

## GEOGRAFIAS PSICOATIVAS DE TUNGA: ENSAIO ACERCA DAS DINÂMICAS DO LUGAR TELÚRICO

*Tunga's Psychoactive Geographies: Essay on telluric place dynamics*

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior<sup>1</sup>

### RESUMO

Tunga foi um dos principais artistas no cenário contemporâneo brasileiro posterior a década de 1970. Realizadas com diferentes materiais advindos da natureza, suas obras questionam temas que concernem ao meio ambiente, à corporeidade e à poesia. Nas instalações realizadas pelo artista, há um potencial de imersão que possibilita diversos modos de interação sujeito-obra por meio da corporeidade. Na Galeria Psicoativa Tunga, no Instituto Inhotim em Brumadinho-MG, tal característica está evidenciada. Ela inspirou a realização de um processo imersivo nas instalações "Cooking Crystals Expanded", "X-Estudo" e "CENA PSICOPOMPO" com intuito de decifrar suas geograficidades. As obras foram analisadas por meio de interpretação centrada na fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty e na proposta geográfico-fenomenológica de Dardel. Entre os sentidos telúricos evocados nas instalações selecionadas, observou-se que elas são lugares relacionais por onde os sujeitos entram em contato com a vulnerabilidade de habitar a Terra.

**Palavras-chave:** Lugar. Espaço Telúrico. Geografia e Arte. Carne do Mundo. Geograficidade.

### ABSTRACT

Tunga was one of the main artists in Brazilian contemporary art scene after the 1970 decade. Made with different materials gathered from nature, its works question themes that concern environment, corporeality and poetry. In installations made by the artist, there is an immersive potential that creates the possibility for diverse ways of subject-work interaction by means of corporeality. At Tunga's Psychoactive Gallery, in Instituto Inhotim at Brumadinho-MG, this characteristic is highlighted through the way the artist is presented. It was an inspiration for an immersive process was performed in the installations "Cooking Crystals Expanded", "X-Estudo" and "CENA PSICOPOMPO" with the intention of deciphering their geographicity. The works of art were examined through phenomenological interpretation centered on Merleau-Ponty and following the geographic-phenomenological framework of Dardel. In the telluric senses evoked by the selected installations, it was observed that those are relational places at which subjects enter in contact with the vulnerability of Earth-dwelling.

**Keywords:** Place. Telluric Space. Geography and Art. Flesh of the World. Geographicity.

<sup>1</sup> Doutorando em Geografia no Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás (IESA/UFG). carlosroberto2094@gmail.com.

✉ LABOTER, Instituto de Estudos Socioambientais (Sala 15). Av. Esperança, s/n, Samambaia, Goiânia, GO. 74001-970.

## APONTAMENTOS INICIAIS

Tunga (1952-2016) foi um artista de destaque na arte contemporânea brasileira, principalmente no período posterior a década de 1970. Suas obras são realizadas com múltiplos materiais como imãs, ossos, minerais, areia, resíduos orgânicos, entre outros. Elas abrangem temas que contemplam a filosofia, a poesia, ao meio ambiente e à corporeidade. Na diversidade de formas e modos de instalação e performance, o artista adquiriu significativo reconhecimento internacional (SARDENBERG, 2011).

Dotadas de um potencial de tensão e imersão, as obras de arte de Tunga convergem pela atenção ao corpo-perceptivo do sujeito-espectador que com elas interagem. A Galeria Psicoativa Tunga, no Instituto Inhotim em Brumadinho-MG, é um dos locais onde tais características de suas instalações afloram com grande destaque. Devido ao fato de ser uma galeria exclusivamente dedicada ao artista e pensada conjuntamente a ele, ela possibilita que a interação seja potencializada.

Entre as obras presentes nela, existem elementos que afluem com discussões geográficas acerca da relação entre espaços telúricos e lugar. Como salienta Hawkins (2011, p. 473), “[...] obras de arte podem oferecer férteis meios para desestabilizar a subjetividade Cartesiana, com seus sujeitos e objetos separáveis, rumo a um modo mais intersubjetivo e relacional de entender obras e mundos da arte”<sup>2</sup>. No encontro com a arte de Tunga, o pensamento geográfico pode ser sensibilizado para decifrar aspectos espaciais de microcosmos existenciais.

<sup>2</sup> Tradução livre de: “[...] art works can offer us a rich means to destabilize Cartesian subjectivity, with its separable subjects and objects, in favour of a more intersubjective, relational way of understanding art work and world” (HAWKINS, 2011, p. 473).

Para Marandola Jr. (2010, p. 22), “[...] a Arte, assim como a Ciência, também brota da relação orgânica do homem com o meio, e por isso é tão importante para a Geografia. Nas manifestações artísticas estão inscritas geografias da mesma forma que foram necessárias geografias para concebê-las”. Portanto, há múltiplos campos experienciais e espaciais contidos nas obras. Esses podem ser decifrados por meio de um esforço ativo de reflexão.

Compreender as geografias implícitas na arte implica em descobrir e adentrar um outro mundo. Como salientam Coates e Seamon (1984, p. 7), “[...] o pesquisador fenomenológico tenta ver a coisa em termos de como ela se descreveria caso pudesse falar”<sup>3</sup>. Nesse sentido, no mundo em que se adentra sujeito e objeto são entrelaçados de modo que a **coisa** possa emergir como força ativa, cuja expressa-se pela sua cristalização no mundo. O objetivo da investigação fenomenológica é, portanto, desvelar as emergências expressivas da arte.

Pela interpretação do olhar geográfico, as obras foram inspiração e impulso para reposicionar o conceito de lugar, particularmente no que concerne a sua conexão com elementos corpo-perceptivos e geopoéticos. Nesse sentido, problematiza-se: De que maneira os sentidos telúricos evocados pelas obras de Tunga correlacionam-se com as dinâmicas de lugar?

Exerceu-se imersão nas instalações “Cooking Crystals Expanded”, “X-Estudo” e “CENA PSICOPOMPO”, buscou-se entender suas geografias. A perspectiva interpretativa centra-se na fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty (1960; 2011; 2013; 2014) e na evocação geográfico-fenomenológica de Dardel (2011). Desse modo, intentou alcançar uma compreensão ampla de como

<sup>3</sup> Tradução livre de: “[...] the phenomenological researcher attempts to view a thing in terms of how it would describe itself if it could speak” (COATES; SEAMON, 1984, p. 7).

a interação ativa com a arte pode colaborar na elucidação de nexos existenciais do conceito de lugar.

O texto estrutura-se em duas partes. Em “Evocativos poéticos do lugar: sentidos telúricos entre alquimias existenciais”, a análise enfatiza as dimensões experienciais de lugar presentes em “Cooking Crystals Expanded” e “X-Estudo”. A segunda, “Caminhos dos psicopompos rumo a corporeidades de lugar”, debate questões referentes a conexão entre corporeidade, lugar e carne do mundo nas dimensões telúricas de “CENA PSICOPOMPO”. Logo, compõem-se como análises centradas nas obras e em suas geograficidades.

#### EVOCATIVOS POÉTICOS DO LUGAR: SENTIDOS TELÚRICOS ENTRE ALQUIMIAS EXISTENCIAIS

Ao entrar na Galeria Psicoativa de Tunga, um som desconcertante invade de súbito os visitantes. Em contraste aos sons nativos da mata na trilha realizada a pé há alguns minutos, ruídos com entoações psicodélicas, um *loop* de jazz modificado, tomam os ouvidos de quem adentra o espaço. As instalações, em conjunto com a sonoridade, imantam uma espacialidade dotada da possibilidade de inquietação da consciência do espectador. Como situa Merleau-Ponty (1960, p. 83):

A obra realizada não é, logo, algo que existe em si como uma coisa, mas algo que afeta seu espectador, lhe convida a desvelar o gesto que a criou e, para além de seus intermediários, sem outro guia que um movimento da linha inventada, um traço quase incorporal, cujo o reúne com o mundo silencioso do pintor, agora aberto e acessível<sup>4</sup> (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 83).

4 Tradução livre de: “L’œuvre accomplie n’est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l’invite à reprendre le geste que l’a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu’un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporal, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 83).

Ao imergir na obra, o sujeito sensível com ela estabelece uma relação que é permeada pela situação espacial na qual partilham aquele determinado local. Ao partilharem aquele instante fenomênico, aquele que percebe é tocado pela arte ao mesmo tempo em que atribui a ela um sentido, de modo a implantar nela um devir. Esse contato, portanto, cria um movimento em que o ambiente corporifica obra e sujeito no espaço existencial daquele instante.

