



WILTON ROSSI RODRIGUES

TUNGA: PARALELOS ALQUÍMICOS

Brasília, DF

2022

WILTON ROSSI RODRIGUES

TUNGA: PARALELOS ALQUÍMICOS

Trabalho de Conclusão de Curso de Teoria, Crítica e
História da Arte do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Alvim

Brasília, DF

2022

AGRADECIMENTOS

A Anna Davison, por ter me instigado a cursar esta graduação.

A Marco André Schwarztein, por ter me apresentado à alquimia junguiana.

A Débora Bais, por ter me dado apoio e equilíbrio para realizar esse trabalho.

A Fernando Sant'Anna, João Lanari e Marieta Dantas, pessoas de convívio próximo de Tunga, por sua disponibilidade ao me cederem entrevistas que foram muito elucidativas sobre o pensamento do artista.

A Pedro Alvim, que me despertou muitos pontos de interesse ao longo desta graduação e sempre foi um excelente interlocutor em qualquer tema do mundo das artes.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. MATÉRIA EM TRANSFORMAÇÃO	8
3. ALQUIMIA: O SAGRADO DA SUBSTÂNCIA, A CONQUISTA DA MATÉRIA	14
3.1. Jung e o inconsciente coletivo	15
3.2. Tunga e a psicologia	16
4. TUNGA E A GESTAÇÃO DO METAL	18
5. DESMEMBRAMENTOS E A OBSTINADA VOLTA	24
6. CORPO, MATÉRIA E A COLA POÉTICA	33
6.1. Desdobramentos	35
6.2. A cola poética	37
7. A CIRCULARIDADE DO TORO, A MANDALA, O AMOR	42
7.1. A Galeria Psicoativa	45
7.2. A mandala	46
7.3. O amor enquanto derradeira força de atração	48
8. CONCLUSÃO	52
9. REFERÊNCIAS	54

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Gravura de Michael Maier, <i>Tripus aureus</i> (1677).	9
Figura 2	Registro da performance <i>Tereza</i> , 1998.	10
Figura 3	<i>Trança</i> , 1980.	19
Figura 4	<i>Palíndromo incesto</i> , instalação de 1990.	20
Figura 5	<i>Toro expandido</i> , 1983.	22
Figura 6	Registro da performance <i>Experiência de fina física sutil</i> , 1996.	25
Figura 7	Registro da performance <i>Xifópagas capilares entre nós</i> , 1984.	27
Figura 8	<i>Gravitação magnética</i> , instalada na 19ª Bienal de São Paulo, 1987.	30
Figura 9	Detalhe de <i>Gravitação magnética</i> .	30
Figura 10	Registro da performance <i>Semeando sereias</i> , de 1987.	31
Figura 11	<i>True rouge</i> no seu pavilhão em Inhotim, MG.	34
Figura 12	Registro de performance com a instalação <i>True Rouge</i> em Inhotim.	34
Figura 13	Registro de <i>Triade trindade</i> na Luhring Augustine Gallery, 2002.	35
Figura 14	Registro de <i>A prole do bebê</i> na Luhring Augustine Gallery, 2002.	35
Figura 15	Registro de <i>Experiência com Ynaiê</i> , 2005.	36
Figura 16	Desenho da série <i>Ethers</i> , 2010.	38
Figura 17	<i>Puer mingens</i> , de Eirenaeus Philalethes, século XVII.	39
Figura 18	Aquarela da série <i>Quase auroras</i> , de 2005.	41
Figura 19	Instalação de <i>Ão</i> , 1981.	43
Figura 20	<i>Still</i> do filme <i>Ão</i> , de 1981.	43
Figura 21	<i>Les bijoux de Mme de Sade</i> , de 1983.	44
Figura 22	<i>Cipó cinema</i> , de 1989.	44
Figura 23	Gravuras de ouroboros, de Abrahami Eleazaris, 1760.	43
Figura 24	Detalhe do projeto da Galeria Psicoativa em Inhotim, MG.	46
Figura 25	Detalhe do projeto da Galeria Psicoativa em Inhotim, MG.	46
Figura 26	Interior da Galeria Psicoativa em Inhotim, MG.	45
Figura 27	Interior da Galeria Psicoativa em Inhotim, MG.	45
Figura 28	Mandala de Vajradhatu, Tibete, c. Séc. XIV.	48
Figura 29	Obras da série <i>From la voie humide</i> , Galeria Mendes Wood, 2014.	49
Figura 30	Gravura de Michael Maier, <i>Scrutinium chymicum</i> , 1687.	50
Figura 31	Detalhe da série <i>From la voie humide</i> , 2014.	51

1. INTRODUÇÃO

Dentre os muitos artistas que pude conhecer e com os quais me encantei durante o curso, um se destacou de maneira especial. A obra de Tunga, um dos grandes nomes contemporâneos nas artes plásticas, cuja vida foi encurtada por um câncer, continuou me fascinando a cada olhar, a cada artigo lido, a cada encontro em exposições. Comecei a ser seduzido pelo uso de seus materiais preferidos e pelas abordagens recorrentes dos elementos da sua poética. Havia ali – me parecia – significados profundos, arquetípicos, elementares. Nesse universo interior, eu viria a descobrir, há muitos conhecimentos sobre a psique humana arquetípica e as investigações da matéria presentes na alquimia.

Essas percepções me levaram a uma série de questões. Quais elementos da alquimia estão presentes na obra de Tunga? A alquimia é realmente um elemento estruturante em sua obra? Em caso afirmativo, em que grau a alquimia é essencial no entendimento do trabalho do artista, servindo como ferramenta para elucidar seu pensamento e sua poética? Em que medida eu poderia identificar as referências alquímicas que Tunga porventura tenha mencionado ao falar sobre seu trabalho? E, por fim, seu *modus operandi* teria paralelo com as práticas alquímicas?

À medida que comecei a pesquisar com mais profundidade a obra de Tunga, percebi que ele trabalhava de maneira recursiva, explorando incansavelmente e fazendo releituras de seus temas favoritos, expandindo suas criações, elaborando e trazendo mais complexidade formal e maior riqueza de significados em suas obras, que foram muitas vezes integradas em performances dionisíacas. Dentre seus materiais favoritos estão metais, destacando-se o chumbo e o cobre. Em suas performances, os materiais utilizados são muitas vezes posteriormente deixados à mercê das transformações no tempo, algo mais perceptível no caso da matéria de origem orgânica, tal como maquiagem, mel, vinho, sopa, cera, peixes etc. Suas obras – que misturam elementos sólidos, líquidos e gasosos, incorporando as transformações químicas às quais a matéria está sujeita – parecem apontar para o universo da alquimia e seus estágios simbólicos da matéria, a saber, nigredo, albedo e rubedo.

Meu propósito com esse trabalho de conclusão é saciar minha curiosidade e compreender melhor as dinâmicas criativas da obra de Tunga. Também gostaria de explorar os elementos e símbolos recorrentes em sua criação, analisando suas origens e prováveis ligações com a alquimia. Na certeza de que me será muito útil, pretendo adicionar à pesquisa

elementos de psicanálise junguiana, profundamente marcada por simbologias arquetípicas e pela alquimia. Como se sabe, Jung foi um dos maiores responsáveis pelo resgate da alquimia ao fazer paralelos entre as pesquisas destes sábios que buscavam a pedra filosofal e o processo de individuação, quando o consciente e o inconsciente passam a se relacionar, favorecendo o potencial criativo e simbólico do indivíduo.

Vale ressaltar, no entanto, que a alquimia foi apenas a chave que escolhi para abordar a pesquisa do artista, uma escolha feita muito por conta dos meus próprios interesses pelas pesquisas de Jung. Ela se apresenta como uma espécie de “chave de leitura”, oferecendo possibilidades fascinantes de conexões que esse trabalho buscou explorar. Nada impede, naturalmente, que outras portas possam ser abertas sob diferentes prismas. Como todo grande artista, Tunga criou uma obra que vai continuar aberta para análises múltiplas e, como disse o próprio artista, é o próprio trabalho que vai seguir oferecendo novas leituras e aprendizados.

2. MATÉRIA EM TRANSFORMAÇÃO

Mais do que se percebe no trabalho de muitos artistas, a obra de Tunga é profundamente marcada pela força da transformação da matéria. O artista evidencia nos elementos basilares da sua poética o poder catalítico do gesto criativo. Esse caráter fundamental surge em especial nas suas instaurações, termo que cunhou para ampliar o espectro da instalação e da arte performática, abarcando também os processos que ocorrem após a ação. Afinal, as substâncias utilizadas ainda continuam passíveis de mudanças, que são incorporadas ao resultado final da obra.

Esse processo de transformação, em sua essência, aponta para o desenvolvimento em paralelo que ocorre no interior do artista, que é transformado a medida que processa a matéria-prima. Esse, como veremos, é o objetivo maior da alquimia. A pedra filosofal deve brilhar no interior do indivíduo ao cabo de sua jornada de crescimento. A matéria atravessa os estágios de decadência e putrefação até que reste apenas a substância pura, enquanto que o indivíduo atravessa processos paralelos simbólicos no mesmo sentido.

Carl Jung se baseou em estudos profundos da alquimia para elaborar muitos de seus conceitos psicológicos. Segundo ele, aos olhos dos grandes alquimistas, o trabalho voltado apenas para a matéria era obra de trapaceiros ou ingênuos. O verdadeiro processo alquímico, para Jung (2012, p. 47), deve ocorrer tanto no campo psíquico quanto no campo da matéria:

Seu trabalho com a matéria constituía um sério esforço de penetrar na natureza das transformações químicas. No entanto, ao mesmo tempo era – e às vezes de modo predominante – a reprodução de um processo *psíquico* paralelo; este podia ser mais facilmente projetado na química desconhecida da matéria, uma vez que ele constituía um fenômeno inconsciente da natureza, tal como a transformação misteriosa da matéria.

De maneira sumária, para Silveira (1997, p. 19), “a arte 'alquímica' seria a projeção sobre a matéria de processos em desdobramento no inconsciente”.

Um fato que ilustra bem essa operação concomitante entre o artista e a matéria é a conhecida divisão do ateliê de Tunga entre o Pensatorium, local onde o artista elaborava a matéria mental – muitas vezes balançando em uma rede na varanda – e o Laboratorium, onde as ideias eram aplicadas ao material artístico, tomando forma na criação das obras de arte. O fazer artístico de Tunga ocorria inicialmente no seu universo mental, sendo a obra final a expressão de desdobramentos internos elaborados no trato com a matéria. Em termos alquímicos, segundo Juliana Alvarenga (2016, p. 10), “o operador somente permite a transformação da matéria-prima ao transformar-se a si próprio concomitantemente, acessando

o conhecimento adormecido e resgatando as potencialidades inertes em ambos – sujeito e objeto como um só núcleo”.



Representação do trabalho dual do alquimista. À esquerda, na biblioteca. À direita, no laboratório.

Michael Maier, *Tripus aureus* (1677)

Tunga fala constantemente da “energia de conjunção” como elemento motor do seu trabalho. Seu repertório, desde muito cedo, opera com elementos de forte carga simbólica, tais como o toro, a serpente, o metal, o imã, a trança, o cabelo. Como elementos de ligação, fios metálicos ou cordas de tecido frequentemente unem as diversas partes em um todo. Mas é o elemento humano que aponta para o objetivo final de transformação. Esse processo fica muito evidente nas instaurações em que corpos se misturam a formas estranhamente orgânicas, muitas vezes conectados com elementos viscosos, tais como gel colorido ou maquiagem. A matéria orgânica e mineral, viva e inerte, se mistura em um grande processo de transformação guiado pelo pensamento poético do artista. Esse “espectador partícipe”, o indivíduo dentro da obra, é também objeto desse processo alquímico de mudança. Tunga parece apontar para o princípio de transformação alojado no outro, que pode ser disparado através da poetização da vida.

Lagnado (2001, p. 372) aponta para essa força transformadora mediada pela matéria presente nas instaurações de Tunga:

Distância em curto-circuito, o espaço entre o si-mesmo e o Outro coloca agora à deriva as noções de um sujeito forte. O que diferencia a instauração da *performance* é que o artista [...] vem deslocando o foco do seu próprio corpo (como fizera a *Body Art*) para corpos alheios. Agenciamento é fusão. [...] “Si-mesmo” não é o sujeito se isolando do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão entre sujeito e objeto. Uma vez anulado o “pequeno eu” da subjetividade, sobra a pulsão da matéria.

