

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH
ESCOLA DE BIBLIOTECONOMIA – EB

MARINA OTERO LEMOS SILVA

**BARROCO DE LÍRIOS:
O LIVRO COMO OBRA DE ARTE**

RIO DE JANEIRO
2016

Marina Otero Lemos Silva

**BARROCO DE LÍRIOS:
O LIVRO COMO OBRA DE ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Biblioteconomia da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro como requisito parcial à obtenção do
grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientadora: Prof^a. Ma. Stefanie Cavalcanti
Freire

RIO DE JANEIRO

2016

S586b

Silva, Marina Otero Lemos, 1992 –

Barroco de lírios: o livro como obra de arte / Marina Otero Lemos
Silva – Rio de Janeiro, 2016.

51 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia)
– Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
2016.

Orientadora: Stefanie Cavalcanti Freire

1. Arte – Brasil. 2. Arte contemporânea – Brasil. 3. Livro de artista.
I. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de
Biblioteconomia. II. Freire, Stefanie Cavalcanti. III. Título.

CDD- 702.81

MARINA OTERO LEMOS SILVA

**BARROCO DE LÍRIOS:
O LIVRO COMO OBRA DE ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Biblioteconomia da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro como requisito parcial à obtenção do
grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Ma. Stefanie Cavalcanti Freire – Orientadora
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Ma. Diná Marques Pereira Araújo – Avaliadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Me. Fabiano Cataldo de Azevedo – Avaliador
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

À minha família,
que sempre me incentivou a tudo

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha família, que é um apoio constante e me dá força, coragem e a certeza de que posso andar por qualquer caminho que escolher trilhar; em especial à minha mãe, Giselle, por fazer sacrifícios enumeráveis para que eu pudesse dispor de uma educação de qualidade e por me fazer entender a importância da leitura e da escrita.

Ao meu padrasto, que me empurrou para que eu concluísse mais um ciclo de vida, sempre muito paciente e disposto a me fazer enxergar o mundo com novos olhares.

Ao meu pai pelo interesse pela boa literatura e pela arte, que vez ou outra dão suas demonstrações de como somos um.

À minha irmã, Maíra, pelo companheirismo mesmo dentro dos seus doze anos.

À Ana Cristina Comandulli, por sempre acreditar que posso dar passos muito mais largos.

À Verônica de Sá, bibliotecária do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por promover discussões acerca do fazer bibliotecário e me ajudar a enxergar o fazer profissional de diversas maneiras.

À minha orientadora, Stefanie Freire, por oportunizar o diálogo sobre as questões que permeiam este trabalho, responsável pela orientação do mesmo.

Ao Fabiano Cataldo e à Diná Araújo, por se disponibilizarem a fazer parte dessa banca em meio a tantos outros compromissos.

À Unirio e, principalmente à Escola de Biblioteconomia, por me acolherem durante todos esses anos e me proporcionarem novos aprendizados e experiências.

“Nalguma estante de algum hexágono (pensaram os homens) deve existir um livro que seja a chave e o resumo perfeito de todos os outros: deve haver algum bibliotecário que o tenha estudado e seja análogo a um deus.”

Jorge Luis Borges

RESUMO

Pretende estudar o livro produzido como obra de arte e, mais especificamente, como o livro *Barroco de Lírios*, do artista brasileiro Tunga, integra parte da obra do artista. O trabalho se deu por meio de pesquisa bibliográfica acerca da arte contemporânea, do livro de artista e da obra de Tunga, visando a estabelecer uma conexão entre esses três elementos através de um debate no campo da biblioteconomia. A análise desses elementos, com base nos conceitos expostos pelos autores selecionados, permitiu que chegássemos à conclusão de que o livro *Barroco de Lírios* é parte integrante da poética da obra de Tunga, possibilitando que seus textos promovam uma explicação, complemento ou releitura das obras contidas no livro. Os capítulos de *Barroco de Lírios* se dividem em doze obras do artista, e o trabalho se concentra em quatro delas: *E.A.A.*, *Palíndromo incesto*, *Ão* e *Xifópagas capilares entre nós*, além da análise da obra na sua integralidade.

Palavras-chave: Livro de artista. Arte contemporânea. Arte brasileira.

ABSTRACT

This research intends to study the book production process as an artwork and, more specifically, how *Barroco de lírios*, by the Brazilian artist Tunga, composes part of Tunga's art, aiming to establish a connection between these three elements through a debate in the field of librarianship. The analysis of these elements, based on the concepts presented by the selected authors, allowed us to conclude that *Barroco de lírios* is part of Tunga's poetics and his texts make an explanation, complement or re-reading of the artworks in the book. The chapters of *Barroco de lírios* are divided in twelve of Tunga's artworks, and this research is focused on four of them: *E.A.A.*, *Palíndromo incesto*, *Ão e Xifópagas capilares entre nós*, aside from the analysis of the work in its entirety.

Keywords: Artist's book. Contemporary art. Brazilian art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	E.A.A.....	34
Figura 2	Palíndromo incesto	36
Figura 3	Ão	39
Figura 4	Xifópagas capilares na revista Revirão	42
Figura 5	Xifópagas capilares.....	44

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	Problema de pesquisa e justificativa.....	16
1.2	Objetivos.....	16
1.2.1	Objetivo geral.....	17
1.2.2	Objetivos específicos.....	17
1.3	Procedimentos metodológicos.....	16
2	A ARTE ATÉ TUNGA	19
3	LIVRO DE ARTISTA	25
4	BARROCO DE LÍRIOS	30
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
	REFERÊNCIAS	47

1 INTRODUÇÃO

“O livro de artista tem uma existência talvez mais longa do que poderá parecer: desde a sua invenção os livros foram feitos por artistas” (QUEIROZ, 2012, p. 263). O livro e a arte possuem uma relação de constante entrelace mesmo antes de adquirir o formato do códice.

O suporte é necessário para a informação ser transmitida e, conseqüentemente, difundida. O que predomina, portanto, em um livro é a informação que ele contém, a mensagem a ser passada. Assim como as paredes dos templos egípcios foram o suporte dos hieróglifos, também não o é a Coluna de Trajano? Se o monumento possui a representação das narrativas de cenas das batalhas dos romanos, não se caracteriza, então, em suporte que transmite uma informação? O suporte, entretanto, também se faz importante tanto no livro quanto na arte — se é que é possível, de fato, separar um do outro —, o suporte do livro pode ser informação assim como as telas com incisões de Lucio Fontana.

É provável que um exemplo escultórico soe estranho aos ouvidos dos que separam arte da comunicação, os adeptos da arte pela arte parnasiana que tece hinos com primor das palavras mais vistosas. Falar de escultura, parede, tela como suporte da informação não é apenas pensar na Coluna de Trajano, mas também no Portão de Brandemburgo e demais arcos do triunfo, no Taj Mahal, na Torre de Belém.

No entanto, é inegável que as miniaturas¹ e iluminuras², encontradas nos manuscritos, códices e incunábulo³, são identificadas como arte, mas também poderiam ser arte apenas por serem identificados como códices manuscritos, livros de horas, até mesmo pela maneira como se deu a confecção dos suportes, que podiam ser de papiro, de pergaminho, de papel, em rolo, em códice.

Assim como a tipografia desenvolveu suas técnicas para facilitar e agilizar o processo de produção, seus benefícios não foram usufruídos apenas por tipógrafos.

¹ “Provém do latim *miniare* que significa pintar com minio (vermelhidão ou cinábrio) letra vermelha que era grafada com minio e colocada no início dos capítulos.” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 501)

² “Imagem pintada sobre folha de um livro ou outro documento, manuscrito ou impresso, a guache ou têmpera.” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 386)

³ **Incunábulo** - termo, oriundo da palavra latina *incunabulum*, berço, é empregado pelos bibliógrafos para designar **qualquer obra impressa em qualquer lugar na época mais antiga ou no princípio da história da imprensa**. A palavra aplicava-se, de modo geral, às obras impressas na Europa no século XV – abrangendo todas as que ali saíram dos prelos antes de 1501. (McMURTRIE, 1965, p. 325)

Albrechet Dürer é um dos primeiros exemplos de como sua produção também foi afetada.

Os livros ilustrados com xilogravuras começam a ser divulgados, como a Crónica de Nuremberga, obra com mais de 1.809 xilogravuras, por Koberger (1493). Dürer irá, já por sua conta, produzir conjuntos de gravuras temáticas muito importantes, como as dezesseis gravuras de Apocalipse, impressas no mesmo ano em que Vasco da Gama chega à Índia, 1498. (QUEIROZ, 2012, p. 265).

Queiroz (2012, p. 266) cita como os livros portugueses de poesia barroca do século XVII exploram a materialidade plástica tipográfica, que enfatizavam o significativo. Também cita as gravuras pintadas à aquarela de William Blake e de Hokusai, no Japão, que publicou livros com xilogravura⁴ “como os 15 volumes de Hokusai manga, com 4.000 ilustrações (em 1814), bem como as 36 vistas do monte Fuji (em 1833) ou, sobretudo, o livro 100 vistas do monte Fuji (em 1834)” (2012, p. 267).

A própria aura da obra de arte também pode ser transferida aos livros na medida em que são atribuídos e atestados critérios de raridade, em que são diferenciados como especiais a fim de serem separados em coleções que lhes imponha um caráter quase museológico.

“Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível” (BENJAMIN, 1994, p. 166) tal qual a informação e, desde a invenção da imprensa de Gutenberg, a sociedade passou por diversas mudanças tecnológicas que mudaram a maneira com que nos relacionamos com aquilo que nos cerca. A partir da imprensa de Gutenberg, permitiu-se que o processo do registro de informação demorasse muito menos do que nas mãos de um copista, gerando grande número de cópias produzidas; armazenar tanta produção ou ter acesso à mesma foi o problema a ser enfrentado.

A internet, entretanto, intensificou a produção e levantou novas questões que Benjamin, quando escreveu o seu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, jamais poderia prever a níveis tão elevados. Enquanto o fotografar e filmar pareciam retirar a aura das obras, a internet as leva a novos suportes, novas tiragens, novas números de produção e reprodução.

A internet tirou a necessidade da informação precisar do papel como suporte para ser registrado e acessado. O suporte digital possibilita que o mesmo registro

⁴ "Impressão mediante uma forma (bloco) de madeira". (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 733)

seja acessado em diversos lugares do mundo, permite uma biblioteca caber na palma da mão, um texto a um clique de distância.

Assim como o suporte da informação sofreu mudanças, também o fez o suporte da arte. O filme de vídeo é suporte, a fotografia, a tela agora pode ser a de pintura, do monitor da TV, do monitor do computador, até mesmo do celular. Por isso, a arte também permite que o livro seja concebido para ser obra de arte.

Barroco de Lírios é um livro do artista Tunga, publicado em 1997 pela Cosac Naify, e foi produzido com o intuito de ser mais um integrante na obra artística de Tunga. O livro faz um retrospecto entre os principais trabalhos do artista, realizados entre 1981 e 1996, destaca esculturas, instalações e textos de sua autoria e é dividido em doze capítulos intitulados como as obras que selecionou para contemplá-lo: Uma experiência de fina física sutil, Barroco de lírios, Xifópagas capilares entre nós, Tesouro besouros, ão, E.A.A., Querido amigo, Vanguarda viperina, Sero te amavi, Cipó-cinema, Palíndromo incesto, e Semeando sereias.

