



Vem cá minha Teresa...

Marta Lúcia Pereira Martins

O artigo propõe uma leitura da ampliação das fronteiras artísticas e sociais abordando a obra do artista visual Tunga intitulada Teresa, parte do conjunto denominado Resgate. Uma das metas do artista com esse trabalho é encontrar um ponto efetivo ou preciso que seja capaz de aglomerar a força e a fugacidade da performance com a permanência da instalação. A soma dessas duas categorias artísticas gera uma terceira, que o artista denomina instauração.

Arte brasileira, arte contemporânea, barroco, poética.

Na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo em 2001, *Teresa*, obra-evento de Tunga que faz parte de um corpo de obras cunhado como Resgate, teve grande relevância. Com a duração de um dia inteiro e a presença de 110 participantes, essa *instauração*, termo que o artista usa para denominar algumas de suas obras que mesclam os procedimentos performáticos com os materiais e o conceito da instalação, destaca um tema ou ideia: a do limiar antes da possível aquisição da liberdade. Segundo declaração do próprio artista no texto do *folder* para divulgação do evento, na reunião das outras obras de Resgate, que junto com *Teresa* iriam configurar o espaço expositivo, uma série de imagens simultâneas estaria prestes a capturar o espectador:

Penetrando o espaço de exposição, um espectador verá sob o banho de luz infravermelha três conjuntos de esculturas de ferro fundido ganhando vida ao serem humanizadas. Três personagens femininos darão carnação às formas pendentes da grande rotunda. Notará também o observador que o piso é de cobertores, criando uma estranha pele para caminhar. Trêmulas

luzes e um vapor aromático ocupam a periferia da grande obra.

Sopas ali estão sendo preparadas: vinte e um conjuntos de baixelas implicam a cocção do alimento a ser degustado, vermelho e róseo, raízes. Vapor e trêmula luz podem atrair.

Dispersos em todo território estranhos personagens rasgam da cobertura do solo matéria para fazer cordas, tranças...

Conspiram, poderão escapar?

(Tereza)

Estando já em outra sala, incessantes imagens dão a ver alguém que sobe escadas, alguém que desce elevadores. Inspira Marisa Monte, expira Arnaldo Antunes, é o que aí se ouve. Pisa-se em vidro que quebra e de vidro são as esculturas que aí não se quebram (Lúcido Nigredo). Em algum lugar fora desta sala As sombras.

Ouve-se no espaço inteiro, o “mantra-rock”: *Tereza!* – Arnaldo completa alguns vocais ao vivo. Olho agora para cima e vejo, intumescidos, inflados, flutuantes, os mesmos elementos que vi na exposição configurando uma bizarra nuvem.¹

Tunga
Resgate. In: Metro - A
Metrópole em você
Instalação no Centro
Cultural Banco do Brasil,
SP, 2001

Fonte: fotos de Ricardo Barcelos e
André Stolarski, Metro - A
metrópole em você, CCB, 2001

Na gíria dos marginais, uma “teresa” é uma corda ou uma espécie de trançado confeccionada com tecidos rasgados, como lençóis, roupas e cobertores, que vão sendo atados por nós, e usada nas fugas dos detentos.

Em um belo texto, que consta de um catálogo de Tunga para essa mesma instauração, dessa vez denominada *Assalto*, exibida em Brasília alguns meses depois da mostra de São Paulo,² encontramos uma interlocução do artista com seu pai, o poeta e jornalista Gerardo Mello Mourão. Numa operação retrospectiva ao período dos místicos espanhóis, Mourão nesse texto nos elucida a razão do uso, na gíria carcerária, do nome teresa para designar as cordas que são feitas com o propósito de auxiliar os fugitivos no escape:

TERESA

Na gíria de nossas grandes cidades da América Latina chama-se “Teresa” a uma corda formada por lençóis torcidos, amarrados para o necessário comprimento, pendurada da janela presidiária, por onde os prisioneiros des-

