como analisado por Dastur (2002, p. 18-25) no tópico *A invenção escatológica*. Mas apesar de elemento central da dialética da fé, a morte ainda é vista por boa parte dos brasileiros cristãos como fenômeno terrível, fim último da alegria de viver.

6 A exemplo dos comportamentos fervilhantes da sociedade brasileira durante os anos de 2020/22, no qual a consciência e o confronto com a morte, proveniente de um vírus invisível e global (covid-19), dinamitou diferentes reações sociais que penduraram entre o negacionismo, a radicalização da fé, a aceitação, a indignação e o horror.



Se, por um lado, enquanto sociedade, queremos conviver cada vez menos com cadáveres, hospitais, cemitérios, moribundos e demais imagens (ou lugares) considerados sob o domínio da morte, por outro, convivemos com jogos digitais, composições musicais, criações literárias, brinquedos, roupas, filmes e seriados televisivos repletos de mortos-vivos, como vampiros, zumbis e conflitos armados sanguinários⁷. Os mesmos espectadores leigos que geralmente se chocam ao vislumbrarem uma representação contundente da morte em um museu de arte (local comumente interpretado como destinado às *belas artes* em países como o Brasil), costumam consumir, sem muita criticidade, outras representações mortíferas mastigadas (portanto, mais palatáveis) a exemplo daquelas ofertadas pela indústria cultural.

Entre o recalque, o tabu e o consumo de imagens relacionadas ao tema da morte, encontra-se um sujeito que (re)afirma ou que procura o seu lugar no mundo. Sujeito biológico, psicológico, social e sensível que constantemente busca representar artisticamente sua condição humana. Condição que evoca um necessário olhar plural a respeito das possíveis interpretações dessas imagens:

O sujeito está no centro da questão da arte. Isso poderia parecer um viés subjetivante, ou pior, psicologizante. Mas não se trata disso. É necessário afirmar hoje que a arte contemporânea é marcada por um verdadeiro retorno ao sujeito, de forma articulada ao que Hal Foster, em um famoso texto, propõe como 'retorno do real'. Após a crítica à mimesis realizada pelas vanguardas modernistas, que desmantelou a bem-aventurada e calculada relação entre o sujeito da pintura e a "realidade" representada, o sujeito, assim como o real, se faz valer de fora do espaço da representação, contra, ao mesmo tempo, ilusionismos e formalismos. O real que, segundo Foster, retorna na arte contemporânea, e que ele explora especialmente no que diz respeito à pop art, é oposto da realidade mimética construída de forma ilusionista.

⁷ Fator que não configura uma novidade temática (no sentido artístico), mas um interessante fenômeno global (enquanto uma cultura pop-midiática transcontinental) disseminado por diferentes plataformas digitais e/ou interativas (e com distintas linguagens) desde o final do século XX e início do século XXI.

Por uma torção talvez sutil, porém vigorosa, não se trata mais da realidade como janela do mundo, dada por e para olho fixo. Trata-se do real léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara violentamente (Rivera, 2014, p. 20-21).

Real traumático que convoca e reposiciona o corpo e a mente do sujeito por intermédio de diferentes linguagens da arte contemporânea, a exemplo da instalação *Olho por olho* (2005), do artista plástico brasileiro Tunga (Figura 2).



Figura 2. Tunga. *Olho por olho*. 2005. Poliuretano expandido, resina epóxi, alumínio, plástico e borracha. Dimensões variáveis. Fonte: Tunga. *Caixa Tunga*, 2007.



Olho por olho foi criado para uma exposição ao ar livre e apresentado ao público na *Art Unlimited* na *Basel Art Fair* em 2005. O processo criativo dessa obra, veio da observação poética de Tunga entre a quantidade de dentes que possuímos na boca e a quantidade de peças presentes no tabuleiro de xadrez, somando trinta e duas unidades:

A divisão em dois reinos divide a boca em dois lados de dezesseis dentes que são distribuídos pelo tabuleiro. *Olho por Olho* sugere que jogar é semelhante a ranger, cerrar e engolir. Atributos distintos acompanham até o mais racional dos jogos de mesa. Outra coincidência é a expressão espanhola, tal qual a portuguesa, 'comer las piezas' (literalmente, comer as peças), que se originou no país por onde esse jogo de origem árabe adentrou a Europa (Lampert, 2019, p. 308).

