



ANDRÉ CAMARGO THOMÉ MAYA MONTEIRO

LIVRO DE ARTISTA: A POÉTICA EDITORIAL DOS LIVROS DE TUNGA

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília, 2013



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

ANDRÉ CAMARGO THOMÉ MAYA MONTEIRO

LIVRO DE ARTISTA: A POÉTICA EDITORIAL DOS LIVROS DE TUNGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte
para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração / Linha de Pesquisa:
Arte Contemporânea / Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília, 2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1009138.

M7751 Monteiro, André Camargo Thomé Maya.
Livro de artista : a poética editorial dos livros de Tunga / André Camargo Thomé Maya Monteiro. -- 2013. 125 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2013.

Inclui bibliografia.

Orientação: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

1. Tunga, 1952-. 2. Artes. 3. Livros - Indústria. 4. Editoração. 5. Arte moderna - Séc. XX. I. Oliveira, Emerson Dionísio Gomes de. II. Título.

CDU 016:7

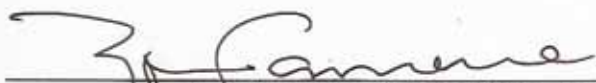
**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (VIS/UNB)
ORIENTADOR



Professor Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)
MEMBRO EXTERNO



Professor Dr. Rogério José Câmara (DIN/UNB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, terça-feira 23 de abril de 2013.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Emerson Dionisio, meu orientador, cujo comprometimento e paciência me guiaram e encorajaram durante todo o percurso. Sua leitura atenta dos meus textos e seus comentários sempre muito pertinentes e lúcidos foram determinantes para a realização deste trabalho. Espero que eu tenha correspondido às suas expectativas.

À banca de qualificação, Prof. Rogério Camara e Prof. Paulo Silveira, pela orientação no momento mais crucial desta pesquisa.

Aos artistas Tunga, Waltercio Caldas e Fernando Sant'anna pela generosidade com que me receberam. Vocês inspiraram e deram mais cor para o meu trabalho.

A todo corpo docente, discente e técnico do Instituto de Artes da UnB pelas trocas e apoio durante o decorrer dos semestres.

Aos meus amigos pelo carinho e incentivo, e, em particular, a Esteban Pinilla pela ajuda com as imagens do trabalho e ao Zé pela paciência ao telefone.

Às minhas famílias de sangue, os Camargos, Thomés, Mayas e Monteiros, bem como aos Brochados e Maravalhas.

A minha mulher, Flora, por seu amor. Prometo mudar de assunto!

E, principalmente, a minha mãe pelo amor e generosidade incondicionais. A culpa é toda sua...

RESUMO

O presente trabalho busca compreender a apropriação do conceito de livro de artista e suas representações, pelo mercado editorial, em um caso particular: os livros de Tunga publicados pela editora Cosac Naify. Essas publicações parecem assimilar características de livros de artista, catálogos e livros de arte; os desdobramentos dessa hibridização são facilmente percebidos na variedade de discursos – editoriais, midiáticos, acadêmicos e artísticos – a respeito do mesmo conjunto de trabalhos/obras. Como veremos, a análise dos livros do/de artista, dos textos críticos e dos discursos sobre a obra, lançam, para além da subjetividade do artista e do editor, luz sob alguns pontos da historiografia da arte contemporânea no Brasil.

Palavras-chave: livro de artista, arte contemporânea, mercado editorial, Tunga.

ABSTRACT

This work seeks to understand the appropriation of the concept of artist's book and its representations, by publishing market, in a particular case: Tunga's books published by Cosac Naify publishing house. These publications appear to assimilate characteristics of artists' books, catalogs and art books; the development of this hybridization is easily seen in the variety of discourses – editorial, media, academic and artistic – about the same set of works. Therefore, the analysis of the books, critical texts and speeches will attempt to shed light on some points of the historiography of contemporary art in Brazil, beyond the subjectivity of editors.

Keywords: *artists' book, contemporary art, publishing market, Tunga.*

LISTA DE IMAGENS

1. Johann Gutenberg. *Bíblia de 42 linhas*.
(MEGGS, 2009: 100)
2. Albrecht Dürer. *Die Apokalypse*.
(MEGGS, 2009: 115)
3. Aldo Manuzio. *Hypnerotomachia Poliphili*.
(MEGGS, 2009: 133)
4. Giovanni Battista Bracelli. *Bizzarrie de Varie Figure*.
(http://mail.nysoclib.org/Bracelli_Bizzarie_di_varie_figure/BCLBZR.PDF)
5. William Blake. *Songs of Innocence*.
(MEGGS, 2009: 168)
6. Gustave Doré. *O sonho de Jacó*.
(www.frenchdrawings.org)
7. J. Quarley (gravador) sobre Gustave Doré (artista). *O sonho de Jacó*.
(BARROS, 2008: 24)
8. Di Cavalcanti. *Jardim das Confidencias*.
(MELO e COIMBRA, 2011: 106)
9. Santa Rosa. *País do Carnaval, A Luz no Subsolo e A Bagaceira*.
(MELO e COIMBRA, 2011: 117)
10. Oswaldo Goeldi. *Cobra Norato*.
(MELO e COIMBRA, 2011: 173)
11. Lívio Abramo. *Pelo Sertão*.
(MELO e COIMBRA, 2011: 226)

12. Wlademir Dias Pino. *A Ave*.
(SILVEIRA, 2001: 178)
(Coleção Alvaro de Sá / Fotografias Rogério Camara)
13. Augusto de Campos e Julio Plaza. *Poemobiles*.
(http://fvcb.com.br/?attachment_id=1630)
14. Tunga e Ronaldo Brito. *O mar e a Pele*.
(Coleção do autor)
15. Tunga. *Barroco de Lírios*.
(<http://facoscolaborativa.files.wordpress.com/2012/09/fto-2.jpg>)
16. Tunga e Esther Faingold. *Ethers*.
(<http://www.facebook.com/media/set/?set=a.10150346131910981.353132.206737860980&type=1>)
17. Tunga. *Caixa Tunga*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
18. Catálogo de Exposição. *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*.
(Coleção do autor)
- 19 Damien Hirst. *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One to One, Always, Forever, Now*.
(Paulo Silveira)
- 20 Tunga. *Barroco de Lírios*.
(Coleção Rogério Camara)
- 21 Tunga. *Caixa Tunga*.
(Coleção Fernando Sant'anna)
- 22–28 Tunga. *Lúcido Nigredo (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 29 Tunga. *Lúcido Nigredo e True Rouge (Caixa Tunga)*.
(Coleção Fernando Sant'anna)

- 30-32 Tunga. *True Rouge (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 33-35 Tunga. *Olho por Olho (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 36 Tunga. *Olho por Olho (Caixa Tunga)*.
(Coleção Fernando Sant'anna)
- 37-39 Tunga. *Olho por Olho (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 40 Tunga. *A Prole do Bebê, Olho por Olho e Encarnações Miméticas (Caixa Tunga)*.
(Coleção Fernando Sant'anna)
- 41 Tunga. *Encarnações Miméticas (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 42 Tunga. *Encarnações Miméticas (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 43-45 Tunga. *Se Essa Rua Fosse Minha (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 46 Tunga. *Se Essa Rua Fosse Minha e Cartaz Louvre (Caixa Tunga)*.
(Coleção Fernando Sant'anna)
- 47 Tunga. *Cartaz Louvre (Caixa Tunga)*.
(<http://www.cosacnaify.com.br/tunga/>)
- 48 Tunga. *Lista de Itens (Caixa Tunga)*.
(Coleção Fernando Sant'anna)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. ARTE – MERCADO EDITORIAL – LIVRO: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS	15
1.1. Arte e livro impresso	15
1.2. Apropriação da arte pelo livro e do livro pela arte, no Brasil (século XX ao XXI)	31
CAPÍTULO 2. COSAC NAIFY E TUNGA	45
2.1. Arte e mercado editorial: os livros de Tunga	45
2.2. O artista e a editora	57
CAPÍTULO 3. ENTRE A UTOPIA E A REALIZAÇÃO: A CAIXA TUNGA	67
3.1. A poética editorial dos livros de Tunga	67
3.1.1. <i>Lúcido Nigredo</i>	69
3.1.2. <i>True Rouge</i>	80
3.1.3. <i>Olho por Olho</i>	84
3.1.4. <i>A Prole do Bebê</i>	94
3.1.5. <i>Encarnações Miméticas</i>	96
3.1.6. <i>Se Essa Rua Fosse Minha</i>	99
3.1.7. <i>Cartaz Louvre</i>	102
3.2. Entre a utopia e a realização	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
FONTES	113
DEPOIMENTOS	113
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

O meu interesse por livros de artista surgiu durante o estágio que fiz, em 2003, no ateliê do artista Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga. Lembro-me claramente que, alguns anos antes do período de estágio sob sua batuta, Tunga havia lançado o livro *Barroco de Lírios* pela editora Cosac Naify. Esse trabalho me marcou profundamente, principalmente por sua qualidade e esmero gráfico, características até então pouco comuns aos livros nacionais de grande tiragem encontrados nas prateleiras das livrarias. Posteriormente, durante minhas próprias incursões pelo universo editorial, como designer e como leitor, meu interesse afloraria com mais intensidade, e então decidi transformar essa curiosidade em pesquisa.

Por acreditar que os livros mais fascinantes conjugam arte e projeto gráfico, optei por trabalhar, inicialmente, com livros de artista. Se, por um lado, meu fascínio por esses livros é cada vez maior – minha vontade de descobri-los, de folheá-los – meu interesse principal continuou nos livros que se encontram na zona fronteira entre a arte, a indústria e o comércio. Quando Paulo Silveira (2001: 130), em seu livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, introduziu esse assunto, referente a construções ambíguas e que poderiam, ou não, ser caracterizadas como livros de artista, com muito bom humor advertiu ao leitor que, caso ele persistisse naquele tópico, estaria pisando em “terreno alagadiço”. Coloquei minhas galochas e, desde então, tenho pesquisado sempre com elas.

O presente trabalho, portanto, fundamentou-se no desejo de compreender a apropriação, devida ou indevida, do conceito de livro de artista e suas representações, pelo mercado editorial, em um caso particular: os livros de Tunga publicados pela editora Cosac Naify. Essas publicações, totalizando três até o presente momento, parecem assimilar características de livros de artista, catálogos e livros de arte; os desdobramentos dessa hibridização são facilmente percebidos na variedade de discursos – editoriais, midiáticos, acadêmicos e artísticos – a respeito do mesmo conjunto de trabalhos/obras.

Nesse sentido, o mercado editorial, em seu entrecruzamento com as artes visuais, parece se aproximar do mercado da arte, com modos de operar semelhantes, influenciando tanto na produção dos artistas quanto na percepção do “estatuto do

artístico” (OLIVEIRA, 2009: 51). Por esse viés, o próprio mercado editorial e sua produção se tornam instâncias privilegiadas para a compreensão das relações entre os diferentes agentes envolvidos com as artes plásticas.

Vale destacar que livros de artista, quando produzidos no contexto das práticas editoriais, demandam a elaboração de um projeto que deve necessariamente anteceder a produção, visto que o fazer técnico é de natureza complexa. Portanto, nesses casos o projeto parece criar uma ponte entre a concepção do artista (individual) e a atividade editorial (coletiva), o que, na prática, estabelece uma fronteira limítrofe, onde o livro de artista, na condição de projeto intermidial, expande as fronteiras da arte e compartilha e/ou ocupa territórios da comunicação social e do projeto gráfico (SILVEIRA, 2002).

O presente trabalho foi estruturado em três capítulos. No primeiro, busquei relacionar o trinômio arte – mercado editorial – livro. O ponto de partida é o surgimento do livro impresso, onde busquei observar as principais tendências do livro, em seu entrecruzamento com as artes visuais. Ciente do risco de me perder diante da vasta quantidade de exemplos que poderiam pontuar a relação entre arte e livro, busquei apenas ilustrar as modificações mais visíveis. Para tanto, estabeleci diálogo com alguns autores que descrevem essas mudanças, com destaque para William M. Ivins, Philip Meggs, Washington Dias Lessa e Emanuel Araújo. Ainda no mesmo capítulo, trouxe a discussão para a realidade editorial brasileira, marcada pela iniciativa pioneira de Monteiro Lobato, partindo dos anos 1930 até os dias de hoje. Desse momento em diante, outras referências passaram a ganhar maior relevância na minha pesquisa, como: Paulo Silveira, Luiz Cláudio da Costa, Clive Philpott, Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Annateresa Fabris, Cacilda Teixeira da Costa, Rodrigo Naves, Lorenzo Mammì e Marta Lúcia Pereira Martins Lindote.

No segundo capítulo, apresentei o artista, Tunga, a editora, Cosac Naify, e os livros que publicaram em conjunto, a saber: *Barroco de Lírios*, *Caixa Tunga* e *Ethers*. Se no primeiro capítulo busquei pontuar as tendências gerais, no segundo procurei algumas especificidades que pontuam a relação entre as três partes (artista/autor, editora, livro), indissociáveis no momento da publicação. Somaram-se a essas articulações alguns comentários sobre o mercado editorial, onde destaquei suas similitudes com o mercado da arte, ao menos no caso estudado.

No terceiro capítulo busquei analisar a Caixa Tunga, visto que, dos três livros que o artista lançou pela editora, é o que melhor ilustra a porosidade entre arte, indústria e comércio. Ademais, a *Caixa*, formada por sete volumes (seis livros e um cartaz), apresenta um grande variedade de objetos, onde podemos perceber o repertório gráfico que vem sendo desenvolvido pelo artista em conjunto com a editora. Por último, busquei compreender os possíveis desdobramentos da *Caixa* na obra do artista e da editora, e, ainda, sua inserção no contexto da produção da arte na contemporaneidade.

CAPÍTULO 1. ARTE – MERCADO EDITORIAL – LIVRO: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS

1.1. Arte e livro impresso

Como concebemos hoje, o livro é resultado de um processo longo e contínuo de experimentação. Sua forma usual, o códice (*codex*), sucessor do rolo (*volumen*), surgiu no período romano e se popularizou no século IV (CHARTIER, 2002: 106). No entanto, o códice, livro composto de folhas dobradas, reunidas e encadernadas, apesar de todas as suas virtudes, como, por exemplo, a facilidade de consulta parcial de textos em um determinado volume paginado, não encerra em si todas as possibilidades de leitura, ou ainda, não abarca todas as formas imagináveis, ou, até mesmo, inimagináveis do objeto livro. O próprio trajeto linear e sequencial, naturalmente induzido pelo códice, muitas vezes é incapaz de conter a capacidade artística de imaginar, criar e expandir narrativas. Esse fato foi demonstrado de maneira objetiva, por exemplo, no romance *Jogo da Amarelinha (Rayuela)*, de Julio Cortázar, obra que permite leituras não sequenciais, ou ainda, segundo as palavras do próprio autor: “à sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros” (CORTÁZAR, 2003: 5). De modo similar, mas por outras vias, o livro *A ave*, de Wladimir Dias Pino, apresenta forma e conteúdo como duas partes indissociáveis, ou melhor, como unidade, poesia visual, e explora as possibilidades de apresentação e de interpretação do texto/forma. Portanto, o livro, quando criado por mente inventiva, extrapola os limites convencionais, amplia os horizontes de leitura e, por que não, do próprio leitor. Sendo assim, a arte, em alguns momentos, encontra no livro um cúmplice perfeito. Esse é o ponto de partida para a breve discussão que empreenderemos daqui em diante.

O livro foi desenvolvido primordialmente para abrigar o texto, a palavra escrita; já o lugar, *status* e função da imagem, no livro, passaram por diversas inflexões ao longo da história (LINDEN, 2011: 11). Nesse sentido, via de regra, nos livros, a relação entre texto e imagem é desigual, onde há prevalência do texto em detrimento da imagem. Esse desequilíbrio, que perpassa a história desde as obras prototipográficas, perdura até os dias de hoje. Curiosamente, a relação entre arte

e atividade editorial remonta ao próprio surgimento do livro impresso, no século XV, quando a xilogravura se consolida como técnica de produção de imagens em livros (LESSA, 2003: 104). Desse momento em diante, observa-se a participação orgânica de célebres artistas na edição de livros impressos, o que indica uma aproximação entre produção e arte, fato consistente, ao menos até a Revolução Industrial, em meados do século XVIII (*idem, ibidem*: 104).

O primeiro livro tipográfico ilustrado de que se tem notícia é *A morte e o lavrador* (*Der Ackerman aus Böhmen*) de Johannes Von Tepl (MEGGS, 2009: 107). Esse livro foi impresso em Bamberg, hoje território da Alemanha, por Albrecht Pfister, c. 1460, que utilizou cinco xilogravuras para imprimir as imagens da edição. Apenas alguns anos antes, c. 1455, Johan Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg imprimira o primeiro livro tipográfico ocidental, a *Bíblia de 42 linhas*, na cidade de Mogúncia (*Mainz*), hoje, também, território alemão.

Os precedentes que viabilizaram, sob um ponto de vista técnico e econômico, o livro impresso, a saber, a popularização do papel e da xilogravura, no século



Figura 1. Johan Gutenberg, página da *Bíblia de 42 Linhas*, c. 1455.

XIV, abriram caminho para o surgimento do “homem tipográfico”, no século XV, termo consagrado por McLuhan para descrever o efeito das práticas de leitura subsequentes ao surgimento do livro tipográfico (MCLUHAN, 1969). No entanto, essa mudança não foi tão abrupta quanto a expressão de McLuhan faz parecer. A obra impressa na oficina de Gutenberg, a *Bíblia de 42 linhas*, resultado de mais de vinte anos de pesquisa, apesar de ser um dos mais belos exemplares da arte da impressão, formalmente se aproxima dos manuscritos medievais produzidos na região, com caracteres baseados na caligrafia gótica (SILVEIRA, 2001: 157).

Os primeiros livros impressos, assim como a bíblia de Gutenberg, copiam sua forma material dos livros manuscritos (BARBIER, 2008: 157). Nesse tocante, Roger Chartier (1998: 7) acrescenta que boa parte das convenções editoriais que adotamos até hoje surgem no livro manuscrito, como por exemplo o fôlio, o índice, o sumário etc. Sendo assim, a estrutura do livro impresso tem, sob várias perspectivas, continuidade com a tradição, em oposição à ideia de ruptura que tem reverberado na literatura referente ao assunto até o presente momento (*idem, ibidem*: 9).

No entanto, deve-se reconhecer que a invenção de Gutenberg, a médio prazo, teve como consequências diretas o aumento das tiragens e a diminuição do custo de produção/comercialização do livro, e, portanto, o progressivo aumento da popularidade do objeto assim como a criação de novos mecanismos de circulação (BARBIER, 2008: 156). A relação entre diminuição do custo de feitura do livro e espaço para experimentação formal opera, em muitos casos, em uma via de mão dupla, como, por exemplo, na mudança de formatos, em particular nas edições de bolso popularizadas pelo editor, tipógrafo e livreiro Aldo Manuzio (SATUÉ, 2004: 158). Ademais, no livro impresso, a organização dos *métiers* começa a se deslocar para a estrutura editorial como a conhecemos hoje, ou seja, surge progressivamente a diferenciação do trabalho do impressor e do editor de texto; no livro manuscrito, uma única pessoa, o escriba, era responsável por normalizar e transcrever o original (ARAÚJO, 2008: 47).

As condições para esses acontecimentos são claras, i.e., se a capacidade produtiva dos copistas medievais fosse suficiente para atender à crescente demanda por livros, a invenção de Gutenberg teria sido um fracasso, o que de fato não se verificou. Muito pelo contrário, as prensas se espalharam muito rapidamente pelo continente europeu. Por mais estranho que pareça, a produção de livros manus-

critos, que nunca desapareceu por completo, atinge seu ápice produtivo durante o século XV, paralelamente ao sistema de produção desencadeado pelo invento de Gutenberg (BARBIER, 2008: 81). Isso nos leva a crer que o mercado de livros manuscritos estava preparado para assimilar o livro impresso, mecanizado, e, nos séculos subsequentes, a demanda se tornaria grande o suficiente para a própria industrialização do livro tipográfico. Em suma, a demanda se tornara maior do que a oferta, desencadeando uma busca por alternativas que suprissem o mercado livreiro. Não coincidentemente se tem notícia de que, à época de Gutenberg, houve outras tentativas, até onde se sabe frustradas, de criar um sistema de reprodução de textos, e todas no sentido de produzir tipos móveis reaproveitáveis (MEGGS, 2009: 95). Isso sem contar com o fato de que a idéia em si, dos tipos móveis reaproveitáveis, já havia sido inventada e posta em prática no Extremo Oriente; no entanto, o número de caracteres, mais de 44 mil, tornava o procedimento tão complexo que nunca chegou a se popularizar. De fato, o julgamento da história é de que, no Ocidente, Gutenberg tenha a primazia.

A partir desse marco – o surgimento do livro impresso –, tipografias começam a se instalar em cidades próximas a Mogúncia. Os primeiros impressores são emigrados dessa região, que buscam a sorte em outras cidades, *grosso modo*, produtoras de livros manuscritos, ou seja, localidades onde já havia um mercado livreiro constituído. Posteriormente, a invasão e pilhagem da Mogúncia por Adolfo de Nassau, em 1462, acabou por acelerar o processo de disseminação de gráficas em regiões mais longínquas como França e Itália (MEGGS, 2009: 104). Para termos uma dimensão mais precisa da expansão do livro impresso, ao final do século XV mais de duzentas e cinquenta cidades europeias possuíam ao menos uma gráfica instalada (BARBIER, 2008: 138). Estima-se que, da produção de livros impressos no referido período, também conhecido como período incunabular, ou seja, período que compreende o surgimento da tipografia até o final do século XV, um terço continha ilustrações (ARAÚJO, 2008: 453).

A geografia do impresso, portanto, parte da Mogúncia e se dissemina, sendo que, ao final da década de 1470, as oficinas de impressão italianas ultrapassaram a produção das alemãs, ou seja, dos países em que a língua falada era a alemã (BARBIER, 2008 : 139). No entanto, é na Alemanha que o livro ilustrado se enraíza de maneira mais profunda. Cidades como Augsburg e Ulm, produtoras de baralhos e de prospectos religiosos, ambos xilográficos, se tornam importantes centros de produção de livros ilustrados.