cem para a perigosa liberdade. A “Teresa”, da gíria do Rio e do “lunfardo” de Buenos Aires, tem uma tradição de 500 anos e a mais nobre das origens na história da literatura e da mística religiosas do século XVI. Naquele tempo a grande Santa Teresa e S. João da Cruz eram perseguidos pelos poderosos mosteiros dos carmelitas que não queriam as reformas ascéticas adotadas por aqueles dois santos. João da Cruz foi encarcerado pelos frades numa cela de cerca de dez pés de comprimento por seis de largura – cerca de 3m x 1,80 – da qual era retirado todas as noites para sessões de tortura física. Depois de meses, teve uma visão, em que uma imagem luminosa lhe transmitia instruções de Santa Teresa: rasgasse os dois velhos cobertores que lhe serviam de cama, enrolasse as tiras como uma corda e saltasse pelas grades do cárcere. Pendurado na corda, o santo prisioneiro escorregou até o pé do muro da prisão. Tombou sobre montes de resto de cozinha, de onde um cachorro saiu correndo na noite escura. O frade



o acompanhou. O cachorro pulou o muro. Ele também. Caiu num pátio, onde ouviu vozes de mulher. Era o pátio do convento de Santa Teresa, que o chamava para escondê-lo. Desde então correu a notícia pela cidade: João da Cruz escapara com a ajuda de uma Teresa, e os presos de toda a Espanha, quando faziam uma corda de lençóis para escapar ao cárcere, invocavam o nome de Santa Teresa e chamavam carinhosa e respeitosamente a corda de "Teresa". O nome passou da Espanha para a América Latina, nunca uma gíria teve origem mais nobre. Teresa, doutora da Igreja e reformadora das Carmelitas é a mais importante escritora de língua espanhola. E João da Cruz é o poeta dos mais apaixonados cânticos eróticos da lírica espanhola e da literatura universal de todos os tempos. Seus poemas reunidos com o título de "La Noche Oscura" foram feitos no cárcere. Compunha e decorava uma quadra cada noite, pois não tinha como escrever. Numa das mais belas quadras

– ele fala sempre no feminino, porque é sua alma quem fala – está a evocação da noite da fuga pendurado em sua "Teresa" – salí sin ser notada. Outros santos também fugiram com a ajuda de uma "Teresa", como São Geraldo Majella, em sua cidade dos Apeninos, que escapou para refugiar-se num mosteiro. "Buttósi per la finestra" – mandou-se pela janela – diz uma parenta sua em depoimento de cartório.³

Teresa foi também apresentada no Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires, em 1999.⁴ A esperança de liberdade que Teresa aborda, foi interpretada na ocasião pela curadora argentina Mercedes Casaniegra como uma inserção imaginária em circuitos ideológicos e sociais já existentes na realidade de nossos países:

Tunga proviene de Brasil, un país donde el porcentaje de exclusión social es muy alto y donde ésta es una realidad que no se soslaya. La Argentina, actual anfitrión de esta performance, es un país donde la justicia está puesta en cuestión.



*Y por último el sistema económico que ha triunfado y que da forma a la vida contemporánea en el mundo globalizado tiene como contra-cara la marginalidad. La obra es porosa de esta realidad: sale de ella para volver a ella. Ética y estética se aproximan. La ética puede llegar a experimentarse como estética. Pero, ética no se asimila aquí a legalidad, sino que se la entiende en una dimensión poética que da un salto por encima de lo concreto.*⁵

A ênfase na inflexão material com a qual o artista opera aproximações de coisas de natureza aparentemente díspares entre si, leva a curadora a uma leitura em que a energia do barroco é colocada em oposição às limitações fixas:

*Es un juego abierto e incesante de pares que se entrelazan como volutas del barroco más enserpentinado. El enigma aún sin solución consistirá en saber si esas oposiciones se resuelven en un tipo de unidad de contrarios o no. Estamos seguros de que la de Tunga no es una estética inmóvil, sino dinámica. La actitud de tomar formas milenarias como la campana se une a la de utilizar conceptos de algunas tradiciones, como la hermética u otros simbolismos, pero no para quedar atrapados en ellas sino como punto de apoyo que le permite dar un salto. Al remitir-se al pasado, lo abarca y lo extiende hacia el presente, lo comunica con el ahora y tal vez lo proyecte al futuro.*⁶

O “barroquismo em serpentina” associado com o dinamismo entre materialidades opostas é algo que percorre diversos momentos da obra do artista e no qual o conjunto que forma Resgate é exemplar, mas, no caso específico da exposição de Buenos Aires, além de *Teresa* ele pode ser ainda mais

exemplificado nas esculturas de vidro sobre fundo negro de *Lúcido Nigredo*, bem como nos imensos sinos de ferro fundido cobertos de gelatina em *Cadentes Lácteos*.⁷