Um bom exemplo desse processo transformador seria a obra *Tereza*, constituída por uma trança feita com tecido, trançada por um grupo grande de homens, tal como a corda feita por prisioneiros no intuito de escapar de uma prisão. Indo na contramão do processo clássico de escultura, em que o artista encontra a forma imaginada no bloco de matéria, Tunga (2001, p. 136) considera que “o que se esvai [nesse processo] é a presença desse imaginário, da elaboração da escultura, e o que resta é a escultura mesma, sendo testemunha daquilo que é. Só que eu não sou mais um autor, sou um propositor, o que é diferente.” Deste modo, Tunga induz a transformação da matéria e dos participantes. Seu objetivo maior parece apontar também para as pessoas ali: “como um grupo de pessoas pode construir uma escultura e que imaginário em comum haveria entre todas essas pessoas?”



Registro da performance *Tereza*, 1998. Cobertores de fibras recicladas, fios de cobre, performers, bengalas de ferro. Som de Arnaldo Antunes e Tunga.

Em outro trecho da mesma entrevista, concedida a Luiz Camillo Osório, Tunga reforça que, muito além da técnica, seu projeto artístico visa um universo poético em que cada gesto ocorre em função da conjunção de arte e vida: “a cada momento você é capaz de viver uma experiência, transformá-la, ou melhor, sair da banalidade dessa experiência. Desde tomar um copo d’água a fazer qualquer outro gesto [...] até realizar aquilo que chamam convencionalmente de uma obra de arte” (Assalto, 2001, p. 122).

Nesse sentido, a obra máxima de Tunga não seria o que o visitante encontrará nos museus que abrigam seus trabalhos. Para ele (CHINDLER, 2020), “aquilo que aparece em galerias e museus, no lugar institucional da arte, é um fragmento daquilo que eu faço. São pontas de iceberg”. Seu trabalho é o exercício transformador – que podemos considerar, na sua essência, alquímico. O fazer artístico é um processo; a obra de arte em si é apenas a materialização, por vezes transitória, de um exercício poético constante.

Em outra prática que ilustra bem sua poética alquímica, Tunga concretiza sua experiência transformadora ao fazer uso de formas arredondadas e de aparência orgânica combinadas a corpos humanos, uma fusão que fica clara principalmente em trabalhos de sua fase madura, tais como *Make-up coincidence* (2002), *Encarnações miméticas* (2003) e *Experiência com Ynaiê* (2003). Nessas obras, os corpos e a matéria esculpida se unem com substâncias oleosas e deslizantes, formando um corpo móvel de líquidos e sólidos em conjunção, sugerindo a união de elementos orgânicos e inorgânicos num processo que foi pensado para se desdobrar após a ação tanto na matéria, que segue se transformando por conta dos elementos orgânicos aplicados a ela, quanto no indivíduo, agora transformado pela experiência artística.

A ênfase de Tunga na permanência da ação transformadora durante os processos posteriores ao evento performático ecoa um dos princípios básicos da alquimia, o *foetido purus*, que seria, nas palavras de Alvarenga, “a busca do mais puro no mais impuro – do apodrecimento pela repetição de operações como método de purificação – análogo ao conceito de inclusão do erro e da repetição de procedimentos para aprofundamento de pesquisa” (2016, p. 11). Em muitas de suas instaurações, a matéria sólida inerte – em metal, vidro ou resina, na maioria das vezes – é mesclada com substâncias orgânicas que vão sofrer a ação purificadora da putrefação: maquiagem, gel, graxa, vinho, peixes, pão, sopas, gelatina, dentre outros.

O corpo da obra de Tunga aponta para um processo contínuo de desdobramentos, uma

espiral criativa que carrega elementos recorrentes em ondas de potencialização dos seus significados. A trança, por exemplo, figura desde os primeiros anos do artista e continua presente até seus trabalhos finais como símbolo de progressão, conforme diz o artista em entrevista (2020): “É um nó de Borromeu, desfeito, com a completude dele no infinito”. Operando com os recursos de seu laboratório – ferramentas e matérias – o alquimista repete e refina processos na busca da pedra filosofal, “que é referido pelos autores estudiosos da área como o próprio conhecimento; conhecimento esse que é desvelado quando a matéria alquímica é totalmente potencializada”, nas palavras de Alvarenga (2016, p. 13). A constante elaboração de ideias essenciais reflete a busca de Tunga pela potência máxima criativa, a expressão maior da energia de conjunção.

Apontando para a busca dessa energia, Tunga mira a dissolução do artista em sua obra, que se desdobraria na dissolução de sua obra no espectador. Seu objetivo maior na realização da obra de arte como agente de força criativa parece ser a busca do princípio de transformação alojado no outro, trabalhando o indivíduo perante a obra do artista. Numa expansão da ideia central no seu processo de mutação, o participante, como espectador, é também, em última análise, a matéria convidada para seguir sua transformação em busca da potência máxima. Idealmente, Tunga atingiria com sua poética o que Agamben definiu em relação ao devir (*apud* ALVARENGA, p. 19): “estava no interior da *poiesis* a produção na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra”, ou seja, a *poiesis* como 'um modo de verdade, entendida como desvelamento”.

Em seu trabalho de refinamento da potência expressiva da obra, Tunga reelaborou constantemente sua gramática criativa. O seu trabalho, em retrospecto, é uma reflexão recorrente sobre seus elementos constituintes, sobre a matéria transformada no fazer artístico. O diálogo expressivo ocorreu frequentemente entre as ideias e suas materializações, num discurso poético contínuo. Não à toa, Tunga muitas vezes se dizia um poeta durante entrevistas (2012): “Para mim as matérias são palavras, ou as palavras são matérias. Quer dizer, procuro uma materialidade do pensar, uma materialidade da equivalência do pensar com algo que seja palpável ou algo que seja perceptível”. A dialética entre pensamento e matéria buscava, em última análise, a transformação do artista à medida em que sua obra transformava o mundo.

O processo transformativo é uma corrente em fluxo constante para um artista que viveu intensamente a sua obra. Tunga, conforme exposto acima, elaborava de maneira

recursiva a sua criação, incitando a energia ali contida até sua máxima expressão, até o máximo de desdobramentos ao alcance do artista. No entanto, a obra sempre continua a reverberar em sua energia transformadora: “no dia seguinte [...] percebo que ela [a obra] começa a me ensinar coisas, coisas sobre mim mesmo. Assim como me ensina, possivelmente ensinará aos outros também, que se colocarem nessa postura.”

3. ALQUIMIA: O SAGRADO DA SUBSTÂNCIA, A CONQUISTA DA MATÉRIA

Na alquimia, podemos dizer que o ponto de partida mais remoto, muito além do alcance da história, é o momento em que o homem se vê capaz de manipular e transformar a matéria. Segundo Mircea Eliade, foi através da lida com o metal que as sociedades primitivas passaram a elaborar cosmogonias que aproximavam o universo sublime dos deuses do cosmo com o gesto do homem ao manipular ligas metálicas presentes em meteoritos, pedras que caíam do céu em bolas de fogo. Adagas e facas primitivas eram manufaturadas, note-se bem, de metal extraterreno, advindo dos reinos do céu.

A criação de ferramentas de pedra, como o machado, dotou a humanidade de poderes que a aproximava dos deuses. Essas ferramentas “foram carregadas com um poder misterioso; elas golpeavam, causavam ferimentos, causavam explosões, produziam faíscas, assim como o trovão” (1979, p. 29). Quando as técnicas da forja foram enfim dominadas, o homem viu seu poder de emular a força divina alcançar níveis assustadores. O martelo, empunhado pelo ferreiro na sua lida, “torna-se o emblema de deuses poderosos, os deuses da tormenta” (1979, p. 30).

Ao longo da mitologização do domínio do homem sobre a natureza, a alquimia surge para se ocupar “da 'paixão', da 'morte' e do 'casamento' de substâncias a medida que tendem a transmutar a matéria e a vida humana” (1979, p. 11). Se hoje a alquimia é vista como uma precursora quase risível da química moderna é porque seu valor maior, a busca do crescimento interno do indivíduo, foi decaindo ao longo dos séculos a medida que sua força simbólica se esvaia. Como acontece tantas vezes na história, a humanidade, ao se confrontar com algo novo e assombroso, primeiro elabora seu entendimento com base em conceitos e rituais sagrados, para em seguida dominar a técnica, “domesticando” o objeto que, nesse processo, vê sua potência mítica pouco a pouco desaparecer, até a sua completa secularização.

Ao longo de muitos séculos, os antigos sábios alquimistas se dedicaram a uma extensa pesquisa da matéria, consolidada em inúmeros estudos alquímicos que acabaram permanecendo empoeirados nas estantes das grandes bibliotecas e alfarrábios. Seu conhecimento era, por definição, complexo e quase impenetrável – quando não era visto como anedótico –, exigindo do pesquisador muita dedicação para desvendar a imbricada simbologia da alquimia. Muito mais do que fabricar ouro, o alquimista estava imbuído da busca pela totalidade divina, pela matéria mais pura – a pedra filosofal, ou *lapis*

philosophorum – a conjunção completa, livre de conflitos e oposições, que entregaria ao sábio o entendimento perfeito do mundo.

3.1. Jung e o inconsciente coletivo

Coube a Carl G. Jung resgatar a alquimia do esquecimento ao perceber que ela representava a elaboração e o entendimento de arquétipos presentes nas sociedades antigas. Os mitos surgiam e se desdobravam em rituais, costumes sagrados, liturgias. As religiões foram surgindo para dar sentido à experiência humana no mundo. Para Jung, a capacidade humana de interpretar simbolicamente o mundo exterior é profundamente instintiva, fundamentada no inconsciente. Segundo ele, “Só descobrindo a alquimia compreendi claramente que o inconsciente é um *processo* e que as relações do ego com os conteúdos do inconsciente desencadeiam um desenvolvimento ou uma verdadeira metamorfose da psique” (2019, p. 212).

A alquimia, para Jung, elabora símbolos arquetípicos presentes no inconsciente visando tornar o homem completo mais uma vez, unindo o consciente egoico às profundezas do inconsciente. Esse material vastíssimo, trabalhado arduamente por alquimistas ao longo de vários séculos, continua operante em cada indivíduo, ecoando a experiência coletiva da vida humana de maneira simbólica através do imaginário onírico, repositório infindável em constante ebulição.

As imagens, os símbolos e as entidades que povoam nossos sonhos estão profundamente ligados ao poder criativo do ser humano. É o inconsciente arquetípico que muitas vezes oferece *insights* poderosos, tantas vezes resultando em revoluções na história da humanidade – ou em poderosas obras de arte. Nas palavras de Franz (2019, p. 30), “se você sonha com um velho sábio, pode acontecer de você se encontrar em uma situação impossível em que fazem a você uma pergunta impossível, mas repentinamente uma resposta perfeita chega até você”. Há muito, muito mais nas profundezas do inconsciente do que sonha nossa vã filosofia. O artista, potencialmente mais conectado com a imagética do inconsciente, tende a estar bem equipado para fazer bom uso do material que se apresentar a ele.

O processo civilizatório custou à humanidade a experiência da completude das sociedades tribais, onde estruturas simbólicas eram costuradas em rituais que regravam a existência, oferecendo uma base sólida para toda a vida do indivíduo. Ao enfatizar a técnica,

separando a matéria da alma nas transformações que nos levaram à civilização moderna, o contato com o mundo simbólico do inconsciente ficou legado a superstições muitas vezes completamente desconectadas das bases que as fundaram. O homem ficou empobrecido em sua alma. Erich Neumann, em seu ensaio *Arte e o inconsciente criativo* (1974, p. 159), aborda diretamente a questão:

Com a dissolução do grupo primitivo e o progresso de uma individualização dominada pela consciência do ego, o ritual religioso ou a arte se tornaram ineficientes; então nos aproximamos da crise do homem moderno, com sua separação aguda de sistemas, sua cisão entre consciência e inconsciente, sua neurose e sua incapacidade de atingir a transformação criativa total.