Nota-se que, desde o início, no livro impresso, diferentemente do manuscrito, ocorre uma mudança progressiva: as imagens de caráter documental passam a predominar, em detrimento das imagens de simbolismo religioso (ARAÚJO, 2008: 454). A laicização dos textos, tendência que começou no século XIII, ganhou força com o impresso, quando a produção editorial se desloca do domínio dos monges para o domínio dos impressores, e, conseqüentemente, as imagens acompanharam esse processo, em um contexto onde o mercado leitor das universidades era crescente e a necessidade de se reproduzir textos se tornara premente. Concomitantemente, a ilustração é utilizada como estratégia de incremento das vendas.

Nesse sentido, é exemplar o caso da edição das *Crônicas de Nuremberg* (*Liber chronicarum*), de Hartmann Schendel, impresso pela firma de Anton Kroberger em 1493. Considerado o primeiro *best-seller* da história, *Crônicas* teve uma tiragem de aproximadamente mil e oitocentos exemplares, contendo seiscentas páginas, ilustrado por mil oitocentas e nove xilogravuras impressas a partir de seiscentos e quarenta e cinco matrizes. Vale salientar que a mesma imagem ilustrava figuras distintas ao longo do volume, prática editorial comum naquele tempo.

O pesquisador Frédéric Barbier (2008: 150) atribui o sucesso de *Crônicas* à qualidade das ilustrações nele contidas, de autoria dos célebres artistas alemães Michael Wolgemuth e seu enteado Wilhelm Pleydenwurff. Especula-se que o então jovem artista Albrecht Dürer tenha auxiliado no leiaute e ilustração das *Crônicas*, visto que Kroberger, padrinho de Dürer, havia colocado o afilhado como aprendiz de Wolgemuth, relação que durou quatro anos e teria se encerrado em 1490, período em que o ateliê já estava plenamente envolvido com o referido projeto (MEGGS, 2009: 115).

Posteriormente, a qualidade da obra impressa produzida por Dürer, juntamente com Lucas Cranach, o Velho, e Hans Holbein, o Jovem, o torna seguramente um dos mais prolíficos artistas da história do livro ilustrado alemão. Dürer imprime, em 1498, edições em latim e em língua vulgar de *O Apocalipse* (*Die Apokalypse*), livro que o torna célebre por toda Europa. A publicação de trinta e duas páginas (formato 44,5 por 30,5 centímetros) é ilustrada por uma série de quinze xilogravuras, sendo uma ilustração de página inteira por dupla. Nas gravuras, a força da temática medieval e o domínio artístico do renascimento italiano encontram-se lado a lado, fazendo do texto uma ilustração da imagem, e não o contrário, como usual. Ainda marcante é o domínio que o artista alcança no uso da linha

como tom, produzindo um jogo de luz e sombra, papel e tinta preta, de qualidades únicas, capaz de conferir profundidade e volume ao espaço bidimensional da folha. Suas gravuras abandonam as concepções medievais e dão ênfase à dramaticidade e ilusionismo visual da pintura, renovando o já esgotado repertório imagético religioso da época. Particularmente se destaca em *Die Apokalypse* a gravura intitulada *Os quatro cavaleiros do Apocalipse* (*Die vier Apokalyptischen Reiter*), representando as forças da Morte, Guerra, Fome e Peste. O sucesso da publicação de *Die Apokalypse* foi tão grande que a edição se esgotou, o que levou o artista, em 1511, a lançar uma nova edição da obra e, ainda no mesmo ano, publicar mais dois volumes: *A grande paixão* (*Die große Passion*) e *A vida da Virgem* (*Das Leben de Maria*).

Dürer devotou-se não apenas à criação artística; empenhou-se em ensiná-la e divulgá-la, o que o levou a escrever três livros, sendo o último publicado logo após sua morte, em 1528. Nesse, em particular, intitulado *Tratado sobre proporções humanas* (*De Symmetria Partium Humanorum Corporum*), o artista compartilhou seus próprios conhecimentos de desenho, assim como aqueles adquiridos em suas viagens à Itália, onde teve a oportunidade de aprender com alguns dos grandes mestres do Renascimento, além de mostrar os avanços dos pintores e mestres gráficos alemães, dos quais ele próprio talvez fosse o principal representante.

Segundo Ivins (1969: 46), as primeiras xilogravuras de Dürer foram executadas por ele mesmo; posteriormente contou com a ajuda de talhadores profissionais, sob sua supervisão, acontecimento não estranho à época. Durante o período incunabular, boa parte dos artistas desenhava diretamente sobre os blocos de madeira a serem talhados, a matriz, e cabia ao gravador, que por vezes era o próprio artista, recortar os espaços brancos ao redor do traço (BARROS, 2008: 33). Portanto, nesse



Figura 2. Albrecht Dürer, *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*, 1498.

caso, a matriz não parte de um original anterior ao próprio processo de reprodução. É o próprio original que se reproduz na gravura, sem necessidade de uma tradução técnica específica, uma gravura chamada de gravura original, obra múltipla por definição. Para Ivins (1969: 50), esse tipo de representação pictórica, a gravura original, praticamente desaparece do livro na virada do século XV para o XVI. Desse momento em diante, observa-se um progressivo aumento do uso da gravura como técnica de reprodução (gravura de tradução), em vez de produção de imagens.

As supostas limitações impostas pelas técnicas de entalhe em madeira não foram empecilho para os primeiros artistas gráficos, entretanto, estabeleceram um padrão de formalização de imagens caracterizado por áreas de impressão bem delimitadas em relação às áreas de não-impressão e palheta predominantemente monocromática. Lessa (2005: 9) contrapõe a xilogravura à pintura, no período renascentista, e avalia que o projeto ilusionista da última lidava com variações contínuas de cor e de claro/escuro, em oposição ao chapados monocromáticos da primeira. Nesse sentido, o representante mais paradigmático é o livro ilustrado alemão que, ao final do período incunabular, já carregava em suas páginas vigorosas ilustrações xilográficas. Os gravadores alemães possuíam uma técnica muito apurada, recortando o espaço ao redor do traço com perfeição, preservando a qualidade do traço do artista, quando não era o próprio a gravar suas matrizes (BARROS, 2008: 33).

Paralelamente, em Veneza, Aldo Manuzio personifica a contribuição italiana ao livro moderno, e, por muitos autores, sua obra, é considerada a primeira a reunir as características editoriais do livro como o concebemos hoje (SILVEIRA, 2001; BARBIER, 2008; ARAÚJO, 2008; PAIVA, 2010). Mestre da arte da impressão, ele foi responsável por diversas inovações no campo editorial. Experimentou com formatos, fontes, leiautes, e, ao mesmo tempo, cercou-se de filólogos, tradutores, tipógrafos, fazendo com que seus livros fossem um sucesso, tanto do ponto de vista editorial quanto comercial. Aldo trabalhou com inúmeros colaboradores, incluindo o humanista Erasmo de Rotterdam que, juntamente com outros doutos da época, formavam um conselho editorial a serviço da prensa de Manuzio (PAIVA, 2010: 50).

À frente de seu tempo, Manuzio conseguiu atingir produtividade impensável à época, tendo editado mais de cento e cinquenta títulos, entre eles alguns reuni-

dos em coleções temáticas (SATUÉ, 2004: 67). Cauteloso e ciente das regras de mercado, produzia cerca de mil livros e, quando esgotados, lançava novas edições. Conseguiu criar uma rede de distribuição e fez suas edições circularem em grandes centros fora da Itália, como Londres, Paris, Lion, Salamanca, Zaragoza, Madrid, Frankfurt (até hoje um importante centro de comércio livreiro no mundo), Viena, Basileia, Bruxelas e, ainda, outras regiões longínquas como Cracóvia e Silécia polonesa (*idem, ibidem*: 167 e 168). Manuzio foi o primeiro a publicar catálogos temáticos de suas obras incluindo os preços das publicações, o que se tornaria uma praxe de mercado depois de quatro décadas (*idem, ibidem*: 159). Também construiu uma marca, logotipo, para identificar suas publicações.

Se na Alemanha o marco editorial que encerra o período incunabular foi *Die Apokalypse*, de Dürer, em 1498, na Itália *O combate de amor de Polifilo num sonho* (*Hypnerotomachia Poliphili*), de 1499, de autoria desconhecida mas creditado a Francesco Colonna, conclui o período e foi a mais prestigiada fatura de



Figura 3. Aldo Manuzio, página de *Hypnerotomachia Poliphili*, c. 1499.

Aldo Manuzio. Curiosamente, o único livro aldino¹ ostensivamente ilustrado – com 164 ilustrações feitas por um artista desconhecido, mas, por alguns autores, duvidavelmente atribuídas a Benedetto Bordon – divide com a *Bíblia* de Gutenberg, segundo especialistas, o *status* de incunábulo mais belo e raro (LOWRY, 1983: 174). Sobre *Poliphili*, a autoridade em impressos do século XV, George Painter (*apud* SATUÉ, 2004: 130), afirmou que:

A Bíblia de 42 linhas, de 1455, e o *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1499, configuram sozinhos o período incunábulo de modo preeminente, um no começo e outro no fim. A Bíblia de Gutenberg é sombria e severamente germânica, gótica, cristã e medieval; o *Hypnerotomachia*, em troca, é radiante e gostosamente italiano, clássico, pagão e renascentista. Ambos são as mais extraordinárias obras-primas da arte da impressão, situados nos dois pólos de aspirações e dos desejos humanos.

Na Itália, as páginas impressas com tipos romanos e itálicos, de grande leveza, eram, geralmente, acompanhadas por ilustrações também mais leves, onde o branco da página era necessário. Em contrapartida, na Alemanha, as páginas impressas com caracteres góticos, de grande peso, eram, geralmente, acompanhadas por ilustrações fortes, onde os brancos surgiam como focos de luz intensa. Tipograficamente, cada país herda de sua tradição, dos manuscritos, o desenho das letras (FRUTIGER, 2004: 15-17). Acrescenta-se que, em ambos os casos, a harmonia da página dupla parece ser um critério que já se fazia presente no ramo editorial, ou talvez até mesmo na tradição manuscrita. Ainda nesse sentido, podemos afirmar que, desde os primórdios, o livro impresso impôs à imagem a tarefa de se adaptar ao novo suporte de escrita e às suas crescentes demandas tipológicas (ARAÚJO, 2008: 454).

A partir do século XVI, e ao longo do século XVII, o uso da gravura como técnica de reprodução, ou melhor, a gravura de tradução, se tornou uma prática usual. Consagraram-se, para essa finalidade, as técnicas de gravura em metal, por oferecerem, em comparação à madeira, maior facilidade de reprodução tonal e nível de detalhes (BARROS, 2008: 36). Contudo, essa técnica coexistiu com a da xilogravura na produção de livros, visto que, até a introdução dos processos fotomecânicos, os processos relevográficos eram os únicos que ofereciam a possibilidade de impressão simultânea de texto tipográfico e imagem.

1 Relativo à casa editorial de Aldo Manuzio (BRINGHURST, 2005: 352)

A riqueza de detalhes obtida pela técnica de gravura em metal contrasta com as possibilidades da xilogravura, naquele momento. Apesar das dificuldades técnicas e do aumento de custos, vários editores optam pela primeira. Ademais, em alguns casos onde a utilização de texto era mínima, caso dos álbuns, o texto poderia ser gravado na chapa e impresso simultaneamente com a imagem. Essa tendência levou à racionalização da produção, com resultados cada vez mais pragmáticos, porém mais afastados do fazer artístico (BARROS, 2008: 36). A especialização do setor, imposta pelas pressões do mercado, fracionou o trabalho que até então era concentrado no artista e no gravador, ou somente no artista. Arte, desenho, gravação e impressão se tornam partes autônomas de uma cadeia produtiva cuja tendência foi a de se especializar, cada vez mais, em uma progressiva expansão de *métiers* no ramo editorial, que atingiria seu ápice na Revolução Industrial. A exceção a esse movimento eram os ateliês supervisionados por artistas, que, segundo Barros (2008: 36), “viam na gravura além de um fluxo financeiro mais rápido, uma forma de divulgar seu trabalho de pintura e construir uma boa reputação artística”. Porém, o uso da gravura para essa finalidade era mais comum em folhas avulsas, volantes, independentes do livro, já populares desde a Idade Média e que, paralelamente à produção de livros, ocupavam os ateliês gráficos, sendo que muitos destes se dedicavam exclusivamente à primeira atividade (SILVA, 2008: 27).

Nesse contexto, a imagem, não necessariamente a arte, ganha força no produto editorial. Sob essa perspectiva, as práticas de mercado, desse período em diante, criam uma nova dinâmica entre arte e livro. Entretanto, a qualidade técnica, o esmero gráfico, legado dos gravadores mais habilidosos, são de um virtuosismo singular, e, em muitos casos, por suas qualidades, as reproduções de obras, ou melhor, as traduções de obras, funcionam até hoje como valiosa ferramenta crítica para o campo da arte. Esse argumento é sustentado por diversos autores, entre eles, Argan (2004: 9), que, de maneira incisiva, nos diz que:

Não eram simples copistas: seu trabalho era semelhante ao do músico que transcreve para canto e piano uma complexa partitura de orquestra. Forneciam o equivalente ao original numa outra dimensão, com outros materiais, e reduziam os acordes cromáticos a relações de preto e branco. Os códigos gráficos de que se serviam eram interpretativos e explicativos: reconduzindo o quadro a um estado próximo ao do desenho, sublinhavam a força de invenção que havia nele. Era, em suma, uma crítica de arte feita com os meios da arte, e não com os recursos da palavra [...]

Em um período histórico marcado pelo aprimoramento da técnica gráfica, pouco se comenta sobre a produção editorial por outro viés que não o dessa evolução. O livro que carrega a arte, em sua forma e conteúdo, parece cada vez mais destinado a um público seletivo, na contramão da expansão do livro que tende a se vulgarizar. A circulação de reproduções em folhas avulsas parecia exercer, de maneira mais eficaz, a função de propagar imagens da arte para um público maior.

O século XVII é apontado como um período de escassez nas artes gráficas (MEGGS, 2009: 153). Todavia, existem exemplos notáveis, como *Extravagâncias de figuras variadas* (*Bizzarrie de Varie Figure*), publicado em 1624 pelo artista Giovanni Battista D'Antonio Bracelli – uma das melhores faturas impressas do maneirismo. O livro, que se assemelha a um álbum ilustrado, contém quarenta e sete gravuras que nos apresentam figuras humanas construídas por elementos geométricos, quase mecânicos. As imagens, em sua maioria, são habitadas por dois personagens, um à esquerda e outro à direita, ocupando as laterais da imagem, fugindo do esquema tradicional de representação, onde o artista preza pela centralidade da obra. Também apresenta uma curiosa imagem de Adão e Eva unidos à serpente, como se os três fossem um só, e vice-versa.

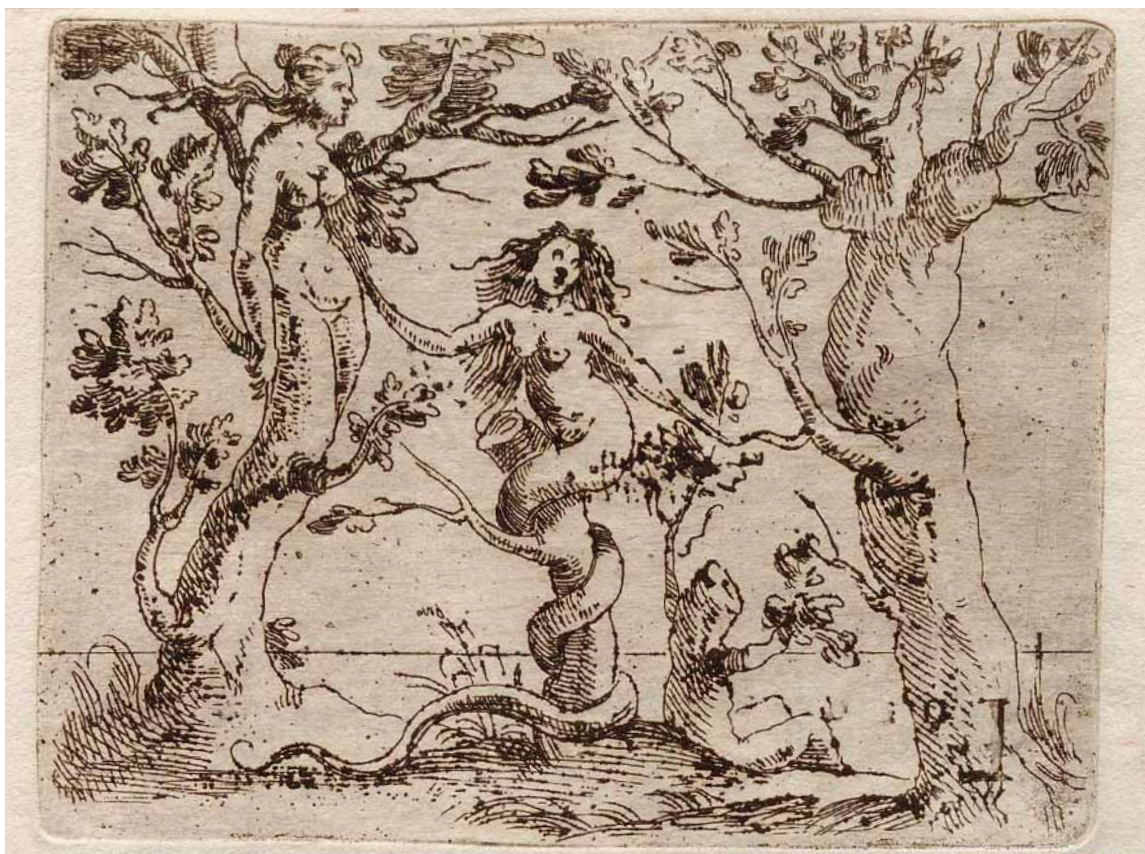


Figura 4. Giovanni Battista Bracelli, gravura do livro *Bizzarrie de Varie Figure*, 1624.

O trabalho apresentado em *Bizzarrie* é filiado com o de outros artistas, em particular de Giuseppe Arcimboldo e de Jacques Callot. O último, juntamente com Rubens e Bosse, foi responsável pelo “estabelecimento da sintaxe da linha e da abordagem esquemática na gravura” (BARROS, 2008: 38). Depois, *Bizzarrie* se tornou um livro influente entre artistas dos movimentos modernistas do Surrealismo e Dadaísmo, o que lhe rendeu uma homenagem de Salvador Dalí e ainda uma reedição facsimile prefaciada pelo poeta Tristan Tzara, nos anos 1960.

Em meio aos avanços técnicos, ainda no século XVI, surgem as primeiras casas editoriais dirigidas por pessoas sem vínculo com a “arte da impressão”, os publicadores, o que, em meados século XVIII, após a Revolução Industrial, se tornaria uma realidade irreversível (ARAÚJO, 2008: 49). Os problemas comerciais inerentes ao negócio da impressão desde o seu surgimento – concorrência, margem de lucro, distribuição, custos, salários, fornecimento – passam a ser de responsabilidade do publicador, proprietário do negócio, que, mais do que um mero sócio capitalista, participa ativamente do processo e toma decisões que influenciam diretamente na qualidade, material e imaterial, do livro, cabendo a ele decidir sobre o que, quanto, como e para quem produzir.

Um personagem singular produz, na virada do século XVIII para o XIX, algumas das obras mais paradigmáticas da história do livro: o poeta inglês William Blake (ARAÚJO, 2008: 470). Fugindo da austeridade tipográfica de grandes mestres como Bodoni e Didot, imprime, com uma água-forte monocromática, palavra e imagem (MEGGS, 2009: 167). Depois de imprimir, Blake e sua esposa coloriam página por página, à mão, com aquarela, ou imprimiam outras cores (*overprint*), tornando cada exemplar único dentro da mesma tiragem. A conciliação entre as técnicas



Figura 5. William Blake, folha de rosto do livro *Songs of Innocence*, 1789.

correntes e o retorno a técnicas antigas, renderam a alguns de seus livros a descrição de impressões iluminadas, em referência aos manuscritos iluminados medievais. Um belo exemplo da criatividade na integração de palavra e imagem, em Blake, é a folha de rosto do livro *Songs of Innocence (Canções da inocência)*, de 1789. Serifas² se unem a folhagens, crianças brincam entre as letras, o sol do entardecer se funde com outros dizeres (MEGGS, 2009: 168).

A mecanização do impresso, sua industrialização, consolidada no século XIX, acelera a expansão do livro impresso, que passa a servir a uma crescente indústria editorial de massa e aos seus interesses. O ímpeto da indústria se deu em direção ao aumento da quantidade de impressões por minuto, em detrimento da qualidade do material impresso. Portanto, após o século XIX, arte e produção, apesar dos possíveis entrecruzamentos, seguiram, *grosso modo*, seus próprios caminhos. A profissão de ilustrador, na indústria editorial de massa, se consolida “descolada das experiências de renovação artísticas” (LESSA, 2003: 104).

Gustave Doré, considerado o mais notável ilustrador francês de livros do século XIX, faz frente a esse destino aparentemente inevitável. Soube utilizar, como poucos, o aparato técnico e logístico da indústria editorial de seu tempo. A seu favor, se torna disponível a tecnologia da xilografia de topo, capaz de imprimir imagens de alta qualidade, com traços tão finos e delicados quanto a gravura em cobre, mas com a vantagem de ser um processo relevográfico, compatível com o sistema tipográfico e capaz de suportar altas tiragens (BARROS, 2008: 75). Coordenando uma equipe de quarenta gravadores profissionais, Doré ilustrou mais de cem obras-primas da literatura universal. Proporcionou requinte gráfico a clássicos tão diversos quanto *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, parcialmente ilustrada por Sandro Botticelli, em 1481, e por William Blake, que morreu antes de finalizar o trabalho, em 1827, ou ainda, *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault. Os poucos originais que restaram, feitos pela própria mão do artista, nos oferecem um interessante vislumbre do processo de produção empreendido sob sua batuta, onde a única função do desenho original era orientar o trabalho dos

2 Serifas são traços adicionados “ao início ou ao fim dos traços principais de uma letra” (BRINGHURST, 2005: 363). Letras serifadas são vulgarmente conhecidas como letras ‘com pernhas’. Trabalhos acadêmicos, no Brasil, são usualmente escritos nas fontes Arial (sem serifa), como no presente trabalho, ou Times New Roman (serifada), ambas em conformidade com a indicação da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).