Ao menos à primeira vista, esse outro tabuleiro de xadrez não remete diretamente ao tema da morte. Por outro lado, o mal-estar que ele provoca se dá justamente no encontro da temática da morte com outros dispositivos e significados artísticos. Em primeiro lugar, a necessidade de inserção do corpo humano (do sujeito *real*) para a efetiva movimentação das peças. Em segundo lugar, ao representar uma parte do corpo humano culturalmente mensageira da morte: os dentes.

Neste trabalho, apesar de apenas *dar a ver* os dentes na superfície do tabuleiro, Tunga também sugere a imagem invisível do crânio humano (e, com ele, a representação da fragilidade da carne humana). Até mesmo o título da obra alude ao corpo, aos olhos, à *Lei de Talião*⁸, à digestão, à vida e à morte. Pois uma vez convidados a jogar neste tabuleiro poético, para nos movimentarmos, é necessário tomarmos atitudes drásticas, *comendo as peças do adversário*.

⁸ O título *Olho por olho* foi construído como um jogo de palavras que faz alusão ao primeiro código de leis, conhecido como *Código de Hamurabi*. A instalação foi montada e fotografada pela primeira vez no atelier de Tunga que ficava na cidade do Rio de Janeiro. No livro (homônimo) *Olho por olho*, presente na *Caixa Tunga* (2007) é possível verificar registros poéticos dessa obra em suas diferentes versões. Redigi uma análise mais aprofundada sobre o assunto em minha tese de doutorado (citada na introdução deste artigo), especificamente nos subtópicos 2.4. *Olho por olho: Uma partida com Marcel Duchamp* e 3.3. *Morrer para recomeçar: palíndromos, dentes e circularidades*.

Através deste jogo de *memento mori* de Tunga, como espectadores (participadores) somos fisicamente induzidos a matar e morrer, ao menos ficcionalmente. Aqui a imagem da morte é menos direta e mais subjetiva, se a compararmos com a cena cinematográfica supracitada que foi dirigida por Ingmar Bergman. Todavia, não é exagero constarmos que em ambos os trabalhos (Tunga e Bergman), mesmo que de formas muito distintas, somos confrontados de forma contundente com a finitude. Através dessas duas obras de arte, somos lançados em direção ao interdito, ao tabu. Contudo, também usufruímos da sobrevivência lúdica proporcionada pela experiência estética ao sairmos *incólumes* do ato...

Poeticamente sobrevivemos ao mal-estar que sorrateiramente ainda nos angustia, ainda retorna enquanto trauma. Mal-estar constantemente tematizado na história da arte e transmutado em imagem pelos processos criativos de diferentes artistas, em distintos momentos histórico-culturais. Mal-estar que, no contexto contemporâneo, teima em *dar a ver* o lúgubre jogo de xadrez poético do existir...

E longe de esgotarmos neste artigo as possibilidades de revisões bibliográficas a respeito da representação artística da morte, apontamos para a necessidade de mantermos em destaque o estudo acadêmico interdisciplinar sobre o tema, a fim de mantermos viva a necessidade de reflexão sobre a invisível imagem da finitude, principalmente no contexto da arte contemporânea.



REFERÊNCIAS

DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Tradução: Maria Tereza Pontes. São Paulo: Difel, 2002.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010.

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

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PAZETTO, Débora. Das sepulturas aos museus: o sublime na morte e na arte. In: FREITAS, Verlaïne. COSTA, Raquel. PAZETTO, Débora [orgs.]. **O trágico, o sublime e a melancolia**. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

FREUD, Sigmund. Mal-estar na Cultura. In: **FREUD, Sigmund: O futuro de uma ilusão e o mal-estar na Cultura**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e sobre a morte. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

O SÉTIMO selo. Direção de Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. Cópia digital.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SOUSA, Vanessa Seves Deister. **Vida e morte no tabuleiro poético**: Tunga em Tânatos. 172 p. Tese (doutorado em Artes Visuais) Universidade Estadual de Campinas. 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1339473>. Acesso em: 07 nov. 2024.

TUNGA. Olho por olho. In: TUNGA. **Caixa Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Disponível em: https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho. Acesso em: 09 nov. 2024.



Vanessa Seves Deister de Sousa é doutora e mestra em Artes Visuais pela UNICAMP e Licenciada em Educação Artística pela UEL. É artista professora na UEM e pesquisadora das tendências do *campo expandido* da arte contemporânea brasileira, com ênfase nos possíveis encontros poéticos entre corpo, cidade, morte, arquitetura e poesia.

Email: vanessadeister@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379904755178564>

Artigo recebido em 02.05.2024 e aceito em 31.10.2024.