Nascido Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, em Palmares, Pernambuco, no ano de 1952, filho do escritor, ficcionista, jornalista Gerardo de Mello Mourão (1917-2007), mudou-se para o Rio de Janeiro ainda jovem e concluiu a faculdade de arquitetura e urbanismo, em 1974, na Universidade Santa Úrsula. Tunga iniciou sua carreira no início década de 70 com desenhos e esculturas e, em meados da mesma, produziu objetos e instalações.⁵

Participou da revista *Malasartes* e do jornal *A parte do fogo*. Recebeu diversos prêmios como o Prêmio Governo do Estado por exposição realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) em 1986; o Prêmio Brasília de Artes Plásticas em 1990; o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) com a obra *Preliminares do Palíndromo Incesto*; e Artes Mundi Prize em 2005.

Além de uma constante parceria com Arnaldo Antunes, Tunga realizou o vídeo *Nervo de Prata* (1987), feito em parceria com o cineasta Arthur Omar e a performance *Floresta Sapão — Mondrongs Jambo* com o cineasta Murilo Salles, que expôs o registro no documentário *És Tu Brasil*, de 2003.

⁵ As informações acerca da biografia de Tunga foram retiradas da: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Tunga**. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga>> Acesso em: 10 out. 2016.

Tunga também foi o primeiro artista contemporâneo a expor no Museu do Louvre. Em 2005, inaugurou a primeira exposição individual na pirâmide do Louvre com a obra *À Luz de Dois Mundos*, espaço que, posteriormente, foi utilizado para novas exposições de artistas contemporâneos. Em Inhotim, MG, maior centro de arte ao ar livre da América Latina, inaugurou a Galeria Psicoativa, espaço com mais de dois mil metros quadrados dedicado às suas obras; também se encontram, em Inhotim, a obra *Deleite* (1999) e *True Rouge* (1997).

Morreu por conta de um câncer na garganta, no Rio de Janeiro, dia 6 de junho de 2016.

Este trabalho buscou, portanto, não só fazer uma homenagem a um artista contemporâneo brasileiro como aproximar as relações entre a biblioteconomia e a arte, o livro e a obra de arte.

Dentro da metodologia utilizada, pela escassez de produção científica na área de Biblioteconomia que aborde tanto livro de artista como a produção artística contemporânea, foram utilizadas referências textuais da própria área da arte contemporânea, principalmente no que diz respeito à poética da obra de Tunga. A partir da pesquisa, surgiram os seguintes questionamentos: em que momento o livro é considerado obra de arte? Enquanto conceito multidisciplinar atrelado à biblioteconomia, o estudo da arte traz novas informações? Essas informações promovem debates para a biblioteconomia? Um livro de artista deve ser lido como parte da obra do artista? Para responder estas questões, esse estudo busca entrelaçar conceitos gerais e entender a poética obra de um artista a fim de fazer considerações sobre *Barroco de Lírios*.

Como resultado ao estudo proposto, deseja-se alcançar uma aproximação dos diálogos entre arte e biblioteconomia a fim de estabelecer reflexões diante de posturas profissionais perante o objeto livro que diz respeito à sua questão aurática e que, assim, carece de cuidados especiais nas coleções de um acervo.

Portanto, apresenta-se como justificativa para este trabalho a motivação de entender como o livro de artista é um gênero diferenciado que integra o conjunto de obras de um artista.

São dispostos a seguir: problema de pesquisa e justificativa do trabalho; objetivos gerais e específicos e os processos metodológicos utilizados para o desenvolvimento do estudo.

No segundo capítulo, pretende-se fazer um breve histórico da arte a fim de se entender a arte contemporânea brasileira, principalmente no que diz respeito à obra de Tunga. A base do capítulo se dá através de um artigo do filósofo da arte Thierry de Duve, que explica arte moderna e contemporânea a partir de relações de causa e consequência. São, ainda, feitas algumas considerações específicas sobre esculturas e instalações, muito presentes na obra de Tunga, utilizando os textos de Rosalind Krauss e uma breve introdução sobre a obra do artista, influenciada pelos textos de Carlos Basualdo.

A terceira parte do trabalho é dedicada ao livro de artista e apresenta uma curta linha do tempo sobre os antecedentes do livro de artista, com o foco na legitimação da produção pelos movimentos artísticos decorridos da década de 60. O capítulo traz referências, principalmente a textos de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Paulo Silveira e Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa.

O quarto capítulo traz o livro *Barroco de lírios*, do artista Tunga, como exemplo de livro de artista em convergência com a obra do mesmo. O capítulo tem como foco quatro dos doze capítulos que traz o livro: *E.A.A.*, *Palíndromo incesto*, *Ão* e *Xifópagas capilares entre nós*. Para teorizar a obra do artista, utilizou-se, em especial, nessa parte do trabalho, os principais críticos da obra de Tunga: Paulo Sergio Duarte, Carlos Basualdo e Suely Rolnik.

1.1 Problema de pesquisa e justificativa

O livro como obra de arte não é um conceito novo na Biblioteconomia. Pinheiro afirma que, no que diz respeito aos livros raros, é necessário considerar “o livro como objeto, pela arte de sua manufatura, como obra de arte ou peça museográfica, como suporte de registro de informações resguardadas para o futuro” (PINHEIRO, 1990, p. 48)⁶.

Na Biblioteconomia, não é incomum atribuir o caráter de objeto artístico a um livro raro, mas é passível de questionar como um livro, então, sem atributos de raridade, é concebido como obra de arte desde o momento de sua idealização, como a obra de arte toma o formato do livro para se constituir enquanto arte.

⁶ É importante afirmar que este estudo não visa estabelecer comparações entre livros de artista e livros raros e que, portanto, este não será o enfoque da pesquisa. Para que este estudo pudesse se estabelecer, seria necessário dispor de mais tempo e outros materiais de pesquisa.

Como um livro como *Barroco de lírios*, portanto, pode ser concebido com a intenção de se constituir como obra de arte e ser considerado como tal?

É mister, então, entender como o livro de artista é um gênero à parte e que integra o conjunto de obras de um artista, não apenas levando em consideração o texto escrito ou as imagens, mas o livro como um todo, que assim como a arte, transcende as barreiras do convencional.

Aos bibliotecários que trabalham ou pesquisam acervos ligados à arte, este trabalho se mostra necessário para que se entenda o livro de artista como um objeto diferenciado e que merece cuidados especiais nas coleções de uma biblioteca.

O trabalho também visa contribuir na formação dos discentes de Biblioteconomia, não apenas com a intenção de mostrar como a arte é uma disciplina importante na grade curricular, mas também para somar poucos e pontuais estudos sobre livro de artista na Biblioteconomia brasileira.

1.2 Objetivos

O objetivo deste trabalho é discutir como a idealização de um livro pode ser feita com o intuito de transformá-lo em objeto artístico, visto que as categorias artísticas sofreram mudanças posteriores ao ready-made a ponto de abarcar novos conceitos.

Assim, é imprescindível verificar como o conceito de Belas Artes, conjunto anteriormente formado por pintura, arquitetura, escultura e desenho, começou a ser expandido com a arte de vanguarda até chegar a seu ápice com o ready-made, cuja figura principal é representada por Marcel Duchamp.

1.2.1 Objetivo geral

- Analisar como o livro pode ser produzido com intuito de ser arte e como, mais especificamente, *Barroco de Lírios*, do artista brasileiro Tunga, além de obra, integra a poética do artista.

1.2.2 Objetivos específicos

- Estreitar as relações entre a arte e a biblioteconomia, tomando como ponto de partida o fato de livros serem concebidos como obras de arte.
- Pensar na concepção do livro de artista como obra de arte.
- Identificar o livro *Barroco de lírios* enquanto obra de arte e analisar o motivo do mesmo ser considerado como tal.
- Analisar partes do livro do artista Tunga, *Barroco de lírios*, como parte integrante de sua obra.

1.3 Procedimentos metodológicos

Para a resolução dos objetivos deste estudo, buscou-se abordar pontos indispensáveis para entender os antecedentes à obra de Tunga e situá-lo diante da História da Arte para que, posteriormente, seja possível analisar uma parte *Barroco de lírios* enquanto obra de arte.

Será apresentado um breve contexto anterior à arte contemporânea brasileira para que a obra de Tunga possa se firmar não apenas em uma cronologia, mas em uma relação de causas e consequências produzidas pela arte, pelos artistas e pelo mercado da arte. Antes de entender onde Tunga se insere, na História da Arte, é necessário que se compreendam alguns fatores importantes para a poética de sua obra, em especial o *ready-made*.

Também é importante analisar o livro de artista e entender sob que óticas se dá a produção do mesmo e como *Barroco de lírios* se encaixa nesse conceito.

Por fim, é necessário que se entenda como a obra de Tunga se relaciona com *Barroco de lírios* e como este se relaciona com as demais obras do artista. O livro se divide em capítulos importantes a serem explicados individualmente, mas será tratado como um todo devido à referência à extensa produção do artista, que não se revela simples no estudo individual de cada objeto.

2 A ARTE ATÉ TUNGA

A relação entre Tunga e Duchamp pode não ser percebida à primeira vista, mas Tunga faz parte do legado duchampiano, parte do último elo que a arte de vanguarda quebrou com a tradição das Belas Artes. No texto de Thierry de Duve, “O que fazer da arte de vanguarda? Ou o que restou da arte do século XIX no século XX?”, o autor esclarece como o conceito de que tudo pode se tornar arte foi concretizado — e não inventado — a partir do momento em que Duchamp põe um urinol à exposição em sua obra *Fonte*. Duchamp cria o termo ready-made, que, ao pé da letra, denota algo que já está feito, algo que o artista não precisaria produzir, apenas retirá-lo, pronto, para realizar a sua obra.

O ready-made põe em crise, então, o fazer artístico, levando consigo toda uma tradição cultivada ao longo da história da arte. O que Duchamp faz é concretizar um processo que vinha tomando forma, aos poucos, desde os salões de arte, com uma crise que teve seu início com a incerteza do público-alvo do mercado de arte; Duchamp não é o expoente inovador da arte do século XX. Em seu texto, de Duve (2010) não trata a história da arte como uma sucessão de desenvolvimentos, com a linearidade habitual, mas sim como efeito de causa e consequência não só da sociedade e sim, principalmente, do movimento da própria arte, mostrando-a como uma entidade completa em si mesma; para o autor, Duchamp é o mensageiro de uma novidade, a última expressão da dissolução de convenções artísticas e instauração de um novo pacto entre o artista e o público, uma vez que este movimento havia se iniciado nos Salões do século XIX.

Tendo como ponto de partida as afirmações de Suzi Gablik no livro “Has Modernism Failed?” de 1984, de Duve (2010) identifica nisto uma falha que conduz a um pensamento errôneo e limitativo do real alcance das Vanguardas. Se para a autora, as Vanguardas teriam cumprido seu papel, para de Duve (2010), a fala Gablik peca por um erro de argumentação, uma vez que “Se qualquer coisa pode ser considerada arte, não se pode de modo algum deduzir que os limites da arte foram alcançados, mas, antes, que a arte é a priori sem limites” (DE DUVE, 2010, p. 182). Ao se lançar ao ato de reinterpretar a arte – e seus escritos – do século XX, o autor tenta demonstrar que não há nada a que se deva dar por encerrado, logo, sendo passível de múltiplas interpretações.