Dardel (2011, p. 1-2, destaques no original) define que “[...] amor a terra natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma **geograficidade** (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino”. Por esse pressuposto, como uma evocação a Terra, a galeria de Tunga propõe uma reflexão intencional sobre a condição telúrica do sujeito que interage com as instalações. A geograficidade das obras perpassa pela instauração de espacialidades existenciais que retratam **essa** ligação concreta com a realidade geográfica.

“Cooking Crystals Expanded” (Figura 1) é uma floresta mineral que convida e resiste à presença do sujeito-observador. A instalação composta por “árvores” de cristais e vidros forma uma zona alquímica. Se, como pondera Dardel (2011, p. 19), “o espaço telúrico, como espaço fechado, profundidade e movimento, é também a floresta”, aflora na obra uma evocação de ecos terrestres. Cada tronco, embora similar, tem variações que indicam sua unicidade em meio ao todo.

De acordo com Relph (1976, p. 2), “um lugar não é apenas o ‘onde’ de algo; é a localização mais tudo que ocupa a localização vista como um fenômeno integrado e significante”<sup>5</sup>. Na arte, particularmente na obra em análise, o lugar pode ser entendido como o onde do

5 Tradução livre de: “[...] a place is not just the ‘where’ of something; it is the location plus everything that occupies that location seen as an integrated and meaningful phenomenon” (RELPH, 1976, p. 2).





**Figura 1** – Cooking Crystals Expanded. Autoria: Tunga (2009). Instalação: ferro, imã, líquido amarelo, cristais, prata, resina e vidro fundido. Acervo do Instituto Inhotim.  
 Fonte: C. R. B. Souza Jr., 2018.

**encontro fenomênico.** Isto é, quando a imersão sujeito-arte ocasionada pela evocação da floresta telúrica de Tunga proporciona um fenômeno significativo que é especializado como lugar.

Os troncos com frutos cristalinos içados nas tranças umbrais rememoram uma espécie de bosque arquetípico. Ao entrar no mundo da obra, o espectador é levado a recordar a geograficidade primal presentificada na cristalização de um nexos dessa natureza que convoca a percepção. Dardel conceitua que, como espaço telúrico:

A floresta comunica ao espaço sua profundidade e seu silêncio. Obscuridade solene, sonoridade sufocada que amplifica o menor

barulho, misteriosa quando a luz, peneirada, filtrada em raios, vem se lançar sobre seus sub-bosques, ela assombra a imaginação dos homens, favorece sua sensibilidade e sua meditação (DARDEL, 2011, p. 19).

A luminosidade controlada pelas paredes que circundam a obra opera uma contraposição que parece peneirar os raios como copas arborescentes. Refletida pelos vidros fundidos nos instrumentos alquímicos em que fluem a seiva das árvores, a luz posta provoca o olhar a amplificar a profundidade espacial. Pela imaginação, o sujeito-sensível a percebe como uma trama de florestas ideais que remetem a suas memórias ou desejos.

Na perspectiva merleau-pontiana, Dillon (1988, p. 196) identifica que “[...] expressão altera o mundo ao reconfigurá-lo em função de um determinado olhar, atitude ou interpretação. Os sedimentos da expressão são significados que habitam o mundo”<sup>6</sup>. Desse modo, os resíduos expressivos postos em ordem pela materialização da obra de arte provocam a criação de um lugar-mundo onde os sentidos habitados são perenemente ressignificados na dinâmica *percipi-percipere*.

Se, pelo pressuposto de Merleau-Ponty (2013, p. 45, destaques no original), “a arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É realmente o **grito inarticulado**”, os elementos expressados devem ser compreendidos como entes inacabados. Eles conformam centros atitudinais pelos quais o corpo-perceptivo do sujeito que interage com a obra preenche a lacuna das desarticulações em acordo com suas experiências.

<sup>6</sup> Tradução livre de: “[...] expression alters the world by reconfiguring it to favor a given view or attitude or interpretation. The sediments of expression are meanings which inhabit the world”.

O líquido amarelo-terra no caule das árvores-tramas de Tunga sugere à vista uma rememoração ou reconstrução de lugares vividos. Pela geografia que os sujeitos carregam ao interagir com a obra, os sedimentos expressivos colaboram para uma interação que encaminhe um lugar que é composto na mediação entre a intencionalidade artística e a imersão efetiva realizada no contato entre o mundo de *percipere* e de *percipi*.

Como destacam Coates e Seamon (1984, p. 9) “[...] uma fenomenologia do lugar indica que dimensões do mundo natural embasam e refletem dimensões dos mundos psicológicos, sociais, culturais e espirituais das pessoas”<sup>7</sup>. Na floresta implícita de Tunga, as formas formam um meio pela qual o contato com o sujeito consubstancia um lugar específico naquele instante. Ao emergir nas relações desse mundo psicológico-afetivo, esse cosmo é metamorfoseado na alquimia perceptiva.

No sentido em que “[...] a obra de arte faz emergir a própria estrutura de desejo que contém a diferença entre aquilo que é presentemente indicado que, em sua apresentação, não o é”<sup>8</sup> (KAUSHIK, 2011, p. 83), o corpo-sujeito presentifica um lugar que é inexorável a sua experiência. Ao ouvir o chamado da Terra, lugar-mundo-sujeito retroalimentam-se no devir provocado pela imersão na instalação.

Tal conexão relaciona-se com o cosmo relacional e expressivo da obra. Como discorre Merleau-Ponty (2013, p. 137), “a arte não é nem uma imitação, nem uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão”. A estruturação

7 Tradução livre de: “[...] a phenomenology of place indicates that dimensions of the natural world support and reflect dimensions of people’s psychological, social, cultural and spiritual worlds”.

8 Tradução livre de: “[...] the artwork brings into being the very structure of desire that upholds the difference between what is presently indicated and what, underneath this presentation, is not”.

experiencial do lugar da imersão do sujeito na obra desdobra-se na maneira como ela propicia um campo reflexivo em que seu corpo-consciência vive aquele determinado mundo **naquele momento**.

Se, como situa Karjalainen (2012, p. 6, destaques no original), “[...] o lugar é um fenômeno experiencial, algo que, desde o início, é uma parte essencial da vida”, existe um nexo geográfico significativo na *Gestalt* referencial a experiência de lugar gerada pela instalação. “Cooking Crystals Expanded” dinamiza elementos vitais que remetem à teluridade significativa da existência.

Na perspectiva de Kaushik (2011, p. 9) “[...] uma série sem fim de significados possíveis é então expressada pela obra de arte agora autônoma. Na obra, há um ‘mundo de mundos’ em seu próprio direito”<sup>9</sup>. Desse modo, na floresta o sujeito é imerso no seu lugar porque ela é um **mundo de mundos** autônomo, que foge às intencionalidades originais do artista que a projetou. Como cosmo ativo, ela interage intersubjetivamente com quem nela imerge de modo a criar uma experiência poética.

Simultaneamente, ela é alterada pelas formas de existir de quem a observa. No sentido em que “[...] não há **lugar sem um eu**; e **não há um eu sem lugar**”<sup>10</sup> (CASEY, 2001, p. 406, destaques no original), ainda que a obra seja um mundo em seu próprio direito, ela necessita de um sujeito interacional para que possa se lugarizar. Simultaneamente, é preciso que ela tome um lugar no mundo para que possa ser um núcleo interacional por onde haja a possibilidade de sua emergência.

A interação intersubjetiva decorre de dois entes mundanos que interagem em um cosmo experiencial aberto pela relação. Pelo pressuposto de Merleau-Ponty (2011, p. 576), “[...] o mundo é

9 Tradução livre de: “[...] an unended series of possible meanings is thus expressed in the now autonomous artwork. In the work a ‘world worlds’ itself of its own accord”.

10 Tradução livre de: “[...] there is **no place without self**; and **no self without place**”.

inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta". Na condição de ser-no-mundo, as interações entre obra e espectador conformam a especificidade de entrecruzar projeções de mundos.

Ao resistir e ofertar-se a presença do corpo-sujeito, a instalação de Tunga desafia a consciência a estabelecer um modo de estruturar perceptivamente um lugar. Para Marandola Jr. (2014, p. 230), "[...] lugar se refere à mundanidade de nosso cotidiano, e por isso, ele é fundamental quando pensamos o ser-no-mundo e a existência". Desse modo, o ente-obra cria conexões com o cotidiano que são situadas nas fronteiras da experiência da realidade geográfica do sujeito.

Se, como provoca Abram (1996, p. 156) "cada lugar tem sua própria mente, sua própria psiquê"<sup>11</sup>, na floresta cristalina em análise existe uma atmosfera expressiva, um campo epifenomenal, por onde o sujeito pode conectar-se a sua "mente". O horizonte de mundo no centro dessa experiência gesta a maneira como o lugar emergirá pela conexão com o ente espectador. Entre as fibras umbrais do cosmo telúrico de Tunga, o circuito ativo da percepção perde-se nos bosques imaginados e projetivos do lugar relacional estabelecido.

