



Entre o corpo, a arquitetura e a fabulação: Conectivos invisíveis e cartografias imaginárias a partir da Galeria Psicoativa – Tunga em Inhotim

Among the body, the architecture and the fabling: Invisible connectives and imaginary cartographies from Tunga's – Psicoactive Gallery in Inhotim

Ms. Vanessa Séves Deister de Sousa

Como citar:

SOUSA, V.S.D. Entre o corpo, a arquitetura e a fabulação: Conectivos invisíveis e cartografias imaginárias a partir da "Galeria Psicoativa – Tunga" em Inhotim. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.346-357, mai. 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/editor/submission/1064>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1070>

Imagem: Redes externas da Galeria Psicoativa - Tunga em Inhotim. Acervo da autora.

Entre o corpo, a arquitetura e a fabulação: Conectivos invisíveis e cartografias imaginárias a partir da Galeria Psicoativa – Tunga em Inhotim

Among the body, the architecture and the fabling: Invisible connectives and imaginary cartographies from Tunga's – Psicoactive Gallery in Inhotim

Ms. Vanessa Séves Deister de Sousa*

Resumo

Neste texto serão analisadas as relações entre o espaço arquitetônico do *Pavilhão psicoativo – Tunga*, localizado no Instituto Inhotim, com alguns objetos permanentemente expostos em seu interior sob a ótica do corpo em transformação. Uma vez que as obras do instituto também fazem parte de livros e de narrativas ficcionais criadas pelo artista, além de exposições anteriores à abertura do espaço expositivo, a presente análise buscará explorar a teia de inquietas potencialidades de interpretações que desdobram das obras dentro da concepção autorreferente/rizomática que Tunga propõe em sua poética. Esta abordagem analítica é fruto da pesquisa de mestrado intitulada *Instauração e Alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga* realizada entre os anos de 2014 e 2016 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP.

Palavras-chave

Tunga; corpo; Inhotim; arte contemporânea; fabulação

Abstract

In this text it will be analyzed the relations among the *Tunga's-- Psychoactive Pavilion* architectonic space, in the Inhotim Institute, with some permanently objects exposed in it's interior, from the perspective of the body in transformation. Since the institute's artworks are also part of books and fictional narratives created by the artist, as well as of expositions that were held previous to the venue opening, the current analysis will explore the uneasy web of interpretations that the works unfold, inside the self-referent/rhizomatic conception that Tunga proposes in his poetics. This analytic approach is related to the dissertation *Instauration and Alchemy: the body in transmutation in Tunga's works*, developed between the years of 2014 and 2016 at UNICAMP's Visual Arts Postgraduate Program.

Keywords

Tunga; body; Inhotim; contemporary art; fabling.

Analisar uma exposição concebida por Tunga de forma linear é praticamente impossível. O artista constrói com sua poética um emaranhado único de possibilidades de fruição através de conexões narrativas que permeiam toda a sua produção artística, interligando objetos aparentemente distantes entre si no tempo e no espaço. No que se refere à relação entre as obras de Tunga com o Instituto Inhotim, localizado na região de Brumadinho, no Estado de Minas Gerais, pode-se afirmar que elas fazem parte do local antes mesmo de sua abertura ao público em 2006. Dentre os importantes nomes nacionais e internacionais que compõem o acervo do instituto, Tunga é o artista que possui a maior quantidade de obras expostas, somando os trabalhos encontrados em galerias e ao ar livre. Em Inhotim são dedicados a ele dois grandes pavilhões: *True Rouge* abrigando apenas uma obra homônima, que foi a primeira do instituto, e o *Pavilhão Psicoativo – Tunga*, inaugurado no ano de 2012.