Figura 6. Gustave Doré, *O sonho de Jacó*, 1865. Bico de pena e aquarela em papel.



Figura 7. J. Quarlley sobre Gustave Doré, *O sonho de Jacó*, 1865. Xilogravura de Topo.

gravadores, um esboço (*idem, ibidem*: 24). Essa comparação entre desenho original e gravura não diminui a qualidade estética da obra levada a cabo por Doré³, ou ainda, não afeta as relações de autoria – revela e reverencia outros personagens, os gravadores, coletivamente imbricados em um processo cada vez mais complexo e segmentado, característicos do universo editorial.

Historicamente, a interação entre arte e livro inspirou a evolução das técnicas em ambos, e, por conseguinte, o avanço dos processos de impressão em larga escala. Isto não significa que as técnicas em si, por exemplo, a xilogravura, não tivessem existência própria, fora das páginas de um livro impresso (ARAÚJO,

³ Araújo (2008: 473) sintetiza a contribuição de Doré: “um dos mais fecundos ilustradores do século XIX, que levou a madeira de topo às últimas consequências, conferindo-lhe o caráter de obra de arte”. No entanto, discordamos da análise de Araújo quando afirma que: “ele esboçava os desenhos diretamente na madeira com guache ou aguada, mas tão bem realizados davam a impressão de trabalho acabado, de modo que o gravador se limitava a uma tarefa técnica” (*idem, ibidem*: 473). O volume da produção, mais dez mil imagens, e os poucos originais que sobreviveram, como supracitado, indicam uma imprecisão na análise de Araújo, no tocante ao assunto. Não há dúvida da qualidade técnica do artista e de suas capacidades apontadas por Araújo; o questionável seria o tempo necessário para executar todos os desenhos com o nível de acabamento descrito.

2008: 455). Porém, coloca em evidência a expansão da arte por meio do livro impresso. William M. Ivins Jr. (*apud* ARAÚJO, 2008: 455), no livro *Prints and visual communication*, afirmou que:

os historiadores da arte e os teóricos da estética têm ignorado o fato de que grande medida de seu pensamento se baseou em exposições pictóricas das obras de arte repetidas com exatidão, em vez de um conhecimento de primeira mão delas. Caso houvessem atentado para tal fato, teriam talvez reconhecido que as limitações impostas a essas exposições pelas técnicas gráficas conformaram em boa parte suas próprias idéias e teorias.

Desde então, aconteceram diversas mudanças no livro, que deixou de ser impresso por meios mecânicos e passou a ser feito por meios fotomecânicos e, finalmente, nos dias de hoje, por meios digitais. Estas inflexões abriram um novo espaço para a arte, que acompanhou essas mudanças na página impressa. A fotografia, além de um veículo para a produção da imagem, passou a ser mais um meio possível para a reprodução da imagem, tornando-se a técnica predileta entre editores em detrimento da gravura, até então a técnica mais usual. Consequentemente, a própria ilustração passa a ser reproduzida por meios fotográficos. Por último, a fotografia/imagem digital e a impressão digital, de possibilidades inimagináveis, aceleraram, democratizaram e massificaram a produção/reprodução de imagens e textos.

A disponibilidade desses recursos tecnológicos se encontra a serviço de um mercado, o mercado editorial, que ora se contrai, ora se distende, em função de inúmeras variáveis inseridas em um mundo cada vez mais complexo e encurtado pela globalização. A mediação entre arte e livro, e por que não, cultura e produto, por via editorial, não se encontra à margem desses processos. Moulin (2007), ao comentar sobre o mercado da arte na contemporaneidade, aponta para algumas premissas importantes para a compreensão dos seus mecanismos de funcionamento, a saber: não possui estilos prediletos e não está preocupado em distingui-los; adere ao que for mais rentável; adere ao que garanta a arte como objeto de distinção de classe; age sobre outras instituições, não necessariamente vinculadas a ele (museus, universidades, mídia etc); influencia, cada vez mais, a produção do artista; não existe como unidade. Se compararmos o mercado editorial, no recorte temático que adotamos no presente trabalho, ao mercado de arte, percebemos que, apesar de suas especificidades, o primeiro segue, em linhas

gerais, premissas semelhantes ao do último, talvez, desde a época de Gutenberg. Segundo Bourriaud (2011: 58), nossos tempos são marcados pelo progressivo encurtamento do imaginário; talvez por isso, saltem aos nossos olhos projetos editoriais, que, mesmo inseridos nesse contexto e partindo dessas mesmas premissas mercadológicas, conseguem, frente a todas adversidades, aproximar arte e livro de maneira profícua. Quantitativamente, tanto em volume de tiragem quanto em número de títulos, parecem ser uma exceção.

1.2 Apropriação da arte pelo livro e do livro pela arte, no Brasil (século XX ao XXI)

O desenvolvimento da indústria editorial de massa, no século XIX, estabeleceu uma distinção entre ilustrador e artista. A inserção das duas atividades, nesse âmbito, se dá de maneira diferente, mas pelo mesmo motivo: o incremento das vendas. A primeira atividade se consolida alheia aos movimentos artísticos e é incorporada ao setor gráfico; a segunda é relegada a uma participação, muitas vezes marginal, apenas na feitura de capas ou ilustrações. Essa última tendência se consolida nos anos 1930, com o trabalho da editora José Olympio, que, a exemplo da tentativa frustrada do pioneiro Monteiro Lobato, nos anos vinte, contrata artistas de renome para ilustrar livros e fazer capas (LESSA, 2003: 104 e 105). Vale destacar que no Brasil, durante esse período, circunstâncias econômicas (a desvalorização da moeda) forçaram os editores a investirem na melhoria dos serviços gráficos nacionais, visto que os custos de se imprimir em Portugal ou na França se tornaram proibitivos (HALLEWELL, 2005: 462).

Os investimentos de José Olympio se fazem sentir em um mercado de concorrência “medíocre”, cujas melhores faturas eram impressas no exterior (HALLEWELL, 2005: 462). A política editorial da José Olympio, desde sua inauguração, atraiu uma lista notável de colaboradores: Cícero Dias, Luís Jardim, Poty Lazzarotto, Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, Axel Leskoschek, Darel Valença Lins, Aloísio Magalhães, Teresa Nicolau, Eugênio Hirsch, Gian Calvi, Marius Lauritzen Bern, Luís Canabrava, Cyro del Nero, Lúcio Cardoso etc. Por meio dessas valiosas parcerias, o citado editor consegue impulsionar as vendas de títulos nacionais, diminuindo o descompasso entre a produção intelectual e industrial no país. Esse primeiro passo,



Figura 8. Di Cavalcanti, *Jardim das Confidencias*, 1921. Trabalho realizado para Monteiro Lobato & Cia.



Figura 9. Santa Rosa, capas de livro para José Olympio.

a melhoria da qualidade do produto gráfico, contribui para a gradual abertura do mercado à produção nacional, cujos desdobramentos refletem na indústria editorial de massa e abrem espaços para projetos editoriais mais ousados.

Passando ao largo do grande mercado editorial, surgem, no Brasil, as edições de luxo: livros de edição limitada, com pequenas tiragens, impressão e acabamento impecáveis, admirados pelas qualidades do texto e das ilustrações, produzidas por artistas de renome (LESSA, 2003: 105). Esse caminho já vinha sendo trilhado em outros países, desde meados do século XIX, onde se destaca o britânico *Private Press Movement*, que inspirado pela editora Kelmscott Press, de William Morris, teve repercussão em diversos países como: Estados Unidos (Bruce Rogers, Frederic Goudy), Alemanha (Rudolf Koch), França (Lucien Pissarro) etc (*idem, ibidem*: 105). Esse movimento se caracteriza pelo retorno às técnicas, o tanto quanto possível, artesanais; uma tentativa de aproximação ao modo de produção do século XV, em um movimento contrário à ascensão do livro mecanizado.

No Brasil, em 1937, Oswaldo Goeldi, investe, às suas próprias custas, na reedição artesanal do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, com a colaboração do gráfico e impressor Mestre Armindo Di Mônaco⁴, sob a supervisão do próprio artista. Para essa obra, desenhou belas letras capitulares, vinhetas em meio ao texto e oito xilogravuras. A edição de 150 exemplares se faz notar pelo esmero gráfico, requinte tipográfico e pelas gravuras coloridas, até então pouco exploradas por Goeldi e

4 Gráfico responsável por uma oficina tipográfica situada no Rio de Janeiro, na rua Siqueira Campos 120, no Bairro de Copacabana (Diário Oficial da União, de 12/01/1938).



Figura 10. Oswaldo Goeldi, páginas do livro *Cobra Norato* de Raul Bopp, 1937.

que se incorporariam ao seu vocabulário após essa experiência. Vera Beatriz Siqueira salienta que *Cobra Norato* “não era um trabalho de encomenda, e sim uma escolha poética”⁵ do artista. Grosso modo, o mercado editorial empregava artistas para incrementar suas vendas, assim como os artistas viam nesse tipo de empreitada uma oportunidade de divulgarem o seu trabalho ou uma alternativa viável de se manterem, subsistirem. Goeldi sobreviveu ilustrando revistas e periódicos, assim como muitos outros artistas, mas foi além: fez das artes gráficas um meio de circular sua obra e, em alguns casos, como *Cobra Norato* e *Martim-Cererê* – o

5 Excerto retirado do texto da curadora da exposição *Cálculo da Expressão*, Vera Beatriz Siqueira, ocorrida no Museu Lasar Segall; cf. *site* oficial do Museu Lasar Segall. Acesso em: junho de 2012. Disponível em: < http://www.museusegall.org.br/pdfs/texto_Vera_Beatriz_Siqueira.pdf >.

Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis, tornou a página impressa campo primário de sua atuação, enxergou no livro a sua totalidade, o volume. Hallewell (2005: 465) observa que as gravuras em madeira de Goeldi para a editora José Olympio, em particular nos livros *Humilhados e Ofendidos*, *Recordações da Casa dos Mortos* e *O Idiota*, são, até hoje, consideradas pela crítica como exemplos de “perfeita combinação entre artista e tema”.

Apesar de encontrarmos exemplares anteriores, como *Cobra Norato*, já em 1937, as edições de luxo, no Brasil, parecem ter como marco definitivo as edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (SCBB), idealizadas e editadas por Raymundo Ottoni de Castro Maya, entre as décadas de 1940 e 1960. A SCBB foi inspirada nas sociedades bibliófilas da França e da Inglaterra, cujo objetivo era valorizar o livro “como objeto precioso e, por isso, consideravam necessário imprimir edições com tiragem limitada e, desta forma, manter um controle sobre a qualidade da edição” (BARRIOS, 2008: 788). Contudo, a política editorial das sociedades bibliófilas é demasiadamente polêmica, conforme constata Alain Bosson (*apud* BARRIOS, *op. cit.*: 790) ao afirmar que:

(...) a industrialização do impresso e a demanda cada vez maior de um leitorado em expansão, com o surgimento de produtos de massa como livros escolares, jornais, guias turísticos ou anuários de estações de trem, conduziram a uma baixa de preços e, inevitavelmente, da qualidade da produção inteira, a começar pelo papel. O livro ‘democratizado’ se tornou um objeto vulgar de consumo. Em reação contra o que foi percebido como decadência do impresso, que se formaram as primeiras associações bibliófilas, reação ‘aristocrática’ a tendência ambiente da produção de massa.

Em concordância com essa afirmação, o bibliotecário, bibliógrafo e bibliófilo, Rubens Borba de Moraes (*apud* LIMA e MONTEIRO, 2009: 4), que, paradoxalmente, foi associado da SCBB, expande a crítica feita por Bosson:

Não creio, pois, que tenham razão os bibliófilos que desprezam os livros modernos, impressos mecanicamente aos milhares. Para esses amadores, só tem valor artístico o livro impresso à mão e tirado a poucos exemplares. Muitas sociedades de bibliófilos mandam imprimir livros com os velhos métodos manuais. Há editores que anunciam edições de luxo, compostos e impressos à mão. Assim fazem porque existe, incontestavelmente, da parte de muito amador de livros, um preconceito contra a

máquina. Esse preconceito é muito antigo, vem da origem da imprensa. Os bibliófilos do século XV renegaram o livro impresso e continuaram a fazer manuscritos. Em pleno século XV, ainda faziam manuscritos. Para esses homens de antigamente, como para certos amadores de hoje, a máquina é vulgar, imperfeita e menos nobre que a mão do homem. Esquecem que a máquina não é senão uma ferramenta inventada pelo homem, que a maneja como quer.

A SCBB, assim como outras sociedades do gênero, é hoje alvo de verrinas, segundo as quais apenas o legado impresso seria capaz de restituir algum equilíbrio entre crítica e obra. Contudo, os vinte e três títulos lançados pela SCBB estão longe da qualidade de impressão empreendida por outras iniciativas correlatas, como na Inglaterra e na França, ou mesmo no Brasil, com as edições de luxo de Goeldi; o projeto gráfico também está aquém dessas iniciativas.

A análise das pesquisadoras Gisela Costa Pinheiro Monteiro e Edna Lúcia Cunha Lima (2009), no artigo *Uma coleção de livros diferentes: a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil*, levanta alguns dos problemas encontrados na coleção: escolhas tipográficas inexpressivas e nem ao menos primorosas; mancha gráfica clássica, sem ousadias; registro impreciso; decalque de algumas páginas; falta de controle na dobragem dos cadernos, ocasionando a oscilação das margens, com uma variação de até 0,5 centímetro entre as páginas de uma mesma publicação etc.

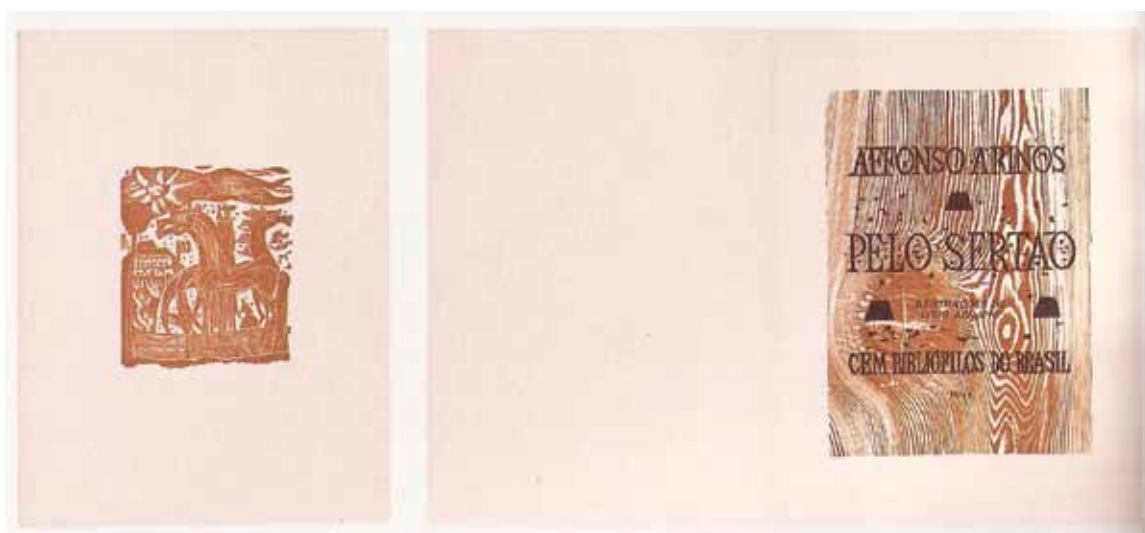


Figura 11. Livio Abramo, trabalho para SCBB, 1948.

A fragilidade do projeto editorial da SCBB expõe algumas das dificuldades enfrentadas pelo mercado editorial brasileiro da época, entre elas a falta de tradição no ofício da impressão e a subsequente falta de um público capaz de fruir da verdadeira arte da impressão. Esse último ponto é elucidado pela sentença de Monteiro e Lima (2009: 14): “para os olhos de um leigo, os livros da coleção francesa são idênticos aos da brasileira” . A simples chancela da alta burguesia, os referidos cem bibliófilos, já era suficiente para transformar esses livros em objeto de desejo. Temos que levar em consideração que, entre os associados da SCBB, poucos eram envolvidos com a literatura e a bibliofilia; muitos se tornavam associados em busca de distinção social, ou, até mesmo, de um bom negócio, visto que esses livros, que já nasciam raros, adquiriam valor antecipadamente, antes mesmo de sua feitura (SILVEIRA, 2001: 64).

Todavia, a iniciativa de Castro Maya, sob outros aspectos, é meritória. Em primeiro lugar, conseguiu a colaboração de importantes artistas oriundos do vocabulário modernista, a saber: Cândido Portinari, Santa Rosa, Livio Abramo, Clóvis Graciano, Iberê Camargo, Darel Valença Lins, Poty Lazzarotto, Hector Carybé, Marcello Grassmann, Aldemir Martins, Maciej Babinsky, Di Cavalcanti, Djanira Silva, Poty Lazzarotto, Eduardo Sued, Cícero Dias, Isabel Pons e Mario Cravo. Vale destacar que Oswaldo Goeldi teria sido o responsável pela décima quinta edição, no entanto, faleceu antes de dar início ao projeto, que foi assumido por Darel Valença Lins (BARRIOS, 2008: 792). Em segundo lugar, forneceu um retrato autêntico da cultura nacional, com literatura e ilustração, feitas por artistas nacionais, de qualidades artísticas excepcionais. Em terceiro, os diretores técnicos, responsáveis por gerenciar o trabalho dos impressores e dos artistas, eram artistas plásticos, e tinham dificuldades em gerenciar o trabalho da impressão e da diagramação dos textos; já na impressão das ilustrações se esmeravam, e as imagens, cuidadosamente manipuladas, são impecáveis. Por último, o projeto gráfico, mesmo com todas as deficiências apontadas anteriormente, ainda era invejável no contexto nacional.

Conforme pontua Barrios (2008: 788), as modificações ocorridas durante esse período, entre as quais se encontravam a coleção da SCBB, abrem “caminho para outras abordagens do livro, o chamado livro de artista”. Neste caso, do livro como obra de arte, ou, livro de artista, acontece uma inversão: não é o livro que se apropria da arte, é a arte que se apropria do livro, sendo que, em alguns casos mais radicais, a conjunção entre arte e livro se torna indissociável. O volume, o livro, passa a ser campo primário da realização artística (PANEK, 2006: 41).

No Brasil, a afirmação do livro como objeto de arte está immanentemente ligada à poesia concreta e neoconcreta entre as décadas de cinquenta e sessenta, período em que o livro de artista se firma no país⁶ (PANEK, 2006; VENEROSO, 2010).

A poesia concreta explorava a espacialidade do texto, da grafia, estabelecia um diálogo entre literatura e artes visuais. Essas experiências se filiam às do poeta simbolista Stéphane Mallarmé que, em meados do século XIX, promove uma renovação na poesia, como no poema de versos livres *Um lance de dados* (*Un Coup de Dés*), de 1897. Neste poema, Mallarmé se apropria da tipografia para discutir a própria intangibilidade do texto. *Um lance de dados* é um preâmbulo do que aconteceria posteriormente no Brasil, durante os movimentos concreto e neoconcreto (PANEK, 2006: 41). A palavra, para o poeta, é um elemento visual, um grafismo que se encontra em um espaço, o branco do papel, e, como tal, se presta a mudanças formais, de escala, de localização. Mallarmé esperava que, quando entoado em voz alta, o orador conseguisse intuir da composição, à moda de uma partitura, a notação, que seria guia para a emissão oral do poema (CAMPOS, 2006: 32). Além de Mallarmé, outros “pontos cardeais” da poesia concreta, e posteriormente da neoconcreta, foram Ezra Pound com *Cantares*, James Joyce com *Finnegans Wake* e E. E. Cummings com *10 poemas* (PIGNATARI, 2006: 90)⁷. Na declaração do poeta Augusto de Campos (2006: 42), fica esclarecida a relevância particular de cada um desses autores para a poesia concreta:

6 Sobre a origem do livro de artista, Silveira (2001: 30) e Veneroso (2010: 705) nos alertam que a busca por um marco definitivo é aparentemente sem fim. Cronologicamente, o conceito de livro de artista se firma posteriormente à sua existência, o que significa que, ao retrocedermos em determinados eixos temáticos, encontramos representantes autênticos, como os livros de William Blake. É ainda nessa perspectiva que Sousa (2009: 2241), ao comentar o livro da pesquisadora Johanna Drucker, ressalta que esta autora “coloca a noção de que o campo do livro de artista emerge de muitos pontos simultâneos de origem, sendo, portanto, um campo que recusa a noção linear de história”. Ademais, a própria utilização do termo livro de artista varia de autor para autor e ainda não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é (PANEK, 2006: 41). Quanto à construção conceitual e a afirmação de um campo específico próprio do livro de artista, os especialistas parecem convergir para meados do século XX (DRUCKER, 1995; PANEK, 2006; SILVEIRA, 2001; VENEROSO, 2010).

7 Vale ressaltar que Pound e Cummings se corresponderam intensamente com integrantes do *Grupo Noigandres*, grupo paulista de poesia concreta fundado em 1952.

A verdade é que as 'subdivisões prismáticas da Idéia' de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a apresentação 'verbivocovisual' joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA.

Cronologicamente, a contribuição dos poetas concretos e neoconcretos precede a dos artistas plásticos no tocante à investigação da espacialidade do texto/imagem (VENEROSO, 2010: 705). A poesia concreta, nesse caso, é predecessora, o que não significa dizer que era alheia à arte concreta: muito pelo contrário, estava imersa nela. Como declarou Pignatari (2006: 64):

abolido o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso, por exemplo, o ideograma, monocromo ou em cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.