É a partir do ready-made que a obra supostamente perde seu caráter aurático, ao se afirmar e entender como qualquer coisa que pode virar arte, como também o próprio artista perde sua aura, já que nem ele precisa, necessariamente, fazer a sua obra. A crise que se instaura não é apenas em relação à produção das obras, mas sim também de quem é o artista e se o é de fato. O autor entende arte em geral como algo que se opõe à subdivisão proposta pelas Belas Artes, mas que, ao contrário, não substitui os meios tradicionais e, de certo articula práticas iniciadas há poucos anos. O conceito de arte em geral deixa o caminho aberto para que tudo possa ser entendido enquanto arte, tendo em vista que, na contemporaneidade, isso é, tecnicamente, possível.

Dessa forma, segundo o autor, a caracterização de Duchamp como inventor da arte em geral seria errônea, à medida que ele apenas seria o mensageiro desta novidade. A novidade de que nos fala de Duve parece ter sido muito anterior à Vanguarda. Para de Duve, Vanguarda não seria mais que a continuação da tradição artística em condições adversas. O autor assume o risco desta interpretação, já que em geral escolas de arte e universidade ignoram a relação da arte moderna como continuidade de períodos anteriores. Delacroix, Millet, Manet, Pissarro, são apenas alguns dos artistas citados por de Duve como responsáveis pelos impulsos iniciais do movimento de libertação da determinação técnica das amarras da doutrina acadêmica. Nas palavras do próprio autor: “Ora, foram eles que lançaram a vanguarda pictural e impuseram a seus sucessores o dever de levá-los em conta, sob pena de insignificância; eles que, ainda hoje, constituem a genealogia da melhor arte contemporânea.” (DE DUVE, 2010, p. 186). Foram responsáveis, desta forma, pelo início da expansão do conceito de arte, do qual Duchamp fora o mensageiro mais célebre, considerando a radicalidade de seu urinol em matéria de ruptura com a tradição.

Quanto ao surgimento da Vanguarda, pode-se dizer que tem início com a necessidade de refazer o pacto quebrado entre artista e espectador. Se não há arte sem convenções, uma tradição artística é estável quando há “um acordo assinado tácita ou explicitamente entre duas partes que se conhecem e sabem o que são e o que desejam.” (DE DUVE, 2010, p. 187). A Vanguarda nasce, então, quando essas condições não existem mais e apresenta duas etapas: quando não se sabe mais a quem a arte se endereça e para a sobrevivência da tradição quando o artista não sabe mais quem é legitimamente artista. A primeira etapa tem início com a criação

dos Salões no final do século XVII e culminada com a criação do Salão dos Recusados em 1863. Já a segunda se cristaliza com a criação do Salão dos Independentes em 1884 e tem seu ápice em 1917 com a primeira aparição pública de um ready-made de Duchamp.

Inicialmente criados para servir de exposição, onde os membros da academia mostravam suas produções, os Salões viram-se amplamente popularizados em meados do século XIX, quando surge a vanguarda em pintura. Com a mistura de classes propagada, o poder de julgamento é transferido do júri selecionado pela academia para as classes populares, ou melhor, esta transferência de valor não fica muito clara, e o artista, por sua vez, não sabe a quem dirigir sua obra. O pacto entra em colapso, a relação fica incerta, já que os participantes deste pacto não são bem definidos. Por tanto, como toda convenção pictural quebrada significa um pacto rompido com parte do público, demanda de novo pacto endereçado a outra parte do público. E o novo pacto assume o seguinte tom:

“Em vez de pedir a seu público que aprove a qualidade de seu quadro dentro das convenções existentes que, em um ou outro momento da história, definem o que deve ser um quadro, o pintor de Vanguarda lhe pede que enderece seu julgamento estético às próprias convenções. Que firme um pacto a respeito de outro.” (DE DUVE, 2010, p. 189).

Quanto à segunda etapa de criação das Vanguardas, pode-se dizer que se refere à organização de artistas independentes – lêm-se à margem do circuito convencional das artes – contra o júri tradicional, criando estratégias próprias para o circuito viável às necessidades deles: qualquer um poderia ser artista, já que, na *Société des Artistes Indépendents* de 1884, qualquer um podia juntar-se sem ter que passar pela seleção de um júri renomado academicamente. Segundo de Duve (2010, p 190), “Não só não sabemos mais a quem a arte se endereça, como também não sabemos mais quem é e quem não é legitimamente artista. A autoridade capaz de dizê-lo desmoronou”.

Ao longo do texto, de Duve expõe de que forma o pensamento de Vanguardas persiste na contemporaneidade. Se o ápice da arte em geral é a apresentação de um urinol para os membros do comitê de montagem do *Primeiro Salão da Society of Independent Artists* sob o pseudônimo de Richard Mutt, em 1917, “O que resta do século XIX na arte do século XX?” é o mundo da arte pré e não pós-duchampiana que o jogo do ready-made esclarece.” (DE DUVE, 2010, p. 191). A mensagem explícita que a obra de Duchamp é a de conduzir o historiador da

arte a voltar no tempo, percebendo que a dissolução das convenções artísticas no século XIX reverberavam as novas condições instauradas pelo Salão mais de um século antes. O jogo do ready-made de Duchamp instaura um novo pacto: nenhuma convenção existente permitia classificar *a priori* qualquer meio específico que seja; como classificar um urinol como arte?

O que se percebe, ao afirmar que qualquer coisa pode ser arte, é que, então, qualquer um pode ser artista, já que, a partir do ready-made, há a transformação de objeto em arte, onde o talento não se faz mais necessário e nem a instituição de formação, mas de Duve esclarece que “todo homem é um artista em potencial porque é dotado de criatividade, e a criatividade é a faculdade humana por excelência” (DE DUVE, 2010, p. 187); porém, diz que, se todo homem é artista, portanto, ninguém o é.

É a partir desse momento que não só a obra perde o seu caráter aurático, ao se afirmar e entender a arte como qualquer coisa, como também o próprio artista perde a sua aura quando este não precisa, necessariamente, fazer a sua obra. A crise que se instaura não é somente em relação à produção, mas sim de quem é o artista e se ele, de fato, o é. O artista, então, não é mais pintor, escultor ou cineasta somente, e sim um artista em geral. Essas categorias acabam abrangendo umas às outras, se entrelaçando e, ainda, dissolvendo-se de maneira que, certas vezes, não se consegue distingui-las umas das outras; para Thierry de Duve, depois de Duchamp, esse “novo gênero artístico” criado é o “artista simplesmente”.

A Enciclopédia Itaú Cultural das Artes Visuais⁷ define Tunga como escultor, desenhista e artista performático, mas essa definição se mostra insuficiente pela própria enciclopédia, onde, mais à frente, pode-se ler que Tunga, “para realizar seu trabalho, investiga áreas do conhecimento como literatura, filosofia, psicanálise, teatro, além de disciplinas nas ciências exatas e biológicas” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). A revista Revirão 2 – Revista de Prática Freudiana, onde se encontra um folheto dedicado a Tunga com uma série de fotos em preto e branco, nomeia-o artista e arquiteto ou, ainda melhor, nas palavras de de Duve, “artista simplesmente”.

⁷ A enciclopédia é parte de um acervo virtual com mais de três mil verbetes e mais de doze mil imagens sobre arte brasileira; apresenta também dados sobre artistas nacionais e estrangeiros que atuam ou atuaram no Brasil, bem como dados sobre instituições culturais, movimentos, grupos e episódios marcantes na arte além de termos e conceitos. O site pode ser acessado através do endereço virtual: <http://www.itaucultural.org.br>.

A arte do artista simplesmente, aquela em que tudo pode ser transformado nela mesma, a mensagem concretizada por Duchamp depois de um longo processo histórico, faz-se presente, de forma clara, na obra de Tunga. Em um texto publicado originalmente em 79 sobre pós-modernismo, Rosalind Krauss afirma que:

Categories como escultura e pintura, foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. (KRAUSS, 2008, p. 129)

Ainda assim, a autora afirma que, certas vezes, dependendo da obra com a qual nos deparamos, pode-se pensar que sabemos e não sabemos o que é uma escultura, justamente por conta da elasticidade e abrangência que o conceito, ao longo do tempo, ganhou. Entretanto, Krauss trabalha a categoria escultura não como uma categoria universal, e sim ligada à história, uma categoria construída e remodelada. Sabemos, no entanto, o que é escultura quando a vemos pelo fato do conceito ser possuidor de uma lógica interna própria, um conjunto de regras e que, portanto, mesmo com tantas mudanças, mesmo com a potencialidade de uma categoria em expansão em si mesma, não se torna tão aberta afinal, tão suscetível a uma mudança drástica.

Em *Caminhos da escultura moderna*, Krauss (1998) explicita como o ready-made contribuiu para o minimalismo na utilização de objetos de uso ao invés de veículos de expressão, usando-o como unidade abstrata e menos anedótica e icônica da maneira com que a pop art se utilizou; tal desprovimento de significados acarretou em um repensar do conceito de escultura. A partir do momento em que o minimalismo toma o caminho contrário ao da pop art (que se utilizou de ícones prontos para a significação de sua obra), tentando desprover a categoria escultura de significados, a mesma acaba sendo despida de seus próprios conceitos. Pode-se dizer, então, que tanto a pop art quanto o minimalismo se opuseram um ao outro; entretanto, ambos serviram para ressignificar o conceito de escultura.

Para Basualdo (2011), compreender a poética de Tunga é compreender a multiplicidade de elementos utilizados em sua produção artística, é compreender tanto a arte em geral de que de Duve nos fala como o próprio artista em geral e a elasticidade de categorias com a qual a arte contemporânea trabalha, é compreender a ressignificação de conceitos acerca, primeiramente, da escultura. O autor insiste que a obra de Tunga não poderia ser caracterizada levando em

consideração um único meio artístico, em uma única “linha de investigação”. Nem, ao menos, pode-se pensar na obra de Tunga de maneira totalizante. Se considerarmos a heterogeneidade de sua produção, falaríamos em obras, sempre no plural, e todas teriam como tema central os questionamentos entre os limites do real e virtual e a problematização da autonomia dos objetos.

O que consideramos como virtual acabou perdendo seu sentido devido à atualização de inúmeras tecnologias, comumente o virtual é associado ao digital quando, de fato, o virtual é aquilo que existe em potência ou faculdade, algo que poderá vir a existir, mas que, ainda, não se faz concreto. Basualdo explicita como Tunga trabalha com os limites entre real e virtual quando o artista se utiliza, por exemplo, de ímãs como componentes estruturais de suas obras, fazendo com que estes criem um campo magnético em volta das peças. O campo magnético é a presença do invisível, é aquilo o que se sente quando se olha, é a peça e seu fantasma. O irreal é o fantasmático; e, segundo o próprio autor, “fantasmático é justamente aquilo que, embora não visto, produz efeitos” (BASUALDO, 2011, p. 121).