O artista trabalha numa confluência de tradição discursiva que é, ao mesmo tempo, hermética e cristã, e tal ambivalência acaba por gerar uma leitura difusa de sua obra. Por esse motivo, os aparentes elementos de natureza “hermética” ou, ainda, “os outros simbolismos”, com os quais a crítica argentina identifica uma marca de extensão temporal nas obras, possuem também inscrição ligada a temas da cristandade, nem sempre identificáveis no ambiente civil e laico da arte contemporânea. Todavia, tais temas são trabalhados de um modo não apenas subversivo ou perverso em que as referências “simbólicas”, “herméticas” ou alquímicas entrariam para alterar os elementos católicos. Talvez pelo contrário, Tunga possa utilizar os elementos cristãos de modo muito sutil, como forma de gerar uma perturbação voluntária e calculada, no contexto da arte em nossos dias. Ou, ainda, talvez se encontre em jogo nessas obras certa inteligência autônoma das formas da arte em si mesmas, que manteriam como que uma espécie de sobrevivência de elementos simbólicos, de ordem tanto cristã quanto hermética, que permaneceram aderidos na cultura.

No caso de *Teresa*, a referência mística mais visível é a da poética do êxtase religioso, própria do barroco e manifestada em Teresa de Ávila que inscreve sua obra literária e sua vida numa paixão e num desejo místico tão arrebatadores, que vão até o aniquilamento. Teresa de Ávila e João da Cruz buscaram perfeita unidade não apenas da vivência e da doutrina religiosas, mas também da expressão literária; e tiveram predisposição a esse tipo de experiência em que o misticismo e a linguagem operam uma potência de união extásica.⁸

Giorgio Agamben argumenta que João da Cruz distingue a teologia mística (ou negativa) da teologia escolástica (ou positiva), e que daí adviria séria apreensão do que deveria ser imitado no Cristo: o momento de privação, de desgosto e de angústia, em detrimento dos aspectos edificantes e positivos do cristianismo. Agamben refuta recorrente equívoco sobre a conceituação da experiência mística do santo, como uma espécie de esoterismo teosófico, no sentido de "iniciação" e comunicabilidade, quando, pelo contrário, a experiência seria justamente a aptidão e a abertura para uma "mimese da opacidade".⁹ O paradoxo da teologia mística residiria, então, num ponto em que, quan-

to mais ela é opacidade e desvanecimento integrais, a experiência final que isso implica é aquela puramente negativa, de uma presença que não se distingue mais em nada da ausência. Em sentido estrito, segundo Agamben, essa não é então mais uma teologia (uma ciência de Deus), mas uma *teologia*, que se aproxima de um "desconhecimento" último ou, pelo menos, de um conhecimento pautado pelo opaco e pela negação e que não é, portanto, sustentável num *habitus* doutrinário positivo.¹⁰ Agamben observa, ainda, que a metáfora, elemento central da poesia de São João da Cruz na imagem da "noite escura", alude pontualmente a esse caráter opaco e negativo da experiência mística.



tica. Essa imagem central, entretanto, não seria apenas metáfora; seria antes um caminho, um itinerário, uma doutrina da potência anímica e, além disso, uma complexa e articulada psicologia.¹¹ A experiência mística, nesse caso, não mantém relação distanciada com a linguagem – em que a escrita teria como meta apenas a descrição do mergulho na ordem sagrada –, pois são ambas partes de uma só coisa.

A mística nupcial de Teresa de Ávila responde a uma antiga tradição cristã, que interpretava a relação entre a alma e o Bem Supremo segundo um modelo de sensualidade erótica.¹² Teresa desenvolveu uma mística erótica emanada a partir de seu corpo, como experiência subjetiva na qual subjaz, no calor da metáfora, a linguagem como propiciadora do arrebatamento dos sentidos. E isso coloca em discussão um veemente problema sobre o corpo como instrumento mediador das potências da alma e capaz de determinar, a uma só vez, o desejo e o abandono. Essa intersecção do corpo com a poesia, em Teresa e João da Cruz, produz uma possível identificação com parte do trabalho de Tunga, em que a ultrapassagem das fronteiras entre corpo e escritura deflagram um mecanismo barroco.¹³

Ao dialogar com o universo místico de *Teresa*, Tunga convoca uma mobilidade que interroga a fixidez de lugares como o das artes, da literatura e dos circuitos especializados que regulam a produção estética.