Entretanto, o caminho continua aberto para a busca. Apesar da configuração racionalizante das sociedades modernas, ainda segundo Neumann (1974, p. 156), “toda a vida [do homem] é moldada pela ação compensatória da psique com sua tendência à completude”. E uma das possíveis vias de expressão do imaginário simbólico do inconsciente é a arte, que atingiu um patamar nunca visto nos últimos séculos, aos poucos fazendo parte do repertório imagético das sociedades modernas, mesmo que muitas vezes de forma bastante diluída. Se a arte no ocidente antes era muito restrita ao campo da igreja ou da realeza, que financiaram o grosso da produção artística até o Renascimento, hoje ela assumiu um papel maior no inconsciente coletivo: “precisamente porque, para nós, as forças coletivas de criação simbólica do mito e da religião, dos ritos e festivais, perderam a maior parte de sua eficácia enquanto fenômenos culturais ligando a coletividade, o princípio criativo da arte atingiu uma proeminência única em nosso tempo” (1974, p. 166).

3.4. Tunga e a psicologia

Tunga explicitou de maneira bastante direta em suas obras e em especial nas entrevistas seu interesse pela psicologia freudiana e pela abordagem da matéria na alquimia. Ao discorrer sobre arte usando conceitos de psicanálise em entrevista a Ruth Chindler (2020), o artista aborda o universo simbólico como matéria a ser explorada no campo da expressão artística:

Quando você faz análise mítica, quando Freud mesmo vai recorrer a todas as construções míticas para encontrar alguns conceitos que vão ser instrumentalizados na profissão da psicanálise, ele está lançando mão não só daquele mito preciso, mas da construção inteira. Ou seja, a uma vigência

dessa construção que continua na subjetividade, como a da modernidade hoje também. Apenas o campo se tornou mais amplo.

Em sua poética, Tunga explorou avidamente o campo simbólico de sua subjetividade, elaborando e reelaborando sua própria mitologia com expressões artísticas que exploraram exaustivamente as matérias e símbolos que ele escolheu como uma espécie de gramática do seu trabalho: sinos, agulhas, fios, cabelos, imãs etc. Visto em retrospecto após a morte prematura do artista, podemos dizer que o conjunto de sua obra se mostra como um esforço totalizante, uma busca pela conjunção. Nas suas palavras, “a subjetividade é fragmentária e a grande aventura é construir um contínuo, construir uma totalidade a partir desses fragmentos, com todas as antípodas, com todas as oposições que implicam esses fragmentos”.

4. TUNGA E A GESTAÇÃO DO METAL

Tunga havia se mudado recentemente para o local que viria a se tornar seu famoso ateliê em Joatinga, no Rio de Janeiro, quando trabalhou na primeira versão das suas tranças de metal. Era o ano de 1980 e, tal qual um ferreiro trabalhando o metal em sua bigorna, o artista foi dobrando com um martelo os fios de chumbo até que a longa peça atingisse sua forma final após quinze dias de trabalho (FRAGA, 2012). A trança se tornou um poderoso elemento simbólico do imaginário de Tunga, que a aplicou inúmeras vezes em suas obras até o fim da carreira.

Em sua entrevista a Ruth Chindler (2020) Tunga afirma que “a trança pode seguir toda a vida até o infinito ou pode se interromper aqui, ou pode ir se desfazendo aos poucos”. Como metáfora do seu próprio trabalho artístico, a trança sugere uma operação potencialmente sem fim, onde a ação em si mesma contém valor enquanto processo que se desenrola continuamente. A obra de Tunga, de fato, é dobrada e desdobrada ao longo de toda sua carreira num diálogo contínuo entre trabalhos em um processo sempre guiado pela coerência de pensamento poético do artista.

O chumbo, metal de grande maleabilidade e baixa temperatura de fusão, foi largamente empregado pelos povos antigos. No entanto, suas reações químicas geram compostos tóxicos que logo levaram à associação do metal com doenças e a loucura. Na alquimia, o chumbo está associado à *prima materia*, a base material das transformações alquímicas, sujeita à putrefação necessária para o renascimento e a nova vida. Conforme Franz (2019, p. 84), Olympiodoros, um famoso alquimista do século V d. C., refere-se ao “chumbo negro” como “a substância básica do mundo na qual se encontra o segredo divino da vida e da morte”.

Em um passado bem mais remoto, segundo a mitologia egípcia, o chumbo foi utilizado no caixão onde Set aprisionou seu irmão Osíris, resultando em sua morte. O deus viria a ser ressuscitado por sua esposa Ísis, tornando-se o soberano do reino dos mortos. O metal passou a ser associado ao eclipse da consciência, ou, por extensão, à depressão. Segundo os princípios alquímicos, que determinam a putrefação como primeiro passo na purificação da matéria, o chumbo poderia representar, portanto, o primeiro passo para a transubstanciação.

Podemos traçar um paralelo entre este processo simbólico de transformação e a

poética de Tunga, iniciada por sua trança primordial. Esta obra representa o germe de um lento processo de refinamento, a busca do domínio da matéria em suas variadas formas, ocorrendo lado a lado com a evolução do pensamento do artista.



Trança, 1980. Fio de chumbo trançado - 1120 x 17 x 9 cm

A Trança de Tunga é simbólica por representar, em sua origem mais remota, o trabalho da humanidade ao impor sua potência criativa perante o mundo exterior, moldando seus elementos e não mais se sujeitando ao tempo da natureza, mas determinando seu próprio tempo com o gesto de criação. Para as sociedades primitivas, os metais eram gerados no ventre da terra. Como escreve Eliade (1979, p. 42), “se rios, galerias, minas e cavernas eram comparados [em mitos antigos] com a vagina da Mãe Terra, tudo que se encontra na barriga da terra está vivo, embora em um estado de gestação. Em outras palavras, os minérios extraídos das minas eram, de certa maneira, embriões”. O homem, ao adentrar cavernas e

explorar minas para trabalhar o metal, deu um enorme passo no sentido de impor o seu tempo à natureza.

Segundo os alquimistas, a natureza, por princípio, tende a transformar todos minérios em ouro. Metais ditos “imperfeitos” seriam apenas materializações abortivas que ocorrem quando o curso natural de gestação do metal enfrenta algum obstáculo. “Como o metalúrgico que transforma embriões (ou seja, minérios) em metais [...], o alquimista sonha em prolongar esta aceleração, coroando-a com a transmutação final de todos os metais 'vis' no metal 'nobre' que é o ouro” (1979, p. 50).

O trabalho de transformação da matéria na alquimia segue uma série de etapas, cujas principais são: o *nigredo*, estágio da putrefação, representado pela cor negra e pelo chumbo; o *albedo*, estágio da purificação, representado pela cor branca e pela prata; e o *rubedo*, estágio final onde se alcança a pedra filosofal, representado pela cor vermelha e pelo ouro. Outros metais, tais como o latão, o ferro e o cobre participam de estágios intermediários no processo alquímico. Não por acaso, são estes os metais com os quais Tunga trabalhou ao longo da sua carreira.



Palíndromo incesto, 1990. Ferro, fio de cobre, ímãs, folha de cobre, limalha de ferro e termômetro de vidro.

Dentre suas obras de maior porte realizadas com o uso do metal, podemos destacar *Palíndromo incesto*, trabalho que teve sua primeira versão em 1990 e foi montado em outras versões variadas posteriormente. Atualmente, uma versão da obra ocupa uma grande área do

pavilhão de Tunga em Inhotim, a Galeria Psicoativa. A obra é uma das peças do artista que combinam outros trabalhos anteriores em uma espécie de sinfonia. Ela é constituída por grandes mechas de fios de cobre que formam uma espécie de cordame que atravessa agulhas enormes, entrando e saindo de recipientes que se assemelham a dedais gigantes de ferro fundido cobertos por imãs quebrados e folhas de cobre. Os fios de metal geram a impressão de movimento e guiam o olhar, que segue os fios ondulantes pelo chão, subindo nos dedais, contornando grandes aros de ferro, chegando ao teto, onde estão pendurados, até o ponto em que atravessam a agulha, que pende na vertical.

O nome da obra, muito de acordo com o gosto do artista pelos trocadilhos, comporta a leitura de elementos que entram e saem de receptáculos, os dedais-cestos (“in cesto”). O palíndromo, palavra que permite a leitura em ambos os sentidos das letras, pode sugerir a circularidade que a disposição dos elementos sugere. Cabe, no entanto, abordar o sentido gestacional que o termo incesto aponta. O processo de combinação que resulta na obra une o cobre e o ferro, dois elementos da mesma família, os metais. Os fios de cobre sugerem uma certa liquidez, “escorrendo” dos receptáculos de ferro, que tem sua superfície impregnada pelas folhas de cobre. A obra pode ser vista, portanto, como o resultado dessa união “consanguínea” metálica.

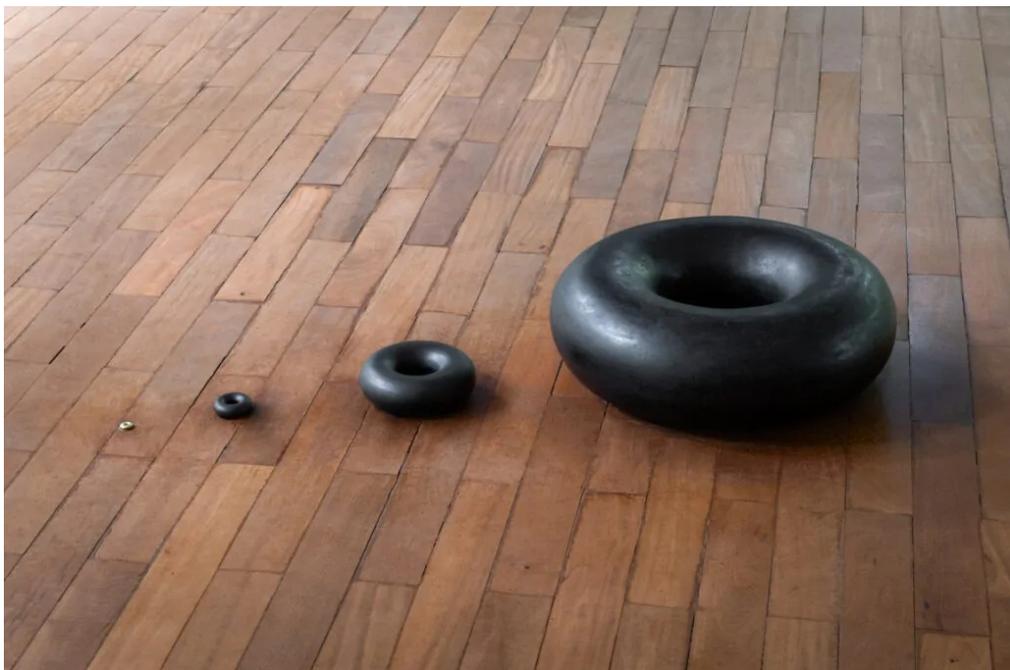
Analisando este cenário de acordo com a visão da alquimia, podemos observar o processo espiritual de desenvolvimento projetado nos metais, que ocorre em paralelo com o alquimista e, conseqüentemente – no caso da obra em questão – reverberando no espectador. Conforme Eliade (1979, p. 151):

Minérios e metais eram considerados como organismos vivos: falava-se em termos de sua gestação, crescimento, nascimento e mesmo casamento. [...] Aí se encontra a novidade da perspectiva alquímica: a vida da Matéria não seria mais designada em termos de hierofanias 'vitais' conforme a visão do homem primitivo; ela adquiriu uma dimensão espiritual; em outras palavras, ao assumir o significado iniciático do drama e do sofrimento [no processo de transformação], a matéria assume o destino do espírito”.

De fato, há algo de brutal na obra Palíndromo incesto: a matéria crua e áspera dos metais ocupando o espaço, os fragmentos de imã e limalha eriçada, recobertos por folhas fragmentadas de cobre, os fios serpenteando de forma ameaçadora em suas grandes dimensões. Na alquimia, a matéria, assim como o indivíduo, deve atravessar um doloroso processo de transformação: para Eliade (1979, p. 149) “as substâncias minerais 'sofrem,

'morrem' ou 'são renascidas' em outra forma de existência, ou seja, são transmutadas”.