Já a problematização da autonomia dos objetos, para Basualdo (2011), se apresentaria de duas formas distintas, mas relacionadas: a tentativa de questionar os limites entre o real e o irreal; e a organização de conjuntos de elementos em série. Segundo o autor, a problematização da autonomia dos objetos se faria latente ao se pensar a obra de Tunga não apenas como imagem, que também é mediada por uma linguagem escrita e pelos próprios mecanismos internos da obra.

Quando de Duve (2010) distingue Vanguarda de Vanguardismo, afirma que o primeiro se constitui no que conhecemos como arte de vanguarda e o segundo com os manifestos produzidos pela mesma. Em *Barroco de Lírios*, Tunga une Vanguarda e Vanguardismo em uma só obra. Tunga faz mais uma ressignificação da própria ao colocar imagens das mesmas e textos em comunhão a ponto de um sempre redefinir o outro.

3 LIVRO DE ARTISTA

As primeiras referências de livros de artista sempre remetem aos cadernos de Leonardo da Vinci, do século XV e início do século XVI que jamais puderam ser publicados, e principalmente com os impressos em litografia de William Blake no início do século XIX. Veneroso (2012, p. 86), em seu artigo “*Palavras e imagens de livros de artista*”, explicita que, já no final do mesmo século, o *livre de peintre*, livros que possuíam a colaboração de poetas e artistas, também pode ser considerado um dos precursores do que se entende hoje por livro de artista. A primeira metade do século XX também se mostrou intensa na produção em que texto e obra de arte dialogavam. Alguns exemplos são *Les mots en liberté*, do artista futurista Filippo Tommaso Marinetti, realizada em 1918 e *A caixa verde*, de 1934, obra de Marcel Duchamp contendo fotos, desenhos, notas, diagramas.

No contexto brasileiro, a autora também elucida que alguns livros podem ser tomados como antecedentes do livro de artista: a colaboração entre Tarsilla do Amaral e Blaise Cendrars em *Feuilles de Route*, de 1924, e com Oswald de Andrade em *Pau Brasil*, de 1924-25.

O termo “livro de artista”, entretanto, costuma ser utilizado para denominar livros feitos por artistas a partir das manifestações conceituais produzidas após a década de 60. Para Silveira, seu uso também se dá a fim de “designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou de outro nome” (2001, p. 25).

Ainda que a década de 60 pareça ser um ponto em comum para muitos autores, Fabris e Teixeira da Costa (1985, p. 3) apontam *Jazz*, de 1947, de Matisse, como “o ponto de chegada desta tendência e o elemento germinal da atual concepção de livro de artista”, já que tanto a função de artista quanto a de autor se fundem em um mesmo indivíduo. Em *Jazz*, muitas das gravuras retratam o mundo do circo enquanto os textos costumam descrever seu processo de criação, tornando raras as vezes em que texto e imagem possuam uma relação intrínseca um com o outro.

No Brasil, é comum que se afirme que a década de 50 é um ponto crucial para o livro de artista. A data, porém, liga-se mais aos movimentos concretismo⁸ e

⁸ O concretismo no Brasil foi um movimento do início da década de 50, dividido entre o *Grupo Frente*, do Rio de Janeiro, e o *Grupo Ruptura*, de São Paulo, e suas grandes influências provinham das

neoconcretismo⁹ surgido no meio literário, uma vez que os poetas buscavam, pela primeira vez, uma estética na forma do poema. Os poetas concretos, no Brasil, precedem os artistas em uma busca gráfico-espacial na composição formal a fim de enfatizar “a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto” (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3). Na busca pela materialidade do texto poético, os poetas refletem acerca de uma nova ideia de livro, mas não a executam diretamente no suporte livro, e sim se utilizando de novos suportes como o filme, o cartaz.

Ferreira Gullar, entretanto, foi além da percepção dos poetas concretos. Em sua fase neoconcreta da poesia, Gullar consolidou os chamados “livros-poemas”, derivados das experiências poéticas do próprio autor com o “poema-página”. O “livro-poema”, ao contrário do “poema-página”, não permitiria que o leitor visualizasse as palavras do poema como um todo ao invés de ler cada uma delas com a intenção de potencializar a experiência da leitura. No “poema-página”, Ferreira Gullar dispõe as mesmas palavras na mesma sequência em diversos momentos do poema, possibilitando, assim, ao leitor, num determinado momento, a antecipação da leitura dessas palavras; com o “livro-poema”, cada palavra estaria em uma folha, o que obrigaria o leitor a digeri-las uma a uma.

Para Assunção, o “livro-poema” de Ferreira Gullar é resultado de uma conclusão que “revela, ainda uma vez, o quanto o autor (na ausência de uma ‘indicação de leitura’) não controla de todo a recepção ou o modo de leitura do leitor (...)” (2013, p. 155).

Veneroso (2012, p. 88) também cita Vlademir Dias Pino como produtor de um antecedente do livro de artista, no contexto brasileiro, na década de 50. O poeta, criador do “poema-processo”, rompeu com o movimento concretista ao divergir de algumas de suas posições pelo desejo de que sua poesia se constituísse a partir da participação e interferência do leitor, e não apenas de trabalhar na estrutura do poema.

Quando Silveira (2001, p. 58) trabalha os escritos de Julio Plaza relacionados à semiótica, explicita como o autor e artista privilegia a relação do livro com a

correntes abstracionistas da Bauhaus, do suprematismo e construtivismo soviéticos, e dos grupos De Stijl e Cercle et Carré, do uruguaio Torres Garcia.

⁹ O neoconcretismo foi um movimento iniciado pelo *Grupo Neoconcreto* no Rio de Janeiro no final da década de 50, a partir da publicação do *Manifesto Neoconcreto* — assinado por Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissman, Theon Spanudis e Reynaldo Jardim — em oposição à rigidez do concretismo, visando o resgate da subjetividade, a expressividade e a experimentação.

poesia. Para ele *A ave*, de Vlademir Dias Pino, de 1954, seria um dos primeiros livros-poemas, a que Plaza também se refere como livro-objeto e livro-obra.

Mesmo com todos os antecedentes do livro de artista, a legitimação do mesmo como tal só ocorreu a partir da década de 60. Ainda que o conceitualismo seja a referência mais evidente no que diz respeito à autonomia do livro de artista, também podem ser citados movimentos como a pop art, o minimalismo, o grupo *Fluxus* e a arte postal. É a partir de então que:

A concepção de livro de artista amplia-se, passando a designar a obra de arte existente na estrutura formal do livro. Opondo-se ao caráter elitista e exclusivo do “livro de bibliófilo”, o livro de artista afirma-se como uma obra de comunicação que se dirige a um público mais vasto, enfatizando a dimensão da leitura, o predomínio do conceito, do processo intelectual, transformando-se no registro e na “exposição pública” dos procedimentos do fazer arte. (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p. 3)

O livro de artista é assim legitimado na medida em que o artista se envolve com a produção do mesmo enquanto obra de arte, principalmente aqueles que desenvolvem seus trabalhos à margem do mercado e do sistema próprios da arte. Fabris e Teixeira da Costa citam a edição definitiva de *Silence*, de John Cage, de 1961, como uma nova abordagem do livro de artista proporcionada pelas novas experiências advindas da década. Integrante do Fluxus, o músico John Cage produz uma obra onde se juntam artigos, manifestos, conferências, “que seguem, o mais das vezes, na escrita, a forma das composições musicais do autor, sua estrutura rítmica, colocando o leitor em relação direta com a experiência de Cage” (1985, p. 3).

Fluxus, o grupo que integrou artes visuais, música e literatura, também responsável pela difusão da arte postal, produziu manifestos, posters, livros, cartões postais, além de possuírem visibilidade e conhecimento por conta de seus happenings. A exemplo de Joseph Beuys, um dos artistas que integrou o grupo, suas obras — como as performances *Como explicar desenhos a uma lebre morta*, de 1965, e *Eu amo a América e a América me ama*, de 1974 — questionam as galerias de arte e instituições museológicas ou atuam fora destes centros convencionais de arte.

Veneroso explica como os artistas do grupo “produziram, por exemplo, livros-caixas, como o Fluxus Kit, composto por jornais etc.” (2012, p. 91). Vale lembrar também que Andy Warhol, artista que é considerado o ícone da pop art mundial, também produziu suas *time capsules*, caixas em que Warhol guardava materiais de

pesquisa sobre suas obras e materialidades que diziam respeito à sua vida cotidiana de um modo geral.

Esses e outros livros de artista realizados nos anos 1960 acompanham a sensibilidade da cena alternativa dessa década. Muitos deles eram produzidos independentemente por artistas, ou por galerias como uma extensão das exposições, dando origem também ao gênero híbrido do catálogo como livro de artista. Ray Johnson cria a “New York Correspondance School of Art” em 1965, que finalmente se transformará na arte postal, à qual também se integram artistas que criam livros de artista. (Veneroso, 2012, p. 91)

Dos anos 70 até o início dos 80, a divulgação dos livros de artista aumenta não apenas por conta do crescimento do interesse dos teóricos da arte, mas também atrelado ao desenvolvimento dos meios globais de informação. Durante esse período, há, ainda, o uso de novas técnicas e materiais no livro de artista; a exploração de novos formatos e tecnologias como xérox e o computador abre um leque maior de possibilidades a serem experienciadas na elaboração do livro de artista.

Para Veneroso (2012, p. 95), alguns temas e tendências, a partir das décadas de 1990 e 2000, tornam-se recorrentes nos livros de artista: memória, livro documental ficcional ou não, diálogos com a literatura, materiais efêmeros, formatos distintos do códex, livro-objeto. A autora toma como exemplo os livros de Sophie Calle, que explorou a serialização em sua produção a fim de propor a experiência de desenvolver acontecimentos sequenciais em um período de tempo; e *Velázquez*, de Waltércio Caldas, de 1996, que causa estranhamento a partir de imagens fora de foco e textos com manchas borradas que transformam palavras disformes em imagens.

Barroco de Lírios, de Tunga, nesse contexto dos anos 90 e segundo Veneroso, apresenta não só memórias e documentos, mas dialoga com a literatura e resgata materiais que possibilitem uma experiência mais profunda com a obra do artista, como é o caso das transparências e dobraduras que o livro traz para mostrar a imagem em um plano maior.

O livro de Tunga, ainda assim, traz uma relação intrínseca com sua própria obra como um todo quando se utiliza de diversos tipos de textos que fazem relação com algumas de suas obras. Esses textos, não necessariamente as explicam ou complementam; às vezes, ocupam-se em fazer um ou outro, mas também podem fazer os dois. Não é raro que encontrar em *Barroco de Lírios* um texto que se dê

entrelace não só a uma obra específica, mas também que faça uma ponte entre muitas das obras do artista.

Há memórias e documentos que podem funcionar como motivações ou inspirações, textos com um forte diálogo com a literatura que dão mais uma visão à determinada obra. Há, nas palavras do próprio Tunga, bagunça.

Vale ressaltar que, na biblioteconomia, a CDD (Classificação Decimal de Dewey) inclui o livro de artista na classe das artes (700), expondo mais o seu caráter artístico do que de manufatura. Sua classificação é 702.81, descrita como mídias mistas e combinações (incluindo livros de artista e performance) da divisão 702 (artes e miscelânea).

Como a CDD é um dos sistemas de classificação documentária mais usados no mundo todo, é curioso pensar como o livro de artista se insere em procedimentos normativos e prescritivos da Biblioteconomia. O livro de artista não está sozinho em uma biblioteca e, quando entra em um acervo, é comum que o mesmo passe pelo processamento técnico antes de ser alocado na estante.