Fazer parte do corpo ativo de *Teresa* é de alguma maneira sofrer uma experiência que, análoga à “noite escura”, joga todos numa ordem que, nas palavras de Agamben, seria uma “mimese da opacidade”. Essa experiência está associada a um dionisíaco estado febril que a obra provoca, diante do sentimento de uma fuga libertadora que se apro-

xima. Sentimento que opera tanto individualmente quanto na ordem coletiva das pessoas que se encontram ao acaso durante as longas horas do evento. Essa situação acaba por formar uma espécie de complô de uma utópica e variada apreensão do conceito de liberdade ou uma aleatória ordenação comunitária, efêmera e provisória, em que a heterogeneidade do coletivo, por breves instantes, trança e evoca, a partir de variados destinos, forte sentido e propósitos em comum. *Teresa*, à medida que se realiza, deixa de ser categoricamente apenas um evento artístico para transformar-se em festa coletiva, celebração à liberdade. Nesse sentido a obra adquire um efeito que provoca nas pessoas, tanto participantes quanto espectadores, um profundo sentido político, porém sem restrições ideológicas.

Em *Teresa* há uma remissão formal concreta à trança, um elemento emblemático da poética de Tunga, e pela qual o artista forja certos grupamentos temporários ou efêmeros, que se baseiam em três elementos.¹⁴ No caso dessa *ópera*, como por vezes o artista denomina esses eventos,¹⁵ esses são os três fios desfiados das cobertas de presídio que vão sendo trançadas e que remetem a uma frágil expectativa de fuga, o que coloca em comunhão *performers* e público (já que nesta instauração não existe espaço separando artistas e espectadores), num envolvimento cênico comum a todos, em que a ação se desenrola no espaço inteiro da mostra, sem margens que determinem os campos da representação e da apreciação. Assim, *Teresa* provoca uma série de fortes reações em cadeia em cada lugar em que é reconfigurada.

No caso da montagem em Buenos Aires, o fato de grande parte dos participantes ser de meninos de rua ou pessoas oriundas de

favelas gerou forte tensão e até mesmo um clima de provocação mútua entre as diferentes comunidades e o público elitizado, que formaram curiosa trança social. Como declara o artista:

Isso me permite observar como as pessoas se manifestam diferentemente participando do mesmo evento. Se faço a proposição na Argentina, na Alemanha ou no Brasil, a reação, não só do público, mas das pessoas que participam, é extremamente diversa; e você quase pode medir uma série de outros elementos que estão embutidos nessa obra e começam a aparecer; vindos à luz, a partir daí. Isso é só um dado mais curioso, uma espécie de termômetro para a liberação de grupos culturais.¹⁶

Os fios que operam distintas concepções e práticas de vida, cujas argumentações defendem e promovem validações e expurgos, revelam através de *Teresa*, a contraface da festa e da celebração, sem, no entanto, as invalidar. É que muitas tensões subliminares vêm à tona provocativamente, na frase cantada coletivamente, quase como um mantra, enquanto a obra se tece: “vem cá minha Teresa...”. Essas tensões crescem e se manifestam na busca do espaço de enunciação e legitimação discursivas de cada pessoa presente no evento.

Curiosamente, de um ponto de vista estético, o “barroquismo em serpentina” no qual *Teresa* se inscreve, contém em si mesmo, na terminologia crítica, suas recusas e suas recuperações. O conceito de barroco possui um histórico de interpretações em matices que vão desde “a pérola tosca ou desigual” à “rocha abrupta”; desde “forma bizarra” a “comportamento afetado”, desde “excesso de ornamento enquanto degeneração do classicismo” à “arte da contra-reforma”.¹⁷

No meio cultural brasileiro o barroco é “renitente” problema intelectual posto há mais de meio século.¹⁸

Embora as derivações e os destinos da palavra *barroco* na cultura brasileira tenham preservado um caráter mais polissêmico do que convergente e tenha havido certo esgotamento de seu uso no presente, isso não impede a consideração de sua importância no debate plástico e literário pelo menos em dois níveis. Um mais propriamente histórico, enquanto problema para a história das artes e da cultura; e outro mais pluralista e teórico, à medida que a pesquisa e a interpretação sobre a literatura e arte ditas barrocas renovaram o corpo conceitual desses estudos.