Este segundo espaço se torna singular na medida em que foi concebido através de uma parceria entre artista, curador, colecionador e equipe arquitetônica. Poucas são as ocasiões em que a arquitetura de todo o espaço expositivo, desde a planta baixa, pode ser concebida a partir especificações estéticas do próprio autor dos objetos. Dessa forma, o pavilhão se torna um exemplo de arte total, unindo a experiência corpórea típica da frequência arquitetônica com as sensações individuais das instalações de grandes dimensões, vinculadas ao apelo musical, magnético e substancial dos materiais utilizados por Tunga. Sendo assim, o objetivo da presente análise não é descrever de forma linear o “passeio” do espectador pelo espaço, muito menos esgotar as possibilidades interpretativas dos oito instalações e mais de quinze objetos de menor porte permanentemente expostos no pavilhão, mas construir uma espécie de cartografia interpretativa imaginária a partir de algumas obras-chave presentes no espaço.

De fora para dentro, o visitante que deseja conhecer o *Pavilhão psicoativo – Tunga* deve estar disposto a sair do circuito aberto das calçadas tradicionais do Inhotim e caminhar por uma trilha simples, sem calçamento, no meio das árvores. Sempre há a opção de chegar ao local através de um dos diversos carrinhos que circulam pelo parque, mas a sensação “psicoativa” parece começar ali: no silêncio do caminhar por uma trilha mais densa, rodeada por muitas árvores.

Após a caminhada é possível vislumbrar o edifício de imponentes 10 metros de altura e um pouco mais de 50 metros de comprimento, erguendo-se juntamente com as árvores reflorestadas, como comenta Marina Paz, arquiteta responsável pelo desenho da galeria. As rampas de acesso levam o espectador às enormes varandas que circundam o pavilhão, construído sob uma estrutura metálica quase imperceptível. Se de longe o edifício passa a sensação de flutuar entre os galhos, de perto é notável a integração entre os espaços externo e interno por conta das gigantescas paredes de vidro. Os idealizadores do projeto também afirmam que as agradáveis varandas do pavilhão foram inspiradas em residências brasileiras, a exemplo da própria casa do artista, localizada na Pedra da Gávea, no Rio de Janeiro (Siqueira, 2012: 36-41).

Em alguns pontos das varandas são encontradas formas compridas e avermelhadas que convidam o espectador para uma experiência envolvendo corpo, arquitetura e natureza. Cuidadosamente trançadas, as “redes” de nylon criadas por Tunga aludem a outras obras presentes no acervo do Instituto, como a trança sem título, pertencente à série de trabalhos *Vanguarda Viperina*, à instalação *True Rouge* e ao trabalho *Tereza* que está exposto dentro do pavilhão.

Uma vez acomodado nas redes, o espectador poderá ver, através das paredes de vidro, algumas das obras citadas em exposição no interior do edifício. Enquanto isso, seu corpo molda-se às tramas, flutuando a poucos centímetros do chão, da mesma maneira que o edifício parece flutuar a poucos metros do solo. Algumas dessas estruturas encontram-se amarradas aos troncos das árvores que circundam a varanda, conectando, de alguma forma, a mata com o espaço interno do pavilhão através do corpo do espectador. A sensação de conexão acentua-se através da observação de uma das pontas da rede que é arrematada com uma trança larga e alguns fios soltos, de modo que a estrutura literalmente pode entrelaçar-se aos cabelos (ou aos pés) de quem ali se encontra.



Figs.1 e 2. Redes externas da Galeria Psicoativa - Tunga em Inhotim. Acervo pessoal.

Por outro lado, se deitado com os pés voltados para o corrimão e de costas para as paredes de vidro do pavilhão, outro tipo de experiência pode ser sentida pelo espectador. Nesta posição, os olhos passeiam pelas árvores e folhagens que se misturam ao delicado balançar do corpo, ao cheiro de terra e às trilhas sonoras das instalações de Tunga que se encontram dentro do pavilhão. Esses sons se misturam a outros provenientes do ambiente que rodeia a galeria; ali os ossos e os músculos podem relaxar num tempo que sugere descanso.

Adentrando o espaço, o espectador pode escolher diversas possibilidades de circuitos para visitação. Segundo Tunga, seu pavilhão foi projetado como um acelerador de partículas:

Foi possível conversar sobre o programa do pavilhão com os arquitetos construtores, e esse programa eu amarrei de modo a ter um acelerador de partículas enterrado, uma circulação em volta desse acelerador que criava um segundo Toro, um terceiro Toro que seria um avarandado em volta disso, e um quarto Toro que seria um jardim, que, ao invés de um jardim tradicional plantado, fosse a mata original replantada, ou pelo menos um anel dessa mata original. Assim, o filme da instalação *Ão* fica colocado na sua posição ideal, como um *Toro* central de virtuais aceleradores de partículas, são momentos da obra que

venho fazendo. Isso nos leva, óbvio, a encontrar cada obra como uma partícula em choque (Tunga, 2012).