Ao eliminar o verso, a poesia buscava uma aproximação com as artes visuais, passando a explorar todas as potencialidades da palavra em suas instâncias verbal, sonora e visual. Portanto, a poesia concreta “revaloriza a palavra como estrutura significativa essencial” por meio de uma “tipografia criadora” que culmina em uma nova interação entre forma e conteúdo; a neoconcreta, mais radical do ponto de vista estético, equilibra “os elementos plásticos e os elementos gráficos” que passam a ser “igualmente determinantes” (COSTA e FABRIS, 1985: 12).

Em São Paulo, a poesia concreta se firma com o *Grupo Noigandres*, marcado pelo lançamento da revista de mesmo nome e integrado pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Seu correlato nas artes plásticas era o *Grupo Ruptura*, liderado pelo pintor Waldemar Cordeiro. No mês de dezembro de 1956, o *Grupo Ruptura*, juntamente com o *Grupo Noigandres*, promovem a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*⁸, que se repetiria no próximo ano no Rio

8 Um antecedente importante foi a *I Bienal de Arte de São Paulo*, em 1951, ocasião em que o “arquiteto, designer, pintor, escultor, ex-aluno da Bauhaus e teórico da arte concreta suíça”, Max Bill, recebeu o Prêmio Internacional por sua escultura *Unidade Tripartida* (WOLLNER, 2003: 51).

de Janeiro. A exposição contou com a participação de artistas atuantes, preponderantemente, no eixo Rio-São Paulo⁹. A arte concreta, no Rio de Janeiro, era representada pelo *Grupo Frente*, sob a liderança do pintor Ivan Serpa. Vale destacar que o projeto expográfico da mostra buscou apresentar as obras, fossem elas cartazes-poemas, pinturas, desenhos ou esculturas, de maneira contígua (SOUSA, 2009: 2247). Ainda na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* ficam evidentes as divergências entre o grupo carioca e o paulista, pontuando o início da cisão definitiva entre os dois grupos, consumada em 1959, com o lançamento do *Manifesto Neoconcreto* assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

Alguns meses antes da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, em janeiro de 1956, assume a presidência da república Juscelino Kubitschek, com um plano político desenvolvimentista, expressado pelo Plano de Metas (Plano Nacional de Desenvolvimento) cujo lema era fazer o país crescer “cinquenta anos em cinco”. O lucro da indústria nacional no pós-guerra já superava a produção agrícola e, por isso, o governo, em contrapartida, coloca como um dos pontos prioritários do programa o estímulo à expansão industrial.

Numa conjectura arriscada, podemos dizer que, *grosso modo*, o espírito progressista no plano político é reflexo, e, ao mesmo tempo, se reflete, da/na postura política de alguns artistas: a cidade de Brasília, projetada pelo urbanista Lúcio Costa e em conjunto com o arquiteto Oscar Niemeyer; o novo projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, por Amílcar de Castro; a renovação da publicidade, com Hermelindo Fiaminghi, Almir Mavignier e Décio Pignatari; o surgimento do primeiro escritório de design do país, *Forminform*, criado por dois pioneiros do design no Brasil, anteriormente ligados ao grupo *Ruptura*, a saber, Alexandre Wollner e Geraldo de Barros (juntamente com Ruben Martins e Walter Macedo); etc.

Sob essa perspectiva, não há contradição no envolvimento de artistas com a indústria¹⁰, ou com a indústria editorial. Ou seja, a indústria influencia e é influen-

9 Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kasmer Féjer, Alexandre Wollner, Hermelindo Fiaminghi, Mauricio Nogueira Lima, Judith Lauand, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Hélio Oiticica, César Oiticica, Amilcar de Castro, Lygia Pape, Rubem Ludolf, Franz Weissmann, Décio Vieira, João Costa, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino.

10 “O artista, como projetista para a indústria ou designer, é um fator integrante do sistema social de produção” (ARGAN, 2010: 448).

ciada pelas vanguardas artísticas nacionais. Afinal, por que Lygia Pape criaria a identidade visual (logotipo, embalagens etc) para a indústria de biscoitos Piraquê? Ou ainda, por que Antônio Maluf e Willys de Castro criariam estampas para a indústria têxtil, como por exemplo Maluf fez, em 1959, para a coleção Vogue?

A pergunta diametralmente oposta é formulada por Argan (2010: 446): “a necessidade da publicidade como incentivo ao consumo de produtos industriais é evidente, mas por que recorrer a um estímulo ‘artístico’? ”. Pergunta que o próprio autor respondeu de maneira contundente: “evidentemente, porque se julga que o consumo é um ato que embute, tanto quanto a produção, algo de estético ou artístico ...” (*idem, ibidem*: 446).

Desse debate nos interessa, particularmente, a aproximação da arte com a indústria, do artista com o livro de tiragem. Afinal, livros de artista realizados por via editorial são cingidos por um aparato técnico e logístico de natureza complexa, em que o fazer da arte assume uma faceta projetual, na qual o termo projeto pode ser definido como “atividade intelectual que antecede a produção” (SNIKER, 2009: 36). Ou ainda, conforme aponta Argan (2000), projeto é a relação entre uma atividade individual e uma atividade que é quase sempre coletiva.

Neste trabalho, projeto é, *grosso modo*, a relação entre a atividade artística (concepção individual) e a atividade editorial (produção coletiva). Na prática, entretanto, essas fronteiras não são tão precisas quanto aparentam. O livro de artista, na condição de projeto intermidial, expande as fronteiras da arte, que passa a compartilhar e/ou ocupar territórios da comunicação social e do projeto gráfico (SILVEIRA, 2002). Estes saberes que, muitas vezes, se encontram afastados, no livro de artista se conjugam de maneira mais profícua.

É por esse viés que tomamos a biografia de Wladimir Dias Pino, poeta, pintor, ilustrador e designer. Sua obra se situa, paradoxalmente, em um eixo simultaneamente paralelo e transversal à poesia concreta – ora se vincula, ora se desata. Essa dicotomia se faz evidente nas palavras de Augusto de Campos (1978: 72) que nos diz que: “pouco se sabe e pouco se fala de Wladimir Dias Pino, o mais arredo, o mais estranho dos autores que a poesia concreta revelou, já em sua 1ª exposição coletiva, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956”. Apesar de intimamente ligado à poesia concreta, em um primeiro momento, depois investe no poema-processo, quando “seu envolvimento parece ser ainda mais profun-

do com a visualidade e o critério que envolvem o propósito e o gesto de publicar” (SILVEIRA, 2001: 177).

Nascido no Rio de Janeiro, mas criado em Cuiabá, Wladimir pertencia a uma família de gráficos, pai e avô, e desde cedo se viu intimamente ligado ao ofício da impressão. Auxiliou seu pai, o então responsável pela oficina de tipografia e impressão da Imprensa Oficial do Estado do Mato Grosso, nas mais diversas atividades. Ainda em Cuiabá, se torna porta-voz do movimento de renovação poética, o *Intensivismo*, surgido em 1951 (MENDONÇA e SÁ, 1983: 124). Alguns anos depois, retorna à cidade natal, onde assumiu o cargo de revisor do *Diário Oficial* e, posteriormente, do periódico *O Globo*. O seu envolvimento com as artes plásticas se desenvolve, paralelamente, a partir do desenho, da pintura e da gravura, cuja prática já vinha desenvolvendo desde a adolescência (*idem, ibidem*: 124).

Na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, Dias Pino apresentou pela primeira vez o poema *Solida*¹¹, em cartaz, ou cartaz-poema, e posteriormente, em 1962, reedita, como livro-poema, reinventando a obra para a materialidade¹² do livro (MARTINS, 2011: 29). Alguns meses antes da exposição, em abril de 1956, Dias Pino lançou a obra que viria a ser, posteriormente, reconhecida como o primeiro livro de artista brasileiro, *A Ave* (SILVEIRA, 2001; VENEROSO, 2010). Essa obra, segundo o artista, foi idealizada em 1948; no entanto, Dias Pino iniciou sua execução em 1954 e imprimiu em 1955, em Cuiabá, com tiragem de trezentos exemplares. O livro de artista *A Ave* foi impresso pelo próprio artista em tipografia, com desenhos em nanquim. Os exemplares não foram numerados ou assinados, um gesto político, e, por que não, uma opção estética de um artista que refutou, durante toda sua trajetória, esse sistema de valoração.

11 Na *Noite de Arte Concreta*, ocorrida no Teatro Universitário Brasileiro, em fevereiro de 1957, *Solida* teve diversas apresentações: gráfica, tipográfica, estatística etc. O evento marca o engajamento dos poetas concretos na produção de uma “informação autenticamente brasileira” (MENDONÇA e SÁ, 1983: 124). Outros expoentes que participaram da *Noite*, organizada pela recém nascida União Nacional dos Estudantes (UNE), foram: Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo.

12 O livro-poema, que inaugura a complexa teoria do poema-processo, nasce com *A Ave* e *Solida* (GARCIA, 2006, p. 292). Segundo Antônio Sérgio Mendonça e Alvaro Sá (1983: 136), o livro-poema implica necessariamente na materialidade do objeto, pois a “fiscalidade do papel” era “parte integrante do poema” de tal forma que o poema passa a existir somente por que “existe o objeto”, o livro. Portanto, a aplicação em livro ou cartaz implica na rematerialização plástica do poema, transformando-se em uma outra obra. O poema-processo também foi campo de pesquisa para outros artistas, a saber, Alvaro de Sá, Neide Dias de Sá e Moacyr Cirne.

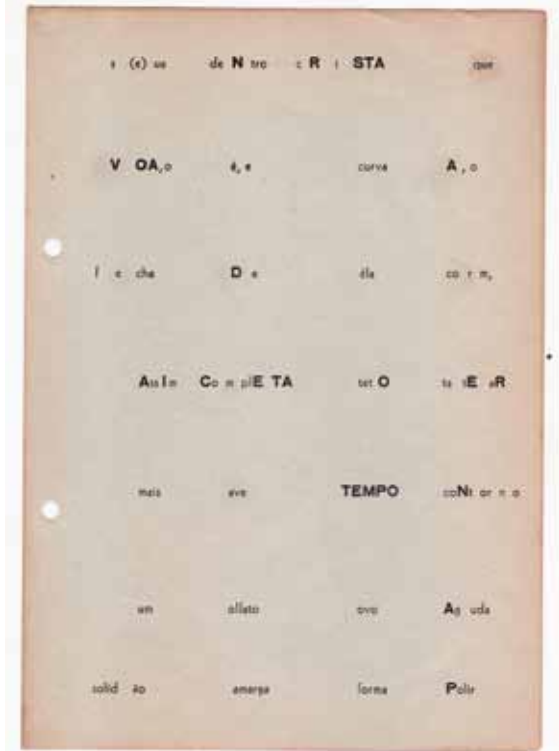
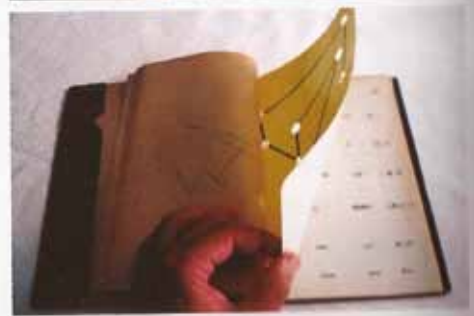
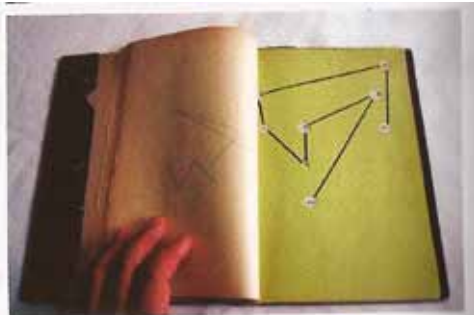


Figura 12. Wladimir Dias Pino, A Ave, 1956.



Figura 13. Augusto de Campos e Julio Plaza , *Poemobiles*, 1974 (a imagem é da reedição lançada pelo selo Dêmonio Negro, 2010).

A partir do marco estabelecido pela publicação do livro-poema, *A Ave*, o livro de artista passa a ser campo não só para os poetas, mas também para os artistas plásticos, ou até mesmo um ponto de contato estabelecido por parcerias entre poetas e artistas, como em *Poemobiles*, de 1974, do poeta Augusto de Campos e do artista plástico Julio Plaza. As pesquisadoras Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris (1985: 14) avaliam que, na década de sessenta, com o movimento neoconcreto, a prática do livro de artista se amplia, “passando a designar a obra de arte existente na estrutura formal do livro”. Nessa época, o livro de artista abandona o caráter elitista do livro de bibliófilo e passa a dirigir-se a um público maior, conforme a pesquisadora Bernardette Panek (2005: 1), que nos diz que:

o interesse do artista em sair do espaço institucionalizado leva-o a pensar no espaço que transcende as paredes tradicionais. E irá buscar esse espaço em outros locais, como o espaço público, ou o espaço das publicações eventuais ou periódicas. O livro de artista será um desses locais. O livro quer ser a arte para as massas e fará o papel de lugar que substitui as quatro paredes da galeria e de espaço de “apresentação pública”.

Essa polêmica com o mercado de arte leva os artistas a radicalizarem ainda mais sua produção, durante o início da década de setenta. Os livros de artista se multiplicam e passam a abordar os mais variados temas (política, fotografia, poesia etc). Tornam-se espaço para as mais diversas experimentações conceituais e técnicas. Veneroso (2010: 707) acrescenta que, nos anos sessenta e setenta, ocorre significativa proliferação de livros de artista impressos, em decorrência da diminuição do custo de impressão promovido pela popularização do sistema off-set. Essa mudança tecnológica amplia as possibilidades técnicas e estéticas do livro e do livro de artista. Ademais, Santos (2009: 166) relata:

Os livros impressos tornam mais complexa sua inserção dentro do que se costuma referenciar como livros artesanais feitos por artista. Obedecem a outra lógica quanto à fatura, visto que incluem processos de editoração e impressão industrial. Ao eliminarem igualmente o valor atribuído a uma obra única, a uma pintura, e ao atribuir diferentes valores a uma série fechada de fotografias, eles problematizam a idéia de obra. O trabalho se descentra do circuito de validação e se aventura em outros sistemas, como os de uma biblioteca, por exemplo.

Ao final da década, com o “arrefecimento das tendências conceituais”, diminui o interesse por “produções alheias aos suportes tradicionais” (FABRIS e COSTA, 1985: 19). Conseqüentemente, um certo desinteresse do sistema editorial leva o livro de artista a vertentes mais artesanais, deixando como legado para a década seguinte o livro de arte como uma experiência sensorial (mais lúdico, tátil, cromático etc). Finalmente, nas décadas de oitenta e noventa, no campo teórico, estabelece-se o amadurecimento das reflexões críticas sobre o tema, tendência acompanhada por uma crescente profissionalização dos canais de circulação do livro de artista (SILVEIRA, 2008: 58).

Todos esses desdobramentos são perceptíveis em alguns campos da arte contemporânea, onde o próprio livro de artista é apresentado em diversas modalidades e com diferentes conceituações, sendo, em muitos casos, difícil distingui-lo de um livro de arte. Para Wye (*apud* Lessa, 2003: 106), livros de artista “são obras concebidas como uma unidade nas quais a principal responsabilidade recai sobre o artista plástico”. A este respeito, Washington Dias Lessa (2003: 106) acrescenta que “o artista não necessariamente cuidaria do design do livro”. Se, por um lado, Wye reforça a ideia de autoria como sendo do artista, por outro, também deixa claro que podem existir outros agentes, conforme indicado por Lessa.

CAPÍTULO 2. COSAC NAIFY E TUNGA

2.1. Arte e mercado editorial: os livros de Tunga

O mercado da arte, na contemporaneidade, parece ter atingido um nível de maturidade sem precedentes, desde a década de 2000 (COËLLIER, 2011: 183). Mesmo tendo se retraído após a crise econômica dos anos 2000, o mercado da arte parece estar se recuperando, e, apesar de tépido, no momento, aparenta ser cada vez mais resiliente. Os valores alcançados nos leilões, particularmente nos internacionais, também são indícios e/ou sintomas da força do mercado. Para o crítico Paulo Sérgio Duarte (2005: 44), no mundo globalizado, regido pela lógica do mercado, a “cultura aparece no posto privilegiado da *commodity* por excelência”. O autor ainda acrescenta que “a ocorrência em elevada frequência da relação promíscua entre o mercado e a consagração de valores artísticos é um dado novo no campo da arte” (idem, ibidem: 44). Ao comentar a posição de Paulo Sérgio Duarte, Wilton Montenegro¹³ (MONTENEGRO, 2010) vai ao encontro deste, ampliando o debate:

O objeto único e o objeto reproduzido em série, mantêm valores elevados, muitas vezes independentemente da qualidade. Se essa inserção da arte no mercado é verdadeira – e eu acredito nisso – os artistas vivos (e até seus herdeiros ou colecionadores) buscam um maior controle sobre as obras, não permitindo um grande afluxo delas para tentar regular a velha lei da oferta e da procura. O mercado move-se por si só. Resta ao artista, portanto, tentar preservar a integridade do objeto, preservando a própria integridade: ao tornar-se ele mesmo a obra, qualquer ação ou declaração que faça é, ela mesma, parte impregnada nessa obra – junto com todas as suas grandezas e vilezas: obra é percurso.

Os efeitos da globalização, portanto, não se encerram nas finanças, no mercado; eles ecoam no campo da produção artística (BOURRIAUD: 2011). Na esteira dessas mudanças no cenário artístico, o mercado editorial, em seu entrecruzamento com as artes visuais, parece ser influenciado pelo mercado da arte. É nesse cenário que, no Brasil, emerge a editora Cosac Naify¹⁴ que, ao longo dos seus primeiros quinze anos de existência, consolidou-se com uma das editoras mais prestigiadas do país.

13 Wilton Montenegro é o autor de muitas das fotos que se encontram nos livros de Tunga.

14 Em seus primeiros anos a editora se apresentava como Cosac & Naify. Neste trabalho, no entanto, a editora sempre será referida como Cosac Naify.

Fundada pelo colecionador de arte Charles Cosac e pelo empresário americano Michael Naify, em seus primeiros anos de atividade adotou como política editorial lançar única e exclusivamente títulos voltados para as artes visuais. Nesse primeiro momento, Charles Cosac personifica o papel do especialista e se torna diretor/editor da empresa; Michael Naify é o sócio capitalista, um dos financiadores da empreitada. A partir de 2001, com a entrada de Augusto Massi, professor de literatura da Universidade de São Paulo, na diretoria da empresa, a Cosac Naify diversificou seu catálogo. Contudo, a editora ainda hoje é referência por suas incursões no universo temático das artes (não apenas as artes visuais), tendo acumulado uma série de prêmios no Brasil e no exterior, principalmente em razão de seus projetos gráficos¹⁵. Essa estreita relação com as artes parece promover, em alguns casos, uma ligação entre o mercado da arte e o público – especializado e não especializado.

Testemunho dessa proximidade é a apropriação, pelo mercado editorial, do termo *livro de artista*, próprio do meio artístico. Em alguns casos, como na reedição do livro de artista *Manual da ciência popular*, da lavra de Waltercio Caldas, restam, hoje, poucas dúvidas quanto ao *status* da obra¹⁶; já em outros, essas fronteiras não são tão claras, e, apesar das similitudes, entre as quais o vigor gráfico característico dos livros de artista, são, aparentemente, produtos desenvolvidos com o intuito de atender ao marketing institucional. Talvez seja nessa zona limítrofe que se encontram os livros realizados pelo artista carioca Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido pela alcunha de Tunga, junto à editora Cosac Naify. Alguns chamariam de livros de artista; outros de livros de arte.

A produção editorial de Tunga é anterior ao surgimento da editora. Em 1985, duas de suas publicações foram selecionadas para a exposição *Tendências do Livro*

15 Dentre as instituições que premiam os projetos gráficos da Cosac Naify, destacam-se: Unesco, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), American Institute of Graphic Arts (AIGA), Câmara Brasileira do Livro (CBL), Centre International D'Etudes en Litterature de Jeunesse, Associação Brasileira da Indústria Gráfica Brasileira (ABIGRAF), Feira do Livro de Leipzig etc.

16 Conforme relatado por Silveira (2001: 134), *Manual da Ciência Popular*, assim como outros títulos da série Arte Brasileira Contemporânea, editados pela Funarte, causou um certo desconforto na crítica, como fica explícito no artigo *O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência*, de Fabris e Costa, publicado em 1982. Em um artigo datado de 1988, Fabris, individualmente, revê sua posição (*idem, ibidem*: 134).