Para além das intencionalidades originais da obra, ela é um campo de possibilidades que transcendem seu criador. Para Ramírez (2010, p. 60, destaques no original) "o que a arte cria é **real** porque, como toda outra realidade, é algo que sempre nos transcende, que nos resiste, e que demanda que nós o apreendemos e compreendemos numa desistência pensativa, de pensamento ativo, em **re-criação**"<sup>12</sup>. Nesse sentido ela é um mundo-gênese por onde múltiplos lugares são substanciados.

<sup>11</sup> Tradução livre de: "each place its own mind, its own psyche".

<sup>12</sup> Tradução livre de: "what art creates is **real** because, like every other reality, it is something that always surpasses us, that resists us, and that demands that we apprehend and comprehend it in thoughtful surrender, in active thought, in **re-creation**".

Porquanto "[...] o mundo e eu somos um no outro, e do *percipere* ao *percipi* não há anterioridade, mas simultaneidade ou mesmo atraso" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 121), ao adentrar a floresta de "Cooking Crystals Expanded" obra-sujeito se confundem em um lugar comum. Seus mundos são entrelaçados por um momento experiencial significante em que sentidos são entrecruzados no potencial ativo da realidade geográfica.

O lugar gerado nessa situação é centrado na ambivalência perceptiva da situação espacial em que sujeito e obra estão inseridos. Como ressalta Relph (1976, p. 141), "[...] lugares são fusões de ordens humanas e naturais e são centros significantes de nossas experiências imediatas do mundo"<sup>13</sup>. Logo, o lugar contido em sujeito-obra reverbera centros experienciais entre a interiorização e exteriorização de significados.

Dufourcq (2012, p. 388, destaques no original) salienta que na perspectiva merleau-pontiana "O ser e o mundo tornam-se assim indissociáveis: o ser não se remove no **mistério**, ele aflora em todo lugar por meio de fenômenos de simbolização"<sup>14</sup>. Pelos afloramentos de Ser inerentes a obra artística e em sua criação perpétua de lugares, os troncos minerais de Tunga ressalvam capacidade simbólico-fenomênica em que a *Gestalt* é marcada pela dimensão de lugarização potencial.

A instalação é um meio telúrico propício para a projeção de mundos e imaginários intersubjetivos pelos quais nascem lugares. Segundo Relph (1985, p. 19) "ser-no-mundo envolve o fato de que há sempre um ambiente pelo qual cada um de nós nos tornamos curiosos acerca

<sup>13</sup> Tradução livre de: "[...] places are fusions of human and natural order and are the significant centres of our immediate experiences of the world".

<sup>14</sup> Tradução livre de: "l'Être et le monde deviennent ici indissociables: l'Être ne se retire pas dans le **mystère**, il affleure partout dans les phénomènes devenus symboles".



da terra e a localização e caráter de seus diferentes lugares”<sup>15</sup>. Nesse sentido, ela provoca o corpo-sujeito a corporificar um lugar que propicie, **naquele instante vivido**, seu retorno a terra.

Em “X-Estudo” (Figura 2) a evocação de um corpo-alquímico em transformação perpassa a exteriorização do cosmo telúrico. A matéria rochosa e magnética que compõe o núcleo da instalação aparenta estar içada por ganchos. Pelas diferentes formas terrestres postas em ordem pela obra, o olhar do observador é levado a observar o líquido amarelo, a bandeja metálica e o cristal alternadamente.

Esses elementos, quando contrapostos a “Cooking Crystals Expanded” – obra que se localiza mais próxima dela (“X-Estudo”) na Galeria Psicoativa de Tunga – também aludem ao centro telúrico originário da experiência de lugar. Se, como provoca Dardel (2011, p. 35) “[...] a realidade mais concreta e mais próxima da Terra só é apreendida por uma interpretação do conjunto, que é uma maneira de se remeter ao Ser”, o movimento das duas obras pode apreender um sentido primal de realidade geográfica.

A transmutação em processo em “X-Estudo” é mobilizada pela concentração dos elementos da floresta. Simultaneamente, a percepção do corpo-sujeito completa suas lacunas por meio da imersão reflexiva em seus materiais. Para Merleau-Ponty (2011, p. 105) “[...] olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele”. Portanto, ao emergir da obra, o sujeito possui uma apreensão **geral** produzida pela realização de sentido no **lugar** daquele instante significativo.

<sup>15</sup> Tradução livre de: “being-in-the-world embraces the fact that there is always and already an environment for each of us before we become curious about the earth and the location and character of its different places”.



Figura 2 – X-Estudo. Autoria: Tunga (2009). Instalação: ferro, imã, líquido amarelo, cristais, prata, resina e vidro fundido. Acervo do Instituto Inhotim.  
 Fonte: C. R. B. Souza Jr., 2018.

Na compreensão de Kaushik (2011, p. 9) “[...] em Merleau-Ponty existe um sentido de que o objeto de arte em si tem uma expressividade produtora de sentidos de modo que ele tem seus próprios aspectos temporais e espaciais que compõem seu próprio mundo”<sup>16</sup>. O tempo-espaço de “X-Estudo”, por essa lógica, é uma possível compressão de “Cooking Crystals Expanded”. São abstraídos os troncos e a atmosfera da copa das árvores em função do foco no processo transformativo permanente a que a Terra está submetida.

<sup>16</sup> Tradução livre de: “[...] there is a sense for Merleau-Ponty in which the art object itself bears a meaning-giving expressivity such that it has its own temporal and spatial aspects composing its own world”.

Como lugar ativo, a obra-sujeito trasborda pelo fazer-se na composição de uma dinâmica de metamorfose perpétua. Entre os frutos minerais e a seiva amarelo-cristalina, a realidade geográfica do cosmo telúrico é salientada como campo de existência. A natureza dos materiais empregados ecoa pelos contrastes que promovem. Resina, metal, imãs e vidro destacam diferentes processos de transformação de recursos naturais.

Na perspectiva geográfica, destaca Volvey (2007, p. 10), “o objeto de arte não é encontrado somente em um lugar (ou localidade), ele é do lugar e particularmente com o lugar, ele é um objeto-lugar”<sup>17</sup>. Portanto, no lugar constituído pela obra a transicionalidade é um elemento permanente de estabelecimento de contato com corpos-sujeitos. Ela é um lugar porquanto está intrinsecamente conectada a contextos espaciais e subjetivos.

Fenomenologicamente, como explica Murchadha (2015, p. 35), “[...] todas as coisas têm lugar, estão em um lugar e o lugar é aquilo que faz delas possíveis como coisas”<sup>18</sup>. Isso significa que toda entidade emerge no mundo por meio de uma relação lugarizada em que a coisa sensível é dotada de significado. Entremeio a força poética do artista e o contato com o observador, a “X-Estudo” e “Cooking Crystal Expanded” conformam lugares que sumarizam realidades geográficas do telúrico.

As obras aproximam-se da Terra como espaço original porquanto esse é o centro ativo de sua geograficidade. O espaço telúrico é o que comunica ao ser humano sobre as condições de habitar, que possibilita a existência da trama intersubjetiva dos lugares da vida. Para Merleau-Ponty (1960, p. 286):

<sup>17</sup> Tradução livre de: “l’objet d’art ne se trouve pas seulement dans un lieu (ou une localité), il est du lieu et surtout avec le lieu, il est objet-lieu”.

<sup>18</sup> Tradução livre de: “[...] all things take place, are in place, and place is that which makes them possible as things”.

Como a Terra é, por definição, única, todo solo que nos completa torna-se simultaneamente um local, os seres vivos com os quais os filhos da terra comunicam-se tornam-se da mesma forma humanos, – ou, pode-se compreender que os homens terrestres são uma variação de uma humanidade geral que permanecerá única<sup>19</sup> (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 286).

O telúrico é o solo onde se embasam os fenômenos existenciais. Pela perspectiva merleau-pontiana, a terra é um campo de ubiquidade em que a experiência se origina, ela é o fundamento primeiro de todo fenômeno. Na materialização da terra por meio da consciência ativa, as instalações de Tunga evocam o sentido originário dessa relação. Elas abarcam uma terra que transcende a superfície, que escava pela profundidade existencial do habitar.

Na concepção de Dardel (2011, p. 41), “[...] habitar uma terra, isso é, em primeiro lugar se confiar pelo sono àquilo que está, por assim dizer, abaixo de nós: base onde se aconchega nossa subjetividade”. Cada trecho rochoso nos detalhes da floresta do artista faz florescer a trama cristalina que favorece uma aproximação intersubjetiva com o sujeito observador. Ao criar um vínculo de lugar com a obra, o espectador efetiva um modo de fazê-la vir a ser lugar telúrico.