O trabalho *Toro* foi feito por Tunga em 1983 e já compunha o acervo do museu antes da abertura da galeria psicoativa. O *Toro* de Tunga exposto em Inhotim consiste justamente na forma geométrica homônima e de igual formato, rodeada de outros “toros” concêntricos. Existem versões variadas deste trabalho, uma delas lembra um fêmur que se encaixa em sua outra extremidade, criando um círculo perfeito. Segundo Tunga, a concepção do conceito da galeria foi proveniente, além de outras referências, da ideia contida neste trabalho que dialoga diretamente com a videoinstalação *Ão*.

Assim como *Toro*, *Ão* explora a ideia do espaço circular e contínuo da forma geométrica toro. Na mesma entrevista, Tunga afirma que vislumbrando *Ão* o espectador poderia vivenciar a experiência espacial sugerida por toro “estando dentro dele”. Ou seja, o projetor da instalação *Ão* funcionaria como um “corpo” capaz de comer e “defecar” a película. Exposto no subsolo, semienterrado no centro do pavilhão, a instalação projeta em uma das paredes da escura e fria sala expositiva uma filmagem em *looping*, de poucos segundos, do interior de uma curva do antigo Túnel Dois Irmãos, localizado no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, a película do filme fica instalada no chão da galeria em formato circular: desenhando no chão o projeto de um toro, ao mesmo tempo em que o projeta na parede. O som que acompanha a instalação é o refrão da música *Night and Day*, interpretada por Frank Sinatra. Também em *looping*, num devir, o recorte musical e imagético proposto por Tunga cadencia todo o ritmo do pavilhão.

Em artigo dedicado ao artista, Fernanda Lopes Torres (2010) busca investigar a estrutura temporal da obra de Tunga e assinala *Ão* como uma obra-chave para a compreensão deste conceito, afirmando que “o toro conforma o próprio contágio mútuo entre as obras que caracterizam o trabalho de Tunga” através da ideia de “magnetismo e transmissão de energia pautada pela mutação contínua dos corpos”.

Esta observação é relevante na medida em que o trabalho *Ão*, criado em outra fase da poética do artista, passa a assumir papel central no pavilhão a ele dedicado em Inhotim. Todavia, não foi a primeira vez que *Ão* assumiu este “papel centralizador”. No livro *Barroco de Lírios* (1997), coincidentemente ou não, o registro da vídeo-instalação *Ão* também se encontra no centro da publicação. Nas duas páginas centrais há fotografias da obra e na parte superior, em letras miúdas, na cor branca, as palavras sugerem um desdobramento ao infinito das palavras e das imagens.

À maneira das demais publicações de Tunga, múltiplas são as possibilidades de apreciação do livro *Barroco de Lírios*. A obra não foi construída de forma totalmente linear e, assim como o pavilhão de Inhotim, permite ao espectador criar novos “circuitos” de leitura. Precisamente entre as páginas 105 e 128 do livro os ‘toros’ se desdobram de forma mais evidente; do coração para as beiradas e das bordas para o centro. Na página 105, parte da película de *Ão* aparece com suas pontas coladas a fim de criar um toro sob o fundo prateado. Em cima da montagem encontra-se o título da obra. Já na página 128, também sob fundo idêntico, aparecem pela última vez os versos “night & day day & night” escritos em preto.

Segundo Ivana Monteiro “a presença da fotografia na obra de Tunga poderia ser pensada enquanto instauração (na qual) a foto-instauração seria o click (o ato) e mais seu efeito no tempo: a ressonância” (1997: 93). Não obstante, é sempre válido ressaltar que essas publicações foram detalhadamente pensadas por Tunga e que todo registro apenas apresenta ao espectador uma das milhares possibilidades de interpretação.