O objetivo final desse lento processo de transformação da matéria para o alquimista é o ouro. Presente em algumas obras de Tunga, ele surge de maneira determinante em uma de suas obras mais marcantes dos primeiros anos de carreira, o *Toro expandido*, formado por três elementos de ferro fundido e um em ouro. Símbolo de grande importância para o imaginário do artista, o toro reflete suas preocupações com o espaço, o cheio e o vazio, a circularidade.



Toro expandido, 1983. Ferro maciço e ouro.

Na geometria, o toro seria a representação da rotação de um círculo plano em torno de uma circunferência. Ele significa, para o artista, a síntese de seu pensamento circular, que elabora conceitos continuamente num constante refinamento formal e conceitual. Dentro da gramática de Tunga, o *Toro expandido* apresenta de maneira muito clara o processo gestacional da ideia e da matéria. Assim como a *prima materia* se decompõe para se solidificar de maneira gradualmente mais pura no processo alquímico, o toro de Tunga é constituído de quatro partes onde cada elemento menor é assentado perfeitamente no centro do elemento imediatamente maior. Essa “linhagem” de toros, ao fim, se resume ao precioso ouro, simbolizando a pedra filosofal resultante do refinamento da matéria nas mãos do artista.

Trabalhando com metais puros, não misturados em ligas metálicas, Tunga parece buscar a essência primordial encontrada na forja alquímica. O metal, em suas obras, percorre

linearmente grandes áreas, conecta e acomoda elementos, suporta tensões. Sugerindo sempre solidez e permanência, o metal empresta ao artista a substância ideal para a materialização de suas elaborações formais. É a base perfeita para o exercício do sonho da totalidade alquímica.

5. DESMEMBRAMENTOS E A OBSTINADA VOLTA

Na alquimia, a elevação da *prima materia* passa pela decomposição da substância inicial, que se encontra demasiadamente maculada por impurezas, inadequada para uso sem ser submetida aos processos de transformação. Como já vimos, há sempre um paralelo entre a matéria trabalhada e o espírito do alquimista, que está submetido aos mesmos procedimentos e etapas aplicadas ao material de trabalho. Na busca da Pedra Filosofal, segundo Edinger (2008, p. 36), “uma das maiores operações do processo alquímico é denominada *mortificatio*. É uma imagem simbólica para o material [...] sujeito a ser morto, à putrefação, ao desmembramento”.

No trabalho de Tunga, grande parte da matéria e de seus experimentos se perdem na rotina criativa. Segundo o artista comenta em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2018, p. 523), “normalmente 80% a 90% das coisas que faço são destruídas”. Para o artista, é natural que ocorra uma grande perda no seu “Laboratorium”, um processo que apresenta um nítido paralelo com as operações alquímicas, onde muita matéria era perdida no trabalho de purificação. Além disso, muitos dos seus trabalhos já trazem no seu próprio conceito o elemento da decomposição, da fragmentação e do desmembramento. Parte de suas obras mais marcantes são instaurações, processos performáticos que perduram além do ato encenado e que trazem na sua composição elementos orgânicos, sobretudo maquiagem, alimentos, géis e líquidos diversos, sujeitos à ação dos processos naturais de decomposição.

Mas é em obras nas quais o artista trabalha com fragmentos de corpos que um paralelo com o processo espiritual equivalente da alquimia pode ser vislumbrado com mais clareza. Como ponto de partida, podemos abordar a performance *Experiência de fina física sutil*, de 1996. nela, um grupo de sete homens carregam na rua malas contendo partes protéticas de corpos humanos: mãos, pés e cabeças envoltos em uma substância gelatinosa. Percorrendo um trajeto circular, as malas se chocam e se abrem, conforme planejado pelo artista, jogando na rua aquelas partes de corpos humanos, que são em seguida coletadas pelos carregadores para que a caminhada seja retomada.

No seu livro *Barroco de lírios*, Tunga apresenta uma descrição em tons científicos que elucida conceitos por trás da simples descrição dos atos, iluminando a circularidade do processo de desmembramento e recomposição. O artista descreve (1997, p. 11 e 12) os homens e malas envolvidos na performance como “sete partículas móveis dotadas de um

núcleo central fechado e de um agente portante”. No evento do choque entre os elementos, “ocorre uma perda gelatinosa, sendo atributo do portante [portador da mala] o maior resgate possível desta matéria, evitando assim quedas substanciais do nível de viscosidade interno”.



Experiência de fina física sutil, 1996. Malas de couro, cabeças e membros humanos protéticos, gelatina e texto impresso com descrição do experimento.

Esse constante rearranjo de membros humanos dentro de malas, remetendo a cenas de crimes no cinema, adquire contornos mais macabros quando nos damos conta de que as cabeças presentes na obra possuem as feições de Tunga. O que está em jogo, portanto, é a reorganização cíclica das partes deste indivíduo como resultado da agitação constante da matéria nessa experiência de contornos físico-químicos, como o título da obra sugere. O processo é sumarizado pelo próprio artista no texto que descreve a obra: “É indispensável para o parcial ou completo sucesso do experimento, uma apreciação do processo e de seus intervalos. Relevante é pois saber que se trata de *um só corpo* que evolui em uma resolução *discreta de tempo*” (grifos do autor). Como um procedimento laboratorial, a performance de Tunga segue instruções muito claras que determinam componentes, quantidades e combinações para que o experimento seja bem sucedido.

O tema do sacrifício e desmembramento encontra paralelos que remontam a mitos muito antigos. O deus egípcio Osíris, uma divindade relacionada à força do solo fértil que permite o crescimento das plantas, foi esquartejado por seu irmão Set e as partes do seu corpo

foram espalhadas pelo antigo Egito. Seu corpo foi reunido por sua esposa Ísis com o auxílio de sua irmã Néftis. Osíris retorna à vida, passando a reinar no além, sendo identificado como o deus do renascimento. Seu mito encontrou uma nova forma na figura de Dionísio, o deus da antiguidade grega também associado à vegetação e à colheita, ao vinho e ao desregramento, uma figura que foi tantas vezes apropriada por artistas ao longo da história. Sofrendo destino similar ao de Osíris, Dionísio foi morto e desmembrado pelos titãs, retornando à vida posteriormente, tornando-se uma divindade vinculada aos ciclos vitais.

Este processo de morte e renascimento, muitas vezes cíclico, foi interpretado pelos alquimistas como necessário para o crescimento. Segundo Edinger (2008, p. 37), “a morte do ego, ou o ego tendo a experiência da própria morte, é com frequência o prelúdio do nascimento da consciência do Self”. O Self, segundo o conceito junguiano, seria a união do consciente e do inconsciente, as duas partes que formariam o todo na psique humana. À sua maneira, Tunga encena repetidamente esse ciclo de morte/renascimento onde o artista se vê no semblante daquelas cabeças e nas partes daqueles corpos submetidos à ação poética “cirúrgica”, emergindo a fórceps, vez após vez, do impacto que as malas uterinas recebem durante a performance.

Tunga muitas vezes acrescentava às suas obras narrativas míticas elaboradas, em sua prosa peculiar cheia de adjetivos pomposos, que serviam para ampliar a potência do trabalho, ao mesmo tempo alimentando um arco narrativo maior que englobaria toda a sua produção ao longo da carreira, uma teia poética em que temas circulam e são amplificados em diversas combinações recorrentes. Um dos temas mais caros ao artista está presente em uma de suas obras mais marcantes, *Xifópagas capilares entre nós*, criação dos primeiros anos de carreira apresentada pela primeira vez em 1984.

Neste trabalho, que foi encenado muitas vezes em aberturas de exposições ao longo da trajetória de Tunga, vemos duas meninas gêmeas unidas pelos cabelos, como se assim tivessem nascido, que desfilam pelo espaço expositivo em movimentos e poses que enfatizam sua semelhança. O artista criou para esta obra um texto que conta a história das gêmeas xifópagas, iluminando, ainda que de maneira críptica, os conceitos elaborados para a performance e acrescentando uma história para as gêmeas unidas pela cabeleira. Em um panfleto originalmente encartado em uma revista de psicologia Revirão – Revista de prática freudiana (posteriormente encartado no livro Barroco de lírios, do artista), Tunga apresenta uma suposta pesquisa sobre o mito de origem de um povo nórdico realizada pelo professor

Peter Lund, o conhecido paleontólogo e arqueólogo dinamarquês que trabalhou no Brasil no século XIX.

Segundo a narrativa de Tunga, o nascimento das irmãs xifópagas capilares havia criado discórdia, resultando na condenação à morte das gêmeas após terem se recusado a cindir a cabeleira, o que desfaria essa união anti-natural. Ambas foram decapitadas com um só golpe e “o fruto da discórdia [as cabeças cortadas unidas pelo cabelo] insepulto manteve-se pendurado a uma árvore”. Após a putrefação das carnes, que se soltaram dos escalpos, restou apenas a cabeleira loira. Esta foi roubada por um bandoleiro, que a presenteou à sua amada que, por sua vez, retirou da peça dois fios de cabelo. Segundo a lenda, ela “bordou numa fina seda uma imagem extraída dos seus sonhos. Durante a confecção de tal tarefa, se deu conta de que os pelos se metalizavam e douravam paulatinamente. Uma vez pronta a obra, a aparência era de fios de ouro”.



Xifópagas capilares entre nós, 1984.

Gêmeos estiveram presentes em muitos mitos primordiais, tanto de maneira auspiciosa quanto de maneira agourenta. Tunga, conhecido pesquisador da psicologia, provavelmente viu em sua performance aspectos do encontro e da união entre o ego, nossa imagem consciente, e a sombra, seu elemento oposto equivalente presente no inconsciente. O viés psicológico da alquimia visa, sobretudo, o processo de individuação, onde a união das partes do indivíduo permite que o todo seja finalmente consumado. Voltando mais uma vez a Edinger, percebemos que a história elucida esse processo alquímico que inevitavelmente atravessa os tenebrosos processos da *mortificatio* para que, ao fim, seja alcançado o resultado final desta lenta destilação: os fios de ouro, que serão usados na livre expressão poética do eu integrado.

Seguindo as belas imagens do mito narrativo de Tunga, podemos interpretar o bandoleiro que se apropria da cabeleira e sua amada que a usa para bordar seus sonhos como elementos do inconsciente individual trabalhando com o imensurável universo simbólico interior do inconsciente coletivo junguiano. A “bordadeira de sonhos” merece especial atenção nesse mito. Jung desenvolveu em sua abordagem da psicologia analítica o conceito da *anima*, que seria a representação inconsciente feminina do homem. Essa figura da psique é originalmente projetada na figura da mãe e em figuras femininas do mundo exterior – servindo em tempos primordiais de base para figuras míticas, tais como sereias, feiticeiras, fadas ou ninfas. À medida que o homem amadurece, especialmente durante a segunda metade da vida, a *anima* é gradualmente desvestida de suas roupagens projetivas, assumindo um papel psicológico de grande importância: a “função de relacionamento com o mundo interior, na qualidade de intermediária entre o consciente e o inconsciente, função de relacionamento com o mundo exterior, na qualidade de *sentimento* conscientemente aceito”, segundo Silveira (1997, p. 85; grifo da autora). Para Jung, o diálogo entre o consciente do homem e seu feminino na *anima* seria, portanto, vital para a completude do indivíduo, agora capaz de se expressar com todo seu potencial.

Toda a obra, portanto, se oferece para uma leitura psicológica que pode ser interpretada, ao fundo, como o processo criativo atingido através do mergulho interior, abordando as múltiplas facetas do indivíduo que precisam ser concatenadas no lento processo alquímico de transformação. O ouro obtido é a matéria mais nobre no trabalho poético, objeto de um esforço destinado a se repetir ciclicamente na expressão criadora, permitindo voos poéticos cada vez mais altos.

Tunga aborda o tema da decapitação e do outro em ao menos mais duas obras

importantes. *Gravitação magnética*, apresentada na 19ª Bienal de São Paulo em 1987, é um trabalho de grande porte executado em metal. A enorme peça consiste em uma grande placa de ferro onde está disposta a forma de um animal abatido com uma enorme cauda dando voltas sobre a placa, formando o contorno de uma figura humana sentada ao chão. Sobre a carcaça metálica, pendurada no teto, vemos uma enorme cabeleira formada por fios de ferro de onde pende a forma de uma cabeça degolada, posicionada logo acima deste animal. Mais uma vez Tunga empresta suas feições à obra.