Existe um retorno ao chão onde a experiência se fundamenta. Como reflete Abram (1996, p. 47), “[...] em contato com as formas nativas da terra, os sentidos são lentamente energizados e despertados, combinando e recombinao em padrões dinâmicos”<sup>20</sup>. Em recíproca, as obras arquitetam maneiras de trazer à tona esse instinto mutante presente nas formas naturais. Ao reforçar uma mineralogia da

<sup>19</sup> Tradução livre de: “Comme la Terre est, par définition, unique, tout sol que nous foulons en devenant aussitôt une province, les êtres vivants avec qui les fils de la Terre pourront communiquer deviendront du même coup des hommes, – ou si l’on veut les hommes terrestres des variantes d’une humanité plus générale qui restera unique”.

<sup>20</sup> Tradução livre de: “[...] in contact with the native forms of the earth, one’s senses are slowly energized and awakened, combining and recombining in ever-shifting patterns”.



metamorfose, dinamizam-se como emergência de um lugar que potencializa a imaginação poética-ambiental dos sujeitos.

Os sentidos que são reanimados revelam que, como apontava Dardel (2011, p. 16) “o espaço telúrico não é sempre recusa. Ele se abre ao homem. Ele nos chama na forma de encantadores picos ou de atraentes subterrâneos”. As vísceras telúricas expostas em “X-Estudo” implicam nessa dinâmica interna de uma profundidade atraente. Elas magnetizam o pensamento a ser encaminhado para um lugar corporificado pela presentificação da natureza em que sua espacialidade é originada.

Na fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty (1960, p. 294), “A Terra é a matriz de nosso tempo e nosso espaço: toda noção de tempo construída pressupõe nossa proto-história como seres carnis presentes em um mesmo mundo”<sup>21</sup>. Ela é a base material pela qual os espaço-tempos dos lugares firmam-se nos horizontes de mundo. Por meio da Terra, são ordenadas as *chôras* em torno de *topoi* significantes e cognoscíveis.

Para Abram (1996, p. 159), “a terra que onde estamos tem suas próprias articulações, seus próprios contornos e ritmos que devem ser reconhecidos se essa terra for respirar e florescer”<sup>22</sup>, ela tem uma capacidade ativa de encontro com aqueles que nela habitam. Esse chão originário por onde caminham os ritmos dos entes que que pulsam implicitamente entre os elementos que aludem ao orgânico na obra. Ainda que a dureza do núcleo mineral das obras seja uma recusa inicial à interlocução com o sujeito sensível, durante a observação ela se torna uma abertura para a reflexão sobre os afloramentos da Terra.

<sup>21</sup>Tradução livre de: “La Terre est la matrice de notre temps comme de notre espace: toute notion construite du temps présuppose notre protohistoire d’êtres charnels co-présents à un sel monde”.

<sup>22</sup>Tradução livre de: “the land that includes us has its own articulations, its own contours and rhythms that must be acknowledged if the land is to breathe and to flourish”.

Na condição de abertura, os lugares telúricos das instalações de Tunga são ecos de situações geográficas presentes na existência dos corpo-sujeitos que imergem nas obras. Como desvela Dardel (2011, p. 43, destaques no original): “[...] a Terra é, por excelência, para o homem, como destino, a **circunstância** (*circumstare*), aquilo que se ergue à sua volta e mantém sua presença como engajamento no Ser”. Logo, os lugares criados nessa relação de contato são **circunstanciais** à experiência carnal dos sujeitos que os experienciam.

Do mesmo modo, eles são lugares efêmeros porque estão circunscritos àquele circuito perceptivo da interação com a **criação artística**. Se, “um lugar é um onde em que eu **posso** ir para; e quando eu o alcanço não é apenas uma questão de me encaixar. Eu chego em um lugar como algo que provê um horizonte indefinido de minhas ações **possíveis**”<sup>23</sup> (CASEY, 1998, p. 232, destaques no original), as obras são lugares porque provem um horizonte indefinido de outros lugares que são criados por meio de relações. Os bosques minerais que Tunga propõe para o observador são terras férteis de onde irradiam-se lugares que serão carregados pelos corpos-consciências dos sujeitos.

Pela mediação exposta pela imersão na obra, terras distantes ou proximais tomam sentido no contorno do circuito ativo da percepção que lugariza sujeito-lugar. Entre “Cooking Crystals Expanded” e “X-Estudo”, a Terra clama pela atenção do observador e recria lugares perpétuos num horizonte de efemeridade significativa para a existência.

#### CAMINHOS DOS PSICOPOMPOS RUMO A CORPOREIDADES DE LUGAR

Como pondera Hawkins (2014, p. 11) “[...] arte não, ou não apenas, significa ou representa; ela produz, circula o mundo, independente de

<sup>23</sup>Tradução livre de: “a place is somewhere I **might** come to; and when I do come to it, it is not just a matter of fitting into it. I come into a place as providing an indefinite horizon of my **possible** action”.

seus criadores, com poderes e propriedades singulares”<sup>24</sup>. Destarte, as obras da Galeria Psicoativa Tunga transcendem sua intencionalidade original e atuam como cosmos interativos de mundos telúricos em que a imersão dos sujeitos completa seus sentidos. Pelo fato de estarem num pavilhão que está entremeio à natureza, de necessitar de uma trilha para chegar até elas, há uma influência direta desse nexos na maneira como as obras são experienciadas.

A construção rica em vidros arquiteta um ambiente em que a apreciação e contato com a vegetação externa a galeria também a ela se adentra. Quando imersos nas obras, os observadores também estão diretamente conectados com o mundo mais-que-humano que cerca o pavilhão. Para Dardel (2011, p. 36), “[...] lá onde a Terra é aquilo que podemos que perder em um instante, ela retoma todo seu frescor de espetáculo único e novo; torna-se um dom, pura gratuidade”. Portanto, nesse perder-se inerente a adentrar ao cosmo da galeria, o espectador imerge em uma geograficidade que concerne à circunstância em que as instalações estão expostas.

Os materiais que compõem as obras contrastam com o cenário de árvores que circunda o ambiente. Como salienta Hawkins (2014, p. 173), “arte é então entrelaçada com o contexto, de um modo de uma metáfora material que está firmemente implícita nos nexos dos lugares”<sup>25</sup>. As obras interagem com o lugar em que estão de forma a criar campos perceptivos que imergem os sujeitos na reflexão acerca de suas situações geográficas. Entremeio ao pavilhão, sujeito-obra se interpenetram no cosmo ativo de lugarização e cristalização de um espaço-tempo específico a **essa relação**.

<sup>24</sup> Tradução livre de: “[...] art does not, or does not only, mean or represent; it produces, it circulates the world, independent of its makers, with singular powers and properties”.

<sup>25</sup> Tradução livre de: “[...] art is thus woven with context, in a very material metaphor that sees artworks firmly implicated within the makeup of places”.

Porquanto corpo e contexto são elementos constitutivos da arte, as obras de Tunga são realizadas e presentificadas no contato constante com os observadores. Buskirk (2003, p. 25) explica que na arte contemporânea “[...] obras que dependem de um contexto, não estão finalizadas até serem atualmente expostas”<sup>26</sup>. Do mesmo modo, cada instalação do artista possui uma contextualização diferente em função do arranjo que foi dado na Galeria Psicoativa. Nela, elas se realizam num perpétuo entrelaçamento com a natureza presente no Instituto Inhotim.

“CENA PSICOPOMPO” (Figura 3) incorpora esses elementos ao ser composta por um entrelaçamento de diferentes obras de Tunga que conformam uma outra instalação no cenário específico da Galeria Psicoativa. Ortega (2018, p. 9) discorre que “[...] psicopompo é um ser que, nas mitologias ou religiões, tem o papel de conduzir as almas dos defuntos para suas vidas após a morte, céu ou inferno”<sup>27</sup>. Logo, esse percurso é uma espécie de condução fenomenal em que o lugar gestado relacionalmente centra-se na exploração da vulnerabilidade humana. Centrada na experiência corporificada da mineralogia que compõe a geograficidade do devir corpo-ativo no mundo, a instalação converge na evocação de sobreposições entre corporeidade e natureza.

O contexto e a sugestão de corpos-minerais situada pelos personagens da instalação provocam os sujeitos-observadores a pensar sobre sua própria carnalidade. Dillon explicita que na fenomenologia de Merleau-Ponty “o corpo é carne. Ele é carne na medida em que percebe o mundo e si mesmo. Mas a carne do corpo é a carne do

<sup>26</sup> Tradução livre de: “[...] work that is dependent on its context is in a certain sense not finished until it is actually on exhibition”.