Ão funcionaria como primeira metáfora dos toros concêntricos imaginários que estruturam o pavilhão psicoativo. Um dos toros mais intrigantes do mundo é o acelerador de partículas ou *Grade Colisor de Hádrõs* (Large Hadron Collider - LHC), localizado no subsolo da fronteira entre a França e a Suíça. Com 27 quilômetros de extensão, o LCH permite o estudo prático de nanopartículas antes existentes somente no campo da teoria. Nele os prótons são acelerados até valores próximos à velocidade da luz e, em seguida, direcionados para a colisão. Ao se chocarem, eles se estilhaçam em partículas ainda menores.

Tunga considera o CERN (Centro Europeu de Pesquisas Científicas), onde se encontra o gigantesco acelerador de partículas, uma espécie de grande laboratório alquímico contemporâneo. Se o principal objetivo químico-físico dos alquimistas medievais era investigar profundamente os processos de transformação da matéria a fim de obterem a pedra filosofal, os pesquisadores do CERN, após conseguirem confirmar com suas experiências a existência do Bóson de Higgs, buscam conhecer mais profundamente as estruturas formadoras e o real “comportamento” dos menores fragmentos da matéria. Além disso, eles também buscam compreender de que maneira essas partículas tão pequenas podem ser manipuladas e analisadas.

Na galeria de Inhotim, também do subsolo e do coração do pavilhão, o toro da videoinstalação *Ão* assume a posição de um acelerador de partículas que chamaremos de “LHC-psycoativo”. A partir dele, Tunga inicia um movimento metafórico de aceleração que instaura a dinâmica do espaço expositivo, metáfora explorada por Mariana Siqueira (2012) em sua resenha arquitetônica sobre o pavilhão, felizmente intitulada *Onde a Arte Acelera Partículas*.

Dessa forma, os espectadores funcionam como prótons que a qualquer momento podem se “chocar” com os trabalhos dispostos ao redor deste núcleo principal. A escassez ou a ausência de paredes entre as obras dentro do pavilhão acentua a ideia de que o espectador, ao direcionar o olhar para uma escultura ou instalação, pode “colidir” com outra obra que se encontra mais à frente. Além disso, tal “colisão-psycoativa” pode extrapolar os limites do pavilhão, por conta das paredes de vidro que circundam o espaço, encontrando novos significados na mata circundante a galeria.

O escritório responsável por este projeto, assim como por diversos outros espaços expositivos de Inhotim chama-se Rizoma Arquitetura, no qual Maria Paz, Thomaz Regatos e Virgínia Paz buscam trabalhar de forma colaborativa. Um conceito muito próximo ao de “rizoma” deleuzo-guattariano é disponibilizado no site do escritório para ilustrar tal forma de trabalho. Sendo assim, aparentemente, a maneira como os projetos são elaborados a partir do diálogo entre os arquitetos foi inspirada no conceito de Deleuze e Guattari. A mesma ideia encontra-se aplicada aos diagramas elaborados pelo escritório

e disponíveis no site de Tunga, buscando evidenciar as múltiplas possibilidades de circulação dos visitantes na galeria.

A ideia de uma estrutura arquitetônica que passa a imagem de lugar aberto e flutuante no espaço, estabelecendo “precipitações” e “correlações” entre o dentro e o fora, são alusões concretas ao rizoma. Nessa perspectiva, apesar de possuir um núcleo, *Ão*, a obra que pulsa como motor da galeria aparentemente pode ser rompida, substituída, e criar outras leituras a partir do “princípio de ruptura assignificante” no qual o rizoma pode ser “cortado” e “religado” a qualquer outro ponto.

A galeria possui múltiplas entradas nas quais o espectador (que enxerga o que se encontra exposto dentro, pelo lado de fora) pode escolher a porta, o local e o momento da “ruptura” e da “relição”. O espectador constrói um mapa, uma cartografia própria de visitação, e sua percepção também poderá ser “alucinatória” e sofrer “mutações perversas” uma vez que o próprio espaço, composto pelos “corpos vibráteis”¹ das obras expostas, pode agir como uma espécie única de psicoativo estético.