Ao ser questionado sobre a origem de seu apelido em uma entrevista na ocasião da Bienal (MARTINS, 1987), Tunga menciona os “tungos”, uma tribo russa, “os últimos a resistirem à Revolução de 1917”. Em suas leituras sobre a alquimia, é muito provável que Tunga tenha tido contato com a obra de Eliade sobre o tema, que menciona a tal tribo em uma passagem que descreve iniciações xamânicas em que os futuros sábios sonham ser despedaçados e restituídos novamente por “demônios” iniciáticos (1979, p. 83). Esse texto dialoga de maneira notável com o trabalho de Tunga exposto na Bienal:

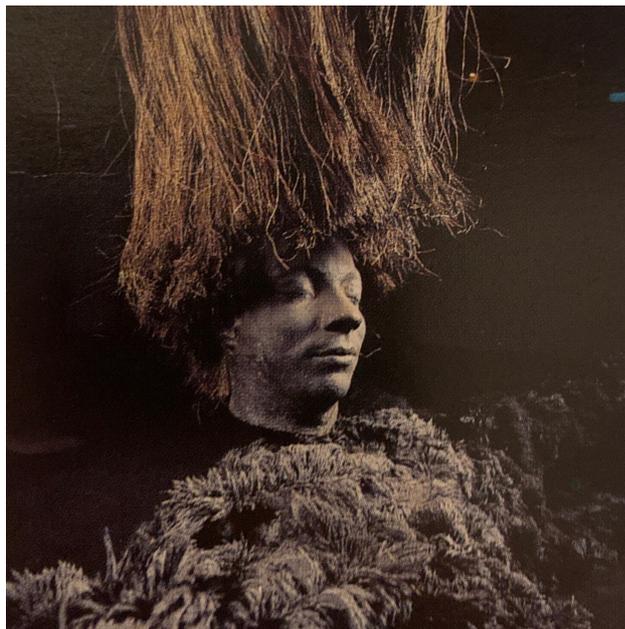
O futuro xamã, durante seu mal-estar iniciatório, vê-se penetrar o interior de uma montanha onde observa um homem nu operando um fole. No fogo está um caldeirão. O homem nu agarra o xamã com um grande par de pinças, corta sua cabeça, fatia seu corpo em pequenos fragmentos e atira todas as partes em um caldeirão onde permanecem cozinhando por três anos. Na caverna também há três bigornas e o homem nu forja sua cabeça na terceira bigorna, aquela reservada para os melhores xamãs. Por fim, ele resgata seus ossos, remonta-os e os cobre com carne. De acordo com uma outra fonte, **um xamã tungo**, durante sua iniciação, teve sua cabeça cortada e forjada com pedaços de metal (grifo meu).

A cabeça de ferro pendendo decapitada em uma obra formada exclusivamente por metal e imãs parece apontar para esse processo brutal de morte e renascimento simbólico interior tão afeito ao mundo da alquimia e dos rituais xamânicos de transformação. A carcaça animal poderia representar o sacrifício e a longa linha da sua cauda, perfazendo o contorno de uma figura, indicaria o processo lento, duro e espinhoso de individuação e crescimento interno.

Ainda na mesma Bienal, Tunga apresentou registros de sua performance *Semeando sereias*, realizada no mesmo ano. As fotografias retratam o percurso narrativo da performance, onde vemos o artista caminhando sobre uma praia rochosa (Joatinga, no Rio de Janeiro). Tunga vagueia até encontrar em uma poça de água do mar uma cabeça decepada – com suas feições novamente – e uma longa cabeleira.



Gravitação magnética na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Ferro fundido, fios de ferro e limalha de ferro sobre placas de ferro.



Gravitação magnética, 1987 (detalhe).

Há um relato sobre a obra em Barroco de lírios onde Tunga, na sua prosa característica, empresta cores às cenas registradas nas fotografias. Após se deparar com a cabeça na praia, o artista a segura pelos cabelos e, num giro, atira o “troféu mórbido” no mar. No entanto, presa pelos longos fios às rochas, sargaços e mariscos, a cabeça não vai muito longe e fica submetida ao movimento das águas, que a jogam contra as rochas da praia. Tunga se arremessa ao mar para resgatar a cabeça, mas logo se depara com “um corpo absolutamente íntegro [flutuando nas águas]. Estava em perfeito estado de conservação e não apresentava qualquer sinal de violência ou putrefação”. Este corpo, não corrompido pela morte – sem a cabeça – tinha as formas de uma mulher com “os mais belos e bem formados seios assim como a maravilhosa genitália feminina”.



Semeando sereias, 1987.

O mar, que simboliza os domínios obscuros do inconsciente, é o espaço onde os elementos opostas da obra se encontram para formar um todo: vivo/morto, corpo/cabeça, homem/mulher. Podemos compreender na performance o encontro da figura masculina com sua *anima*, aqui assumindo ares de sereia. O resultado dessa semeadura, segundo a psicologia

e a alquimia, seria um indivíduo mais completo, obra de um esforço constante envolvendo seguidos ciclos evolutivos. Nas palavras do artista no texto de *Semeando sereias*, “O que se poderia cultivar sob aquele signo? Sim, um fênix diria, o retorno, a recorrência, a obstinada volta!”

O gesto performático se apresenta aqui revestido de uma profunda carga simbólica primordial, bebendo na fonte dos arquétipos antigos para conjurar todo o poder de expressão poética. O gesto fecundo ecoa o esforço criativo que vemos na análise da alquimia de Eliade (1979, p. 157):

Para fazer algo bem, ou para recriar a integridade viva ameaçada pela doença, é necessário primeiro retornar à origem e então repetir a cosmogonia. A morte iniciática e a treva mística, portanto, possuem um significado cosmológico: elas significam a reintegração do “estado primal”, o estado germinal da matéria, e a “ressurreição” corresponde à criação cósmica. Na terminologia moderna, a morte iniciática abole a Criação e a História e nos livra de todos os fracassos e “pecados”.

Como em muitas de suas obras, Tunga procura nos trabalhos analisados aqui tratar de temas recorrentes que marcam profundamente sua poética. A alquimia oferece ao artista um repertório de significados que alicerça o uso da matéria e da simbologia que o artista determinou como constituintes de suas operações criativas. Existe um pensamento finamente costurado ligando sua evolução artística que pode ser enxergado como uma parábola do progresso alquímico na busca da Pedra Filosofal. Podemos enxergar no conjunto de suas criações a busca pelo *Magnum Opus*: a transmutação do espírito, a elevação da consciência.

6. CORPO, MATÉRIA E A COLA POÉTICA

As instaurações de Tunga constituem sua versão aglutinada de performance e instalação. Nelas, componentes de seu vasto repertório poético são conectados através da participação de atores ou participantes, trabalhando a materialização da obra num determinado espaço no tempo. Para o artista, uma instauração partiria, no primeiro momento, de uma amálgama de obras em constante elaboração e reformulação. Em outras palavras, segundo Lampert (2019, p. 195), seria uma “escultura de muitas esculturas; possui, em seu próprio corpo, muitos outros corpos [...] é uma peça sinfônica”. O segundo passo seria atingido com a intervenção de corpos em contato direto com a matéria fria, concatenando um conjunto maior que une os opostos orgânico/inorgânico. Por fim, o artista amplifica o alcance da obra ao determinar que o conjunto completo que constitui o objeto da ação permaneça no espaço expositivo como obra-testemunho do gesto poético, substancialização dos conceitos tramados por um demiurgo, o maestro daquela criação.

Podemos considerar como primeira expressão maior de suas instaurações a obra *True rouge*, que foi apresentada pela primeira vez em 1996, sendo reproduzida em outras oportunidades em versões diferentes até estacionar de maneira definitiva, em 2003, em um pavilhão próprio no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. O trabalho consiste em uma série de cruzetas de madeira – como peças que controlam marionetes – de onde pendem fios que sustentam redes de trama aberta, expondo o seu interior. Estas, por sua vez, contém uma série de elementos aparentemente sem qualquer conexão: bolas de bilhar, bolas de vidro, peças de vidro soprado, escovas de garrafa, feltro, esponjas do mar, água tingida e gelatina. A conexão que oferece de imediato ao olhar a liga de tantos elementos díspares é a cor: todos os elementos na obra são vermelhos.

Essa obra alcança, pode-se dizer, sua potência máxima quando incorpora a ação de bailarinos/performers, como aconteceu em Inhotim em duas ocasiões. No ato performático, os bailarinos manipulam grandes recipientes de uma substância gelatinosa vermelha, cobrindo seus corpos e derramando a matéria sobre as redes, fazendo com que a gelatina escorra, depositando-se sobre os recipientes de vidro ou formando poças no chão. *True rouge* encontra então sua expressão total.



True rouge, 2003 (Inhotim). Cruzetas de madeira, fios e redes de nylon, vidro soprado, bolas de vidro, bolas de bilhar, escovas de garrafa, feltro, esponjas do mar, água cromatizada e gelatina.

Assim como os fios e cordas em muitas obras, a gelatina representa um elemento de ligação, unindo elementos dissonantes em uma sintonia harmônica. Por outro lado, embora a substância agregue o conjunto da obra, instaurando uma percepção de todo, ela também reforça, por sua própria natureza fluida, a constante mutação ao qual o trabalho é submetido dentro do corpo da obra de Tunga. Em sua poética, fios de metal, tranças, redes e tecidos formam o que Suely Rolnik (2011, p. 146) chamou de atratores estranhos, cuja função é “dar liga ao conjunto de materiais disparatados que o artista aglutina, de modo a contribuir para que a mistura ganhe consistência e faça obra”.



Registro de performance com grupo de bailarinas e a obra *True rouge*.

6.1. Desdobramentos

Tunga viria a seguir elaborando suas instaurações ao longo dos anos, revisitando e ampliando o trabalho em versões que se desdobravam, conectando obras e ações performáticas em novos conjuntos. Podemos destacar, neste sentido, o vídeo *Make-up coincidence*, de 2002, um curta-metragem de seis minutos, dirigido por Murilo Salles, registrando performances realizadas na abertura de uma exposição do artista na Luhring Augustine Gallery, em Nova York. Na instauração, duas de suas obras, *Triade trindade* e *A prole do bebê*, foram dispostas no salão principal da galeria. Três mulheres aplicavam grossas camadas de maquiagem em tons de pele sobre os elementos de *Triade trindade*, enquanto três homens recobriam de graxa industrial os componentes de *A prole do bebê*.

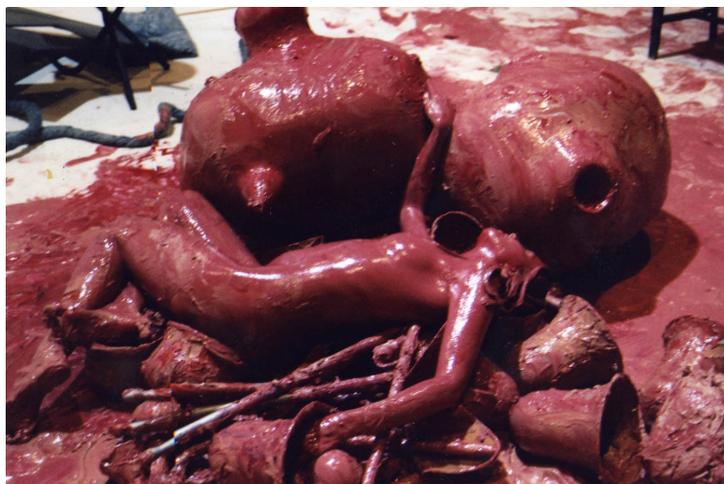
A intervenção performática reconfigurava as formas dos elementos das obras, que acabavam se mesclando em um grande amálgama de matéria viscosa que recobria também os performers e o chão da galeria. O processo alude à transformação através da ação que conecta os corpos orgânicos dos participantes aos elementos metálicos e sintéticos das obras. O uno que surge da ação criativa representaria a quintessência poética do trabalho de Tunga. É no processo de ligar – com os “atratores estranhos” – os elementos constitutivos da instauração que tudo toma forma. A ação é necessária, segundo Tunga em entrevista a Lampert (2019, p. 295), “para lhes dar [às partes da obra] compleição, transferir pele ao inanimado, povoá-los e dar-lhes alma”.