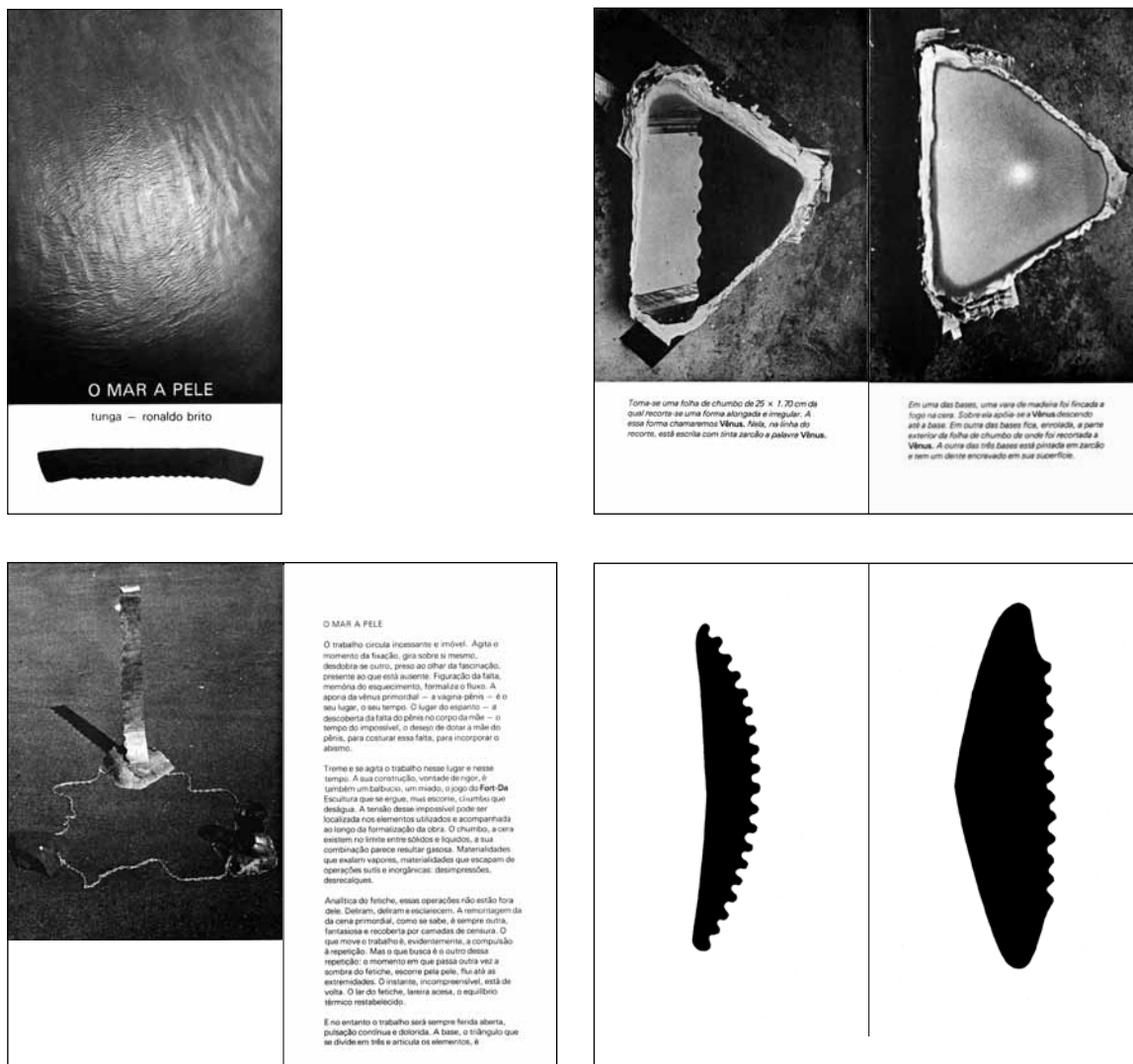


Figura 14. Tunga e Ronaldo Brito, *O Mar e a Pele*, 1977.

de Artista no Brasil, sob curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. As curadoras, no texto que acompanha o catálogo da exposição, inseriram o trabalho do artista na categoria de “catálogos criadores”, justificando que os trabalhos realizados pelo artista para suas próprias mostras, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria Luisa Strina, em 1975, “criam registros de seu processo de trabalho, gerando uma contra-exposição auto-reflexiva” (FABRIS e Costa, 1985: 7). Outro livro do artista, *O Mar e a Pele*¹⁷ (c.1977), busca criar um diálogo entre sua obra e o texto poético de Ronaldo Brito, com quem divide a autoria do projeto. Neste último caso, as fotos ficaram a cargo de Artur Omar e o projeto gráfico de Paulo Venancio Filho.

17 Em novembro de 1978, o *Mar e a Pele* foi exposto na Mostra Internacional de Livros de Artista intitulada “Livres como Arte”, organizada pelo recém formado Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB). No ano seguinte, em janeiro de 1979, a mostra seguiu para o Museu de Artes Assis Chateaubriand (MAAC), em Campina Grande - PB.

É notório que Tunga, artista multimidiático, com incursões em desenho, escultura, instalação, filme, vídeo, performance e livro, tem ocupado um espaço privilegiado na arte contemporânea nos últimos quinze anos. Nascido em 1952, Tunga é filho do jornalista e poeta Gerardo Mello Mourão. O artista teve seu primeiro contato com a arte na casa de seu avô paterno, colecionador de arte moderna e barroca, o deputado federal e posteriormente senador Antonio de Barros Carvalho, no Rio de Janeiro, que era frequentada por artistas como Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Alberto da Veiga Guignard etc. Iniciou sua carreira artística em meados dos anos 1970, enquanto ainda era estudante de graduação do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Logo após a formatura, o artista mudou-se para Paris, onde residiu por dois anos, e abandonou a arquitetura; lá passou a se dedicar à arte integralmente. Teve sua primeira mostra individual no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAM), em 1974. Quando voltou ao Brasil, no final da década de 1970, encontrou seus pares: Waltercio Caldas, Cildo Meirelles, Zé Resende e Ronaldo Brito. A partir do início da década de 1980, começou a galgar uma carreira internacional com destaque para as exposições na Bienal de Veneza (1981), na Itália; na Bienal de São Paulo (1987, 1994 e 1998), no Brasil; no Museu Stedelijk (1989), na Holanda; na galeria Jeu de Paume (1992), na França; e no MoMA (1993), nos Estados Unidos.

Apesar de sua trajetória artística remeter ao final da década de 1970, entre as neovanguardas, voltadas para experiências com novos suportes, e a geração de artistas surgidos na década de 1980, o ano mais marcante em sua carreira talvez tenha sido o de 1997, quando sua exposição na 10ª Documenta (Kassel, Alemanha) teve grande repercussão no circuito internacional. Ainda em junho de 1997, lança, pela editora Cosac Naify, *Barroco de Lírios*, livro inaugural da casa editorial. No ano de 2007, o artista é convidado para um projeto comemorativo dos dez anos da editora, quando lança a *Caixa Tunga*¹⁸. Por último, em novembro de 2011, em conjunto com Esther Faingold, publica o livro *Ethers*.

Recentemente, Tunga teve exposições individuais em alguns espaços prestigiados da arte contemporânea, como a Pirâmide do Louvre (2005), em Paris, e o MoMA PS-1 (2007), em Nova Iorque. O próprio artista reconhece um crescente interesse por sua obra e de seus compatriotas; porém, não aceita a pecha de artista brasileiro. Segundo ele, a ideia de artista brasileiro lhe dá “arrepios”, assim

18 Ganhadora do *Prêmio Jabuti* (Câmara Brasileira do Livro) em 2008, na categoria Arquitetura e Urbanismo, Fotografia, Comunicação e Artes.

como a ideia de artista americano ou europeu (TUNGA, 2010). No entanto, Tunga declarou: “O que o Brasil nos dá como subsídios em termos culturais é obviamente a sua diversidade, a sua heterogeneidade, a possibilidade do exercício de práticas as mais diversas, de linguagens as mais diversas, que vão produzir a forma dita artística. Dificilmente um artista europeu dispõe de uma tal riqueza de experiências e linguagens culturais que lhe proporcionem uma obra mais completa” (TUNGA *apud* ROLNIK, 2000: 41). Essa aparente contradição se resolve no dizeres de Rolnik (2000: 41):

Assumir e reafirmar a ética antropofágica como legado da tradição brasileira, é descartar qualquer idéia de identidade nacional. À primeira vista, isto pode parecer paradoxal, mas não o é se entendermos que, pensando nestes termos, o que rege a formação das obras de cultura e de existência no país, é exatamente a mistura. Não uma mistura que faria nascer novas identidades, agora mestiças, mas uma incansável e variada mistura, que implica sempre em devir-outro. Assim, regidos por aquilo que tenho chamado de ‘princípio antropofágico de individuação’, os brasileiros tenderiam a não caracterizar-se por qualquer espécie de representação substancializada de si, para serem, ao contrário, aquilo que constantemente os separa de si mesmos, seja qual for o contorno da auto imagem em funcionamento e por mais sedutora que ela se apresente.

Se a produção artística contemporânea, internacionalmente, vem sendo caracterizada, por alguns autores, como uma arte radicante, em nosso contexto particular, o Brasil, essa já é uma realidade vivenciada há algum tempo. Afinal, o que é ser radicante? Segundo Borriaud (2011: 20), é “pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor”. Ao articularmos as palavras de Rolnik e Borriaud, podemos especular que a herança antropofágica brasileira acabou por tornar uníssonas a produção artística local e a produção artística internacional¹⁹. Essa poderia ser uma explicação para o espaço que artistas como Tunga, Cildo Meireles e Waltercio Caldas, cujas trajetórias remetem a mais de trinta anos de produção intensa, para citar apenas alguns, têm progressivamente conquistado junto a diversas instituições no país e no exterior.

19 Uma tese que ganhou força com a 24ª Bienal Internacional de São Paulo, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, também conhecida como a Bienal Antropofágica.

Não coincidentemente, esses artistas têm envolvimento com a Cosac Naify, como autores ou como biografados.

Fazendo um retrospecto da trajetória de sua empresa, Charles Cosac, fundador da Cosac Naify, credita “95% do sucesso inicial” aos artistas com quem trabalhou e que, generosamente, lhe emprestaram “belas linguagens visuais”²⁰. Esse empréstimo possivelmente contribui para o reconhecimento da editora e associa sua imagem a um certo “qualificativo ‘artístico’”, o que agrega valor a suas obras/ produtos (CAUQUELIN, 2005: 163). Richard Kostelanetz (*apud* SILVEIRA, 2008: 37) acrescenta que, muitas vezes, o uso do termo livro de artista “mais propriamente que propriedades intrínsecas da arte, foi um dispositivo de comercialização (*marketing device*), projetado para vender trabalhos para um público respeitoso dos ‘artistas’”. Relativizada a opinião, esta ainda é válida no que diz respeito a sua crítica ao uso da arte como estratégia de mercado.

A obra de arte, com tiragem, inclui a arte no mercado de oferta e procura de bens, no qual o artista é o produtor e o público apreciador é o consumidor. Em razão da noção de arte como empreendimento, ou vice-versa, o projeto de um livro de artista se preocupa com outras questões, muitas vezes mais econômicas que estéticas: de o que e quanto produzir, como produzir e para quem produzir (SILVEIRA, 2008: 15). O livro de artista, como bem cultural, portanto, implica no reconhecimento de que há um nicho de mercado bastante peculiar para si. Por um lado, o livro de artista se identifica com uma proposta de democratização das artes; por outro, assume um caráter fetichista.

Esta última tendência é percebida nos livros da Cosac Naify desde o seu primeiro lançamento, *Barroco de Lírios*. De acordo com o *site* da editora:

Concebido pelo próprio artista para ser uma obra de arte em si, *Barroco de lírios* faz um retrospecto dos principais trabalhos de Tunga realizados entre 1981 e 1996, destacando esculturas, instalações e textos de sua autoria. Uma das produções mais requintadas do mercado editorial brasileiro, o livro traz encartes e transparências que são como múltiplos não assinados²¹.

20 Site oficial da *Caixa Tunga*. Acesso em: outubro de 2010. Disponível em: < <http://www.cosacnaify.com.br/tunga/home.asp> >.

21 Site oficial da Editora. Acesso em: outubro de 2010. Disponível em: < <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/10007/Barroco-de-l%C3%ADrios.aspx> >.



Figura 15. Tunga, *Barroco de Lírios*, 1997.

De fato, *Barroco de Lírios* (278 x 193 x 27 mm) é notável por seu esmero gráfico. Impresso na Itália, o volume conta com aproximadamente duzentas imagens, de um total de trezentas páginas, impressas em dez tipos de papéis com diferentes gramaturas e com uma fotografia que, desdobrada, mede aproximadamente um metro de comprimento.

Alguns meses após a inauguração da Cosac Naify, Charles Cosac, em declaração dada ao jornal Folha de São Paulo, expôs as dificuldades de “transformar uma obra de arte em uma caixa de papel”²². Curiosamente, o primeiro projeto da editora, *Barroco de Lírios*, segundo o discurso da própria editora, foi ainda mais ambicioso: o de transformar uma caixa de papel em uma obra de arte. A ficha técnica do livro credita a Tunga tanto a concepção do livro quanto o projeto gráfico, sendo que nesta última atividade divide suas atribuições com o fotógrafo Wilton Montenegro e com o escritório de design Tira-Linhas Studio.

²² Folha de São Paulo, 08 de outubro de 1997, Folha Ilustrada.

Dez anos depois do lançamento de *Barroco de Lírios*, Charles Cosac declarou que ainda pensa “ser esse o mais belo livro realizado pela editora. Ele foi nossa pedra fundamental. Apontou visualmente o ‘delírio’ que se almejava editorialmente viver. ‘Delírio’ esse que se repete a cada nova publicação”²³. *Barroco de Lírios*, entretanto, parece dividir a crítica e o único ponto pacífico é a qualidade gráfica do impresso. Silveira (2001: 131), por exemplo, destaca a importância do nome de Tunga na sobrecapa, que de tão grande parece sobrepujar o próprio nome da obra. Acrescentamos a essa observação que, na ficha catalográfica do livro em questão, o título tem como adendo o nome do autor, registrado da seguinte maneira: *Barroco de Lírios / Tunga*. Essa ambiguidade parece permear todo trabalho, o que leva Silveira, no desfecho de seu comentário sobre a obra, a questionar se “é um livro de arte ou é um livro de artista”? Já Suely Rolnik²⁴, em um texto apresentado no catálogo de uma retrospectiva da obra de Tunga realizada no *Bard College* (Nova Iorque, Estados Unidos), afirma que:

a palavra “Barroco” está presente no nome de sua obra, realizada na Cuba de Lesama Lima, por ocasião da X Bienal de Havana (*Barrocos de Lírio*, 1994); e também em seu livro (*Barroco de Lírios*) em que ele próprio traça uma retrospectiva de sua obra, numa narrativa feita unicamente de imagens e textos de sua autoria, articulados segundo a mesma estratégia barroca do conjunto de sua obra.

Dentro do mesmo catálogo, o curador e crítico Guy Brett (1997) parece ir de encontro ao comentário de Rolnik quando declara que:

Tunga’s recent book *Barroco de Lírios* (which he wrote, edited, and laid out himself) is clearly an attempt to present his work in luxurious photographic detail, while moving it from the dull, flat time and space of gallery and museum shows to a more mysterious and potent dimension. Each sequence of images encapsulating a particular work is accompanied by a text typographically woven into the brilliant montage Tunga is able to produce as he moves along from page to page²⁵.

23 Site oficial da *Caixa Tunga*. Acesso em: outubro de 2010. Disponível em: < <http://www.cosacnaify.com.br/tunga/home.asp> >.

24 Site oficial da *PUC SP*. Acesso em: outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>>

25 “O recém lançado livro de Tunga, *Barroco de Lírios* (escrito, editado e diagramado por ele próprio) é, claramente, uma tentativa de apresentar seu trabalho em detalhes fotográficos luxuriosos, movendo-o do maçante e achatado, tempo e espaço da galeria e do museu para exibi-lo em uma dimensão mais misteriosa e potente. Cada sequência de imagens que envolve um trabalho particular é acompanhada de um texto tipograficamente tecido em uma brilhante montagem, que Tunga é capaz de produzir a medida que ele se move de uma página para outra” (tradução nossa).

Os dois textos supracitados, apesar de integrarem o mesmo catálogo, divergem. O primeiro, assinado por Suely Rolnik, identifica em *Barroco de Lírios* o registro de um ciclo de trabalho narrado pelo próprio artista. Já o segundo, de Guy Brett, afasta a ideia de registro e exalta o próprio livro como obra. Vale destacar que o texto de Guy Brett não credita nenhum outro agente envolvido na produção do livro, atribuída, segundo o autor, inteiramente a Tunga. Apesar de ambos ensaios serem claramente laudatórios, não estabelecem um discurso único, como usualmente ocorre nos catálogos de exposições²⁶. Estratégia curatorial ou reflexo dos procedimentos do artista? A última conjectura, aparentemente improvável, no caso de Tunga não é completamente descartável. Basta lembrarmos de sua declaração no prólogo de *Barroco de Lírios*: “sempre gostei de bagunça” (TUNGA, 1997: 7).

Aliás, Tunga tem predileção por mistérios, tanto na vida quanto na arte. Os dados biográficos disponíveis sobre o artista são vastos, no entanto, muitas vezes imprecisos. O local de nascimento, por exemplo, foi recentemente declarado como sendo Rio de Janeiro, como supracitado; no entanto, em muitas publicações é referido como sendo em Palmares, Pernambuco. A esse respeito, Tunga (2010: 5) declarou:

Retemos os fatos da nossa vida a partir de uma idade tenra, mas já longe daquela do nascimento. Então, acreditamos que nascemos em um lugar porque algum documento atesta, ou porque alguém te conta, ou porque você vai investigar por meio de fontes diversas. Eu fui investigar onde tinha nascido porque não me lembrava. E essa investigação me levou a testemunhos e a documentos. Eu deparei com documentos de nascimento em dois lugares diferentes na mesma hora, no mesmo momento: Palmares, em Pernambuco, e Rio de Janeiro [...] Sabendo que, na minha primeira infância, a minha mãe e a minha tia eram gêmeas idênticas, suspeitei que algum tipo de alteração genética tivesse se operado e eu tivesse, efetivamente, nascido em dois lugares e eles se juntaram depois. Acho que venho tentando exercer essa capacidade de me juntar depois, de juntar não só os Tungas que podem ter nascido separados, mas a pluralidade de Tungas e a pluralidade de sujeitos que constituem o meu sujeito [...] A história que acabo de contar das duas certidões é mentira minha. Há algumas histórias que foram inventadas, como a que eu nasci em Palmares, e até hoje continuam sendo reproduzidas. Mas minha família é realmente de Pernambuco e foi morar no Rio de Janeiro.

26 cf. Salzstein: “É notável, por exemplo, que grande parte dos ensaios produzidos sobre arte contemporânea no meio internacional nas duas últimas décadas tenha surgido em catálogos de exposições, subordinados portanto ao calendário das instituições, com seus interesses corporativos, mercadológicos, empresariais, e não ligados a iniciativas acadêmicas ou estritamente editoriais” (2003:88)

Essa mesma atitude torna-se procedimento artístico quando Tunga apresenta, em suas obras, informações pseudocientíficas tiradas de sua cartola, de seu imaginário ²⁷. Lindote (2005) comenta que a obra ficcional do artista cria um emaranhado proveniente de diferentes postulações filosóficas, da ciência e da pseudociência, da teologia e da religião. A autora ainda destaca que grande parte da obra de Tunga é representada por narrativas elaboradas a partir de referências textuais diversas, tais como: documentos, recortes de jornais, relatórios de pesquisa, falsas inscrições ou achados arqueológicos, que são, em sua grande maioria, simulações de uma suposta verdade científica.

Tunga também evita analisar seu próprio trabalho. Talvez porque acredite que explicar a própria obra tenha um efeito reducionista, e, por isso, tem pouco a dizer sobre o próprio trabalho; considera que o seu trabalho é que tem muito a dizer. Ao comentar sobre a artista francesa Louise Bourgeois, o artista demonstra admiração por sua obra, mas diz que as declarações da artista misturam obra e biografia, o que faz gerar interpretações rasas por parte do espectador. Em suas próprias palavras:

Gosto muito do trabalho dela. Mas repare na imensa quantidade de textos que relacionam suas obras com sua vida pessoal. Repare também no esforço dela em relatar os traumas que sofreu. Bourgeois criou uma hermenêutica que nos ajuda a conviver com suas obras, mas que dificulta um entendimento mais profundo do que produziu. Quero evitar esse vício de olharem para uma peça minha e concluírem que a fiz porque algo aconteceu comigo. (TUNGA *apud* MORESCHI, 2010)

Por isso, Tunga adota essa espécie de notório anonimato. Dá entrevistas, faz declarações, mas pouco esclarece. Quando o artista foi questionado sobre a suposta conexão entre sua obra *Xifópagas Capilares* (1985) e a pintura *As Gêmeas* (1940), de Guignard, negou a possível relação entre as duas obras e declarou que “dar essa informação às pessoas seria entregar o peixe fácil demais” (TUNGA *apud* MORESCHI, 2010). Porém, confirma que sua mãe e sua tia, irmãs gêmeas, serviram de modelo para a celebrada pintura de Guignard.

27 Maria de Fátima Morethy Couto nos lembra que umas das estratégias da arte contemporânea, e por conseguinte do artista contemporâneo, é a construção de arquivos e biografias ficcionais; plágios dissimulados ou declarados; cópias, anotações, marcações, citações voltadas à criação de toda uma narrativa imaginária de si (COUTO, 2011).

A segunda publicação de Tunga pela Cosac Naify, *Caixa Tunga* (2007), também foi concebida pelo próprio artista. A *Caixa* é formada por sete volumes (seis livros e um cartaz), com distintos formatos, unidos por uma caixa imantada. O projeto foi desenvolvido por ocasião da comemoração dos dez anos da editora. A tiragem de apenas 500 caixas, assinadas pelo artista, não foi comercializada; foi doada a bibliotecas, museus e instituições culturais nacionais e estrangeiras. O conjunto é constituído pelos seguintes volumes: *Olho por olho*, *Encarnações miméticas*, *Se essa rua fosse minha*, *Lúcido Nigredo*, *A Prole do Bebê*, *True Rouge* e o *Cartaz Louvre*. *True Rouge*, uma das obras mais conhecidas do artista, por exemplo, ganha uma releitura poética através de uma série de montagens sequenciais que, de maneira quase cinematográfica²⁸, criam uma narrativa própria, para além da obra registrada, onde momentos efêmeros, como o da instauração²⁹, se cristalizam.

Ademais, o conteúdo da *Caixa Tunga* também está disponível integralmente no *site* da editora. A possibilidade de acesso à obra de arte em formato digital reforça a ideia de livro-fetiche, pois pode lançar ao espectador um sentimento de que existe uma série limitada, impressa, que ele nunca vai possuir. Afinal, a versão digital do livro é um registro, e não a obra em si. O *Cartaz Louvre*, por exemplo, em sua versão impressa, mede um metro de comprimento, e, por isso, é de difícil visualização em um monitor. Vale ressaltar que, ir a uma biblioteca com a finalidade de ver uma obra remonta à relação museu-obra, o que, historicamente, foi um dos motivos para os artistas adotarem o livro como espaço, justamente para fugir dessa relação.