Por fim, pode-se afirmar que o pavilhão de Tunga localizado em Inhotim foi pensado, desde a fase embrionária, como “arquitetura do lugar” e não do “espaço”. Segundo Josep Maria Montaner (2012: 33), a “arquitetura do lugar” é aquela que rompe com o espaço racionalista construído pelos arquitetos modernistas, levando em consideração os valores simbólicos, históricos, ambientais e as relações corpóreas que os habitantes de determinado local irão estabelecer com seu entorno. Segundo o autor (*Idem*), “precisamente, a ideia de lugar diferencia-se da de espaço pela presença da experiência”, uma experiência que tem como princípio o corpo humano que se abre ao mundo. Sendo assim, não haveria melhor lugar para instalar as obras do artista. O projeto do pavilhão evidentemente difere dos museus tradicionais assim como reconfigura o próprio conceito de arquitetura moderna e de espaço expositivo permanente.

Na trama da marionete: cristais e esculturas invisíveis

A instalação *Cooking crystals expanded* (2009), apresentada pela primeira vez no Brasil na galeria Milan em São Paulo no ano de 2010, ganhou remontagens com configurações variadas, a exemplo da atual versão exposta desde 2012 em Inhotim. Na galeria Milan, a instalação compôs, juntamente com outros trabalhos, uma mostra individual de Tunga intitulada *Cooking Expanded*, caracterizada pelo uso dos cristais e pelo içamento de objetos. Em Inhotim, a obra ocupa uma parcela considerável do patamar mais elevado na parte esquerda da galeria.

Neste trabalho, Tunga utiliza o tipiti, trama na qual diversas vidrarias foram inseridas, passando a sensação de um processo de síntese ou esmagamento. Alguns destes recipientes são translúcidos e estão cheios de um líquido amarelo que lembra urina. Cristais e bandejas fazem parte da instalação, encontrando-se suspensos e em equilíbrio com a trama, que une todos os elementos que compõem a instalação.

Durante o processo artesanal de produção da farinha de mandioca, o tipiti é utilizado como uma espécie de prensa para separar a fécula do amido. A goma que escorre do tipiti é armazenada e posteriormente utilizada na fabricação do polvilho de mandioca. Ao final do processo, o que se encontra dentro do tipiti

é cuidadosamente peneirado e torrado, obtendo-se, assim, a farinha. Por outro lado, no processo de “cozimento em expansão” proposto por Tunga, as vidrarias, cristais e bandejas “substituem” a mandioca: são metaforicamente “prensadas” e sintetizam outra espécie de líquido poético feito de cristais de rocha que possuem propriedades piezoelétricas².

Ao mesmo tempo imateriais e tangíveis estes elementos promovem conexão real e invisível entre os corpos escultóricos da obra e os corpos dos espectadores. No site oficial do artista, um pequeno texto que acompanha as imagens da obra *Cooking Crystals Expanded*, sem créditos, dá pistas sobre o processo criativo destes trabalhos:

O içamento de um corpo inerte é uma marionete. Nesse sentido *True Rouge* inicia o grupo de obras içadas. Estas obras trazem um repertório de elementos conjuntivos que separam e ao mesmo tempo conectam o corpo do marionete ao corpo do manipulador. São cabos, hastes, ganchos, correntes e ventosas. A diferença de um corpo de marionete e um contra peso içado está na ilusão de que a marionete sustenta o próprio corpo, tornando-os conectivos, por vezes, invisíveis³.

Tais “conectivos invisíveis” interagem biologicamente com o corpo do espectador. Sabe-se, por exemplo, que a utilização de grandes quantidades de ímãs pode gerar um campo magnético capaz de alterar o funcionamento de alguns aparelhos eletrônicos. Nas exposições em que Tunga utilizou amplamente esses materiais não era recomendada a aproximação de pessoas portadoras de marca-passo e o mesmo aviso encontra-se presente na entrada do pavilhão dedicado a ele em Inhotim.