Triade trindade: Ferro fundido, ímãs, limalha de ferro, fios de cobre ou cabo de aço tingido, cobertores de fibras recicladas, três moças performers, maquiagem. *A prole do bebê*: fibra de vidro, graxa industrial e três performers homens. Luhring Augustine Gallery, Nova York, 16/02/2002.

Podemos ressaltar nesta fala nuances animistas que remetem aos princípios alquímicos que permeiam toda a obra de Tunga. O trabalho do artista seria acender o fogo vital soprando vida na “pedra fria” da matéria. Jung cita Ostantes (2012, p. 314), um dos mais antigos alquimistas, que teria vivido no primeiro século a.C.: “Vai até as correntezas do Nilo e lá encontrarás uma pedra que tem espírito. Toma-a, divide-a e enfia tua mão dentro dela para extrair-lhe o coração, pois sua alma reside em seu coração”. Como vimos, o mundo mágico da antiguidade era constituído de forças vitais presentes por toda parte. “O mundo da matéria era preenchido pela projeção de um segredo anímico que, desde então, aparecia como o segredo da matéria”. Era nesse território que operavam os alquimistas, visando extrair a essência mais pura dos elementos do mundo. De volta à obra de Tunga, seria no encontro entre a matéria – aqui constituída por elementos minerais e humanos – e o espírito criador do artista que surgiria a obra, conjunção de opostos em uma só entidade artística.

Talvez o exemplo mais claro do conceito de instauração – e até sintético dada a redução de elementos utilizados – possa ser observado na obra *Experiência com Ynaiê*. Realizado na residência do artista, o trabalho consiste num ato performático envolvendo o próprio Tunga e sua assistente Ynaiê. A performance, realizada em 2004, foi registrada em vídeo. Nela, o artista e a assistente operam transformações aplicando maquiagem sobre peças de Tunga. Ao final, ambos estavam completamente cobertos da substância argilosa, assim como os demais elementos envolvidos na instauração. O corpo da performer, em especial, se mistura com as peças quase ao ponto de se confundir em uma fusão mediada pela grossa cobertura de maquiagem.



Experiência com Ynaiê, 2005. Performer, alumínio fundido ou fibra de vidro, ferro e maquiagem.

6.2. A cola poética

A matéria em processo nas instaurações é transmutada pelo olhar, que conecta os elementos transfigurados pelas camadas de gelatina, graxa ou maquiagem em um todo maior do que as partes, envolvendo elementos distantes pela própria natureza ou forma em complexos abertos para ampliações e conexões fertilizadas pelo que Tunga chama de “cola poética”. A energia das obras parece imantar inexoravelmente, em veladuras e revelações, a mixórdia de elementos aparentemente tão incongruentes. Suely Rolnik (2011, p. 149) vê nessa faceta do artista sua maior força:

Aqui [nas instaurações], a fresta que o trabalho de Tunga abre para esse nosso olho se escancara e passa a ocupar toda a cena: o que se apresenta é a orgia vital em que minerais, vegetais, animais e humanos se afetam mutuamente e se misturam, desencadeando-se imprevisíveis devires de cada um e de todo. Nesse ponto extremo da luxuriante sexualidade não antropomórfica de que é feita essa obra [...] já não é possível delimitar espécies e, sobretudo, manter qualquer elemento – o humano incluído – numa relação de exterioridade com os demais: o mundo revela-se em obra, work in progress.

Menos conhecido do que suas grandes instalações, o trabalho de Tunga sobre papel oferece um excelente olhar sobre os processos que fundamentam sua poética. O emaranhado de formas que o artista aglutina em suas instaurações está presente de maneira mais sintética na série *Ethers*, publicada em livro numa edição luxuosa e limitada onde os desenhos do artista são ladeados por poemas de Esther Faingold. Toda a série apresenta corpos envoltos em processos de deglutição e excreção de líquidos e cristais onde os limites dos membros, torsos e cabeças são compartilhados, fazendo com que o olhar circule sem que o desenho se “feche” em uma só forma apreendida.

Realizada em monotípias sobre papel do Himalaia, os desenhos parecem reiterar a descrença na autoridade da linha enquanto delimitadora de formas, uma vez que, além de se apresentarem de maneira descontínua e ambígua, compartilhadas por mais de um corpo, elas são borradas no processo de transferência, similar ao decalque. Toda a estrutura dos desenhos parece apontar para uma espiral de significados, como aponta Viviane Matesco (2011, p. 135):

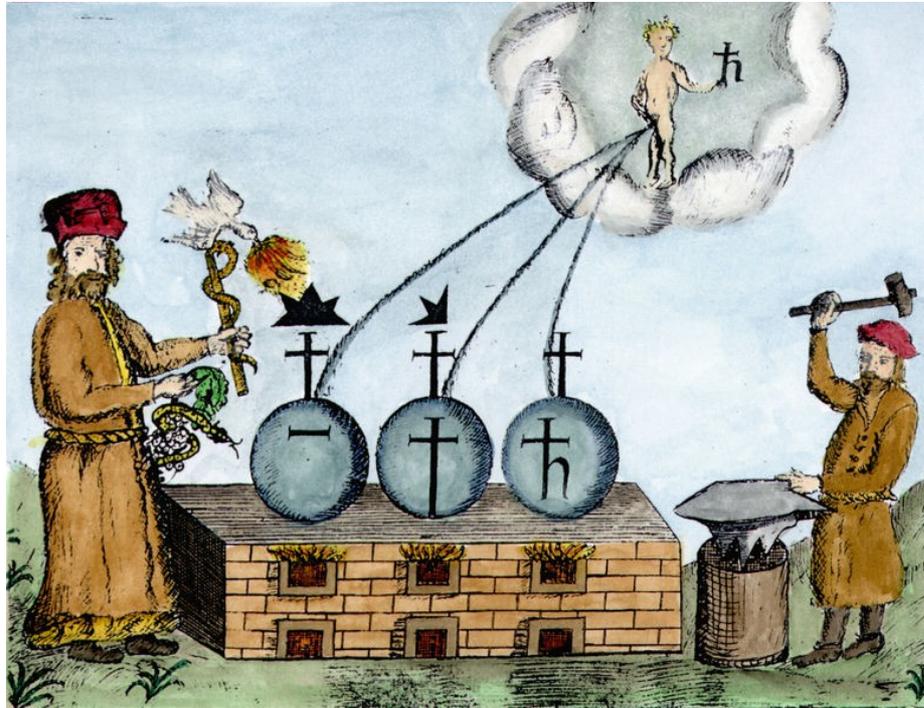
Contrário a qualquer arquitetura previamente planejada, o ir e vir da linha indica universos que se expandem ou contraem; supõe lógica que busca no acontecimento o encontro, o desejo desses estranhos atratores. A linha não delimita, segue um contínuo que inviabiliza a distinção entre figuras; as múltiplas conexões entre corpos e matérias provocam um estado de imersão agenciando fluxo permanente. No desenho não há ponto de partida ou chegada, pois, em vez de espaço codificado e fechado, sugere abertura que preserva a possibilidade do aparecer.



Da série *Ethers*, 2010. Monotipia a pastel seco sobre papel.

Toda a série *Ethers* reforça a circularidade do processo de transformação da matéria e dos corpos, mesclados em um composto de formas fragmentadas. Juntamente com peças de cristal, os líquidos (sobretudo urina e baba) saem e entram pelos orifícios, operando como elemento que une as formas corpóreas. Recipientes são usados para coletar a matéria que passa pelo sistema digestivo humano, aqui apresentado tal como um espaço de transmutação, um processo que se assemelha às transformações que ocorrem em retortas, vasos e fornos manipulados pelo alquimista. É sabido que a urina era processada por alquimistas medievais, que a ferviam até a sua concentração em forma de pó cristalizado, produzindo amônia, material essencial para a fertilização das plantas. Segundo Roonberg (2010, p. 428), “A urina é salgada, tendo parentesco, portanto, com a água do mar. E como a água do mar era um

nome para o vaso milagroso do inconsciente, a *acqua permanens*, a matriz psíquica ou 'útero' que dá a luz a pedra aperfeiçoada, ou a criança divina”.



O *puer mingens*, ou criança urinando. Ilustração do *Speculum veritatis* (Espelho da verdade), de Eirenaeus Philalethes, séc. XVII.

Na série *Ethers*, o corpo pode ser entendido como laboratório alquímico, assumindo o papel de *vas Hermetis*, o vaso hermético onde a matéria é refinada e purificada em processos que se repetem, chegando ao fim na pedra filosofal, o *lapis*, ou cristal. Nas palavras de Jung (2012, p. 254), o vaso é “uma espécie de 'matrix' (matriz) ou 'uterus' do qual deve nascer o 'philius philosophorum', a pedra milagrosa”. Para o psicoterapeuta, o vaso seria um conceito, uma ideia mística usada para simbolizar os processos de individuação no crescimento do indivíduo.

O cristal, para as sociedades primitivas pré-históricas, representava a materialização de divindades celestiais, as “pedras de luz”. É natural, portanto, que ele tenha assumido contornos místicos em muitas culturas. Eliade (1979, p. 19) ressalta que certas tribos xamânicas faziam uso do cristal nos processos de formação dos líderes espirituais. “Quando está sendo iniciado, o futuro xamã é alimentado com cristais de quartzo. Em outras palavras, sua capacidade enquanto visionário [...] vem para ele, ao menos em parte, de uma solidariedade mística com o céu”.

Tunga utiliza o cristal em muitos dos seus trabalhos e parece apontar para essa pedra, fruto de processos intestinos das profundezas da terra, como símbolo de transformação e elevação da matéria, um elemento sólido e luminoso que pode ser interpretado como o resultado, na série *Ethers*, de transformações depurativas internas do indivíduo em busca do Si-mesmo, da totalidade de sua individualidade.

Uma temática muito semelhante é encontrada em outra série de obras em papel de Tunga, as aquarelas diáfanas de *Quase auroras*. Aqui o artista mais uma vez faz uso de uma narrativa mítica para explicar a origem das pinturas. Em texto encartado que acompanha o catálogo da exposição *Quase auroras* na Galeria Millan, Tunga nos informa que certa vez havia usado uma garrafa de cristal bacará como recipiente para coletar sua urina. A luz que atravessava a garrafa, de tons amarelados, o instigou a concluir que estava diante do que batizou como phanógrafo, partindo da palavra *phanos*, lanterna em grego. Ao posicionar uma folha de papel à luz que atravessava a garrafa, Tunga observou, encantado, que uma projeção se materializava no papel como se fosse obra da sua “lâmparina” mágica. “Micro partículas de cristal haviam sido filtradas, se depositando ordenadamente a formar uma imagem. Límpida cena, minuciosa paisagem, quase aurora revelada em papel”.

As imagens de *Quase auroras* parecem buscar o limite do perceptível com seus contornos esmaecidos em tinta muito diluída. Entrevemos mais uma vez corpos como meios de transformações líquidas fantásticas que ocorrem entre a cabeça e a genitália como impressões enevoadas dos corpos pintados no papel. Em algumas das aquarelas da série percebemos a presença da natureza na forma de palmeiras, terra e árvores que se misturam à diluição que apaga os limites da matéria nesse processo. Mais uma vez Tunga apresenta em seu trabalho a comunhão de elementos orgânicos e inorgânicos, onde animais, vegetais e minerais são projetados em visões extraordinárias inspiradas por partes da consciência que o ego não pode dominar completamente. O artista busca reforçar a origem visionária de *Quase auroras* ao declarar que toda a série teria surgido praticamente sem sua participação: “tinha a nítida impressão de que [o trabalho] fora feito através, não por mim, como psicografado”. Nesse trabalho Tunga parece nos convidar a vislumbrar o mundo mágico do subconsciente, cheio de significados estranhos e de difícil apreensão, aberto para múltiplas análises que, ainda assim, parecem incapazes de abranger todo o significado de um trabalho tão fugidio.



Da série *Quase auroras* (2005), aquarela e grafite sobre papel de algodão.