<sup>27</sup> Tradução livre de: “[...] psicopompo es un ser que en las mitologías o religiones tiene el papel de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba, cielo o infierno”.



**Figura 3** – CENA PSICOPOMPO. Autoria: Tunga (2010/2011). Instalações: Vers La Voi Humide (2010); Personagem de Cristal 'Cristalino' (2010); Personagem Cooking Crystal e Portal Duplo (2011); Switch Ethérs 1/10 (2010). Acervo do Instituto Inhotim.  
**Fonte:** C. R. B. Souza Jr., 2018.

mundo”<sup>28</sup> (DILLON, 1988, p. 150). Reverbera-se, logo, que as insinuações corporais das obras colaboram no sentido da ambiguidade contextual da percepção carnal do si em relação ao lugar.

No âmbito do visível, isso implica na composição lugarizada e presentificada pelo contato com a arte. Simultaneamente, deriva-se de uma tessitura de invisibilidades e intangibilidades que concernem à verossimilhança realizada pelo ver-se **no corpo do outro** – nesse caso considerando o outro como o corpo aludido pelos personagens. Na interface

<sup>28</sup>Tradução livre de: “the body is flesh. It is as flesh that it perceives the world and itself. But the flesh of the body is the flesh of the world”.

epifenomênica dessa relação, o lugar que media esse contexto é uma auto-percepção que resulta na corporificação espacial da “CENA PSICOPOMPO”. É importante salientar que para Merleau-Ponty (2014, p. 141, destaques no original):

[...] a carne de que falamos não é matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, **como** tangível, desce entre elas, **como** tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação por deiscência ou fissão de sua massa.

A dupla relação visível-vidente, interioridade-exterioridade, está no centro conceitual da maneira como a **carne** deve ser compreendida. O conceito abarca a maneira como o sujeito-observador toca e é tocado por uma determinada obra. No caso em estudo, a ambivalência experiencial de sentir-corpo-alusão nos personagens unifica a massa dos entes (observador-obra) no horizonte do lugar que corporificam por deiscência.

Dillon (1988, p. 222-223) explica que

[...] há apenas uma carne, a carne do mundo, a qual se manifesta de diversos modos entre os sencientes aos não-sencientes, do silêncio até a fala, do mundano ao simbólico, isso é, por meio da plenitude do desdobramento fenomenal<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Tradução livre de: “there is one flesh, the flesh of the world, which manifests itself in manifold ways from the sentient to the nonsentient, from silence to speech, from the mundane to the symbolic, that is, throughout the plenitude of phenomenal unfolding”.



É a carne que unifica a experiência obra-sujeito por meio da possibilidade de movimento fenomenal. O cerne perceptivo em que as duas corporeidades são cristalizadas no lugar realiza-se pela convergência desses dois mundos.

Há, nesse sentido, uma posição telúrica que reúne os personagens de Tunga e os observadores num cosmo carnal reativo em que um retroalimenta o significado do outro. Isso ocorre na condicionalidade da contextualização dos horizontes experienciais na trama espaço-temporal em que se inserem. Ao imergir na obra, a carnalidade resultante provoca ambos a serem posicionados em função da força telúrica movente.

Tal situação é possibilitada pelo retorno a vulnerabilidade carnal que o visto-implícito da ambiguidade sujeito-obra ocasiona. Como pondera Abram (2007, p. 162),

[...] nossa carne nos convoca de volta a esse lugar terrestre toda vez que estamos machucados ou doentes, toda vez que precisamos lavar as louças manualmente, ou limpar as calhas sujas do telhado, ou simplesmente esvaziar nossas vísceras no banheiro<sup>30</sup>.

Realidade geográfica e carnalidade se encontram no cosmo da abertura e violência da existência, da materialidade da natureza de ser-no-mundo.

Merleau-Ponty (2014, p. 132) discorre que

o corpo nos une diretamente às coisas por sua própria ontogênese, soldando um a outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: a massa sensível que ele é e a massa do

<sup>30</sup> Tradução livre de: “[...] our flesh calls us back to this earthly place whenever we are injured or sick, whenever we need to wash the dishes by hand, or clean out the overflowing roof-gutters, or simply to empty our bladders and bowels on the toilet”.

sensível de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece aberto.

Ao jogar com essas características, os personagens da “CENA PSICOPOMPO”, desafiam o corpo vidente a se ver como ente de recusa, telúricamente fechado porquanto mineral. Simultaneamente, são entes abertos porque referem-se a uma corporeidade ambivalente, também vulnerável e lugarizada. Na experiência de imersão na instalação, o sujeito senciante une-se a massa sensível da obra no campo de lugar aberto pela sua relação.

Pelo solo terrestre que está no núcleo do horizonte experiencial dessa relação sujeito-arte, o lugar telúrico é composto pela carne que unifica, ainda que com ubiquidade, os entes. Como questiona Husserl (1989, p. 54): “Qual é o lugar da constituição necessária da carne? Solo terrestre”<sup>31</sup>. Pelo embasamento da experiência provido pela interação carne-Terra persiste um sentido original de vínculo com a espacialidade de Ser.

Para Dufourcq (2012, p. 324), na interpretação que Merleau-Ponty realiza de Husserl: “[...] essa Terra e essa carne não são massas densas e opacas, mas matrizes simbólicas que escondem uma capacidade de se transpor sem cessar de um novo lugar ao outro, de um corpo ao outro”<sup>32</sup>. Por meio da carne, lugar e sujeito se reúnem nos cosmos telúricos da instalação de Tunga.

Nessa condição, os elementos que compõem a corporeidade de ambos os entes se misturam. Como evidente em “Personagem Cooking Crystal” (Figura 4), o natural e o corpóreo estão inseridos

<sup>31</sup> Tradução livre de: “Quelle est la place de la nécessaire constitution de la chair? Sol terrestre”.

<sup>32</sup> Tradução livre de: “[...] cette Terre et cette chair ne sont pas des masses pesantes et opaques, mais des matrices symboliques et recèlent une capacité à se transposer sans cesse à nouveau d’un lieu à l’autre, d’un corps à l’autre”.

numa reciprocidade ativa que remete a “Cooking Crystals Expanded” (Figura 1). A floresta mineral de Tunga toma a forma corporal de um análogo humano, de forma a evidenciar o quão tênue pode ser essa distinção. A natureza telúrica de seu corpo-lugar se confunde com àquela do próprio sujeito-observador que imerge no personagem.

Contraposto ao bosque orgânico que circunda a galeria, os materiais cristalinos e minerais da instalação realçam a dimensão carnal da terra. De acordo com Merleau-Ponty (2014, p. 132-133)

[...] o ser carnal, como ser das profundidades, em várias camadas ou de várias faces, ser de latência e apresentação de certa ausência, é um protótipo do Ser, de que nosso corpo, o sensível senciente, é uma variante extraordinária.

Dessa maneira, a analogia corporal da instalação é uma provocação ao encontro do sujeito-observador com seu próprio sensível senciente.

Tal confluência manifesta-se como lugar porquanto está centrada na presentificação espacial da relação carnal compartilhada. Ao considerar que “um lugar é um centro de ação e intenção”<sup>33</sup> (RELPH, 1976, p. 42), compreende-se que o núcleo significante de seu sentido é o fenômeno experiencial de possibilidade interativa especializada. Destarte, a carne do mundo é o elemento por qual tal situacionalidade pode emergir.

Segundo Abram (1996, p. 48), “a carne é a trama ou matriz misteriosa que subjaz e origina tanto aquele que percebe quanto aquilo que é percebido como aspectos interdependentes de sua

<sup>33</sup> Tradução livre de: “A place is a centre of action and intention”.



Figura 4 – Personagem Cooking Crystal e Portal Duplo [Detalhe]. Autoria: Tunga (2011). Instalação: Ferro, aço, imã, resina, vidro de cristal, cristal de rocha e líquido amarelo. Acervo do Instituto Inhotim. Fonte: C. R. B. Souza Jr., 2018.

própria atividade espontânea”<sup>34</sup>. É pela carne que *percipere e percipise* encontram como parte de um mesmo processo ativo na realidade. Simultaneamente, eles estão continuamente imbricados na tessitura dinâmica da reciprocidade por onde emergem os lugares.

Na reflexão contínua entre o “Personagem Cooking Crystal”, o ambiente exterior a galeria e o sujeito-observador o lugar é substanciado pela cristalização experiencial do fenômeno indivisível de sua conexão na carne do mundo. Efetivamente, os três entes estão conectados pela ambivalência compositiva

<sup>34</sup> Tradução livre de: “[...] the Flesh is the mysterious tissue or matrix that underlies and gives rise to both the perceiver and the perceived as interdependent aspects of its own spontaneous activity”.



de sua própria natureza. Cada qual em sua especificidade, o espaço que os reúne concentra-se no cosmo significante de habitar a Terra.