Sobre o tema, Suely Rolnik (2011) salienta que este campo magnético invisível torna-se palpável e molda o objeto e seu entorno, preenchendo, de certa forma, o vazio e a ausência das formas escultóricas, e criando relações entre o cheio e o dentro. No mesmo artigo, a autora dissecou algumas das principais operações poéticas de Tunga e esclarece que o artista parece buscar uma espécie de “striptease do vazio”, onde o espaço vazio também deve ser visto como coisa, assim como o silêncio também faz parte da composição musical.

Tunga esculpe o vazio preenchendo-o de magnetismo ou de conectores invisíveis. Tal operação poética, associada às suas histórias ficcionais e obras que podem ser constantemente alteradas com performances ou remontadas em outras versões, promovem fabulações fantásticas entre mundos. Em sua poética particular, aglutinadora de referências e de materiais, nem mesmo o vazio, a pausa ou o silêncio escapam de tais conectivos. Tunga explora o vazio em suas esculturas e instalações sem diminuir a quantidade de formas e objetos que tanto o caracterizam. Entre o exagero do barroco e a máxima contração da forma, encontra-se o seu “esculpir”.

Em alguns momentos Tunga parece fazer o que John Cage tanto explorou em suas investigações no campo da música. Da mesma forma que Cage vasculhou as relações entre ruído e silêncio, Tunga leva em consideração o espaço vazio, a forma e seus conectivos invisíveis experimentando os limites e possibilidades da escultura e ampliando esses limiares em suas instaurações. Em outros momentos, prevalece em Tunga a “operação Barroca”, na qual muitos elementos são justapostos e o exagero, o transbordamento e a ideia de “bagunça” adentram e ocupam o espaço expositivo.

Talvez uma porta de entrada interpretativa para a compreensão deste tipo de operação poética esteja no termo “marionete”. A seu modo, as “marionetes” variam de objetos içados, como ocorre em *Cooking Crystals Expanded*, a objetos que pendem de estruturas coladas nas paredes das galerias.



Fig. 3. Tunga. *Boneco*. Galeria Daniel Templon, França, 2011. A mesma obra faz parte do acervo da *Galeria Psicoativa – Tunga*. Disponível em: <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/boneco-rocha/>>. Acesso em 04 nov. 2015.

As tradicionais marionetes são figuras presas a fios, arames ou varetas que dependem da ação de um manipulador para se movimentar. Historicamente, foram usadas em apresentações teatrais desde os primórdios da história do teatro. Ora elaborados de forma manual e com menos acabamento, ora criados com minuciosos detalhes realistas, são animados pelos “titereiros” desde o século VIII no Japão.

De nada adiantaria a “títtere” ou o “boneco” sem a presença do ator que o manipula, dando vida ao objeto, criando significado a partir de seus movimentos. É importante ressaltar que este tipo de objeto se distingue “das imagens de adorno e da escultura, pois o boneco em teatro nunca é estático” e sua mobilidade “tem como origem a energia consciente do ator-manipulador” Em outras palavras, o que distingue a marionete de uma escultura é justamente sua possibilidade de movimento a partir da ação direta de quem a manipula (Amaral, 1996: 72).

Segundo Deleuze, as hastes ou fios que movem as marionetes são tramas na qual “sua multiplicidade reside na pessoa do ator que projeta o texto”:

(...) os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras

nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras (...) o jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas e às Norns (...) não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (Deleuze; Guattari, 2011: 21-22).

Em consonância com o conceito deleuzo-guattariano, Tunga ao empregar este termo, parece buscar outra concepção de escultura, diversa da tradicional (estática e sob um pedestal) e igualmente distinta da ideia de simples “remontagem” ou “reapresentação” de uma mesma escultura/instalação a cada exposição.

Sendo assim, os trabalhos que outrora poderiam ser considerados apenas “objetos inertes” podem ganhar vida a partir de tais “conectivos invisíveis” que ligam espectador, obra e artista. Os fios, uma vez conectados, encontram-se emaranhados de tal forma que uma história ressoa na outra. Ao mexer/modificar uma marionete, Tunga faz com que todas “ganhem vida” simultaneamente, alterando a “história/trama” que ainda está em construção.