Deve-se levar em consideração que tanto a CDD quanto a CDU, por exemplo, foram desenvolvidas, respectivamente, no final do século XIX e início do século XX. É importante, portanto, salientar que além de ser um conteúdo historicamente eurocêntrico, também teve de sofrer das modificações que o mundo viveu.

Muito se pode enumerar do que ocorreu do século XIX até então: duas guerras mundiais, grandes avanços tecnológicos, expansão, criação e autonomia de diversas áreas do conhecimento. Na arte, também há de se levar em conta importantes acontecimentos. Do final do século XIX até meados do século XX, não veio à tona apenas arte moderna como também se descortinou a arte africana como influência para a produção de pintores europeus. A Segunda Guerra Mundial trouxe rupturas tão grandes com o passado que a arte, que até então era moderna, tornou-se contemporânea e, junto a muitas novidades, apresentou-nos o livro de artista como conhecemos atualmente.

Assim com o mundo, os sistemas de classificação documentária também sofreram inúmeras mudanças a fim de acompanharem as transformações sociais ocorridas desde o final do século XIX.

Segundo FREIRE (2014), grande parte das bibliotecas vinculadas à Rede de Bibliotecas e Centros de Informação do Estado do Rio de Janeiro (REDARTE/RJ)¹⁰ não só se utiliza da CDD para classificar os itens de seu acervo — pelo fato da maioria das bibliotecas do Brasil também se utilizarem desse sistema e, portanto, bibliotecários terem mais familiaridade e facilidade com o mesmo — como também afirmam que a mesma classificação documentária não consegue suprir perfeitamente suas demandas.

Na pesquisa realizada por FREIRE (2014), vinte e oito bibliotecas responderam a um questionário em relação ao sistema de classificação documentária em que sessenta e oito por cento (68%) das instituições afirmaram se utilizar da CDD. Dentre as bibliotecas que responderam o questionário, 25% das mesmas afirmaram que o sistema de classificação utilizado atende em parte as necessidades no momento da classificação de itens.

Ainda assim, as bibliotecas que marcaram a insatisfação parcial com o sistema de classificação foram somente aquelas que usam a CDD. Isso significa dizer que, das dezenove bibliotecas que afirmaram escolher a CDD para classificação documentária, sete delas negam sua total efetividade.

Freire destaca como um dos pontos de dificuldade na utilização da CDD em acervos voltados para arte o fato de outros suportes além de livros acabarem sendo classificados com distintos sistemas mesmo que a biblioteca tenha implantado a CDD como classificação padrão de seus itens.

A autora também destaca como a amostra de sua pesquisa é bem reduzida e leva em consideração a opinião pessoal de cada bibliotecário que se dispôs a respondê-la. De qualquer forma, é notável o número de bibliotecários que, respondendo pela instituição onde trabalham, não demonstraram plena satisfação pela CDD no momento de classificação dos itens de arte do acervo.

Como explicita CARLAN (2010, p. 24), os sistemas de organização do conhecimento tem como finalidade principal “organizar a informação e o conhecimento e, conseqüentemente, facilitar a recuperação das informações contidas nos documentos”.

Ao se pensar na própria notação a ser utilizada para livro de artista e em sua descrição, já se pode pensar na dificuldade em se recuperar algum documento se

¹⁰ A REDARTE/RJ é uma rede que reúne instituições do Rio de Janeiro e Niterói com acervos voltados para arte.

levarmos em consideração apenas a maneira como foi classificado na CDD. O fato do 702.81 poder se encaixar tanto em livro de artista quanto performance já demonstra uma falha.

É muito sensato que as duas categorias, mesmo que tão distintas, estejam em miscelânea, visto que não se pode encaixá-las dentro das categorias tão antiquadas das belas artes como pintura, escultura, arquitetura; entretanto, por que seria possível utilizar a mesma notação — tanto para uma arte em que o livro é o suporte quanto para outra em que o corpo o é — se mostra uma dúvida sem resposta pela falta de lógica.

4 BARROCO DE LÍRIOS

Publicado pela primeira vez em 1997 pela Cosac Naify, *Barroco de lírios* faz um retrospecto dos principais trabalhos de Tunga realizados entre 1981 e 1996. O livro possui dividido em doze capítulos com os mesmos nomes de suas obras, sendo estas: Uma experiência de fina física sutil, Barroco de lírios, Xifópagas capilares entre nós, Tesouro besouros, ão, E.A.A., Querido amigo, Vanguarda viperina, Sero te amavi, Cipó-cinema, Palíndromo incesto, e Semeando sereias. Ainda assim, os capítulos que serão tratados por esse trabalho são apenas o terceiro (Xifópagas capilares entre nós), o quinto (ão), o sexto (E.A.A.) e o décimo primeiro (Palíndromo incesto).

Concebido por Tunga para ser uma obra de arte, *Barroco de lírios* traz esculturas, instalações e textos do artista. Primeira publicação da editora Cosac Naify e uma das produções mais requintadas do mercado editorial brasileiro, o livro traz encartes e transparências. Para que se possa entender esse trabalho específico de Tunga, é necessário, portanto, que se entenda como sua obra, principalmente aquelas contempladas pelo livro.

Quando Suely Rolnik (2011), em seu texto, *Um experimentador ocasional em equilíbrio instável*, divide a obra do artista em seis categorias estabelecidas a partir da relação entre espectador e obra, que a artista chama de operações poéticas, o primeiro conceito exposto pela mesma é “estranho-familiar”. Tendo suas bases em Freud e na psicanálise, “estranho-familiar” se utiliza da obra de Tunga para expor como o artista se utiliza de objetos conhecidos e que oferecem “referências figurativas” ao espectador, mas que, então, subverte a percepção da familiaridade simbólica ao fazer com que estes objetos se encontrem em um ambiente distinto, onde suas relações acabam causando a estranheza. Nesse sentido, os objetos acabam adquirindo uma relação de familiaridade na própria obra de Tunga, o que implica parafrasear Paulo Sergio Duarte (2001) quando o mesmo afirma que “Tunga elege como Leitmotiv¹¹ a questão do contínuo” (DUARTE, 2001, p. 126).

Não há qualquer passividade nesta retomada, é a utilização de um fio condutor que acaba por gerar um papel múltiplo: ao mesmo tempo em que

¹¹ Leitmotiv (em alemão, motivo condutor) é uma técnica de composição, na música, introduzida por Richard Wagner, que consiste no uso de um ou mais temas que se repetem para uma mesma personagem ou assunto. O termo não está mais restringido somente à ópera, denotando um tema ou motivo persistente em uma obra.

estabelece unidade conceitual entre as partes divergentes da obra, impulsiona no espectador a tentativa de reconstruir uma totalidade. Ao mesmo tempo em que fornece elementos visíveis para tais funções, ultrapassa o tema em questão e se constrói diante do espectador. O fator que acaba por tornar a poética de Tunga inesgotável dimensiona-se na questão em que o artista compreende toda a sua produção em níveis processuais. Não há uma versão definitiva de seu trabalho, ele se reatualiza e se transforma em outros. É o que Suely Rolnik (2011) conceitua como “eterno retorno da diferença”, onde a autora explicita como a obra de Tunga retorna objetos e materiais e os reacopla de maneiras distintas, fazendo com que os mesmos se atualizem em uma “nova ordem de relações”.

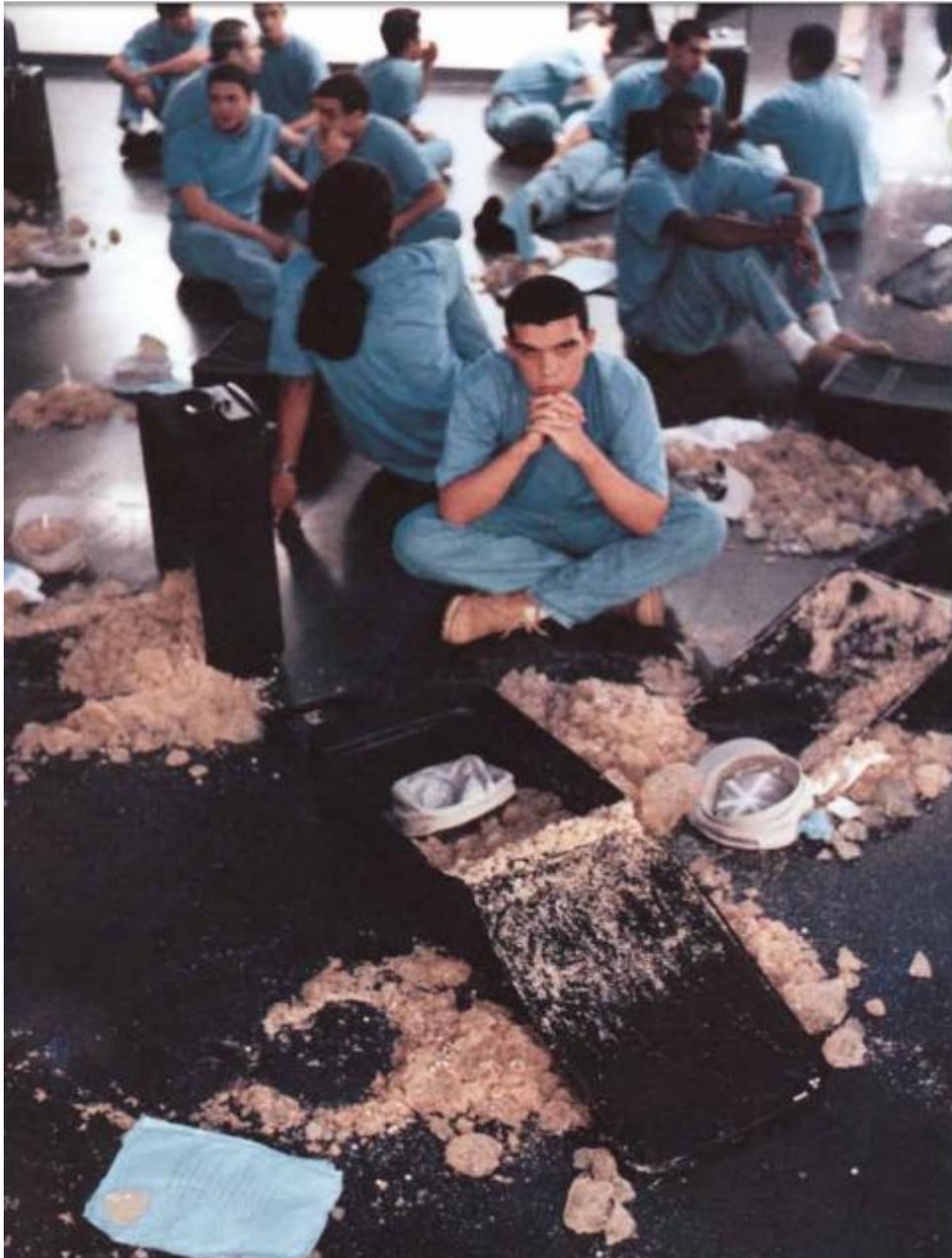
Ainda se percebe o quanto a fantasia atua de maneira irônica em sua obra. A narrativa insiste sempre em dar conta de um universo fictício, à parte do mundo, sempre atrelado a grandes temas conceituais. O discurso do artista encontra-se sempre dissolvido em sua obra, não é algo autônomo que tenta dar conta de explicá-lo. Segundo Duarte, “A poética dessa obra se estende numa palavra que a envolve sem retê-la ou captá-la” (DUARTE, 2001, p. 127).