Como explica Dastur (2000, p. 37), em Merleau-Ponty “[...] a carne é um nome para o Ser. Contudo, ela é também uma generalidade, elemento ou fábrica comum a todas as coisas e o princípio da indivisibilidade, e, portanto, é o nome de ser como um todo”<sup>35</sup>. Dessa forma, é pela carnalidade que os entes são significados como seres na tessitura dos lugares no mundo. O corpo a que a obra alude, portanto, soma-se na fábrica da realidade geográfica dos sujeitos-observadores de modo a conectá-los como um todo **por aquele instante**.

De acordo com Casey (2015, p. 86):

[...] a carne do mundo é um todo abrangente indivisível, cujo amalgama diversos modos da carne de tudo que está situado na terra. Tomados em seu conjunto, esses modos constituem-se como carne do mundo – um mundo que coeva com a terra, emaranhado e inseparável dela.<sup>36</sup>

A condição telúrica do habitar é inerente ao modo como a carnalidade unifica os fenômenos existenciais do lugar. Na contextualização imersiva da instalação de Tunga, o retorno à Terra é potencialidade fértil do modo como a realidade geográfica e seus vínculos são fundamentadas no solo que fundamenta todos entes em sua fenomenalidade.

<sup>35</sup> Tradução livre de: “[...] the flesh is a name for Being. But it is also generality, element, fabric common to all beings and the principle of indivision, and, as such, it is the name of being as a whole”.

<sup>36</sup> Tradução livre de: “the flesh of the world is all-encompassing and indivisible, amalgamating the diverse modes of flesh of all that is situated on the earth. Taken together, these modes constitute the flesh of the world—a world that is coeval with the earth, bound up with it and inseparable from it”.

Ainda que contidos e compostos por mundos diversos, a amálgama carnal que os conecta promove um devir ativo lugarizado. Abram (1996, p. 34, destaques no original) salienta que “fenomenologicamente considerados, **todos** os corpos (incluindo os nossos) são primeiramente localizados em função do solo terrestre, onde a terra em si não está ‘no’ espaço, pois é a terra que, desde o início, **provê** espaço”<sup>37</sup>. A terra, portanto, é a base de onde os corpos materializam-se num *continuum* espacial.

A natureza telúrico-espacial da “CENA PSICOPOMPO” é um campo reativo pelo qual a carne do mundo reúne sujeitos e obras em certo habitar originário. Entre as sobreposições corpo-perceptivas, o lugar realiza-se pela reciprocidade com os elementos terrestres. Cataldi e Hamrick (2007, p. 4) explicam que “a carne possui uma reversibilidade em que ver implica em ser visto, tocar igualmente significa ser tocado”<sup>38</sup>. Na carne, todos entes implicam-se por sua vulnerabilidade.

É relevante salientar que um **psicopompo** é um arquétipo de guia espiritual. Os personagens de Tunga, portanto, possuem um papel duplo de conectar o sujeito-observador com sua vulnerabilidade corporal e de guiá-los pela instalação. O “Personagem de Cristal ‘Cristalino’” (Figura 5) encaminha o olhar do sujeito para a mineralogia de seu Ser. Içado como um boneco que flutua acima das escadas (Figura 3), ele habita um lugar ambíguo em relação à Terra.

Em conjunto com seu duplo (“Personagem Cooking Crystal”), “Cristal ‘Cristalino’” sugere um caminho pela galeria em que o sujeito-observador é levado do térreo ao primeiro pavilhão. Os corpos aludidos são minerais, cristalinos pelo fato de que são sublimações telúricas

<sup>37</sup> Tradução livre de: “[...] phenomenologically considered **all** bodies (including our own) are first located relative to the ground of the earth, whereas the earth itself is not ‘in’ space, since it is earth that, from the first, **provides** space”.

<sup>38</sup> Tradução livre de: “[...] flesh has a reversibility such that to see is also to be seen, to touch is equally to be touched”.



que advém do interior da Terra. Eles rememoram que seres humanos são feitos de matéria, que estão dispostos aos menos intemperismos que outros visíveis na carne do mundo. Esse lugar cristalizado na relação instalação-sujeito é movido e move os entes nele dispostos. Ele inquieta o sentido de habitar daqueles que estão em sua presentificação.

“Personagem de Cristal ‘Cristalino’” é um guia necessário porquanto o lugar é uma vulnerabilidade ambígua na carnalidade da existência. Murchadha (2015, p. 37) salienta que “[...] estar no lugar é arriscar ser deslocado, habitar é estar em contato com a ruína, mover é também ser movido, e ser espacial é estar sujeito à espacialidade”<sup>39</sup>. Da mesma forma, a espacialidade a que as obras estão submetidas também submetem os sujeitos-observadores a serem afetados pela condição de habitarem **naquele momento aquele lugar que estão (re)criando**.

Se na perspectiva merleau-pontiana “[...] nosso sentido de espaço confirma o fato de que a experiência é um movimento aberto ao mundo”<sup>40</sup> (MORRIS, 2004, p. 175), são as conexões realizadas **nesse lugar** que mobilizam sentidos para a teluridade da realidade geográfica da instalação. Pelas dinâmicas poético-materiais da “CENA PSICOPOMPO”, a imersão realiza-se como um contínuo movimento pelo qual recusa e abertura são intercaladas.

Os psicompomos guiam os sujeitos-observadores para a vulnerabilidade original da carne. Pela não-senciência das obras, elas provocam o espectador a mover-se no lugar de modo a refletir

<sup>39</sup> Tradução livre de: “[...] to be in place is to risk displacement, to dwell is to be with ruination, to move is also to be moved, and to be spatial is also to be subject to spatiality”.

<sup>40</sup> Tradução livre de: “[...] our sense of space testifies to the fact that experience is a movement open to the world”.



Figura 5 – Personagem de Cristal ‘Cristalino’ [Detalhe]. Autoria: Tunga (2010). Instalação: Ferro, Cristal de rocha e Aço. Acervo do Instituto Inhotim.  
 Fonte: C. R. B. Souza Jr., 2018.

sobre sua dupla condição de ente mortal e orgânico. Para Merleau-Ponty (2014, p. 140) “[...] essa carne que se vê e se toca não é toda a carne, nem essa corporeidade maciça, todo o corpo”. Desse modo, ainda que o sujeito vidente sensível não veja toda a mineralogia vulnerável de seu corpo, sua união na carne do lugar gerado pelo contato com a obra faz com que ele possa perceber a teluridade de sua existência.

Como pondera Dardel (2011, p. 43) “[...] o elemento ‘terrestre’ da pedra resiste a nossos esforços de penetrar em sua natureza. Podemos quebrá-la em mil fragmentos, mas nela não encontraremos jamais qualquer coisa de ‘interior’ que nos revele seu segredo”. A matéria resiliente da terra que

compõe a natureza das obras do cenário de psicopompos elabora uma forma de estabelecer lugares potenciais centrados na vulnerabilidade carnal. Nesse sentido, é possível decifrar que no cosmo relacional obra-sujeito o retorno a terra efetiva a presentificação de lugares telúricos.

Na corporeidade inerente ao cosmo experiencial da “CENA PSICOPOMPO”, os corpos dos sujeitos e das obras se misturam na simultaneidade de entes terrestres. De acordo com Casey (2005, p. 115) “onde há a terra, o corpo nunca está distante”<sup>41</sup>. Portanto, infere-se que os lugares telúricos têm por princípio o nexos corpo-terra por onde emergem sentidos espaciais. As espacialidades implicadas nesses cosmos estão no horizonte da indissociabilidade entre o ambiente e os sujeitos.

De acordo com Abram (1996, p. 49) “[...] nossos corpos sencientes são inteiramente contínuos com o vasto corpo da terra”<sup>42</sup>. Corpos-sujeitos conseguem se relacionar com o mundo das obras de arte por serem também uma emergência da carne. No núcleo telúrico da instalação de Tunga, essa condição terrestre do Ser é ressaltada na interiorização da conexão lugarizada com o embasamento existencial advindo da vulnerabilidade corpo-experiencial.

A geopoética do lugar telúrico explora o campo conectivo e epifenomenal da carne conforme vidente-senciente necessita de um **outro ambíguo**, um visível não-conscientes. As obras, como seres em-si, não conscientes, possibilitam esse retorno por meio da tangibilidade de sua natureza terrestre. Como situa Dardel (2011, p. 43, destaques no original), “é a Terra que, podemos dizer, **estabiliza** a existência”. No lugar conectivo criado pela experiência obra-sujeito, a carne do lugar costura significados vinculativos que conectam o Ser a suas origens.