O ideário que aponta para o excesso, a volúpia ou a natureza atormentada da estética barroca lhe atribui caráter de subversão. De qualquer maneira, essa aparência subversiva tem transfiguração e eficácia já no início do século 20, cumprindo parte relevante nas experiências artísticas das vanguardas.

Tunga retorna ao aspecto provocativo de algumas vanguardas, já devidamente incorporadas a sua gramática, como um elemento a mais da tradição da arte a ser discutida. Isso ocorre como um procedimento para obter potência e gerar sentido na construção estética. Suas palavras novamente elucidam a constituição desse processo:

Em Resgate, havia a vontade de dar carneação ao que era formalizado e morto. Integrar as meninas que pintavam os objetos, metamorfoseavam-se e criavam uma identidade com as peças. Assistimos à transformação da matéria inerte, que ganhou alma. Isso acontecia por fora. As sopas eram incorporadas, com elas provocava-se algo também por dentro.¹⁹

Uma obra como Resgate trata de operar uma provocação simultânea dos sentidos, em que a heterogeneidade pautada por excesso e radicalidade deflagra uma irrupção sensorial. Essa irrupção estaria implicada na descoberta dos elementos e na velocidade das ações que, articuladas entre si, propõem a surpresa a cada momento, como declara o artista:

*O que me preocupa no trabalho do Centro Cultural Banco do Brasil é a anamorfose da presença das coisas. As mesmas formas presentes no filme e nas transparências dos vidros – que se casam e tentam se organizar como um quebra-cabeça impossível – estão presentes nas grandes formas barrocamente monstruosas. A luz de um sobre o outro cria a totalidade que é o barroco. Muito mais coisa e muito menos tempo. Gosto da intensidade.*²⁰

Em última análise, a obra de Tunga trata, voluntariamente, de ir ao encontro de uma poética em que a aglomeração se impõe como faísca provocadora e a estética barroca é posta em articulação com vistas a manifestar a complexidade formal e conceitual de sua arte.

Marta Lúcia Pereira Martins é mestre em poéticas visuais pelo Instituto de Artes da UFRS e doutora em teoria literária pela UFSC, tendo defendido em 2005 a tese *Entre a grade e a espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. É professora do Centro de Artes da Udesc em Florianópolis, SC.

Notas

- 1 Tunga. Metro. A metrópole em você. São Paulo, de 21 de abril a 24 de junho de 2001, Banco do Brasil.
- 2 Resgate. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, de 21 de abril a 24 de junho de 2001.
- 3 Mourão, Gerardo Mello. *Teresa*. In *Assalto*. Brasília: Centro Cultural do Banco do Brasil. Catálogo da exposição.
- 4 Antes dessa apresentação em Buenos Aires, *Teresa* havia sido encenada no Museu de Belas Artes do Rio e Janeiro e na galeria Christopher Grimes, em Los Angeles.

5 Casaniegra, Mercedes. *Tunga en Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Cultural la Recoleta, 1999.

6 Idem, ibidem: 19.

7 Essas duas obras constam da mostra de Tunga, em Buenos Aires. *Cadentes Lácteos*, instalação feita com imensos sinos de ferro fundido, cobertos por camada de gelatina incolor, sugere novamente o grande interesse demonstrado por Tunga pela literatura, e em especial pela poesia, pois no registro fotográfico dessa obra no catálogo encontra-se a transcrição de trecho de um poema de Edgar Allan Poe:

The Bells

(...)

IV

Hear the tolling of the bells-
Iron Bells!

What a world of solemn thought their monody compels!
In the silence of the night,
How we shiver with affright
At the melancholy menace of their tone!
For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.

(...)

In *Tunga em Buenos Aires*. Centro Cultural La Recoleta, 1999.

Quanto a *Lúcido Nigredo*, além de evocar visualmente o barroco, por uma dialética do claro-escuro, o faz também pela via poética de São João da Cruz. Giorgio Agamben aproxima as conhecidas referências do santo poeta à “noite escura” ao *Opus alquímico* no símbolo do *Nigredo*, o primeiro estágio da obra. Cf. Agamben, Giorgio. “La ‘notte oscura’ di Juan de la Cruz.” In De La Cruz, Juan. *Poesie*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.