Alquimia psicoativa: o som imanta o espaço expositivo

As inscrições da *Tabula Smaragdina (Tábua da Esmeralda)* são consideradas a base da alquimia e Hermes Trismegisto seu fundador e interlocutor com o mundo “terreno”. Na letra da música *Hermes Trismegisto* (1974) de Jorge Benjor lê-se: *o que está embaixo é como o que está no alto / e o que está no alto é como o que está embaixo*. Não só a frase, mas a música como um todo, foi inspirada nas inscrições contidas na *Tábua da Esmeralda*.

Justamente este trecho da música de Jorge Benjor foi parte da trilha sonora escolhida para dialogar com a junção das instaurações *Inside Out Upside Down* e *Debaixo do meu chapéu* que Tunga realizou pela primeira vez na Bienal de Veneza no ano de 1995 e repetiu na X *documenta* de Kassel no ano de 1997. Na ocasião, o trecho musical ressoava em *looping* enquanto sete mulheres carregavam em suas cabeças um grande chapéu. Ao redor delas, “fazendo o caminho” que remonta o desenho de uma fita de moebius, sete homens carregavam malas cheias de partes de corpos humanos. Quando estes homens se encontravam e se chocavam, “acidentalmente” as malas se abriam enquanto seu estranho conteúdo era revelado.

Amplamente analisada por Viviane Matesco (2013) no artigo “Performances ou Instaurações? O Corpo como Cena em Tunga”, as instaurações “brincam” com a relação espaço-temporal da própria poética de Tunga, na qual todas as possíveis relações estéticas dialogam profundamente com a precisa escolha do recorte musical interpretado por Jorge Benjor. Contudo, quando as instaurações em questão foram repetidas no ano de 2012 dentro do pavilhão Tunga em Inhotim, elas ganharam novos e importantes significados.

Atualmente, o grande chapéu utilizado na instauração *Inside Out Upside Down* encontra-se pendurado, como uma marionete e próximo ao chão do pavilhão de Inhotim, de forma que é possível observar a parte de baixo e de cima da peça que é constituída por outros chapéus de ponta-cabeça nos quais foram inseridos réplicas de crânios humanos. A música de Jorge Benjor que ainda acompanha a obra,

quando misturada às outras trilhas sonoras do pavilhão, amplia a experiência de escuta própria do circuito cartográfico que o espectador desenha ao percorrer o espaço.

Neste campo expositivo, ouvimos Jorge Benjor “cantar” ao lado de Charles Aznavour, Arnaldo Antunes⁴ e Frank Sinatra. A mistura de sons construída por Tunga pode ser experimentada como uma versão sonora e, portanto, invisível do fenômeno *Unheimlich* descrito por Freud. Mesmo que reproduzidas num volume relativamente baixo, encontram-se simultaneamente no mesmo espaço; quando o espectador aproxima o ouvido da reprodução de uma, a outra cria um estranho ruído na textura musical que “ocupa” toda a extensão da galeria.

A “bagunça” que Tunga declaradamente diz fazer parte de seu processo criativo aqui se dá em nível sonoro, intangível. Na obra *Ão*, como analisada anteriormente, o *looping*, sonoro e visual sugere um caminho circular “dia e noite, noite e dia” no centro da galeria. Simultaneamente, a trilha sonora da obra *Debaixo do meu chapéu* aponta para as relações entre alto e baixo, brincando não só com a frase alquímica e seu simbolismo entre Terra e Céu disseminados nos tratados de alquimia, como apontando para os possíveis locais físicos que as próprias ondas sonoras percorrem ao reverberarem invisivelmente pela galeria.

Dessa forma, Tunga realmente preenche o espaço auditivo sensível do pavilhão, sensação que se amplia no segundo andar, constituído por uma espécie de mezanino no qual a obra principal é *Laboratório Nosferatu* (1999-2012).

A versão de *Laboratório Nosferatu* de Inhotim é constituída por sinos, taças e outros objetos dispostos em cima de um grande degrau elevado cerca de 70 cm e forrado por espelhos. O espaço circundante ao degrau pode ser percorrido pelo visitante que deve procurar por aberturas nas cortinas semi-transparentes que “velam” a obra. De cima, as músicas de cada uma das obras abaixo se mistura enquanto o reflexo dos espelhos, o balanço das cortinas e a vista para o ambiente externo da galeria passam a sensação de um espaço infinito.