Em seu último livro lançado pela editora Cosac Naify, *Ethers*, Tunga ilustra os poemas de Esther Faingold. A publicação teve uma única tiragem de 300 exemplares, todos numerados e assinados por ambos. O livro, ou ainda, segundo o discurso da editora, o livro-arte, está sendo comercializado pelo valor de três mil reais. O volume, impresso com tinta de papel carbono vermelha em papel translúcido, decalca naturalmente e as imagens e textos se fundem e se modificam com

28 Referindo-se à comparação entre a montagem do livro (objeto livro) e a montagem do cinema feita por Plaza, ao afirmar que “se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e direta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem” (*apud* CRUZ, 2011: 3711)

29 Tunga conceituou o termo *instauração*, palavra que prefere a *performance* ou *instalação*. Segundo ele, a nomenclatura designa de maneira mais satisfatória algo que, a partir de um momento, começa a existir, se torna verdadeiro, instaura um mundo (ROLNIK, 1998)



Figura 16. Tunga e Esther Faingold, *Ethers*, 2011.

o manuseio, com o passar do tempo. No lançamento do livro, na galeria Mendes Wood, em São Paulo, os artistas decalcaram/imprimiram um exemplar nas paredes da galeria.

Os três títulos de Tunga lançados pela Cosac Naify são veiculados, pela editora, como livros de artista, o que, desde *Barroco de Lírios*, parece demasiadamente polêmico. Por um lado, o prestígio da editora parece sustentar esse discurso; por outro, alguns textos da crítica especializada apontam divergências. Os livros de Tunga esteticamente se aproximam de sua obra; no entanto, não parecem ser o campo primário de sua realização artística, onde talvez a única exceção seja *Ethers*.

Nesse sentido, os livros de Tunga, narrados visualmente pelo próprio artista, parecem cumprir uma outra função dentro/fora do *corpus* de sua obra: integrar seu trabalho dentro de um discurso narrativo, próprio do livro. Uma experiência estética que os torna singulares, porém com elementos exógenos apropriados no volume.

Afinal, como categorizar um livro que é arte, cuja arte está fora do livro, em um livro que o artista é o autor, livro do artista, e o livro é obra de arte de sua lavra, livro de artista? Tergiversar não indica um caminho, mas monta um cenário: as tipologias existentes parecem não dar conta da produção editorial levada a cabo pelo artista/editora, a contento.

2.2. O artista e a editora

O primeiro livro de uma editora parece ser uma dupla aposta: o autor entrega sua obra aos cuidados da editora, com a expectativa de vê-la circular; a editora vislumbra na obra, e, quando possível, na reputação do autor, a potencialidade destes atraírem tanto o público, o consumidor, quanto outros autores interessados em publicar. Uma política editorial coesa, portanto, busca, para além da subjetividade dos editores, uma junção adequada entre autor e proposta editorial. No entanto, como vimos anteriormente, essa não é a única variável a ser equacionada na manutenção de um projeto editorial. A última declaração parece ainda mais assertiva quando levamos em consideração projetos editoriais voltados para as artes visuais, no Brasil. Afinal, não foram poucas as iniciativas que sucumbiram frente à hostilidade do mercado³⁰.

A precariedade no processo de circulação de obras sempre foi um problema para o mercado editorial no país, onde, ainda hoje, mesmo com o crescimento do mercado da arte e sua possível reverberação no mercado editorial, parece ser um investimento de alto risco. A ausência de acervos sistematizados, tanto públicos quanto privados, é uma questão fundamental para o mercado editorial. Quiçá menos pela dinâmica de acesso à obra de arte e sua reprodução que pela ausência de políticas de formação de públicos (Oliveira, 2010). Afinal, sem um público habituado a consumir as *imagens da arte*, sustentar um projeto editorial voltado às artes parece uma tarefa difícil.

Não obstante, a editora Cosac Naify, contra todas previsões iniciais³¹, parece persistir mesmo diante de todas as adversidades. Dentre as diversas razões para

30 Segundo Hallewell (2005: 705), "é importante observar que uma grande proporção dos livros de arte *stricto sensu* publicados no país só é viável porque são obras encomendadas (ou aceitas) por empresas ou órgãos oficiais, que adquirem a maior parte da tiragem, senão toda, para distribuição gratuita com fins promocionais ou institucionais". A pesquisadora Marília Andrés Ribeiro (2007: 176), ao comentar o trabalho da pesquisadora Cacilda Teixeira da Costa sobre edições patrocinadas de livro de arte no Brasil, disse que a última enfatizou que "esses livros possuem o caráter publicitário, enquanto instrumento de marketing e de relações públicas das empresas patrocinadoras, mas são também uma contribuição significativa para a história da arte brasileira, na medida em que apresentam textos fundamentais elaborados por historiadores, críticos e artistas, aliado a um trabalho editorial primoroso".

31 Em entrevista concedida por Charles Cosac ao jornal O Estado de São Paulo, em janeiro de 2001, o jornalista questionou até quando a sua editora duraria. Em réplica, Cosac afirmou que: "Até quando eu quiser e o sonho durar". Acesso em: outubro de 2012. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010128p3980.htm>>

esse feito, uma parece mais plausível e, ainda, preponderante: a fortuna pessoal de seus dois fundadores, Charles Cosac e Michael Naify. Com a saída deste último, em 2010, a saúde financeira da empresa passou a depender unicamente da família Cosac³². No entanto, Charles Cosac não aparenta se importar com o equilíbrio financeiro da editora e, tampouco, em utilizar sua herança para sustentar sua ambição: “trabalhar com arte, sem ser artista”³³, segundo suas próprias palavras.

Soma-se a isso o crescimento do mercado da arte, que, conforme já mencionado, estava, e continua, em ascensão, criando um terreno mais favorável à iniciativa. Ainda relevante foi a decisão de ampliar o escopo editorial (literatura, antropologia, arquitetura, história, design etc). Por último, e não menos importante, atribui-se ao sucesso da empresa a própria produção, cuja qualidade acabou se tornando referência para outras editoras e para o público. Esse fato, por si só, não é suficiente para equilibrar a discrepância entre a qualidade da produção editorial brasileira e a de países com tradição livreira, mas ao menos restabelece os limites. Este último aspecto fica evidente nas palavras do editor Luiz Schwarcz, da também prestigiada editora Companhia das Letras: “quando comparam nosso trabalho eu sinto que o deles é ainda melhor. A editora começou pequena, mas já fazendo uma coisa boa, uma coisa além, típica de país desenvolvido”³⁴.

Sendo assim, não parece exagerado afirmar que *Barroco de Lírios* foi uma escolha acertada, tanto da editora quanto do artista. Se o enfoque inicial contemplava única e exclusivamente as artes plásticas, era coerente abrir as portas com um projeto gráfico assinado por um artista cuja inserção no mercado nacional e internacional estava em franca ascensão. Em contrapartida, o convite da editora, ou melhor, de Charles Cosac e Michael Naify, dois jovens abastados mas ainda desconhecidos, com pouca experiência no campo editorial, oferecia ao artista os recursos necessários para viabilizar um trabalho com a qualidade exigida pelo próprio artista. Não coincidentemente a parceria já rendeu outros dois trabalhos, os supracitados *Caixa Tunga* e *Ethers*. Mas afinal, qual o impacto desses trabalhos na trajetória do artista e da editora?

32 Cf. *Site* da editora *Saraiva*. Acesso em: dezembro de 2012. Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10403> >.

33 Cf. *Site* da editora *Saraiva*. Acesso em: dezembro de 2012. Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10403> >.

34 Cf. *Site* da revista *Istoé*. Acesso em: outubro de 2012. Disponível em: < http://www.istoe.com.br/reportagens/41716_GRIFE+DAS+LETRAS >.



Figura 17. Tunga, *Caixa Tunga*, 2007.

Já não há novidade em dizer que alguns artistas tentam controlar não somente suas obras mas os desdobramentos das mesmas. Nesse sentido, o projeto de alguns artistas parece contemplar, desde o princípio, essas subsequentes re-presentações de seus trabalhos, relegadas, muitas vezes, ao *status* de obras ou quase obras. A obsessão de alguns artistas pelo registro também opera nessa mesma direção, onde, muitas vezes, obra e documentação se confundem.

Tunga, assim como tantos outros artistas na contemporaneidade, também parece planejar sua produção artística por esse viés. Seu envolvimento com a atividade editorial, inicialmente criando seus próprios catálogos e posteriormente projetando seus livros, são veículos dos quais o artista se valeu ao longo de sua trajetória com o intuito de controlar sua obra e suas representações. Ou ainda, para Tunga, publicar não parece ser um gesto político, como para Dias Pino, mas um exercício de legitimação do seu próprio trabalho³⁵. Dessa maneira, trabalhar com a

35 A pesquisadora Anne Cauquelin (2005: 119), ao comentar sobre Warhol, explicita algumas implicações do trabalho desse artista, mas que, no presente contexto, também parecem se aplicar, visto que as questões enunciadas pelo artista unem passado e presente: “não somente o objeto de Arte não é diferente de qualquer outro objeto que ele reproduz, como também segue as mesmas leis de propagação e de proclamação do valor”.

Cosac Naify foi uma decisão pelo controle da obra, ou ainda, pela liberdade de se autorre(a)presentar³⁶. Charles Cosac³⁷ deixou clara a postura de sua editora com os autores/artistas com quem trabalhou, quando afirmou que:

Os primeiros livros foram os mais difíceis: Tunga, Arthur Omar e Miguel Rio Branco. E tive a participação absoluta da parte deles. Não vou dizer que também não ajudei, mas tentava discutir o mínimo possível com os artistas, porque acreditava muito na obra deles.

Tunga³⁸, ao comentar sobre o início de sua relação com a editora, foi ao encontro do comentário de Charles Cosac:

Ele me pediu para fazer o livro [Charles Cosac]. Ele ia começar a editora. Me deu total carta branca para fazer o livro. Eu fui viajando, fazendo, e ele foi topando paulatinamente. Mas o que eu acho curioso é o resultado que isso surtiu dentro do campo editorial de livro de arte. Acho que criou, como ele mesmo diz, uma espécie de diretriz dentro da editora. E essas liberdades, que evidentemente custaram uma grande fortuna, ou, uma pequena fortuna, terminaram se transformando em normas e possibilidades. Toda vez que se criava um desafio gráfico ele encarava isso positivamente.

As declarações parecem esclarecer, ao menos parcialmente, alguns dos motivos pelos quais importantes artistas brasileiros têm trabalhado com a editora. Por isso, a afirmação do atual diretor editorial da Cosac Naify, Cassiano Elek Machado, de que a editora funciona “como uma galeria, promovendo artistas, mesmo com a proposta de ter lucro”³⁹, não causa estranhamento. O que parece conflitante é a opinião de seu fundador, Charles Cosac, que declarou: “fundei a editora para popularizar a arte, mas meu público é o mesmo das galerias”. Se para o diretor editorial a Cosac Naify funciona como uma galeria, seria de se estranhar

36 “No contexto de um mercado ampliado para obras conceituais, a integridade e a responsabilidade dos artistas são tão importantes quanto a estética específica de sua obra.” (THORNTON, 2010: 71)

37 Cf. *Site* oficial da editora *Saraiva*. Acesso em: julho de 2012. Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10403> >.

38 Entrevista concedida pelo artista ao autor, em 19 de julho de 2012

39 Cf. *Site* oficial da revista *Época Negócios*. Acesso em: março de 2012. Disponível em: < <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI125293-16642-3,00-QUAL+O+VALOR+DA+ARTE.html> >.

que o público fosse outro. Apesar da citação longa, o relato de Waltercio Caldas, outro artista que também tem trabalhado junto à editora, é fundamental à questão:

Talvez a Cosac seja, um pouco, o pulso dessa questão. É uma editora de porte médio, cujos donos e algumas pessoas ligadas à editora têm a experiência de ter visto esse processo de especialização do objeto livro, do ponto de vista do projeto gráfico, da beleza, do bom acabamento, da criatividade do projeto gráfico. Eu acho que a Cosac chega nesse momento e implanta com vagar, mas com firmeza. Apresenta eventualmente uma ou outra produção, um ou outro projeto, onde essa qualidade gráfica acaba sendo um aspecto fundamental do objeto. Isso de certa maneira tem contribuído até para marcar o caráter da editora.

Embora todos os livros da Cosac sempre tenham tido a qualidade como fator importante, a produção de livros especiais dentro da própria editora, eu acho, impulsiona ainda mais esse caráter de cuidado que eles têm com todos os livros da editora. Então, isso é uma boa notícia, na medida em que você tem o melhor dos dois mundos: uma editora fazendo edições especiais e normais, com o mesmo cuidado. Livros com *Nadja*, *História do Olho* do Bataille, livros muito bem editados e que são preciosos e, ao mesmo tempo, acessíveis⁴⁰.

O projeto inicial da editora, trabalhar única e exclusivamente com títulos voltados para as artes plásticas, aparentemente se tornou uma ambição muito dispendiosa. Mas o papel desempenhado por essa política inicial foi importante para criar uma reputação para editora e, posteriormente, para alavancar projetos voltados para outros gêneros. Ou ainda, como Waltercio comenta, a editora passou a ter “o melhor dos dois mundos”. O prestígio que a editora conquistou parece suficiente para garantir um lugar à mesa entre outros personagens que compõem o cenário artístico. Em 2010, numa reportagem da revista *Época Negócios*⁴¹, Márcia Fortes, da renomada galeria Fortes Vilaça⁴², deu quatro conselhos de como um galerista poderia ajudar os artistas que representa, conforme listado:

40 Entrevista concedida pelo artista para o presente trabalho, em 21 de julho de 2012.

41 Cf. Site oficial da revista *Época Negócios*. Acesso em: março de 2012. Disponível em: < <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI125293-16642-2,00-QUAL+O+VALOR+DA+ARTE.html> >.

42 A galeria Fortes Vilaça representa algumas “celebridades” da arte brasileira, tais como: Adriana Varejão, Beatriz Milhazes e Nuno Ramos. Juntamente com a galeria Luisa Strina, as duas galerias representam quase metade dos artistas (dentre os representados por galerias nacionais) que compõem o acervo de Inhotim, sendo que, comparativamente, predominam os artistas da Fortes Vilaça (BRAGA, 2009: 136).

1. Orientando sua produção, dando palpites até nos temas de um quadro.
2. Fazendo uma seleção entre seus artistas para levá-los às feiras internacionais. Se a galeria conseguir vender as obras expostas, melhor ainda.
3. Cavando matérias em revistas e jornais, imprimindo catálogos e convencendo uma editora, como a Cosac Naify, a publicar monografias de artistas.
4. Emplacando obras do artista nas coleções permanentes dos museus, o que gera muita exposição e aumenta sua cotação. Para isso, é preciso participar de jantares com curadores e alimentar o network durante as feiras.

O esforço empreendido em se aproximar da arte assume, ainda, uma outra faceta quando a editora, através de seu *marketing* institucional, se apropria do conceito de livro de artista. É nesse tocante que os livros de Tunga, por suas características híbridas, se tornam tão preciosos para editora. A dificuldade de enquadrá-los entre as possíveis categorias tipológicas, permite o livre trânsito desses objetos pelos poros que perpassam arte, indústria e comércio. Em outras palavras: os livros permitem à Cosac Naify deslocar a imagem de editora que trabalha com arte para editora que produz “arte”. Isso não quer dizer que a escolha do artista, e suas diretrizes de trabalho, tenham passado por essa questão, mas que os comentários suscitados por suas obras permitiram à editora ambicionar essa migração. Concomitantemente, a possibilidade de realocar a produção do artista esvazia qualquer contradição entre a opinião do autor/artista, editora, crítica etc, visto que o próprio trabalho não se inclina para nenhum dos lados. Muito pelo contrário, parece satisfazer as partes, aparentemente sem conflitos. Tunga, com muita naturalidade, afirmou que

Acho que a novidade era uma editora se dispor a ouvir e dar atenção àquilo que normalmente cabia em *livros de artista*. Os artistas tomavam liberdade, independentemente do projeto financeiro, da possibilidade de circulação, iam fazendo [...] e você tem coisas muito mais radicais⁴³,

43 A descrição de Tunga sobre a produção de livros de artista, nos anos 1970, se articula ao comentário da pesquisadora Cristina Freire (2006: 60): “a precariedade dos trabalhos sublinha o sentido da quantidade sobre a qualidade e provoca, pelo menos na intenção dos envolvidos, a descentralização dos centros de produção e veiculação da arte, decorrente da democratização dos meios de reprodução”.

muito mais ricas até do que o *Barroco de Lírios* [...] Eu continuo achando bizarro que *Barroco de Lírios* seja classificado, ou pensado, ou lido, como um livro de artista. Um exemplo muito parecido, e que é uma anedota: eu me lembro que em uma exposição [das tranças] me pediram para escrever o *press release* e eu escrevi. E o *press release* tem uma forma canônica de se fazer. Você coloca a data, o evento e alguma coisa sobre o evento. Eu escrevi do meu modo e, no meu modo de escrever, eu descrevia, não com uma lógica totalmente ortodoxa, o que era o trabalho... e as pessoas encarregadas de difundir o *press release*, quando leram o que eu escrevi, diziam: que poema lindo... Isso não é um poema. É a maneira que eu escrevo.⁴⁴

A trajetória do livro *Barroco de Lírios*, durante seus 15 anos de circulação por entre os meios e instituições que a legitimam, parece ter surtido efeito: validam o estatuto de obra de arte. Em outubro de 2012, o livro do artista, agora *de artista*, foi exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na mostra intitulada *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, com curadoria do crítico e curador britânico Guy Brett. O discurso curatorial reposicionou esse objeto oriundo do mercado editorial, inserindo-o dentro de um discurso classificatório, onde ele pudesse conviver com outras obras, visto que a exposição coletiva apresenta ainda o trabalho de outros artistas, a saber: Amelia Toledo, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Jac Leirner, Luciano Figueiredo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Paula Gaitán, Raymundo Collares, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Sérgio Camargo, Waltercio Caldas e Willys de Castro.

Entre os livros expostos, o único lançado por via editorial é o de Tunga (BRETT, 2012). O projeto expográfico, como usual, mostra o livro aberto, em uma de suas páginas duplas mais impactantes. A força das imagens, suas dimensões exageradas, contrastantes entre si (a página par, quando desdobrada, mede quase um metro), e, ainda, contrastantes em relação ao suporte que as contém, sublinham a dimensão gráfica da obra.

Para o curador, *Barroco de Lírios* se filia ao universo gráfico no qual o artista é “*designer* gráfico” – sensível à “visualidade da página impressa” e “ligado aos

44 Entrevista concedida pelo artista para o presente trabalho, em 19 de julho de 2012; grifo nosso.



Figura 18. Detalhe da página do catálogo da exposição *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, 2012, em que podemos ver uma fotografia do livro de Tunga, *Barroco de Lírios*.

inúmeros fenômenos gráficos que ocorrem no ambiente cotidiano” (*idem, ibidem*: 45). O que não parece clara é a apropriação desse objeto como objeto de arte. E mais, como esse livro se articula aos outros que o circundam no mesmo espaço, todos claramente abarcados pelo conceito tradicional de livro de artista. Tunga nos dá uma pista, no depoimento apresentado para a exposição: “o livro se aproxima da arte exatamente nessa medida, pois não se fecha como um conjunto de signos ou de representações de obras, mas é em si uma possibilidade de experimentar essas obras em um outro formato” (TUNGA, 2012: 325). Em outra entrevista o artista acrescenta que:

Um caminho é pensar a inteligência das imagens como um texto. Isso aconteceu no *Barroco de Lírios* mas, concomitantemente, no mundo, isso foi se direcionando. Quer dizer, não fui eu quem inventou. Talvez eu tenha descoberto a roda ou inventado uma roda que já estava rodando por aí.



Figura 19. Damien Hirst, *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, 1997.



Figura 20. Tunga, *Barroco de Lírios*, 1997.

O trabalho do artista, como o próprio reconhece, parece se inscrever em um grupo de trabalhos que têm emergido nos últimos anos. Em 1997, mesmo ano que Tunga lança *Barroco de Lírios*, Damien Hirst publica, pela editora Abrams, *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One to One, Always, Forever, Now*. As semelhanças entre os dois trabalhos são notáveis: se particularizam por uma tradução poética do trabalho de seus criadores; apropriam no volume elementos exógenos; criam uma lógica interna entre obras realizadas em diferentes momentos de suas produções; experimentam com recursos gráficos diversos; rompem com a prevalência do texto em detrimento da imagem; encenam uma temporalidade própria etc.

CAPÍTULO 3. ENTRE A UTOPIA E A REALIZAÇÃO: A CAIXA TUNGA

3.1. A poética editorial dos livros de Tunga

A *Caixa Tunga* é literalmente o que o nome diz, uma caixa contendo seis livros e um cartaz (*Olho por olho*, *Encarnações miméticas*, *Se essa rua fosse minha*, *Lúcido Nigredo*, *A Prole do Bebê*, *True Rouge* e o *Cartaz Louvre*) concebidos pelo artista com a colaboração⁴⁵ de uma equipe⁴⁶. Luiz Cláudio da Costa (2009: 2163) se refere à *Caixa* como uma “caixa-arquivo”, que “desdobra uma diversidade de documentos visuais de *performances*, objetos e ambientes produzidos pelo artista”. Os documentos, por sua vez, são agrupados em conjuntos, distribuídos por entre os livros e o cartaz. Essa ordenação, no entanto, não segue uma ordem cronológica ou espacial. Cada um dos volumes possui formato distinto, por conseguinte, não se prestam a formar uma coleção, ao menos no sentido restrito do termo, como utilizado no mercado livreiro. Por outro lado, os arranjos internos, em cada um dos volumes, e seu encaixe no conjunto, criam articulações internas e entre as partes, estabelecendo um discurso plástico, poético, que extrapola a mera apresentação dos documentos em si.