8 O historiador da arte espanhol Santiago Sebastián localiza a obra dos santos e poetas carmelitas Teresa d’Ávila e Juan de la Cruz em amplo contexto, no qual vale destacar a importância de um livro, o *Pia Desideria*. Hugo Hermann, um jesuíta nascido em Bruxelas, mas que por circunstâncias de vida esteve muito vinculado à Espanha, é autor dessa obra destinada às almas contemplativas, dividida em três partes, dedicada aos afetos de dor e de arrependimento, aos desejos de seguir Cristo e às ansias de unir-se a Deus. A importância atribuída em sua obra ao número três reaparece quando Hermann segue um esquema das três idades do mundo interior ou, ainda, de três períodos de crescimento espiritual ao longo da *via mística*. Cf. Sebastián, Santiago. *Contrareforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981: 61-76. Acrescentemos que a importância da ordem ternária será apontada, mais adiante, em relação à *Teresa* de Tunga, e que esses grupamentos tam-

- bém podem remeter aos anéis borromeanos da psicanálise lacaniana.
- 9 Agamben, Giorgio. "La 'notte oscura' di Juan de la Cruz." In De La Cruz, Juan. *Poesie*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.
- 10 O autor observa, nesse mesmo texto de introdução à poesia de João da Cruz, que existe na teologia negativa do santo uma espécie de reavivamento de uma tendência imagética medieval, associada ao modelo de Dionísio, o Areopagita e suas reflexões sobre a "semelhança dessemelhante".
- 11 Além das considerações anteriores sobre o lugar em que san Juan insere sua discursividade no campo teológico, Agamben frisa que complexa psicologia se encontra em funcionamento, no sentido de que sua sensibilidade de privação e de mortificação está em oposição às três potências da alma identificadas por santo Agostinho em relação à Santíssima Trindade, a saber, o intelecto, a memória, e a vontade. As correspondências trinárias em san Juan, frente às agostinianas, corresponderiam, então, por sua vez, a virtudes como a fé em relação ao intelecto, a esperança à memória e a caridade à vontade. Agamben, op. cit.: 9.
- 12 O modelo de sensualidade místico-erótico analisado por Santiago Sebastián tem como ponto de partida o autor paleocristão Orígenes, que, ao interpretar o *Cântico dos Cânticos*, identificou Cristo com o Eros platônico. Esse simbolismo amoroso teria ficado ligado à intuição mística por meio de um autor medieval, são Bernardo, cuja obra o transpõe para a mística monástica, da qual Teresa e outros místicos espanhóis participaram, dando origem a vasta literatura. Cf. Sebastián, op. cit.: 81.
- 13 Vale lembrar que a poesia provençal durante a Idade Média se pautava por uma espécie de corpo textual que estava implicado e era apenas parte de um corpo maior em que a subjetividade estava inscrita: o próprio corpo do trovador. Sua dicção e seu cantar manifestavam o texto, seu ou alheio. Esse *corpo-texto* se irá transfigurar em um *corpo-textual* conforme aquilo que conceituamos como literatura a partir da mudança operada pela invenção do impresso, no caminho da representação da palavra que é percorrido do *manuscrito* ao *livro*. Valeria deter-nos um pouco nesse processo de mudança para melhor entender os mecanismos de transporte de autoria e de subjetividade contidos nesse corpo. Sabemos que a era do manuscrito articula-se com a formulação escrita do latim nos primórdios da Idade Média em linha contínua com a Antiguidade, e a seguir (séculos 12 e 13) nas primeiras tentativas de formular as línguas vernáculas, processo que consolida o vernáculo como língua escrita. Como a leitura e a escrita estavam restritas a muito poucos, os clérigos sobretudo cumpriam a missão de mantenedores da memória social. Tal cenário era fruto de inalterável cosmologia, em que todo fenômeno tinha seu lugar específico, bem como seu significado e seu destino. Cf. Gumbrecht, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- 14 Como também as obras *Vanguarda Viperina* e *Sero Te Amavi*.
- 15 Em depoimento à autora.
- 16 Tunga em entrevista a Luis Camilo Osório. In *Assalto*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001: 132.
- 17 Gomes Júnior, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- 18 Gomes Júnior teve como estímulo inicial da pesquisa justamente a controvérsia acerca da obliteração do conceito de barroco na obra de Antonio Candido, reconhecendo, porém, que logo após a publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, Afrânio Coutinho publica *Conceito de Literatura Brasileira*, já como resposta às proposições de Candido e aos marcos cronológicos que excluem o barroco da época da formação. Cf. Gomes Júnior, op. cit.: 15-30.
- 19 Tunga. In Metro. A metrópole em você. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- 20 Idem.