Do mezanino pode-se afirmar que Tunga conseguiu literalmente “ocupar” todo o pavilhão através do som paralelamente à apropriação espacial realizada pelos campos magnéticos dos ímãs, além das obras visuais e dos estímulos táteis proporcionadas por elas. Sendo assim, a experiência do completo silêncio ou de um completo vazio/ausência não fazem parte da sensação corpórea de quem percorre a galeria. Por conseguinte, pode-se mais uma vez afirmar que Tunga esculpe o vazio, o fora, o dentro, o cheio e o invisível.

Pelo avesso, o corpo é representado através das caveiras de *Inside Out Upside Down* ou das cabeças reproduzidas a partir de estátuas do Louvre presentes em *A luz de dois mundos* (2005). O corpo encontra-se em equilíbrio nas marionetes e nos fios de cobre que lembram cabelos de *Palíndromo Incesto* (1990-1992). Dos cristais presentes no labirinto do ouvido e na urina do espectador aos cristais “cozidos” em expansão de *Cooking Crystals Expanded* toda a galeria remete e imanta de alguma forma o corpo do visitante, tocando-o e modificando-o sutilmente. Todo o espaço arquitetônico é preenchido pelos conectivos invisíveis que cortam os corpos desses transeuntes de forma quase despercebida,

levando-os à possibilidade de experimentação de outra noção de tempo-espaco pelo avesso das formas e sensações corpóreas.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. Terminologias e natureza do teatro de bonecos. In: Idem. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 71-76.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: 34, 2011.
- MATESCO, Viviane. Performances ou Instaurações? O corpo Cena em Tunga. Ecosystemas Estéticos In: *Anais do 22º Nacional da Anpap*. Belém do Pará, 2013, p. 2570-2581.
- MONTANER, Maria Josep. *A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea*. São Paulo: G. Gili, 2012.
- MONTEIRO, Ivana. Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga. In: *CONCINNITAS: Arte, Cultura e Pensamento*. DEART, n. 6, 1997, p. 82-96.
- TORRES, Fernanda Lopes. A estrutura temporal da atualização da obra virtual de Tunga em *Áo*. SOCINE. 2010.
- TUNGA. Carbono Entrevista Tunga. *Carbono*, v.1, n.1, 2012.
- _____. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ROLNIK, Suely. Um experimentador ocasional em equilíbrio instável. In: *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 22, 2011, p.141-153.
- _____. *Instaurações de Mundos*. Tunga: 1977/97. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998.
- SIQUEIRA, Mariana. Onde a arte acelera partículas, *Arquitetura e Urbanismo*. Minas Gerais, nº 233, 2012.
- SOUSA, Vanessa S. D. *Instauração e alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

Notas

¹ Mestre em Artes Visuais. Professora visitante do departamento de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste e professora titular do colegiado de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Campo Real. E-mail: vanessadeister@hotmail.com.

² Suely Rolnik (1998) compara as obras de Tunga a um "corpo vibrátil" em mais de uma de suas publicações, aproximando-as do conceito deleuzo-guattariano de rizoma e cartografia, com um entendimento próprio sobre a antropofagia e a psicanálise.

³ Piezoelectricidade é a capacidade de alguns cristais gerarem eletricidade quando submetidos a uma pressão mecânica.

⁴ Disponível em <http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/cooking-crystals-expanded/>. Acesso em 3 set. 2015.

⁵ A música *Tereza* foi composta por Arnaldo Antunes e Tunga especialmente para a exibição da instauração homônima que ocorreu no ano de 1998. A obra também se encontra no pavilhão, num local muito próximo de *Inside Out Upside Down* e *Debaixo do meu chapéu*. No ano de 2012, *Tereza* foi reapresentada por Tunga no dia da inauguração do pavilhão juntamente com as outras obras mencionadas acima.

Artigo recebido em janeiro de 2018. Aprovado em abril de 2018.