A linguagem empregada por Tunga implica em apresentar a saturação de significados tendo em vista ampla consciência histórica. O Leitmotif é, antes de um simples fio condutor temático, algo a reativar as possíveis leituras da obra, sendo compreendidas dotadas de clareza estrutural, que conduzem o espectador a uma unidade na obra. A maneira como Tunga retoma objetos e materiais, reacoplando-os de distintas formas, fazendo com que estes se atualizem em uma “nova ordem de relações”, é o conceito que Suely Rolnik denomina de “eterno retorno da diferença”. A autora toma como exemplo a obra *Passeio de vanguarda em Soho*, realizada em Nova Iorque em 1966, reatualiza-se, no mesmo ano no Rio de Janeiro, como *E.A.A. (Espantos aspiratórios ansiosos)*, fazendo com que, com a mudança de nome, o conceito seja aplicado a toda obra. “O próprio jato de esboços que inaugura o campo de pensamento de uma obra é apresentado como parte da mesma, tornando visível o processo de criação desde o gesto inicial” (ROLNIK, 2011, p. 145), criando uma obra virtual que, mais tarde, pode vir ou não a ganhar consistência.

Em *Barroco de lírios*, E.A.A., obra de 1996, tem seu passo a passo narrado a ponto de beirar a poética de uma narrativa ficcional. Em poucas páginas, Tunga conta como a instauração acontece com um grupo de homens chegando ao museu com roupas azuis e uma valise preta em mãos. Eles sobem as escadas do Museu

de Arte Moderna do Rio de Janeiro e logo se acomodam no chão de uma das salas de exposição. A partir de então, o grupo inicia uma espécie de ritual em que, um de cada vez, revezavam-se para se levantar e dar um passeio pela sala. Ao se reintegrar ao grupo, a valise se abria, fazendo com que fosse derramada uma areia misturada à gelatina. A partir de então, misturavam o composto até encontrar um saquinho com sementes de abóbora e a plantavam no chapéu que traziam na cabeça, usando a areia e a gelatina como meio de germinação (figura 1).

FIGURA 1 – E.A.A.



Fonte: TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 136

O texto anterior à narrativa da instauração de Tunga é mais um elemento para reatualizar a obra, trazendo novos significados à mesma na medida em que explicita como se dá um E.A.A. (espanto aspiratório ansioso).

Os conceitos, a partir de então, entrelaçam-se ainda mais quando a operação poética “magnetismo” se faz dependente dos outros dois primeiros para que, então, possa ser compreendida. A autora explica que “magnetismo” é o retorno da obra, é o elemento de uma obra anterior que é captado para, assim, originar uma nova obra, uma obra diferente da anterior, em um contexto que já se faz distinto e que incorpora outra nova espécie de magnetismo. É o Leitmotif que não se prende a uma só obra, mas que se prende a um conjunto de obras, que transita pelas mesmas. É, segundo a autora, uma espécie de problema que permanece incômodo e só pode encontrar uma solução ao ser deslocado para outra obra ou parte dela.

Tunga afirma que os nus que trabalha em sua própria obra “são da ordem do clássico tema do nu. O nu tratado no ‘campo da intimidade’, na tentativa de objetivar experiências do sensível” (1976 apud ROLNIK, 2011, p. 145).¹² Essas esculturas do vazio, que também aparecem nos desenhos do artista e reaparecem de tempos em tempos, ressaltando novamente o “eterno retorno da diferença”, explicitam o conceito de “striptease do vazio”, estas nunca são exatamente as mesmas e se percebe a utilização de diferentes texturas, construindo novas formas. Tunga experimenta não só nas esculturas, mas como nos desenhos; em ambos cria distintas relações entre figura e fundo, por vezes invertendo-os e se utiliza de diferentes materiais como metal e madeira, lápis e cosmético.

Na operação “transgressão gravitacional”, o que se revela é uma rejeição visual da lei da gravidade. Na obra de Tunga, esse conceito se faz presente com a suspensão de objetos pesados, como os sinos de sete toneladas de *Cadentes lácteos*, obra de 1994; os mesmos sinos são retomados, em tamanhos diferentes e com um material distinto: o vidro; juntamente com outros objetos como bolas de cristal, cálice, garrafas, em *Bell’sfall*, de 1998, que faz com que o leve e o pesado convivam em cinco momentos distintos de queda. Ao se pensar no vermelho vibrante de *Bell’sfall*, pode-se notar a presença da operação “atrores estranhos”, conceito retirado da física que define interações não lineares; a cor é um elemento

¹² *Malasartes* n. 3, abr.-jun. 1976. APUD: ROLNIK, Suely. Um experimento ocasional em equilíbrio instável. IN: BARTHOLOMEU, Cezar; CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (org.). **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 22, jul. 2011. p. 145.

que dá liga ao conjunto da obra. Outros elementos também operam por justaposição e/ou revestimento, como é o caso da gelatina utilizada em *Cadentes lácteos*, que dá uma unidade aos elementos da obra, dando continuidade às superfícies de jarras, cálices, pequenas sinetas.

Em *Barrocos de lírios*, a obra *Palíndromo incesto* (figura 2) também se nota a presença de “atores estranhos”. O décimo primeiro e penúltimo capítulo do livro dispensa os textos e apresenta um trabalho de quatro metros de altura, oito de comprimento e três de largura, feito de materiais pesados como ferro, cobre, chapa de cobre, ímãs. Os três maiores elementos da obra que jazem no chão como grandes recipientes, feitos de ferro, mas cobertos por outro material, são perpassados por fios de cobre que dão ligação à obra como um todo.

Figura 2 – Palíndromo incesto



Fonte: TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 272

Buscar acesso às obras de Tunga via meios escultóricos implica em reconhecer seus questionamentos às noções tradicionais de escultura, tal como nos orienta os padrões clássicos. Desde *Eixos exógenos*, de 1986, o artista atua com esculturas desprovidas de qualquer caráter mimético. Trata-se antes da corporificação de espaços vazios deixados pelo perfil de uma pessoa trabalhados em uma série de esculturas de madeira. Os tipos de madeiras seriam escolhidos de acordo com a cor de pele da modelo, neste caso sempre figuras femininas importantes dentro da sociedade brasileira. Partindo desta tentativa de materializar literalmente o vazio, Tunga busca reverberar essas questões nos trabalhos seguintes. No entanto, o artista passa a se utilizar da criação de campos magnéticos para tal feito e se vale de ímãs como componentes estruturais nestas obras, que é o caso de *Palíndromo incesto*, de 1990.

Cabe destacar a força do campo magnético utilizado nestas obras¹³, capaz de alterar o funcionamento de relógio ou marcapassos. Em *Palíndromo incesto*, Tunga se vale do campo magnético como fator de expansão do espaço, e suas partes são conectadas pela atração dos ímãs e por nós — verdadeiras estruturas que se sustentam por si mesma. A materialização nestes casos ocorre por duas vias: tanto pela própria estrutura visual das peças quanto pela presença invisível da força gerada pelos campos magnéticos. Conforme a crítica:

Essa presença é invisível, mas está claramente indicado pela periculosidade das peças. Nesses casos, o trabalho não é apenas aquilo que se vê, mas aquilo que, vendo-se, é arrebatado ao olhar. A peça e seu fantasma coexistem, e é nesse limite entre o real e o fantasmático que o projeto escultórico de Tunga parece jogar-se em todo o seu alcance. (BASUALDO, 2011, p. 120).

Sua obra atua então na relação entre os volumes reais e virtuais, criticando tanto a autonomia dos objetos quanto a visualidade. Esse caráter fantasmático é justamente o que se projeta nas obras, uma espécie de elo. Pode-se atribuir a esta característica a ressonância dos problemas levantados por uma obra, que não finda por se solucionar, mas sim por ecoar nas produções seguintes, tudo o que se relaciona ou os conjuntos de elementos comumente empregados por Tunga.

Quando Rolnik (2011) trabalha o conceito de atratores estranhos, a autora outro atrator que chama de “atrator discursivo”, operação contínua à anterior, mas

¹³Não só *Palíndromo incesto* como também *Lézart* e *Tacapes* encontram-se na Galeria Tunga em Inhotim. Na entrada da galeria lê-se “Algumas obras desta galeria contém ímãs. Visita não recomendada para portadores de marcapasso”.

destacada por conta de sua notabilidade, que relaciona com os textos do artista. Deixa claro que o que acontece com a produção textual de Tunga é que ela pode trabalhar, ao mesmo tempo, como um contaminador do primeiro contato com a obra ou como um complemento para a obra, mesmo que essa não seja, de fato, a sua intenção.

Nessa ambiguidade entre o científico, o poético e o coloquial produz-se uma impostação pseudocientífica impregnada de mistério que acaba contaminando a obra e articulando numa lógica imaginária, aparentemente implacável, o conjunto de elementos que a compõem, tão disparatados quanto os próprios elementos de que se compõe a escrita desse artista. (ROLNIK, 2011, p. 147)

Em *Ão*, vídeo-arte que toma conta do quinto capítulo de *Barroco de Lírios*, há, juntamente com as imagens da obra, um desconexo telegrama de Giovana Fulvi, antropóloga, que se transforma em uma espécie de curto poema de seis versos em português e sua tradução para o inglês:

“Todos túneis por parares
Topas toro tapas rocha
Se das beiras partes rachas
Pares ouro bordas aros
Soas artes para taras
Torpes poros tortos ossos” (TUNGA, 1997, p. 127)

As filmagens de *Ão* realizadas no interior do Túnel Dois Irmãos, atual Zuzú Angel, que liga os bairros da Gávea e São Conrado, no Rio de Janeiro e a obra consiste em um registro em preto e branco do interior deste túnel onde a câmera percorre uma trajetória contínua, sem qualquer resquício de início ou fim. Não se vê nem ao menos o ponto em que o túnel termina. O looping sugere a infinitude da imagem dentro da estrutura curva do interior do túnel, sem qualquer acesso ao que se passa no exterior ao túnel e a trilha escolhida, *Night and Day*, de Frank Sinatra, potencializa esta sensação. Basualdo conta que o próprio Tunga descreve esse movimento como “um toro imaginário no interior da rocha” (2011, p. 117).

O poema não traz nenhuma espécie de contaminação à experiência de se sentar em uma das salas onde residem as obras de Tunga e assistir *Ão*, mas sim um complemento ao que se assiste em tela. A figura 3 mostra como a filmagem de *Ão* é escura e ser em preto e branco fortalece a falta de luz, causando quase um efeito claustrofóbico do looping do vídeo.

Figura 3 - ão



Fonte: TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 123

Uma das obras mais icônicas do artista e que também se faz presente em *Barroco de lírios* é *Xifópagas capilares*. A partir desta, é imprescindível se ater ao termo *instauração*, que envolve tantos trabalhos de Tunga.