Um dos volumes gira em torno de uma mesma obra em uma de suas exposições (*Cartaz Louvre*); dois circunscrevem diferentes momentos de uma mesma obra (*True Rouge*, *Encarnações Miméticas*); outros três articulam trabalhos distintos em apresentações distintas ou eventualmente compartilhadas (*Lúcido Nigredo*, *Olho por Olho*, *A Prole do Bebê*); por último, um trabalho mostra duas perfor-

45 “... você imprime, cara. A experiência que eu tive de trabalhar com diversas pessoas é que, embora eu tivesse imprimindo, assim, claramente uma visão do trabalho, tinha uma impressão da pessoa que estava trabalhando sobre essa visão do trabalho, que se infiltrava, então terminava criando um diálogo. Eu acho que é extremamente musical o modo de trabalhar junto. Quando você encontra o piano e o baixo, o piano e a bateria, enfim, os dois instrumentos afinados, a música se enriquece, o livro se enriquece, né? Então, em geral, isso tem a ver com a disponibilidade de abertura dos dois lados. A pessoa com quem eu trabalho normalmente tem uma cultura gráfica, uma cultura daquilo que é possível e do que não é possível, de encontrar soluções, que muitas vezes vai abrindo territórios dentro de uma protoideia que eu lanço, e que a pessoa, pelo saber dela, termina desenvolvendo, levando adiante, encontrando uma solução. Com a Irene isso era imenso...”. Entrevista concedida pelo artista para o presente trabalho, em 19 de julho de 2012.

46 Direção de arte, Lilian Zarembo ; projeto gráfico, Núcleo I Design (Irene Peixoto e Bernardo Aragão) ; revisão, Camila Saraiva ; produção gráfica, Signorini (TUNGA, 2007)



Figura 21. Tunga, *Caixa Tunga*, 2007.

mances distintas do artista, em um mesmo evento, porém em edições diferentes (*Se Essa Rua Fosse Minha*). Nesse sentido, a extensão do projeto, que se vale de registros de um período que abarca dezessete anos de produção, demonstra a preocupação do artista com o acúmulo, com a formação de um arquivo. Essa é uma prática comum entre artistas, já há algum tempo⁴⁷. Porém, a destinação, o uso do arquivo pelos artistas, não se reverte em uma única prática, homogênea: "imagem-registro, videoarte, livro de artista, ambiente relacional (instalação) são algumas propostas artísticas de reutilização de material de arquivo através dos equipamentos técnicos de produção de imagem do mundo contemporâneo" (COSTA, 2008: 6).

Em meio a todas essas possibilidades, Tunga parece erigir, a partir de seus arquivos, um trabalho editorial consistente, que mesmo na condição ainda "relativa" de autonomia em relação às obras, visto que o uso da imagem, em seus livros,

47 "O arquivo material já era uma realidade desde quando o interesse artístico voltara-se para o processo, rejeitando o resultado em uma obra plena. Ao arquivo material, somou-se, ainda, os arquivos digitais de fotografia e de vídeo" (COSTA, 2008: 4).

claramente remete a uma "situação de arte anterior", ganham um espaço cada vez maior na obra do artista⁴⁸ (COSTA, 2008: 5). Evidentemente, essa prática não confere estatuto de obra, mas também não é impeditiva. No entanto, o discurso da editora parece imbuído do desejo de transformar os livros do artista em obras de arte, o que retoma a discussão levantada no capítulo anterior.

Por esse viés, dentre os trabalhos de Tunga publicados pela Cosac Naify, aquele que parece ilustrar de maneira mais profícua a porosidade entre arte, indústria e comércio é a *Caixa Tunga*. Se a discussão levantada por Silveira (2010: 131) aponta para algumas dúvidas quanto ao *status* da obra *Barroco de Lírios*, na *Caixa* as questões parecem dilatadas, como veremos ao longo da discussão aqui apresentada. Daqui em diante, portanto, buscaremos apresentar e analisar esse conjunto de publicações, bem como compreender seus possíveis desdobramentos na obra do artista e na editora. Dessa maneira estaremos, ao mesmo tempo, ampliando e/ou verificando algumas das questões suscitadas nas discussões precedentes.

Para tanto, o presente capítulo, diferentemente dos anteriores, está subdividido em duas seções, sendo que a primeira delas, que busca apresentar a *Caixa*, se abre em sete, onde cada uma dessas partes trata de um dos trabalhos da obra, que, por sua vez, também é composta por sete volumes (seis livros e um cartaz).

3.1.1. Lúcido Nigredo

A visível dicotomia, o oxímoro, o absurdo, contidos no jogo de palavras – *Lúcido Nigredo* – induz o espectador a uma interpretação metafórica, recurso retórico muito explorado pelo artista. Na própria *Caixa Tunga* temos outro exemplo da utilização desse tropo em *A Prole do Bebê*. Dessa maneira, ao evocar a clareza da escuridão, Tunga lança o espectador para dentro de um enigma, possivelmente sem solução, se levarmos em consideração o tom kafkiano da proposição. Esse procedimento cria um enigma⁴⁹, se torna um “conceito chave” para o artista, que

48 Em entrevista concedida pelo artista para o presente trabalho, em 21 de julho de 2012, o artista declarou já estar trabalhando em um novo livro para a editora Cosac Naify.

49 Cf. Silveira: "Outra rotina importante é o uso da lacuna e o oferecimento do mistério para decifração"(2008: 308).



Figura 22. Tunga, *Lúcido Nigredo* (Caixa Tunga), 2007. Detalhe da capa aberta.

não se vale do recurso para escamotear o(s) significado(s) contido(s) no trabalho, mas para criar um espaço onde nossas “certezas” são postas à prova o tempo todo (PEDROSA, 1999: 112).

Portanto, o título da obra funciona como um prelúdio cujos possíveis nexos só podem ser desfrutados para os que prosseguirem. A capa do livro reafirma essa intenção. Delicadas letras vazadas, compondo *Lúcido Nigredo*, sobrepõem-se a uma imagem não identificável, que lembra um céu acinzentado rasgado por nuvens negras, ou, talvez, o seu avesso: um céu negro rasgado por nuvens acinzentadas. Sobrepondo-se a esse arranjo está o nome do autor, transparente, impresso com verniz localizado, demasiadamente grande em relação ao título, porém muito discreto e por vezes visível, por vezes invisível⁵⁰. Esses pequenos enfrentamentos perpassam a obra e são reflexos de um *corpus* já “repleto de ambigüidades intencionais” (NAVES, 1987: 3).

No interior do livro, as primeiras páginas parecem se valer da mesma lógica, onde a primeira sequência de imagens que se sucede é ininteligível, dessaturada, em tons de cinza claro. Entretanto, com o folhear, as imagens vão se tornando progressivamente mais nítidas, até o momento em que somos confrontados com uma página dupla que parece explicar parcialmente o que acabamos de ver nas páginas anteriores: recipientes de vidro (vidros soprados que lembram vasilha-

⁵⁰ A camada transparente formada pelo verniz aparece ou desaparece em função do ângulo de incidência da luz.

mes de laboratório), de diversos tamanhos e tipos, entornados no chão com um conteúdo negro espalhado (bolas de bilhar, feltro, bolas de cristal, esponjas do mar, escovas de limpar vidro), por vezes no chão, por vezes ainda contido pelo invólucro. Esse arranjo é cuidadosamente iluminado de maneira a criar um jogo de luz e sombra, e, ainda, projetar uma imagem acinzentada, semelhante às apresentadas nas páginas precedentes, na parede.

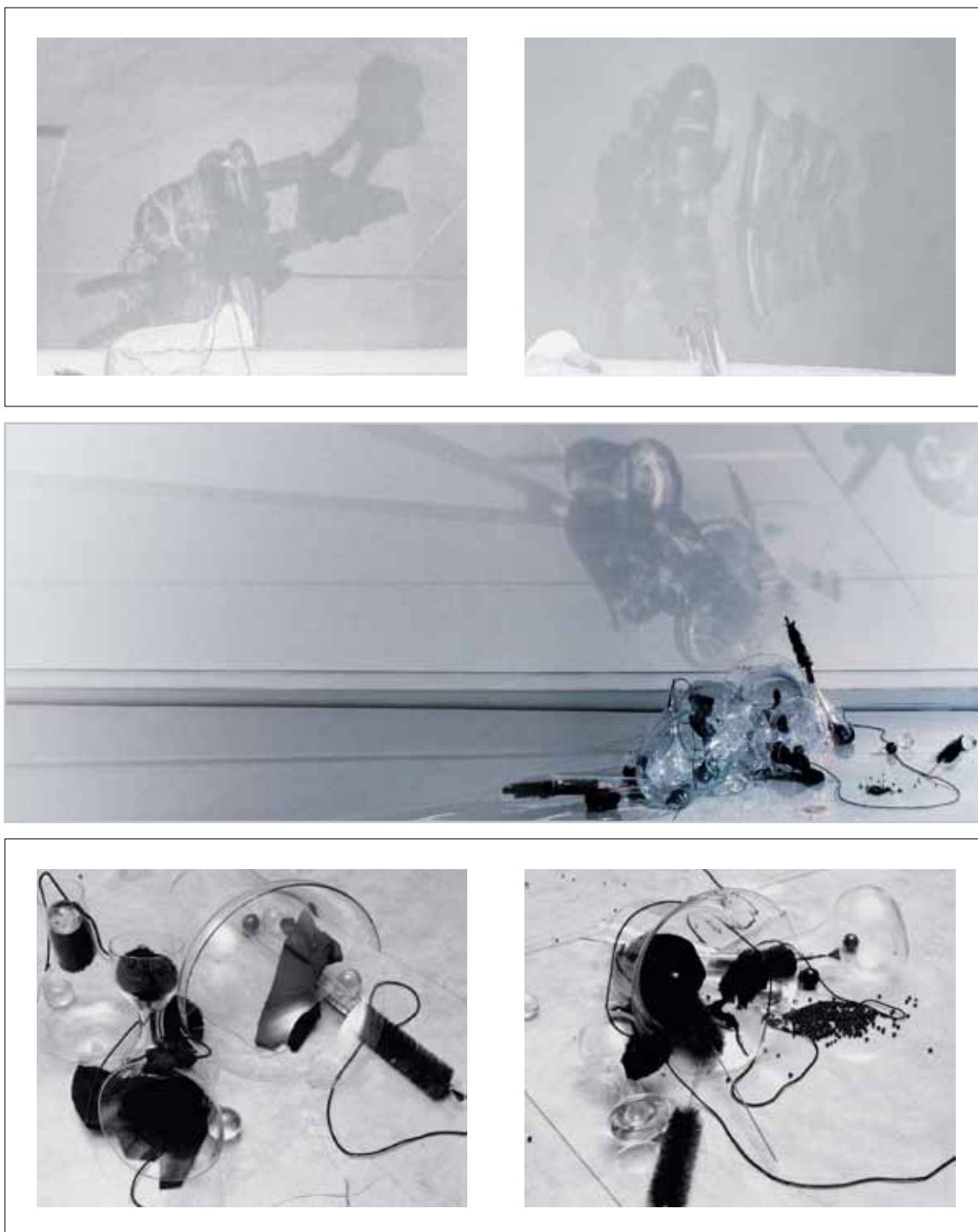


Figura 23. Tunga, *Lúcido Nigredo (Caixa Tunga)*, 2007. Detalhe das primeiras seqüências de páginas.

A página dupla situa o leitor no espaço que adiante será exposto a uma série de detalhes desses objetos, um *zoom* em diversos arranjos dos elementos, que parecem ter sido manipulados, rearranjados. É também nesse momento que nos damos conta de que o chão acinzentado está coberto por placas de vidro, muitas vezes trincadas, e que as projeções acinzentadas, na parede, são oriundas desse arranjo entre o chão envidraçado, as peças e a luz do ambiente.

Desse modo, a espacialização se dá por meio das possíveis configurações entre objetos e reflexos. Porém, com o virar das páginas, o ponto de vista novamente se desloca de maneira abrupta. Uma outra página dupla, em que cada fólio se desdobra, duplicando o tamanho das páginas e da imagem, revela que o arranjo que acreditávamos tivesse sido manipulado, cena a cena, na verdade são diferentes arranjos de uma série instalada em um espaço muito maior que o anteriormente apresentado. Essa mudança de perspectiva não é um deslocamento somente do ponto de vista dos objetos; é um deslocamento no espaço e no tempo, visto que as imagens apresentadas foram tiradas em tempos e lugares distintos, algo que o espectador só se dará conta nos créditos das imagens. Ainda relevante é o fato de que as imagens apresentadas não se encontram em ordem cronológica; estão distribuídas, sob essa perspectiva, de maneira aleatória. No entanto, o livro, como concebido pelo artista, permite esses deslocamentos, um verdadeiro *tour de force* narrativo, onde, independentemente de sua origem, as imagens formam sequências, narrativas.

Mais adiante, o que vemos é uma sequência de *Lúcido Nigredo* cercada por imagens de uma pessoa subindo em uma escada e entrando em um elevador. Posteriormente, essas mesmas imagens, em tons azulados, progressivamente se fundem ao trabalho prévio. Nos créditos descobrimos que são imagens do filme de Tunga, *Heaven's Hell / Hell's Heaven*, que, em um dado momento, aparecem projetadas na parede do ambiente onde *Lúcido Nigredo* se encontrava montado. Impõe-se ao esquema monocromático da última, um forte contraste com o ciano utilizado na projeção, em uma cena que parece não ter começo e nem fim; subida e descida se repetem vertiginosamente, assim como em outro importante filme do artista, *Ão* (LINDOTE, 2005 : 387).⁵¹

51 Uma referência histórica ao filme de Tunga, numa sequência semelhante e muito conhecida, é *Passagens I*, filme de Anna Bella Geiger de 1974, porta-pack ½ polegada, com 13 minutos.



Figura 24. Tunga, *Heaven's Hell / Hell's Heaven* (Lúcido Nigredo, Caixa Tunga), 2007.

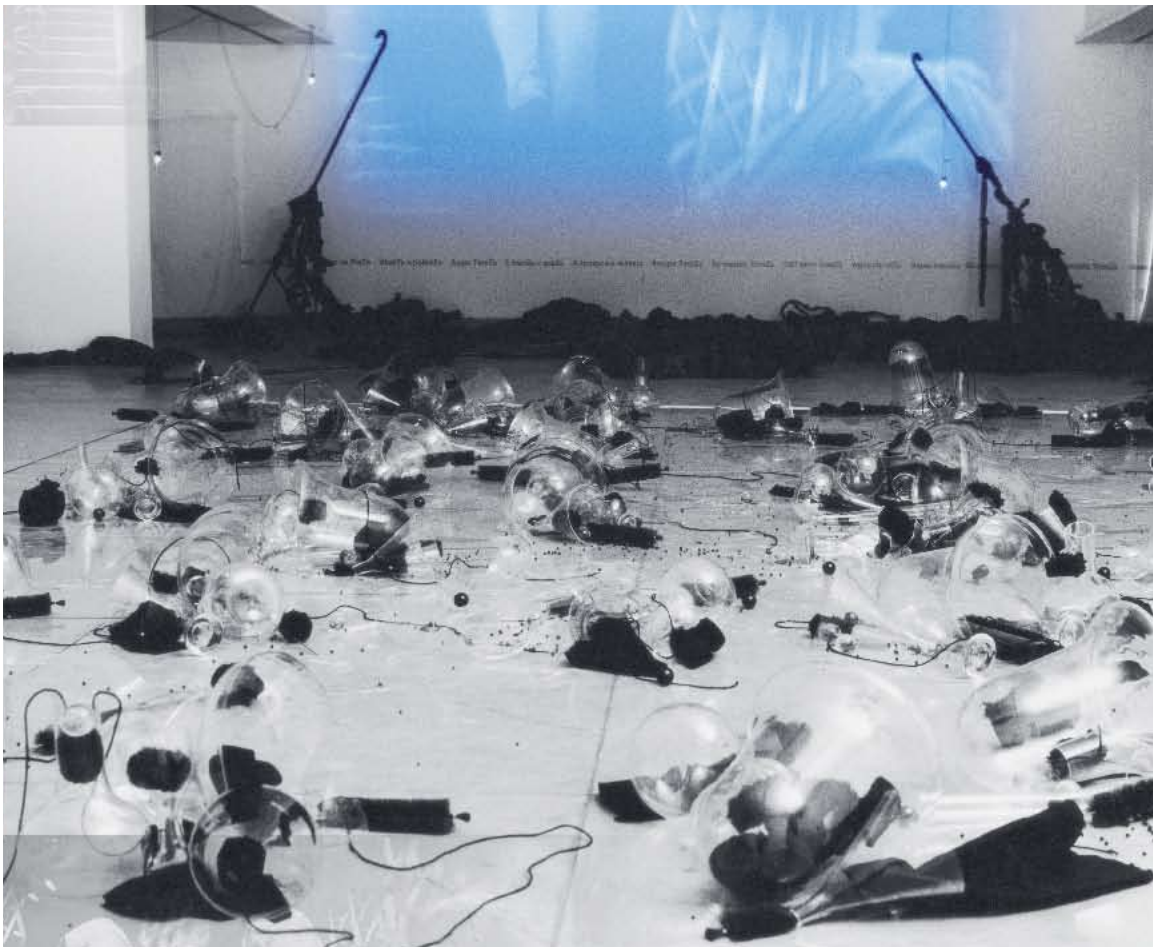


Figura 25. Tunga, *Lúcido Nigredo* com projeção de *Heaven's Hell / Hell's Heaven* (Lúcido Nigredo, Caixa Tunga), 2007.



Figura 26. Tunga, *Temperança Imersa* (*Lúcido Nigredo*, *Caixa Tunga*), 2007.

Após esse segmento, o artista busca entrelaçar outras obras, mais especificamente quando imagens de *Temperança Imersa* fazem com que os tons azulados invadam as páginas do livro. Nesse caso, alguns objetos de *Lúcido Nigredo*, entre eles os recipientes de vidro, pequenas esferas e escovas de limpar vidros, também negras, encontram-se submersos em água. Ainda na mesma cena encontram-se duas pessoas nuas e um sapo, que, assim como os objetos, estão imersos. O que não fica evidente é qual a posição desses personagens, ou ainda, quem está por cima e quem está por baixo. Aqui podemos conjecturar que a temperança, no tarô, é representada por figura feminina que entorna o conteúdo de um vaso em outro, simbolizando a transmutação dos elementos, em uma circularidade harmônica. Coincidência ou não, como veremos adiante, os objetos apresentados até o presente momento também passarão por diversas transmutações.

A mesma coloração azulada persiste quando *Lúcido Nigredo* é acrescido dos *Heraldos em Luz Vermelha*, mas com uma notável diferença: um *spot* de luz vermelha, como o título sugere, cria um pequeno espaço vermelho em meio ao azul dominante da cena. Os elementos de *Lúcido Nigredo* que foram diretamente expostos à luz vermelha se transformaram em corpos opacos, metálicos e pesados. Mas ao seu redor, os objetos ainda abrigados pela luz azulada do entorno continuam em seu estágio anterior: transparentes, vítreos e leves. Mais uma vez, nas paredes do ambiente são projetadas imagens de *Heaven's Hell / Hell's Heaven*, reforçando os tons azulados; já nas outras paredes, uma luz vermelha parece fazer frente e ao mesmo tempo se aproximar: um jogo de complementares, visto que o azul, em alguns pon-

tos, tende ao verde, e o vermelho, em outros pontos, tende ao laranja, formando os pares azul-laranja, predominante, e verde-vermelho.

Os heraldos são mensageiros que anunciam aquilo que ainda vai acontecer mais adiante. E nesse caso não é diferente. Uma série de cores amarelas, brancas e azuladas começam a invadir as peças e, repentinamente, o cenário muda: os objetos, em sua maioria, se tornam opacos, metálicos, de ferro, e recobertos por ferrugem. As sombras também invadem a instalação; é *Lúcido Nigredo et son ombre*. Essa mudança de estado parece acompanhada de uma preferência pelas formas mais sinuosas.

A predominância do amarelo, com o virar das páginas, também irá se alternar com o vermelho, que, em seu clímax, passará para a montagem de *1/3 Tríade*, onde os objetos se assemelham aos anteriores, porém parecem ter aumentado e assumido, majoritariamente, a forma de sinos. No desfecho, o esquema mono-



Figura 27. Tunga, *Lúcido Nigredo com os Heraldos em luz vermelha* (*Lúcido Nigredo*, Caixa Tunga), 2007.



Figura 28. Tunga, *Lúcido Nigredo et son ombre* (esq.) e *Cadentes Lácteos* (dir.), (*Lúcido Nigredo*, Caixa Tunga), 2007.

cromático retorna com uma única página dupla ocupada por outra obra, na qual sinos gigantes encontram-se ora suspensos, ora no chão: é *Cadentes Lácteos* acompanhada do único texto que compõe o livro, um poema de autoria de Arnaldo Antunes intitulado *Isso*. Segue-se um espelho com imagens/créditos/detalhes das imagens e, logo após, o miolo se encerra com o colofão. A quarta capa é uma extensão da imagem da primeira, que sangra em sua direção.

Se, como dissemos anteriormente, os livros de Tunga parecem apropriar elementos exógenos, através de registros de suas próprias obras, eis que, neste momento, cabe uma breve análise de suas outras formas de apresentação, fora do volume que as apropriou, ou seja, as obras em si. O nigredo é a substância que, para os alquimistas, seria matéria-prima para a sublimação, ou ainda, o primeiro estágio para se chegar ao ouro alquímico (WILLER, 2007: 233). Se nem tudo que reluz é ouro, em *Lúcido Nigredo* essa lógica é reversível: nem tudo que é ouro reluz. A descrição da obra, em uma de suas apresentações, fora das páginas do livro, segundo Lindote (2005 : 387), é a seguinte:

Lúcido Nigredo, de 1999, é uma instalação que ocupa uma sala inteira, e é composta de um fundo em tecido negro sobre o chão, sobre o qual estão colocadas grandes placas quadradas de vidro, por onde o público passa, e que são pisadas pelo artista até quebrar. Sobre estas placas quebradas, estão dispostas uma série de delicadas esculturas de vidro.