<sup>41</sup> Tradução livre de: “[...] where there is earth, body is never far away”.

<sup>42</sup> Tradução livre de: “[...] our sentient bodies are entirely continuous with the vast body of the land”.

No pressuposto conceitual de Merleau-Ponty (2014, p. 136) “a carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’”. Ela é a trama de elementos de que as coisas são compostas para serem coisas. Se a Terra **estabiliza o Ser**, é a carne que gesta sua ontogênese. Portanto, lugar e sujeito são reunidos no cosmo infinito de *poiésis* em que seus significantes interagem **naquele instante** para dar sentido um ao outro.

Como “há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da ‘crosta terrestre’, um enraizamento, uma espécie de **fundação** da realidade geográfica” (DARDEL, 2011, p. 15, destaques no original), ela é um entrecruzamento constante da espacialidade do(s) sujeito(s) com as espacialidades da vida. Na geograficidade emergente das obras da Galeria Psicoativa de Tunga, o retorno à terra é a condição pela qual ela se torna um lugar efervescente para a corporificação de sentidos telúricos.

O ser-no-mundo efetiva a motilidade perceptiva por meio da intimidade material em devir nas obras. Para Casey (2001, p. 413, destaques no original) “o veículo do ser-no-lugar é o **corpo**”<sup>43</sup>. Isso reverbera fenomenologicamente na condição de que toda ação mobiliza pela reciprocidade da carne do mundo. Ao mesmo tempo, a ancoragem telúrica do lugar é o que cristaliza a corporeidade dinâmica da experiência espacial da realidade geográfica.

Nos personagens de Tunga isto é situado no horizonte de sobreposições de mundo em que os psicopompos guiam os sujeitos para sua própria mortalidade – ainda que aludida. Esse encontro é um cosmo no circuito ativo da percepção por onde a vulnerabilidade carnal se espacializa como lugar. Para Merleau-Ponty (2014, p. 225, destaques no original) “meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um

<sup>43</sup> Tradução livre de: “the vehicle of being-in-place is the **body**”.

percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a **reflete**, ambos se imbricam mutuamente”.

Entre o sentido da exteriorização e o Ser da interiorização há um **quiasma** (MERLEAU-PONTY, 2014) pelo qual a corporeidade efetiva a reciprocidade pela qual eles se reúnem na carne. Ao experienciar as instalações de Tunga, a reversibilidade sujeito-obra realiza-se espacialmente em imbricação mútua. Segundo Casey (1998, p. 236, destaques no original), na perspectiva merleau-pontiana “[...] **o corpo em si é um produtor de lugares**, ele gera lugares por meio de seus movimentos expressivos e orientativos, em um dinamismo literalmente cinético”<sup>44</sup>. Dessa maneira, a dinâmica tangível e visível da corporeidade carnal no cosmo de “CENA PSICOPOMPO” é lugarizada nos quiasmas e entrelaçamentos necessários para a produção de sentidos telúricos.

A presentificação realizada nas obras reverbera ecos de um mundo primal originado como Terra. Pela necessidade ontológica ao habitar e a condição terrestre do Ser, a teluridade constitui núcleo de deiscência por onde o lugar emerge. Nessa condição, é importante destacar, como interpreta Dufourcq (2012, p. 292), que na filosofia de Merleau-Ponty:

A Terra é a arché original: não se pode retornar a uma origem mais fundamental, ela é um princípio ontológico, mas que não é um princípio positivo, uma causalidade ou um espaço circunscrito, nem, portanto, uma simples deiscência abstrata. Ela é um jogo de metamorfoses abertas ao infinito, englobando por consequência todas as coisas sem as reduzirem ao absolutamente previsível e transparente<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Tradução livre de: “**the body itself is place-productive**, bringing forth places from its expressive and orientational movements, its literally Kinect dynamism”.

<sup>45</sup> Tradução livre de: “La Terre est arché originelle: on ne peut remonter à une origine plus fondamentale, elle est un principe ontologique, mais pas un principe positif, une cause ou un espace circonscrit, ni, pour autant, une simple déhiscence abstraite. Elle est un jeu de métamorphoses ouvert à l’infini, englobant par avance toute chose sans la rendre absolument prévisible et transparente”.

Como *Ur-Arché*, a terra é o princípio ontológico em que os lugares são estabelecidos nas entranhas da realidade geográfica. Nos personagens minerais de Tunga, a alusão corpo-telúrica não é incidental, mas evocativa da geograficidade terrestre de onde surge sua expressão. Elas são cosmos de lugares potenciais pela forma como abrangem metamorfoses contínuas entre resistência e abertura perceptiva.

No quiasma dessa conexão na carne do mundo, há uma deiscência efetiva pela qual sujeito-obra transcendem-se na composição do lugar que cristalizam. Mais que uma coisa abstrata, é materialidade que une visível e invisível no horizonte perpétuo de possibilidades de expressão da Terra. Para Kaushik (2011, p. 124), na perspectiva de Merleau-Ponty “Terra como *Ur-Arché* articula um sentido de infinitude porquanto cada fenômeno do presente é um fato total contingente precisamente por causa de seu renovamento perpétuo possível por apresentações alternadas”<sup>46</sup>.

Pela *poiésis* dos mundos entrelaçados na dinâmica recíproca de sujeito-lugar na experiência da instalação de Tunga, é possível evidenciar tal sentido primordial da Terra. Presentificações alternadas derivam da *Arché* que provoca a imaginação a projetar-se em obras que arquitetam tramas afetivas que advém desse vínculo original. Conforme Dardel (2011, p. 94), “[...] o homem se entende de imediato com a Terra”. A externalização de lugares possíveis, dessa forma, parte da compreensão primal com o solo que embasa os fenômenos experienciais.

Se, como discorre Relph (1976, p. 22) “[...] no espaço existencial, lugares podem ser compreendidos como centros de significado, ou focos

<sup>46</sup> Tradução livre de: “Earth as **Ur-Arché** articulates a sense of the infinite since each present phenomenon is a wholly contingent fact precisely because of its ever-renewing possible alternate presentations”.



de intenção e sentido"<sup>47</sup>, a carnalidade desses cosmos está inserida no devir de presentificações alternadas. Nas instalações dos psicopompos, a *poiésis* é a força que expressa a força reativa da Terra. Na relação com os sujeitos-observadores, os personagens se tornam centros que canalizam intencionalidades lugarizadas.

Os psicopompos guiam os sujeitos pelas tramas afetivas de suas teluridades. Morris (2004, p. 180) destaca que "os lugares nos excedem, mas não da mesma maneira que a morte. O lugar não é um **não-senso** definitivo, na realidade o lugar é onde o **senso** espacial contrapõe-se na base de **não-senso**, lugar é uma dinâmica de **senso-não-senso**"<sup>48</sup>. Na mineralogia dos lugares, a reversibilidade desvela os sentidos que permeiam os entes fundamentados no solo terrestre. Nos personagens de Tunga, a corporeidade é o campo ambíguo pelo qual o lugar se embasa.

De acordo com Kaushik (2011, p. 51) "a terra, porquanto é o embasamento carnal em que a diferenciação ocorre, é descrita como a *Ur-Arché* para um estilo singular. É possível, porém, pensar essa fundação arcaica da terra como pura materialidade"<sup>49</sup>. Assim como as florestas implícitas de "X-Estudo" e "Cooking Crystals Expanded", os psicopompos sugerem um retorno à terra que perpassa pela carnalidade desse lugar primal fundacional. Na materialidade inerente ao fenômeno a que aludem, corpo-sujeito e obra se unificam pela sua simultaneidade no **quiasma**.

A circunstancialidade das obras reverbera na forma como a imersão nelas atinge reciprocidade geopoética por onde os sujeito-lugar se

47 Tradução livre de: "[...] places in existential space can therefore be understood as centres of meaning, or focuses of intention and purpose".

48 Tradução livre de: "Place exceeds us, but not in the way that death does. Place is not ultimate **non-sens**, rather place is where spatial **sens** runs to ground in **non-sens**, place is a ferment of **sens-non-sens**".

49 Tradução livre de: "the earth, insofar as it is the carnal ground in which differentiation occurs, is described as the **Ur-Arché** for the singular style. It is possible, however, to think of this archaic foundation of the earth as sheer materiality".

entrelaçam. Segundo Seamon (2014, p. 11) "fenomenologicamente, lugar não é o ambiente físico separado das pessoas a ele associadas, mas, o fenômeno indivisível e normalmente não evidenciado de pessoa-ou-pessoas-experienciando-lugar"<sup>50</sup>. O lugar efetivado pelo contato com as obras na Galeria Psicoativa reverbera essa associação indivisível porquanto é corporificada na carne do mundo e dos sujeitos-observadores.