7. A CIRCULARIDADE DO TORO, A MANDALA, O AMOR

O tema da circularidade se manifesta já nos primeiros anos de carreira de Tunga, servindo tanto como princípio de forma em trabalhos como o *Toro*, quanto como base conceitual em uma obra que constantemente retoma elementos presentes em peças anteriores, que são montados em novas configurações, criando novas conexões e significados. O toro é um espaço topológico que assume uma forma similar a uma câmara de ar de pneu. A volta dentro do toro, não sendo linear, pode, portanto, sempre oferecer novos caminhos possíveis. Para Tunga, a circularidade significava, sobretudo, um movimento que permite novos encontros e, conseqüentemente, novos entendimentos.

Pode-se dizer que é na circularidade do toro que o conjunto da obra de Tunga pode ser delimitada em termos gerais. Os elementos do seu repertório – de fios de metal, redes, imãs, tranças e recipientes de vidro – assumem constantemente novas relações e ampliam seu significado quando se aproximam em ambientes expositivos mais amplos, como se o magnetismo invisível presente se manifestasse com mais força nesse contato. A energia, elemento imaterial, é parte essencial da poética do artista. Podemos dizer, fazendo uso do repertório alquímico, que ela é a quintessência de todo o trabalho.

Uma das primeiras aparições do toro na obra de Tunga é a vídeo-instalação *Ão*, de 1981. A obra consiste em um *loop* de vídeo de 45 segundos registrando um trajeto circular e infinito dentro do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro, que assume no filme uma forma toroidal. Esse conceito é refletido na própria disposição do celulóide, cuja fita foi colada formando um grande círculo que passa por roletes na sala de exposição, atravessando o projetor. A projeção é acompanhada pela voz de Frank Sinatra interpretando Cole Porter na música *Night and day*, cujo refrão é tocado incessantemente: “*night and day, day and night*”. Em *Ão*, nas palavras de Paulo Venâncio Filho (2022), “experimentamos uma viagem por dentro de uma escultura – uma escultura 'nua' [...]. 'Ão' é um palíndromo espaço/visual, sem letras, palavras, vazio, nu – o toro despido”. É interessante notar também que o próprio título da obra parece apontar para a partícula que indica o futuro do presente do indicativo na terceira pessoa do plural, sugerindo, nesse sentido, um devir circular onde os significados se acumulam nas colisões e conexões que a obra poética de Tunga possibilita.



Ão, 1981. Filme projetado em loop no formato 16mm, passando por 12 hastes com roletas.

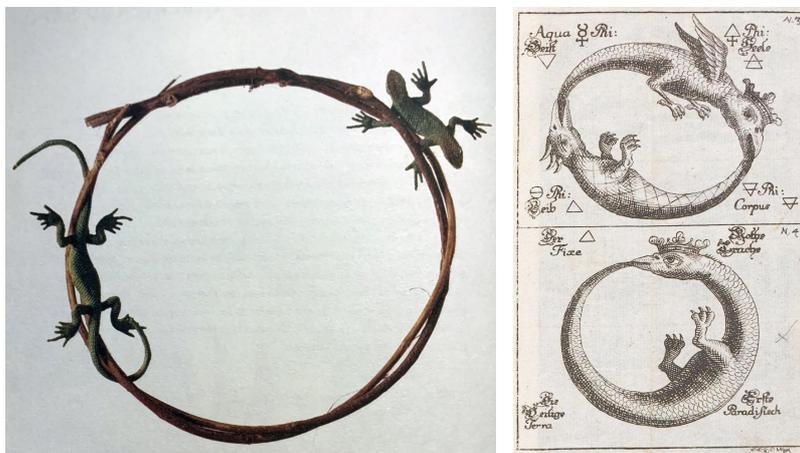
O conceito do toro é apresentado mais uma vez em outro conjunto de obras intimamente associadas a *Ão*. *Les bijoux de Mme de Sade*, de 1983, consiste em esculturas de bronze ou ferro maciço de um fêmur muito comprido assumindo a forma circular, formando um anel. No seu livro *Barroco de lírios*, Tunga apresenta, no mesmo encarte em que discorre sobre o mito das irmãs xifópagas, um relato fictício sobre a construção do túnel Dois Irmãos, em cuja obra teria sido encontrado o tal fêmur circular fossilizado em forma de metal. Ao aplicar o conceito da circularidade ao maior osso do corpo humano, Tunga sugere uma conexão entre as evoluções e revoluções dentro do toro e as próprias transformações internas que ocorrem no artista e, por extensão, no espectador. O osso circular também parece apontar para a autofagia presente no ouroboros, imagem mítica do dragão ou da serpente que abocanha a própria cauda, formando um círculo – toroidal – profundamente simbólico.

O ouroboros é um símbolo muito antigo, cuja representação mais remota conhecida foi encontrada em uma tumba egípcia do século XIV a. C. Dentre as muitas leituras possíveis, ele representa o movimento, o contínuo, a autofecundação, o eterno retorno. Para os alquimistas, a alma da matéria era representada pelo mercúrio, o *argentum vivum*, o espírito da matéria que deveria ser buscado em um processo circular de constante depuração até que a pureza seja encontrada no âmago da matéria. O dragão que morde a própria cauda aponta, portanto, para o processo do *opus alquímico*, que, segundo Jung (2012, p. 312), “provém de uma só coisa, devendo retornar ao uno. [...] Como dragão, devora-se a si mesmo e como dragão morre para ressuscitar sob a forma do *lapis*, [a pedra filosofal]”.



Les bijoux de Mme de Sade, 1983. Ferro fundido maciço, 127 x 7 cm.

O ouroboros de Tunga aparece em forma reptiliana na obra *Cipó cinema*, resultado de mais uma elaboração ficcional do artista, descrita no livro *Barroco de lírios*. Tunga conta que, ao se debruçar no tema do contínuo, que sempre lhe foi caro, presenciou em um estado de sonolência duas lagartixas que atacaram simultaneamente o mesmo inseto, uma abocanhando a outra, num processo de deglutição mútua que resulta no desaparecimento de ambos animais. O conceito resultou em uma série de lagartos de quatro patas e dois rabos ou de quatro patas e duas cabeças, insinuando a ideia de autofecundação que percebemos estar subjacente em toda sua produção artística. As lagartixas de Tunga passaram a integrar posteriormente a obra *Lezart* em forma de ferro fundido.



Cipó cinema, 1989. Lagartos de borracha e cipó. À direita, representações do ouroboros no *Uraltes Chymisches Werk*, de Abrahami Eleazaris (1760).

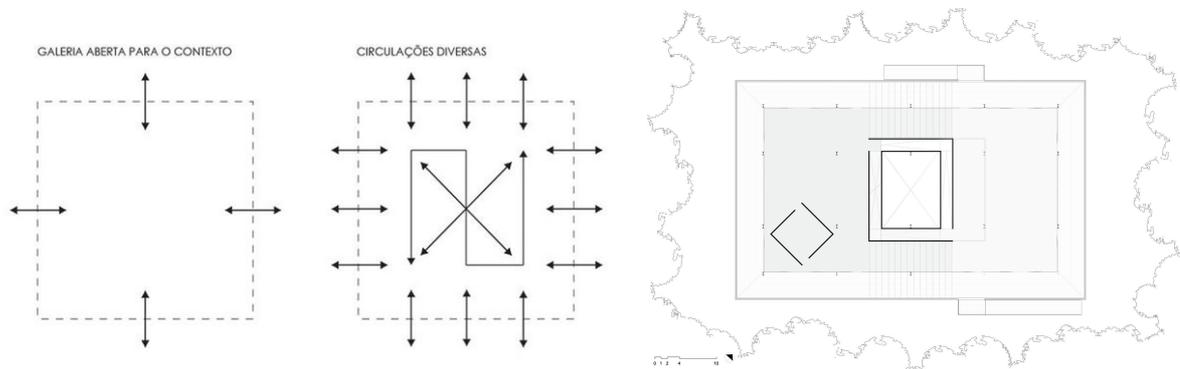
Para Tunga, o tema da circularidade do toro se configura como o cerne conceitual de sua poética, possibilitando o livre trânsito de materiais e formas, suas “partículas” em constante colisão, permitindo novas conformações em um circuito de criação. Sempre afeito a combinações recursivas, como nas suas obras e instaurações sinfônicas, o artista parece convidar o espectador a esse movimento, transformando-o também em uma partícula dentro do conjunto da obra. Nesse processo de autofecundação e de “polinização” mútua, tanto a obra permanece viva, renovada constantemente em novas gerações de ordem, quanto o público “é convidado a percorrer um caminho espiralado ou rizomático que leva necessariamente a outra obra, instigando-o à fruição de uma série de trabalhos”, nas palavras de Sousa (2017, p. 21). Um olhar atento para a obra do artista demonstra a presença do germe que se espraiaria em combinações cada vez mais complexas e sofisticadas, como um universo em expansão, mas sempre mantendo um repertório que, em larga medida, já estava presente desde o princípio.

7.1. A Galeria Psicoativa

A presença do contínuo se manifesta de maneira clara nas ideias que nortearam a construção da Galeria Psicoativa de Tunga em Inhotim, Minas Gerais. O artista, que exerceu um papel de grande importância na criação do Instituto Inhotim ao convencer o empresário e colecionador Bernardo Paz a investir na ideia, concebeu um enorme pavilhão que possibilitasse o movimento circular em três níveis. Tunga estava então nos seus últimos anos de vida, pois viria a falecer em 2016 vítima de um câncer. Com sua formação de arquiteto, o artista pôde dialogar com desenvoltura no desenvolvimento do projeto, que se tornou, talvez, o melhor lugar para se familiarizar com sua obra e suas ideias. Dentro do pavilhão, nas palavras de Tunga em entrevista a Siqueira (2012, p. 40), “você é uma partícula que se acelera ao redor do centro”.

No mesmo artigo, Tunga expõe claramente o conceito de toros aninhados em que se baseia o projeto arquitetônico da Galeria Psicoativa de Inhotim:

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 *Ào* 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.



Detalhes do projeto da Galeria Psicoativa. Rizoma Arquitetura, 2011-12.



Interior da Galeria Psicoativa em Inhotim.

Ao falar sobre o corpo na poética de Tunga, Viviane Matesco (2011, p. 138) aponta para a energia latente no movimento dentro da obra, para “a capacidade que as coisas têm de se transformar, de confundir-se com seu contrário; o trabalho introduz tensão, pois sentimos ao mesmo tempo a interação e a oposição entre eles”. A energia invisível, como o magnetismo do imã ou a energia da corrente elétrica, é também elemento essencial no trabalho de Tunga. É esse elemento de liga que tanto amarra elementos díspares – aproximando opostos e criando tensões – como também incita o movimento, promovendo a constante colisão das partículas.

7.2. A mandala

Podemos também observar a ordenação do projeto da Galeria Psicoativa como uma mandala numa configuração esquemática que se configuraria como um “mapa poético” da

obra de Tunga. Presentes nas culturas milenares do hinduísmo, do budismo e do cristianismo, as mandalas organizam conceitos em formas que combinam círculos e quadrados representando a dinâmica do homem no universo. Não por acaso, a palavra mandala se originou no sânscrito e tem o sentido de círculo.

Jung se debruçou no estudo da mandala, que para ele representava organizações do inconsciente traduzidas em desenhos geométricos abrigando formas e figuras. A mandala oriental era a base para a construção das estupas, os antiquíssimos monumentos budistas construídos sobre os restos mortais de uma pessoa sagrada que evoluíram posteriormente para representações arquitetônicas do cosmo. Em suas diversas configurações, a mandala sempre mantém ao centro o elemento de maior importância, de onde irradiam outros elementos e representações. Segundo Jung (2012, p. 141), “do mesmo modo que as 'estupas' contêm relíquias de Buda em seu santuário mais recôndito, assim também encontramos no interior do quadrado lamaísta [...] o santo dos santos ou algo que tem propriedades mágicas: a fonte cósmica de energia”.