O termo “*instauração*”, ainda que seja uma criação do próprio artista, é cercado de dúvidas em relação à sua proveniência pela junção de termos que deu origem à sua concepção. Se, para Suely Rolnik, o termo deriva do procedimento que

gera um “conjunto formado pela performance + processo + instalação ‘instaura’ um mundo” (ROLNIK, 2005, p. 80), Martins explicita que o mesmo termo

(...) tenta formular uma aliança entre as categorias de “ação”, que é relativo às performances no domínio das artes plásticas das vanguardas tardias; e de “instalação”, que usualmente constitui-se como uma espécie de montagem de objetos bi ou tridimensionais, dentro de um determinado espaço, fato que gera uma inclusão pensada e/ou calculada do espaço circundante e do próprio espectador na mostra, e que é também uma categoria artística oriunda das vanguardas tardias do início dos anos 60. Tunga alia estas duas categorias, criando um terceiro elemento, a “instauração”, ao executar uma determinada performance e deixar os restos dessa ação, no ambiente. Nesse sentido, a “instalação” é pensada como resíduo, como dejetos dos objetos e materiais utilizados na “ação” precedente conjugados na “instauração”. (MARTINS, 2013, p. 18)

Ambos os conceitos se assemelham principalmente por trabalharem a ideia da performance (ação) atrelada à instalação. Martins trabalha a origem do termo de maneira a demonstrar como a “instauração” é uma construção de processos oriundos e particulares da obra de Tunga, como a potencialidade existente nos objetos do artista faz com que o foco não seja somente o material, nem o espaço que o circunda, e sim o espaço que permite a modificação desse objeto por uma ação externa a ele; enquanto Rolnik ressalta como a instauração é uma junção de procedimentos que tem por finalidade instaurar o mundo.

Ainda que, segundo Rolnik (2005), a nomenclatura “instauração” tenha surgido no vocabulário de Tunga por volta da década de 90, a prática do artista desvelou-se em 1980, na exposição *Camera Incantate* no Palazzo Reale em Milão. Em *Camera Incantate*, obra em que o artista usa vários tipos de luzes, dois albinos e dois negros são incorporados à performance. O albino não para de dizer que está ali a fim de fazer uma instalação elétrica e a arte não lhe interessa. Depois desse primeiro contato com as instaurações de Tunga, as experiências se repetirão em contextos distintos, formando séries, assim como é comum ocorrer em toda a sua obra.

O contexto em que as instaurações acontecem é distante do contexto da arte, é “principalmente aquele em que o vetor perverso do modo de produção atinge seus extremos” (ROLNIK, 2005, p. 81). Tunga mostra como a obra de arte não é mais disposta conforme uma organização pré-concebida do espaço, portanto para ver e ter arte não se faz necessário entrar no “cubo branco”: o espaço expositório. O artista busca e explora um novo território através de novos agentes que vão compor essa nova obra em uma disposição não convencional; suas instaurações não são

espaços percorridos, e sim explorados pela própria obra, durante um tempo determinado.

Tunga se insere no meio crítico ao mesmo tempo em que o contesta. O jogo do artista com a instituição não é o do confronto direto, mas sim o do confronto na medida em que este é abraçado por esse meio. “O intuito aqui não é abandonar a arte, mas, pelo contrário, proteger a respiração da experiência estética, geralmente sufocada nos salões mundanos dos espaços institucionais destinados à produção artística” (ROLNIK, 2011, p. 149).

Tunga possui seu próprio mecanismo de burlar o circuito institucional. O que o próprio artista chama de “instaurações” é a forma que usa a fim de que sua obra se transforme na relação com o espectador. Em uma espécie de roteiro previamente estabelecido pelo artista, algumas pessoas interagem com tudo o que se encontra exposto no local da exibição. As pessoas que Tunga utiliza para compor suas instaurações são aqueles que, geralmente, se mantêm fora do circuito da arte, não são curadores, galeristas, artistas ou o público que é em geral parte de uma elite; são meninos de rua, sem-teto, *office-boys* e outros que não são o alvo da lógica mercadológico-midiática artística.

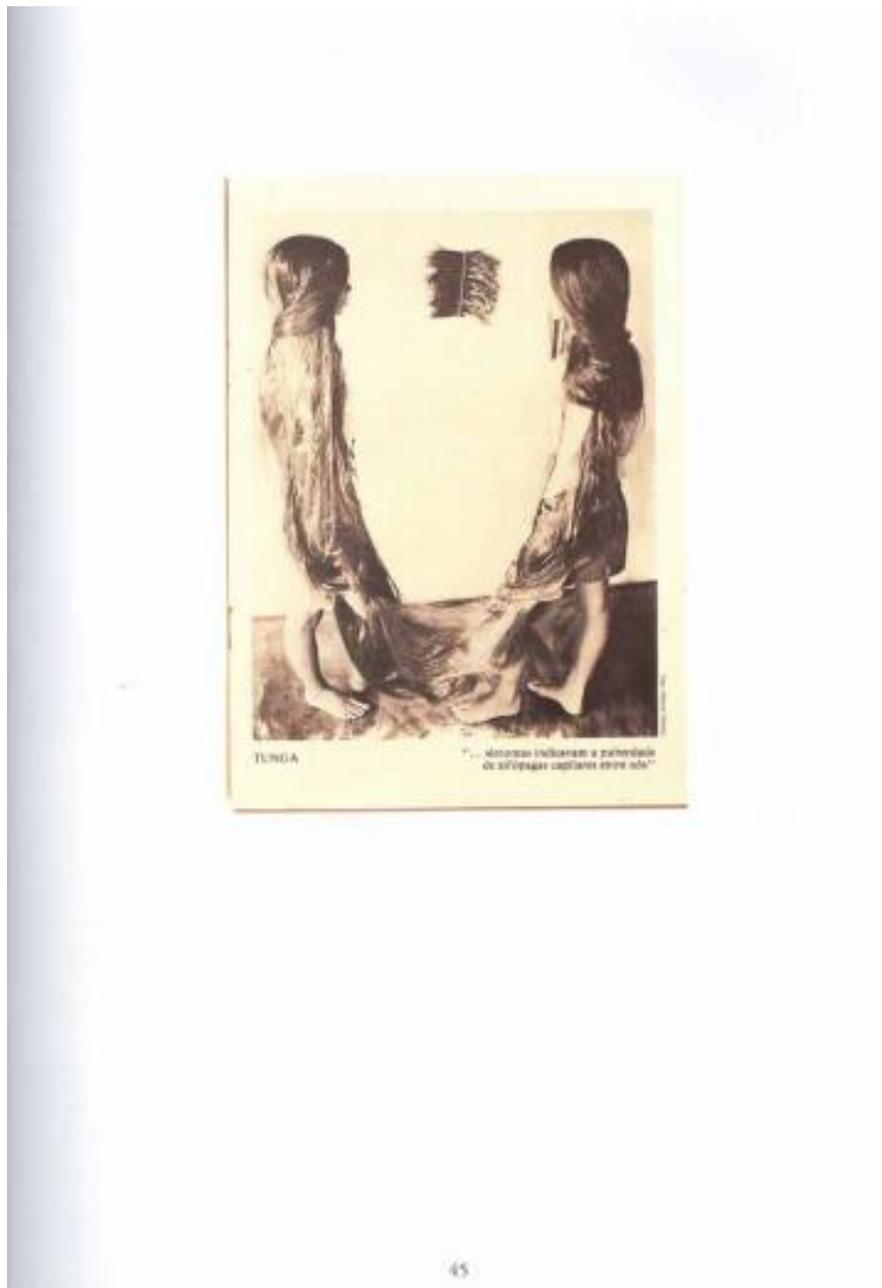
Em outubro de 1985, Tunga publicou, em um folheto sem título anexado à revista “Revirão 2 — Revista de Prática Freudiana”, por ocasião do II Congresso Brasileiro de Psicanálise, fotos em preto e branco. Na capa, há duas jovens de mesma altura, atadas pelo cabelo, que compartilham e que lhes oculta uma parte de ambos os rostos; no fundo da foto, na parede, no centro da foto, é possível ver-se um pente preso a uma mecha de cabelo. A foto publicada na revista, figura 4, é também a primeira página do capítulo *Xifópagas capilares*, de *Barroco de lírios*, e no pé da foto, no canto esquerdo, pode-se ler Tunga em letras maiúsculas e, no canto direito, “...sintomas indicavam a puberdade de xifópagas capilares entre nós” (TUNGA, 1997, p. 45).

O texto que apresenta o capítulo de *Xifópagas capilares entre nós* é, possivelmente, um dos mais marcantes na narrativa poética de toda a obra de Tunga. A partir deste, o artista narra como fatos e dados chegaram a ele quando iniciou filmagens no antigo túnel Dois Irmãos. Tunga relata como seu hábito de fazer pesquisas sobre a locação o levou a jornais da época da construção do túnel e que, ainda que uma notícia sobre novos usos para ultrassonografia que relatava a história de uma grávida de gêmeos unidos pelo lóbulo cerebral direito, a única informação

sobre o túnel era de que um dos operários morrera na obra do viaduto em São Conrado: mestre Manuel.

Ainda assim, o artista inicia as filmagens tendo como base um telegrama da antropóloga Giovana Fuvil — que, algumas páginas à frente, será o único texto a completar o capítulo sobre ão. É por meio de Giovana, que sabia do projeto do artista, que o mesmo chega aos estudos de Pieter Wilhelm Lund, um naturalista dinamarquês dedicado ao Brasil.

Figura 4 – Xifópagas capilares na revista Revirão



Fonte: TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 45

Nos textos de Lund, entretanto, há a descrição de um mito de origem de um povo nórdico que se inicia com o nascimento de bastardas xifópagas e capilares. Com os primeiros sinais de puberdade das xifópagas, por terem levado ao país discórdias e desavenças, foram sacrificadas contra a sua vontade, mas o último pedido lhes foi concedido: serem decapitadas por um só golpe.

Os cabelos das xifópagas foram pendurados em uma árvore e, depois da decomposição e putrefação das carnes, só o que restou foram os fios loiros de cabelo.

A narrativa do capítulo vai se revelando tão surpreendente que, ao final, além de se perceber que todos os pontos estavam amarrados para convergir em direção a um só lugar, cada parte do texto desvela um “atrator discursivo” de algum trabalho de Tunga que não somente *Xifópagas capilares entre nós*.

Essa instauração, realizada três vezes em 1985 e outras três em 1989, convive com obras que compõem a exposição onde a mesma se realiza, construindo uma narrativa entre as mesmas. Textos como “Xifópagas capilares entre nós” não são feitos para traduzir ou explicar a obra de Tunga, mas sim para constituírem, também, seu papel de obra, não um complemento, e sim uma extensão própria da singularidade do trabalho do artista.

Em ambos os anos em que a instauração foi realizada, as gêmeas, unidas pelos cabelos assim como as xifópagas do mito nórdico, passeiam pelo espaço expositório, como uma espécie de desfile, no vernissage e, como Bourriaud explicita, “o vernissage muitas vezes faz parte integrante do dispositivo da exposição” (2009, p. 52).