Como fenômeno recíproco da experiência sujeito-experienciando-lugar, a lugaridade permanece nos corpos onde se estabeleceu. Para Casey (2001, p. 414) "um corpo é moldado pelos lugares que vem a conhecer e que vieram em direção a eles – vieram tomar residência nele"<sup>51</sup>. Ainda que no caso das instalações de Tunga trate-se de um processo de lugarização naquele instante específico o corpo do ente senciente permanece a carregar esses lugares para onde for.

Os corpos sujeitos interpenetrados pela realidade geográfica do lugar telúrico que os moveram são espacialidades por onde o sentido das obras permanece como marca perpétua da transformação sensível. O encontro efetivado continua como resíduo do retorno à Terra e a sua vulnerabilidade na carne do mundo. Sujeito-observador e obra são separados pela diferenciação carnal estabelecida, mas o sentido corporificado de lugar telúrico torna-se parte de seu Ser.

#### ENTRE SUSSURROS DE PSICOPOMPOS: APONTAMENTOS FINAIS

Ao escavar a profundidade geopoética e telúrica do lugar é possível evidenciar como a carnalidade existencial perpassa essa dimensão da

50 Tradução livre de: "phenomenologically, place is not the physical environment separate from people associated with it but, rather, the indivisible, normally unnoticed phenomenon of person-or-people-experiencing-place".

51 Tradução livre de: "[...] a body is shaped by the places it has come to know and that have come to it — come to take up residence in it".

espacialidade humana. Como cosmo experiencial sensível que decorre do fenômeno indivisível sujeito-lugar, é nesse campo ativo em que as conexões com a arte podem potencializar a compreensão de diferentes mundos. A realidade geográfica expressa por artistas elucida questões existenciais e espaciais.


A arte é um modo de expressão que permite a exteriorização de um sentido originário de lugar que perpassa pela *Ur-Arché* da Terra. Pelas dimensões de ser-no-mundo que advém dessa relação, as obras de Tunga dimensionam externalizações da resistência e abertura telúrica. Como instalações onde os sujeitos-observadores imergem, elas possibilitam uma reflexão corporificada e especializada no horizonte do retorno à Terra.

Os sentidos telúricos evocados pelas obras de Tunga correlacionam-se com as dinâmicas de lugar ao serem centros relacionais. Cada qual em sua especificidade, as instalações são dimensionadas como espaços que interagem e provocam os sujeitos-espectadores. Na emersão posterior ao contato **no lugar**, *percipere e percipi* não são os mesmos. As obras são ressignificadas e o sujeito modifica o modo como atua em seu mundo perceptivo.

Portanto, o lugar que tem gênese **no instante da experiência** da e na Galeria Psicoativa Tunga é um encontro com a vulnerabilidade humana. Ainda que efêmero, seu sentido é uma metamorfose constante e interativa. Na reversibilidade com os entes imersos no contato carnal com seus mundos, as obras sugerem corpos mineralógicos e florestas com frutos de cristais por onde afloram sentidos de uma realidade geográfica primal no qual as fronteiras sujeito-espço são tênues.

O lugar telúrico desvela a inerente unicidade entre o humano e o ambiente. Conformam entre si reciprocidades que convergem na teluridade da existência. Centros atitudinais e arquetípicos como os psicopompos são desdobramentos de mundos interacionais que advém

de naturezas terrestres. Na carne do mundo, corpos e instalações são inquietados pela forma como um converge ao outro. Eles se interpenetram e se completam no devir da relação que estabelecem.

Decifrar a geograficidade do Ser nas entranhas do lugar significa estar em conexão com a carnalidade e corporeidade. Desse modo, a sensibilidade geográfica pode recorrer às expressões artísticas para entender esse sentido primal de habitar a Terra. No devir dessas relações, há um campo fértil por onde geografias da existência podem decifrar modos de vir a ser no âmago dos entrelaçamentos terrestres dos lugares. 

#### REFERÊNCIAS

- ABRAM, D. **The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world.** New York: Vintage Books, 1996.
- ABRAM, D. Earth in Eclipse. In: CATALDI, S. L.; HAMRICK, W. S. (Orgs.). **Merleau-Ponty and Environmental Philosophy: Dwelling on the landscapes of thought.** New York: State University of New York Press, 2007. p. 149-176.
- BUSKIRK, M. **The contingent object of contemporary art.** Cambridge: The MIT Press, 2003.
- CASEY, E. S. **The Fate of place: a philosophical history.** Berkley: University of California Press, 1998.
- CASEY, E. S. Body, Self and Landscape: A geophilosophical inquiry into the Place-World. In: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (Orgs.). **Textures of place: exploring humanist geographies.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. p. 403-425.
- CASEY, E. S. **Earth-Mapping: artists reshaping landscape.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

CASEY, E. S. Finding Architectural Edge in the Wake of Merleau-Ponty. In: LOCKE, P.; MCCANN, R. (Orgs.). **Merleau-Ponty: Space, place, architecture**. Columbus: Ohio University Press, 2015. p. 65-89.

CATALDI, S. L.; HAMRICK, W. S. Introduction. In: CATALDI, S. L.; HAMRICK, W. S. (Orgs.). **Merleau-Ponty and Environmental Philosophy: Dwelling on the landscapes of thought**. New York: State University of New York Press, 2007. p. 1-18.

COATES, G. J.; SEAMON, D. Towards a Phenomenology of Place and Place-Making: Interpreting Landscape, Lifeworld and Aesthetics. **Oz**, v.6, n.1, p. 6-9, 1984.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DASTUR, F. World, Flesh, Vision. In: EVANS, F.; LAWLOR, L. (Orgs.). **Chiasms: Merleau-Ponty's notion of flesh**. New York: SUNY, 2000. p. 23-50.

DILLON, M. C. **Merleau-Ponty's Ontology**. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

DUFOURCQ, A. **Merleau-Ponty: Une ontologie de l'imaginaire**. New York: Springer, 2012.

HAWKINS, H. Dialogues and Doings: Sketching the Relationships between Geography and Art. **Geography compass**, v. 5, n.7, p. 464-478, 2011.

HAWKINS, H. **For creative Geographies: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds**. Routledge: London, 2014.

HUSSERL, E. **La terre ne se meut pas**. Paris: Les éditions de Minuit, 1989.

KARJALAINEN, P. T. Place in *Urwind*: A humanist geography view. **Geograficidade**. v. 2, n. 2, p. 4-22, Inverno 2012.

KAUSHIK, R. **Art and Institution: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty**. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

MARANDOLA JR., E. J. M. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**, v. 25, n.49, p. 7-26, 2010.

MARANDOLA JR., E. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; LÍVIA, O. (Orgs.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 227-247.

MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORRIS, D. **The sense of space**. Albany: State University of New York Press, 2004.

MURCHADHA, F. Ó. Space, Time and the Articulation of a place in the world: the philosophical context. In: RICHARDSON, B. (Org.). **Spatiality and symbolic expression: on the links between Place and Culture**. New York: Paulgrave macmillian, 2015. p. 21-40.

ORTEGA, G. M. **Psicopompós o El juego de las alegorías**. 2018. Dissertação (Máster en Dibujo: Creación, producción y difusión) – Universidad de Granada, Granada.

RAMÍREZ, M. T. Creativity. In: SEPP, H. R.; EMBREE, L. (Orgs.). **Handbook of phenomenological aesthetics**. London: Springer Science+Business Media, 2010. p. 57-61.

RELPH, E. **Place and placelessness**. London: Pion Limited, 1976.

RELPH, E. Geographical experiences and being-in-the-world: the phenomenological origins of geography. In: SEAMON, D.; MUGERAUER, R. (Orgs.). **Dwelling, place and environment: towards**



Geografias Psicoativas de Tunga: Ensaio acerca das dinâmicas do lugar telúrico  
Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior

a phenomenology of person and world. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985. p. 15-32.

SARDENBERG, R. Inserções em circuitos internacionais. In: SARDENBERG, R. (Org.). **Arte contemporânea no século XXI**: 10 brasileiros no circuito internacional. Rio de Janeiro: Capivara, 2011. p. 15-23.

SEAMON, D. Place attachment and phenomenology: The synergistic dynamism of place. In: MANZO, L. C.; DEVINE-WRIGHT, P. (Org.). **Place Attachment**: advances in theory, methods and applications. Abingdon: Routledge, 2014. p. 11-22.

VOLVEY, A. Land Arts: Les fabriques spatiales de l'art contemporain. **Travaux de l'Institut de Géographie de Reims**, v. 129, n. 1, p. 3-25, 2007.

Submetido em Maio de 2019.  
Aceito em Novembro de 2019.