Um elemento importante da configuração da estupa seria a relevância do percurso circular previsto em seu desenho, havendo um sentido programado como correto para evitar efeitos maléficos. Como vimos, o projeto da Galeria Psicoativa foi pensado justamente para favorecer o movimento que resulte em contatos fortuitos entre público e obra, gerando novos significados a cada encontro. Nesse sentido, portanto, a Galeria Psicoativa pode ser interpretada como um espaço para o fluxo de energia organizado à maneira de uma mandala, estimulando encontros dentro de uma arquitetura toroidal. Jung remete a anotações antigas do *Tractatus aureus* (2012, p. 140), obra de um alquimista anônimo, para abordar o tema da estrutura e da importância da circularidade na mandala:

Na circulação dos espíritos ou na destilação circular, isto é, do exterior para o interior e do interior para o exterior: e também quando o inferior e o superior se encontram em um e o mesmo círculo, tu não discernirias mais o exterior e o interior, o inferior e o superior: mas tudo seria um só num único círculo ou vaso.



Mandala de Vajradhatu, Tibete, c. Séc. XIV.

A mandala de Tunga, a Galeria Psicoativa, seria o espaço de transmutação, o *vas mirabile*, o ambiente ideal para a manifestação da força motriz do toro, da energia de conjugação, a liga que une as partes da obra em um todo coeso e equilibrado. Nela podemos ver obras que apresentam a sucessão de elementos utilizados como atratores ao longo de sua carreira: fios, ímãs, tranças, redes, tipitis.

7.3. O amor enquanto derradeira força de atração

Em uma de suas série finais de obras, *From la voie humide*, realizada de 2010 a 2014, podemos observar, de certa maneira, um exercício de síntese na poética de Tunga. Mais uma vez temos esculturas suspensas em tripés em forma de agregados sustentados por fios de metal. Percebemos formas recorrentes, como elementos antropomórficos, vasos e sinos de terracota, pérolas, esponjas do mar, cristais e outros materiais que o artista vinha incorporando há muitos anos na sua produção.

Mas aqui é possível verificar uma leveza que era menos presente nas grandes obras do passado. Não há enormes massas de fios grossos de chumbo ou cobre, tampouco existem placas de metal fundido cobertas de pátina e os imãs esfacelados não estão presentes com seu negrume magnético. Nessa série, vemos formas escultóricas suaves, longilíneas, antropomórficas, sempre em tons apastelados. Mesmo os elementos mais sólidos, como pérolas, blocos de âmbar e cristais, parecem apresentar uma energia mais contida, embora cheia de significados. Ao fazer uso de tais elementos extraídos diretamente da natureza, Tunga sugere um diálogo com o tempo e a capacidade de gestação da matéria do mundo. O conjunto em cada trabalho parece flutuar nessas obras que incorporam desenhos simétricos de longas linhas volteantes em tecidos leves. A obra insinua um grau maior de unicidade, sugerindo *stasis*, um estado em que a energia flui de maneira equilibrada, em baixa rotação.



Obras da série *From la voie humide*. Exposição na Galeria Mendes Wood, 2014.

Neste ponto, cabe fazer um paralelo entre os processos criativos de Tunga na série e a visão mais esquemática da alquimia para o processo de transformação da matéria. O uno, simbolizado pelo círculo, estaria contido no quadrado, que representaria os quatro elementos – fogo, água, terra e ar. Esta seria a quadratura do círculo. O triângulo representaria a tríade corpo, alma e espírito. A alma, como vimos, pode ser representada pelo lado feminino subconsciente do homem, a *anima*. A purificação do espírito, assim como da matéria, seria o objetivo maior da alquimia. Somente em seu estado íntegro o indivíduo pode atingir seu potencial máximo. Da mesma forma, o estado final da matéria, em sua máxima potência, teria seu caráter divino finalmente restabelecido. Essa representação sintética da alquimia pode ser vista em uma gravura de Michael Meier, autor de uma obra muito conhecida nos estudos

alquímicos. Note-se que o desenho contém, ao centro, um homem e uma mulher. O par simbolizaria também os opostos que o alquimista tinha como objetivo conciliar. Não à toa, em toda a obra de Tunga percebemos um exercício de aproximação de elementos muito díspares.



Michael Maier, *Scrutinium chymicum*, 1687.

Em uma entrevista realizada na galeria que representa o artista em Nova York (2014), Tunga comenta que os trabalhos da série “representam a dissolução, quando o que está ao redor e estes dois corpos constituem uma coisa única”. E a energia que realiza a fusão, segundo a visão do artista, seria o amor. Elaborando de maneira poética seu pensamento, Tunga toma como ilustração do processo de conjunção o trabalho do deus grego Eros:

Eros é o deus grego que opera como instrumento de conjunção. Ele é o deus que une dois olhares, transformando esses dois olhares – que são olhares humanos – em olhares divinos. São então deuses que olham um para o outro e é o amor que permite que dois se tornem três. O tripé é a representação de que um é três se o amor está presente, se Eros está presente.

O amor, portanto, seria o elemento atrator definitivo, a “cola poética” *nec plus ultra*. É com ele que o artista foi capaz de unir em um só trabalho elementos tão díspares no espaço e no tempo como meteoritos que uma vez viajaram pelos céus, cristais forjados pelas enormes pressões presentes na profundezas da terra, o âmbar enquanto registro fóssil de tempos ancestrais e pérolas diligentemente moldadas por moluscos no fundo do mar.



Detalhe da série *From la voie humide*. 2010-2014.

8. CONCLUSÃO

Tunga era conhecido por ser um leitor voraz de grande curiosidade, podendo discorrer sobre áreas de conhecimento tão diversas como química, linguística e matemática. A alquimia certamente foi um dos seus temas de interesse e o próprio uso de termos dessa área de conhecimento e de determinados materiais em suas obras evidenciam a influência que os textos alquímicos tiveram em suas pesquisas.

No entanto, arrisco-me a dizer que a alquimia não era fundamental em sua poética, por mais que ela apareça ao longo de décadas em sua obra. E isso é natural, pois Tunga era sobretudo um grande artista e seu pensamento era formado pelo convívio direto com muitos artistas de gerações anteriores e vários dos grandes de sua geração, além de um vasto conhecimento da história da arte no Brasil e no mundo. Posso concluir que a alquimia, com todo seu arcabouço de técnicas e meandros fascinantes, serviu em boa medida como inspiração e, sobretudo, como uma forma de estabelecer mais um eixo de pensamento que pudesse guiar a apreciação de seu trabalho.

Uma questão, no entanto, me resta para investigar em um possível trabalho de pós-graduação: o desinteresse – ou mesmo aversão – de Tunga pelo trabalho de Jung. O artista era conhecido pelo seu gosto por Freud e há de fato muitas possibilidades de análise nesse sentido. Mas tendo-se em vista a ampla pesquisa que Jung realizou sobre a alquimia ao longo de décadas, resultando em trabalhos fascinantes que vinculam a transformação da matéria nos laboratórios desses estudiosos de séculos passados com elementos arquetípicos do subconsciente, eu esperava que houvesse uma conexão natural entre o trabalho de Tunga e o grande psicanalista suíço.

Posso imaginar que o apreço de Tunga pela obra de Freud se dava por conta de sua ênfase na libido como principal força motriz do ser humano e pela visão de que as religiões seriam apenas manifestações neuróticas a serem corrigidas. Para Jung, no entanto, a religiosidade teria surgido para atender ao desejo de uma ordenação simbólica do universo do inconsciente coletivo. Foi exatamente por conta dessa diferença que os dois grandes psicanalistas romperam sua amizade. Tunga não era um homem de pendor espiritual e na sua produção artística a religiosidade está ausente, enquanto que a libido era um elemento fundamental em seu trabalho, conforme fica claro tanto em suas obras quanto em declarações dadas em diversas entrevistas.

Além dessa curiosidade não explorada nesse trabalho, há, naturalmente, muitas possibilidades de investigação dentro e fora dos limites da alquimia na obra de Tunga. Ainda dentro dos limites da intersecção entre arte e psicologia, o artista apresenta caminhos possíveis de pesquisa em seus devaneios intuitivos e seu interesse pelo surrealismo, tão marcado pela psicologia freudiana. Enfim, quanto mais se adentra no mundo poético de Tunga, mais caminhos surgem para novas explorações.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Juliana. *A poética da substância*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- BASUALDO, Carlos. *Uma vanguarda viperina*. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 22, p. 116-131, jul. 2011.
- BONNEFOI, Françoise, CLÉMENT, Sarah. *Tunga*. Paris: Éditions du Jeu de Paume, 2001.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CELANT, Germano. *Miguel Rio Branco – Tunga*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- CHINDLER, Ruth. *Conversa com Tunga*. **YouTube**, 22/11/2020, disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=TFC_yjxACgI
- ELIADE, Mircea. *The forge and the crucible: the origins and structures of alchemy*. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 1979.
- EDINGER, Edward F. *O mistério da coniunctio: imagem alquímica da individuação*. São Paulo: Paulus, 2008.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FRAGA, Marina. *Carbono entrevista Tunga*. **Revista Carbono**, 06/12/2012, disponível em
<https://revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>
- FRANZ, Marie-Louise von. *Alchemy: an introduction to the symbolism and the psychology*. Toronto, ON: Inner City Books, 2019.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
 _____ . *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- LAGNADO, Lisette. *Instauração: um conceito entre instalação e performance*. In:
 BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2019.
- LEEMING, David. *The Oxford companion to world mythology*. New York, NY: Oxford University Press, 2005.
- MARTINS, Alexandre. *A arte metafísica de Tunga*. **O Globo**, 11/11/1987, disponível em:
<https://www.tungaoficial.com.br/wp-content/uploads/2012/11/Bienal-O-Globo-11-out->

1987-pag.jpg

MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2013.

MATESCO, Viviane. *Cópula*. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 22, p. 132-139, jul. 2011.

NEUMANN, Erich. *Art and the creative unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol. 1*. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2018.

RAMIREZ, Mari Cármen. *Tunga in conversation with Mari Carmen*. **Vimeo**, 06/06/2014, disponível em <https://vimeo.com/97532213>

RODRIGUES, Marcel Henrique; GROppo Luis António. *Freud, Jung e a Religião: embates e diálogos entre Ciência e Religião nos clássicos da Psicanálise*. **Revista Lusófona de Ciência e das Religiões**. Portugal, ano X, n. 18-19, p. 335-348, 2013.

ROLNIK, Suely. *Um experimentador ocasional em equilíbrio instável*. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 22, p. 140-153, jul. 2011.

RONNBERG, Ami. *The book of symbols: Reflections on archetypal images*. Köln, Alemanha: Taschen, 2010.

ROOB, Alexander. *Alchemy & mysticism*. Köln: Taschen, 1997.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

SIQUEIRA, Mariana. Rizoma Arquitetura assina a galeria avarandada de Tunga em Inhotim, MG. **aU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, ed. 223, p. 36-41, out. 2012.

SOUSA, Vanessa Séves Deister de & HATA, Luli. *Corpo, arte e alquimia: contaminações nos trabalhos de Tunga*. Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão, Presidente Prudente, SP, 22 a 25 de outubro, 2012. Disponível em <http://unoeste.br/site/enepe/2012/suplementos/area/Humanarum/Linguistica,%20Letras%20e%20Artes/Artes/CORPO,%20ARTE%20E%20ALQUIMIA%20CONTAMINA%C3%87%C3%95ES%20NOS%20TRABALHOS%20DE%20TUNGA.pdf>.

SOUSA, Vanessa Séves Deister de. *Instauração e alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga*. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2017. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/322186/1/Sousa_VanessaSevesDeisterde_M.pdf.

SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de. *Alquimias do lugar nas expressões*

geopoéticas de Tunga. Disponível em

<http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/1051/863>. Fortaleza, 2021.

TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

_____. *Assalto*. Catálogo de exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

_____. *Caixa Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Laminated souls*. Berlim: Holzwarth Publications, 2007.

_____. “*Apesar de leves*” *Plumbeo sapiens*. Salvador: Galeria Paulo Darzé, 2008.

_____. *Quase auroras*. São Paulo: Galeria Millan, 2009.

_____. *Pálpebras*. São Paulo: Galeria Millan, 2017.

_____. *Tunga: o corpo em obras*. São Paulo: MASP, 2017.

_____. *O rigor da distração*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Obra de Tunga é imantada por energia que tudo atrai e articula para criar poesia*. Folha de São Paulo, São Paulo, 01/01/2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/01/obra-de-tunga-e-imantada-por-energia-que-tudo-atrai-e-articula-para-criar-poesia.shtml>