As *Xifópagas Capilares* são uma experiência imediata que Tunga oferece e que fazem parte não só de um conjunto de instaurações idealizados pelo artista, mas da sua obra como um todo, a continuidade de seu próprio trabalho. Quando Tunga expõe *Lezart* na Whitechapel, em 1989, e realiza a instauração mais uma vez, deixa clara a maneira como suas obras operam como fio condutor na medida em que as xifópagas, unidas por longos cabelos, se entrelaçam ao espaço que *Lezart* abarca ao percorrermos os fios de cobre da obra que visualmente funcionam, também, como grandes fios de cabelo. A figura 5 retrata uma das performances de *Xifópagas Capilares*, que é mostrada no capítulo dedicado à obra em *Barroco de lírios*.

Figura 5 – Xifópagas capilares



Fonte: TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 46

Segundo Rolnik (2011, p. 148), o que constitui a singularidade da obra de Tunga é, como o próprio artista afirmou, o fato de ser um “experimentador ocasional”, onde afirma ser uma “fresta para o invisível” e que seu trabalho como artista é, de fato, em concretizar sua deriva no visível. A autora explicita que a

estratégia da poética de Tunga pode ser definida a partir do momento em que o mesmo é capaz de “tornar visível o processo que implica a experiência estética” (ROLNIK, 2011, p. 148).

Para Basualdo (2011, p. 121), a obra de Tunga então na relação entre os volumes reais e virtuais, criticando tanto a autonomia dos objetos quanto a visualidade. Esse caráter fantasmático é justamente o que se projeta nas obras, uma espécie de elo. Pode-se atribuir a esta característica a ressonância dos problemas levantados por uma obra que não finda por se solucionar, mas sim por ecoar nas produções seguintes, tudo o que se relaciona ou os conjuntos de elementos comumente empregados por Tunga.

A própria crítica à visualidade na obra de Tunga pode ser observada na dimensão literária de sua obra, ou melhor, na forma com que Tunga se apropria de elementos textuais compreendidos enquanto obra. Desde o pequeno folheto anexado à *Revista 2 – Revista de Prática Freudiana* de 1985 até a publicação de *Barroco de Lírios*, o artista se apropria da integração simultânea entre fontes literárias, de maneira a diluir as fronteiras entre arte e literatura. A relação entre arte e literatura se apresenta enquanto obra: *Barroco de Lírios* é a própria obra! Aliás, Tunga questiona até mesmo a construção projetual de uma obra de arte: as concepções de projeto de obra, a obra em si e os registros da mesma são criticados.

Com duzentas e dezessete ilustrações em papéis de diversas naturezas e gramaturas, não há qualquer intenção em explicar seu processo de criação ou qualquer alusão à linearidade, textos críticos ou didáticos. *Barroco de Lírios* se apresenta com força própria, resultante do entrelaçamento dos diversos trabalhos realizados pelo artista ao longo de quinze anos. O já citado caráter fantasmático faz com que consigamos estabelecer esse elo entre as obras apresentadas.

Com isso, *Barroco de Lírios* se apresenta de forma a não estabelecer diferenciação entre projeto do artista, obra e documentos sobre a mesma. Não conseguimos caracterizá-la quanto a essas categorias. A forma com que Tunga utiliza esta narrativa faz com que demoremos certo tempo a nos acostumarmos. Desistimos do linear ao nos chocarmos com a experimentação da bagunça de que Tunga fala na epígrafe do livro: “Sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem desordem. Bagunça” (1977, p. 7).

Suas obras poderiam ser vistas enquanto prolongamento: seria uma espécie de segmentação do contínuo fantasmático. Tanto os textos quanto os objetos

operariam nesta lógica do contínuo e este, sempre abarcando várias esferas do conhecimento, tendendo à interdisciplinalidade. As várias esferas do saber contribuiriam para a anulação entre as fronteiras arte e vida. Problematiza-se os limites entre ficção e realidade sob pressuposto básico de ser o projeto da obra de Tunga, derrubando fronteiras entre referências artísticas e literárias. Pode-se dizer com isso que “a obra de Tunga não está contida meramente no terreno das artes visuais, embora estas não deixem de as recuperar para si” (BASUALDO: 2011, p. 129).

Pensar, então, na complexidade e hibridismo da produção artística de Tunga requer uma leitura não referente unicamente ao terreno com os discursos habituais de arte contemporânea. Deve-se considerar a mútua dependência proposta pelos circuitos de arte e literatura e a forma com que arte e vida se organizam em prol dos questionamentos entre real e fantasmático. Para cada objeto uma verdade e para cada ausência uma verdade materializada no vazio. Qualquer forma de sintetizar sua produção em obra, sem plural, seria uma forma um tanto insuficiente de análise. Qualquer forma de tentar reduzir a produção de Tunga ao teor escultórico seria desconsiderar por completo a dimensão total que seu projeto pretende alcançar, o contínuo língua-ação-objeto.

É importante atenuar para o fato de que a publicação de *Barroco de lírios* também é um facilitador na hora da catalogação do item no acervo.

A catalogação de um livro de arte geralmente é um passo um pouco complicado para qualquer um que tenha contato com um acervo com itens voltados para esse assunto.

Na comunicação de ARAÚJO; SANTOS (2014) para o Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias, as autoras demonstraram como grande parte dos livros de artista dificultam o trabalho segundo as normas padrões do AACR2. Na maioria dos casos, não se pode tirar informações relevantes para a catalogação das principais fontes que o AACR2 estabelece; mas sim que as informações tem de ser tiradas de qualquer fonte disponível oferecida pelo item, principalmente quando se leva em consideração que há, ainda, livros sem texto e que, portanto, as informações para catalogação estão alheias à obra.

A edição de *Barrocos de lírios* vai contra as dificuldades que se costuma encontrar no momento da catalogação de determinados livros de artista.

Por conta da edição da Cosac Naify, que publicou não somente livros de arte, mas também livros de grandes nomes da literatura internacional e nacional em edições de luxo. É notável até mesmo a pequena ficha catalográfica que *Barroco de lírios* traz, o que, por si só, já demonstra uma preocupação maior em seguir um padrão de edição.

Nas últimas páginas, o livro também traz importantes informações sobre as exposições de cada uma das obras que o compõe em ordem cronológica, especificando o ano e local.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como motivação um melhor entendimento de questões artísticas, principalmente no que se referia ao livro como objeto concebido para ser obra de arte. Por isso, foi essencial realizar uma pesquisa bibliográfica acerca de temas sobre a arte, principalmente contemporânea, sobre a obra do artista Tunga e sobre livros de artista. Foi definido *Barroco de lírios*, livro de Tunga, como objeto de análise a fim de verificar se o livro traz elementos que problematizem questões relevantes acerca do livro de artista.

Como objetivo geral, definiu-se que seria verificado se o livro pode ser produzido com intuito de ser arte e como, especificamente, *Barroco de lírios* integra a poética artística de Tunga. Definiu-se, ainda, que os objetivos específicos a serem envolvidos seriam estreitar as relações entre a arte e a biblioteconomia, tomando como ponto de partida o fato de livros serem concebidos como obras de arte; pensar na concepção do livro de artista como obra de arte; identificar o livro *Barroco de lírios* enquanto obra de arte e analisar o motivo do mesmo ser considerado como tal; e analisar o livro do artista Tunga, *Barroco de lírios*, como parte integrante de sua obra.

A presente pesquisa demonstra, ainda, um cuidado no que diz respeito a se referir ao livro como um objeto detentor de uma questão aurática própria da arte, o que corrobora para ratificação dos estudos biblioteconômicos relacionados não só à arte, mas também à história do livro e das bibliotecas.

Algumas dificuldades se apresentaram ao longo do desenvolvimento do trabalho, pois os estudos sobre livro de artista são todos relacionados à arte e, ainda que tenha facilitado ao correlacionar o conceito com a obra de Tunga, a questão da materialidade do livro enquanto suporte não é abarcada em relação à biblioteconomia.

Barroco de lírios possui doze capítulos que se relacionam diretamente com a obra do artista Tunga e, portanto, a escolha de quais capítulos eleger para o trabalho parecia vasta. Ainda assim, achou-se pertinente a definição de *E.A.A.*, *Palíndromo incesto*, *Ão* e *Xifópagas capilares entre nós* devido ao maior número de alusão a essas obras por parte dos críticos. Trabalhar o livro como um todo, capítulo por capítulo, seria o desejável para um trabalho mais completo; entretanto, a falta de

informações e o tempo despendido necessário foram empecilhos encontrados ao longo da pesquisa.

O livro escolhido como objeto de análise, portanto, apresentou um sem número de elementos que permitiram o desenvolvimento de questões acerca do livro de artista, da arte contemporânea e da poética da obra de Tunga quando levada em consideração como um todo.

Cabe salientar que este trabalho não buscou esgotar os questionamentos ou aprofundar-se em pontos específicos quando o tema ainda é escasso não somente dentro da academia como um todo quanto na biblioteconomia especificamente. O desejo de trabalhar o livro como um todo é latente e *Barroco de Lírios* ainda é um objeto de análise a ser investigado com exaustão.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Os “livros-poema” e os “poemas espaciais” de Ferreira Gullar e os bichos de Lygia Clark. In: **O eixo e a roda**. Belo Horizonte: UFMG. v. 22, n. 2, 2013. p. 151-171.

ARAÚJO, D. M. P.; SANTOS, M. L. Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais: processos biblioteconômicos em um acervo especial. In: Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias, 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias. Belo Horizonte: Biblioteca Universitária da UFMG, 2014.

BASUALDO, Carlos. Uma vanguarda viperina. In: BARTHOLOMEU, Cezar; CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (org.). **Arte & ensaios**. Rio de Janeiro, n. 22, p. 116-131, jul. 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARLAN, Eliana. **Sistemas de Organização do Conhecimento**: uma reflexão no contexto da Ciência da Informação. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)– Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

DE DUVE, Thierry. O que fazer da Vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?. In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (org.). **Arte & ensaios**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 180-193, jul. 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio. A poética de Tunga. In: BASBAUM, Ricardo (org). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, p. 124-128, 2001.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Tunga**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga>> Acesso em: 10 out. 2016.

FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FREIRE, Klara Martha Wanderley. Sistemas de classificação em bibliotecas de arte: o uso na REDARTE/RJ. In: Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias, 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias. Belo Horizonte: Biblioteca Universitária da UFMG, 2014.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Arte & ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 17, p. 128-137, 2008.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARTINS, Marta. **Narrativas Ficcionalis De Tunga**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

McMURTRIE, Douglas Crawford. **Livro: impressão e fabrico**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

PINHEIRO, Ana Virgínia Teixeira da Paz. A Biblioteconomia de livros raros no Brasil: necessidades, problemas e propostas. In: **Revista de biblioteconomia & comunicação**. Porto Alegre. v. 5, p. 45-50, jan/dez. 1990.

QUEIROZ, João Paulo. Um livro nas mãos. In: **Revista :estúdio: artistas sobre outras obras**. v. 3, n. 6, p. 262-272, 2012.

ROLNIK, Suely. Um experimentador ocasional em equilíbrio instável. In: BARTHOLOMEU, Cezar; CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (org.). **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 22, p. 141-153, jul. 2011.

_____. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: Associação Cultural Videobrasil. **Caderno videobrasil**. São Paulo, n. 1, p. 78-87, 2005.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2001.

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

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Pós: revista do Programa de Pós Graduação em Artes**. Belo Horizonte: UFMG, v. 2, n. 3, p. 82-103, mai. 2008.