Ainda sobre o trabalho, o próprio artista acrescenta que, em *Lúcido Nigredo* “pisa-se em vidro que quebra e de vidro são as esculturas que aí não se quebram” (TUNGA *apud* Lindote, 2005: 385). A mesma análise encontra respaldo em um tratado de alquimia, atribuído a Hermes Trismegisto, conhecido como *Tábua de Esmeralda*: o que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa. A máxima parece valer para os outros trabalhos apresentados no volume, onde, seja vidro, seja pedra polida, seja água, seja uma escadaria/elevador sem fim, todos parecem resultar no espelhamento da obra. Se em *Lúcido Nigredo* o que está embaixo é a fragmentação do que está no alto, em *Temperança Imersa*, mais otimista, essa diferença se dilui; se em *Heaven’s Hell / Hell’s Heaven* subir é descer e descer é subir, em *Cadentes Lácteos* descer ou não descer é circunstancial. Mas não é só dessa misteriosa alquimia que emana a força do trabalho; Tunga já havia declarado que o nome da obra, *Lúcido Nigredo*, não deriva da alquimia, mas da *Alquimia do Verbo*, de Rimbaud⁵². Por sua vez, o texto de Rimbaud é até hoje fonte de interpretações místicas (WILLER, 2007: 19). Desse texto⁵³, Tunga parece ter derivado o caminho cromático que pontua os momentos da narrativa do livro. Ademais, o comentário de Augusto de Campos (1993: 14) sobre a poética de Rimbaud parece reverberar no trabalho de Tunga: “É que as imagens em Rimbaud, como as de Cézanne, são organizadas não como símbolos que se remetem para além delas próprias, mas como deslocamentos metonímicos”.

52 Folha de São Paulo, 11 de novembro de 1999, Folha Ilustrada.

53 FONTE: Prosa Poética / Arthur Rimbaud. 1998. Tradução de Ivo Barroso

Minha vez. A história de uma de minhas loucuras.

Desde muito me ufanava em possuir todas as paisagens possíveis, e tinha por irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna.

Admirava as pinturas medíocres, bandeiras de portas, cenários, telões de saltimbancos, letrados, iluminuras populares; a literatura antiquada, latim da igreja, livros eróticos sem ortografia, romances dos tempos da avó, contos de fadas, almanaques infantis, óperas antigas, refrãos simplórios, ritmos singelos.

Sonhava cruzadas, viagens de descobertas cujos relatos não existem, repúblicas sem história, guerras de religião reprimidas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e continentes: acreditava em todos os sortilégios.

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I rubro, O azul, U verde. –Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos. Eu me reservava a tradução.

A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens.

Outra referência para a obra, segundo Lindote (2005: 388), é a poesia de São João da Cruz⁵⁴ que, para a autora, se resolve no texto crítico de Giorgio Agamben, conforme explicitado no seguinte trecho:

O pensador italiano Giorgio Agamben nos chama a atenção, justamente, sobre a proximidade poética da “noite escura”, como sendo, no *Opus alquímico*, o símbolo do *Nigredo*, o primeiro estágio da obra.

Nesse sentido, Tunga opera numa confluência de tradição discursiva, que é, ao mesmo tempo, hermética e cristã, e tal ambivalência, acaba por gerar uma espécie de leitura difusa de sua obra. Por esse motivo, os aparentes elementos de natureza “hermética” ou ainda, “os outros simbolismos”, com os quais a crítica identifica uma marca de extensão temporal na plurivalência destas obras, possuem também, uma inscrição ligada a temas da cristandade, nem sempre facilmente identificável no contexto, em grande parte, laico da arte contemporânea. Todavia, tais temas cristãos, conforme havíamos identificado anteriormente, são trabalhados de um modo não apenas subversivo ou perverso, onde as referências “simbólicas”, “herméticas”, ou até mesmo, em certa medida alquímicas, entrariam para alterar os elementos católicos.

No entanto, a própria autora relativiza a análise ao colocar a discussão em perspectiva, tendo afirmado que:

Talvez pelo contrário, se levássemos em consideração que Tunga possa utilizar os elementos cristãos de um modo muito sutil, como uma forma de gerar uma perturbação voluntária e calculada, no contexto orgulhosamente laico da arte de nossos dias. Ou ainda se poderia dizer que se encontraria em jogo, nestas obras, uma certa inteligência autônoma das formas da arte em si mesmas, que tratariam de manter, uma espécie de campo de sobrevivência de elementos simbólicos, tanto de ordem cristã quanto hermética, que no entanto, sempre se encontraram aderidos ao campo da cultura.

54 Monteiro (2004: 83) vai ao encontro do comentário e acrescenta que: “Lúcido-Nigredo é uma instalação envolta em muitas narrativas: a história da fuga de São João da Cruz, ajudado por Santa Teresa, e a referência a objetos de cozinha encontrados pelo caminho. Somadas a essas referências, há as fotos de ninfas derramando líquidos claros e escuros em vasos transparentes (Temperance)”.

Em qualquer uma das conjecturas, o trabalho do artista parece lidar com o equilíbrio entre as partes. Um equilíbrio frágil, sempre prestes a desmoronar, que, no entanto, sempre se mantém, mesmo contra todas as probabilidades, ou, como já supracitado, mesmo quando nossas certezas são postas à prova. No entanto, essas questões não se restringem às obras aqui descritas; muito pelo contrário, parecem atravessar o *corpus* de sua obra. Sendo assim, não é de se estranhar que o crítico Lorenzo Mammì tenha feito comentário semelhante para se referir a uma obra do artista que não se encontra no livro, a obra *Palíndromo Incesto*, quando afirmou que: “A obra tem uma estrutura espelhada bastante clara, mas parece prestes a desmoronar, como se um processo de diferenciação iniciado a duras penas já começasse a entrever seu fracasso.” (2012: 226).

Em artigo, Lindote (2005: 26), ao comentar sobre *Palíndromo Incesto*, sugere que nesse trabalho, assim como em vários outros do artista, nos quais podemos incluir os que aqui estamos analisando, o espectador dificilmente consegue escapar de uma “associação estrita com a alegoria”, já que os “enigmas lançados por Tunga” remetem uns aos outros, o que, para a autora, “impede um encontro direto com a interpretação de um possível significado secreto”. Talvez seja nesse processo de circularidade que reside a possibilidade de abertura de um trabalho para outros, fato evidenciado no livro onde as obras parecem funcionar em uníssono (MONTEIRO, 2004: 83).

No livro *Lúcido Nigredo* a circularidade se dá a partir de um eixo norteador, o da instalação de mesmo nome. Nesse sentido, o que parece particularizar o volume é a utilização quase que exclusiva de imagens. Afinal, o único texto que integra o volume, o poema *Isso*, não se presta a dirimir quaisquer dúvidas, mas a aumentá-las, em um jogo de palavras que se segue após um jogo de imagens. O livro, portanto, não é um roteiro explicativo de sua obras. Sendo assim, tanto o livro quanto a obra tratam, de maneira metonímica, da materialidade da linguagem, o que os conecta à tradição poética de Rimbaud. No entanto, a obra não é uma tradução plástica da *Alquímia do Verbo*. *Lúcido Nigredo* é um campo de experimentação de linguagem onde o artista, assim como o poeta já o fizera antes, brinca com a matéria do seu ofício, permitindo um jogo interno e enigmático de associações.

O primeiro estágio, nigredo, da transparência, da objetividade, é negado, suplantado pela materialidade dos objetos opacos e pesados. No início do livro somos

confrontados com uma série de objetos e cenas, que se referem exclusivamente ao trabalho *Lúcido Nigredo* em três de suas versões⁵⁵; já nas páginas subsequentes, esses mesmos objetos passaram por uma série de transformações, ou ainda, se fundiram com outras versões da mesma obra⁵⁶ e ainda com outras obras⁵⁷, cujos vínculos parecem emergir após terem sofrido uma última transformação: terem sido integradas pelas páginas de um livro.

3.1.2. *True Rouge*

O livro *True Rouge*, a julgar pela capa, tem uma proximidade com outro livro que integra a *Caixa: Lúcido Nigredo*. Tanto o arranjo tipográfico quanto o acabamento e imagem que compõem o fundo são, claramente, parte de um mesmo projeto. No entanto, em *True Rouge*, o cinza de *Lúcido Nigredo* torna-se vermelho e o preto torna-se vinho, mas a lógica de construção da imagem é similar. Ademais, a reversibilidade entre figura e fundo, céu e nuvens, observada na capa de *Lúcido Nigredo*, é igualmente transportada para este trabalho. A diferença mais notável entre as duas capas é a mudança de formato, mas a proporção entre as duas é igual, apesar de *True Rouge* ser menor.

As semelhanças entre os dois volumes, *True Rouge* e *Lúcido Nigredo*, não param por aí. No miolo, a sequência inicial de imagens também é apresentada de maneira similar, enigmática, onde pequenos detalhes de objetos vão se tornando mais evidentes com o passar das páginas, até que em um dado momento uma página dupla se desdobra mostrando um arranjo maior, explicando as outras imagens que a precederam. Desse momento em diante, podemos compreender o que sucedeu e, ao mesmo tempo, adquirimos informações suficientes para prosseguirmos adiante.

55 Registro das exposições no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, do Centro Recoleta, em Buenos Aires, e da Galeria Millan, em São Paulo.

56 *Lúcido Nigredo com os Heraldos em luz vermelha*, *Lúcido Nigredo com projeção do filme Heaven's Hell/Hell's Heaven* e *Lúcido Nigredo et son ombre*.

57 São elas: *Heaven's Hell/Hell's Heaven*, *Temperança Imersa*, *1/3 da Tríade* e *Cadentes Lácteos*. Lindote, em sua tese, já observara um caso similar ocorrido em *Barroco de Lírios*: no texto que o artista produziu para apresentar o trabalho *Xipófagas Capilares*, adotou o "procedimento de incluir a obra dentro da obra" (2005: 237), onde o texto faz clara menção à obra *Ão*. Outros casos similares também são discutidos na mesma pesquisa.



Figura 29. Tunga, *Lúcido Nigredo* (esquerda) e *True Rouge* (direita), Caixa Tunga, 2007.

Garrafas, cálices, funis de vidro soprado, esponjas do mar, panos de feltro, escovas de garrafa, contas de vidro, bolas de bilhar, esferas de vidro, fluidos de cor avermelhada – “insólito equipamento” (ROLNIK, 1998: 115). Em alguns pontos, o fluido avermelhado que ocupava os recipientes de vidro pendentes escorreu e caiu no chão, formando poças, rastros que parecem de sangue; já em outros, o líquido permanece no invólucro.

Apesar das similitudes entre os livros *True Rouge* e *Lúcido Nigredo*, descritas até o momento, com o virar das páginas os dois trabalhos parecem se distinguir cada vez mais. Afinal, não é a matéria que transmuta em *True Rouge*, é o espaço ao seu redor. Outra mudança notável é o arranjo das peças, onde os objetos que formam o conjunto não se encontram sobre um chão espelhado como em *Lúcido Nigredo*; encontram-se suspensos, presos ao teto por uma enorme trama de redes vermelhas interconectadas.

As redes vermelhas são presas a várias cruzetas que, por sua vez, são fixadas ao teto. Os objetos encontram-se aleatoriamente distribuídos pelas redes. Na composição, o peso exercido em cada conjunto é diferente e, por conseguinte, as alturas são variáveis em função da quantidade de elementos contidos no conjun-

to que estamos observando, sendo que, em alguns casos, a rede quase toca o chão e, em outros, flutua. A estrutura, que se assemelha a um sistema nervoso, é aparentemente frágil, mas suficiente para suportar a pressão gerada pelo peso da escultura. A distribuição das redes na sala segue uma ordem: do centro, área de maior densidade, para a periferia, área de menor densidade (TUNGA, 2007: 34). A obra, em sua totalidade, forma uma enorme “escultura” vermelha suspensa, onde prevalecem certas tensões.

Depois de uma série de imagens que mostram possibilidades de acomodação das peças nas redes, eis que o artista nos apresenta um documento, como uma cópia fac-símile de um texto, colado sobre uma das páginas do livro. O pseudo-documento é o poema de Simon Lane, *True Rouge*, que dá título à obra, e que, apesar de nascido no mesmo ano, obviamente precede a obra de Tunga. O poema algébrico apresenta uma estranha matemática mística que, à



Figura 30. Tunga, *True Rouge* (Caixa Tunga), 2007.



Figura 31. Tunga, *True Rouge (Caixa Tunga)*, 2007.

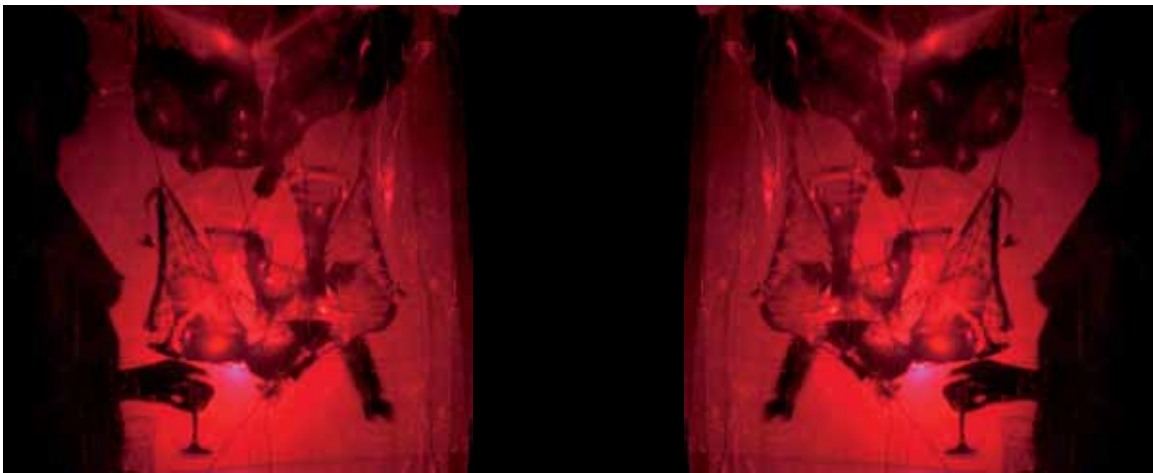


Figura 32. Tunga, *True Rouge (Caixa Tunga)*, 2007.

maneira da alquimia, leva a uma profusão do vermelho pelo espaço, o vermelho que invade o ambiente. Nesse sentido, mais uma vez o trabalho se aproxima de *Lúcido Nigredo*, onde ambos se inspiram em textos mas não buscam fazer uma correspondência direta, uma tradução visual, plástica.

Depois de apresentar o poema que inspira a obra, o artista novamente se distancia dos mecanismos narrativos engendrados em *Lúcido Nigredo*, ao inserir um grupo de imagens onde *performers* interagem com as peças, privilegiando, assim, outro momento importante de sua obra: a instauração. Encerrando o volume, páginas que se desdobram mostram imagens onde o vermelho é substituído por verde, sua complementar. Esse curto jogo cromático é sucedido por um breve texto em que o artista descreve o arranjo físico da instalação.

Anexo a *True Rouge*, um envelope vermelho traz um cartazete mostrando uma das versões da instalação. No verso, a mesma imagem se repete, porém refletida e destacando, através de um tratamento fotográfico que já havia sido utilizado em algumas páginas do livro, algumas das peças que se encontram marginalizadas em relação ao centro, onde existe uma maior densidade de elementos. Um equilíbrio instável, que pende para o chão, mas, misteriosamente, flutua.

Evidentemente, *True Rouge* se assemelha a *Lúcido Nigredo*. A analogia entre os dois livros, no entanto, parece ter gênese anterior, nas próprias instalações, que compartilham tanto a inspiração em textos quanto a experimentação de linguagem. Dessa maneira, o referenciamento mútuo nos livros não é uma coincidência, mas uma vontade de criar pontes entre esses trabalhos, compartilhando, dessa maneira, não só o aspecto físico, mas a estrutura narrativa primordialmente imagética, evidenciando o quanto têm em comum. No entanto, a decisão do artista de mantê-los separados, distingui-los, não parece ser um subterfúgio para esconder seus vínculos, mas sim um mecanismo intencionalmente utilizado para explicitar uma diferença crucial: em *Lúcido Nigredo* a transmutação é interna, nos elementos, uma implosão; já em *True Rouge* a transmutação é externa, no ambiente, uma explosão.

3.1.3. Olho por Olho

Olho por olho, dente por dente – a Lei de Talião. No entanto, suprimir a segunda parte da sentença, dente por dente, nos leva a completar a lacuna deixada por sua ausência. Não obstante, essa não parece ser a lógica empregada pelo artista. Nesse caso, a operação é, mais uma vez, um uso metafórico da linguagem. Ou ainda, onde se lê olho por olho, se vê dente por dente. Não há reticências em *Olho por Olho* – na capa, o título se encontra sobreposto à imagem de uma mulher observando um dente fincado na areia. Um rápido folhear por entre as páginas do miolo confirma que os dentes são os protagonistas das estranhas ficções engendradas por Tunga.

A primeira página do livro apresenta um arranjo onde dentes gigantes se encontram suspensos por ganchos, que, por sua vez, estão presos a varões, cortinados, que também sustentam tecidos, cortinas. Na página dupla que se sucede, vemos um arranjo semelhante, com uma fotografia ocupando as duas páginas, sangrando. Nessa mesma fotografia, uma pessoa se encontra ao fundo da cena,

por detrás do tecido translúcido. A próxima página, mais especificamente a página par, mostra uma cena estranhamente parecida com a anterior e, curiosamente, a pessoa parece não ter se movido entre uma imagem e outra. Um olhar mais atento revela que se trata da mesma fotografia, e que a união da primeira página com a quarta forma a fotografia da página dupla, que, por sua vez, ocupa a segunda e a terceira páginas. Portanto, a sensação de movimento é ilusória, mais um uso circular das imagens. Percorre-se um trecho, mas continua-se no mesmo lugar. Dessa maneira, estabelecendo uma analogia com uma estrutura clássica do livro, esse pequeno trecho funcionaria como um prefácio para as partes que se sucedem.



Figura 33. Tunga, *Olho por Olho* (Caixa Tunga), 2007. Detalhe da capa aberta.



Figura 34. Tunga, *Afinidades Eletivas* (Olho por Olho, Caixa Tunga), 2007. Detalhe das primeiras seqüências de páginas (simples – dupla – simples, indicado pela linha magenta).

Em *Olho por Olho* a narrativa é cadenciada por momentos bem pontuados, separada por capítulos, ou por grupos de trabalhos, que à maneira da literatura gerenciam o nexos interno das partes, mas, ao mesmo tempo, referem-se umas às outras. O primeiro destes momentos é *Olho por Olho*, que dá nome à obra, visto sua possibilidade de transitar por entre os demais trabalhos apresentados. Nessa direção, o ensaio que abre a seção busca fabular sobre as possibilidades simbólicas suscitadas pelos dentes, ou por sua ausência (TUNGA, 2007: 8):

Um velho costume, ainda uma prática persistente (embora cada vez mais remoto), é a conversão de dentinhos infantis em brincos ou pingentes de ouro, espécie de jóia criso-efantina. O hábito é banal mas não destituído de arcaico sentido. Reintegrar ao corpo, alegoricamente aquilo que fora parte dele, dar vida em forma de enfeite a partes mortas, denota no mínimo um legítimo sentido de humor.

Ainda no mesmo texto, o artista diz ter achado, em uma gaveta, uma caixinha contendo os dentes de leite de uma amiga. Resolve restituí-los, no entanto, transformados em jóia, como descrito na citação anterior. A reação de sua amiga ao presente é o mote para a narrativa verbo-visual que se segue. Encerrando a seção, um texto narra a tentativa bem sucedida, do artista, de replicar a experiência anterior – presentear alguém com jóias de dentes-de-leite – o que o leva a concluir que inventara um “dispositivo”, um “profilático simbólico, face a perda irremediável daqueles pedacinhos de nós” (TUNGA, 2007: 15). Ainda no mesmo texto, Tunga justifica seu interesse pelos dentes quando afirma que

Curiosamente, ao inverso dos processos escultóricos, na perda de dentes, preservamos e cuidamos das partes do processo (gêniva, maxilar, nós mesmos) desprezando a parte que gerou maior esforço de criação, a saber, os dentes, estes as verdadeiras esculturas. Não é portanto absurdo o resgate deste tema enquanto esculturas (TUNGA, 2007: 16).

Partindo dessa premissa, o artista apresenta uma série de trabalhos nos quais os dentes são os elementos escultóricos. O primeiro desses trabalhos é *Afinidades Eletivas*, uma referência à obra homônima de Goethe. Em sua obra, Tunga expõe uma série de esculturas onde formas amebóides, dentadas, desdentadas ou mordidas, se encontram interconectadas por correntes.



Figura 35. Tunga, *Bibelô* (*Olho por Olho, Caixa Tunga*), 2007.

Na alquimia medieval utilizava-se o termo *afinidade* para explicar a atração e a fusão de corpos. Segundo o sociólogo Michael Löwy (2011 : 130), ao se referir à concepção alquímica do termo, a afinidade “é a força em virtude da qual duas substâncias diversas ‘se procuram, unem-se e se encontram’ em um tipo de casamento, de *noce chimique*, procedendo muito mais por amor do que por ódio, *magis ex amoré quam ex odio*”. O autor ainda acrescenta que a expressão *afinidade eletiva*, *attractionis electivae*, apareceu pela primeira vez no livro *De attractionibus electivis*, do químico sueco Torbern Olof Bergman, em 1775 – de onde, provavelmente, Goethe tomou emprestado o título do seu romance (*idem*). Porém, Goethe utiliza essas relações químicas, de atração e repulsão, para estudar as relações humanas, em um romance laboratorial no qual as relações sociais aproximam ou afastam seus personagens (CARICARI, 2006: 67).

No livro de Tunga, as formas amebóides passam por experiência semelhante, onde os grilhões parecem ser a única força capaz conter as partes e uni-las, mesmo quando essas naturalmente se repelem. A primeira imagem do trabalho, intitulada *Bibelô*, parece fazer uma alusão mais explícita ao romance de Goethe, onde quatro peças, assim como no livro, se encontram entrelaçadas: a que faltam os dentes e a que ainda não tem dentes, porém foi mordida, se encontram afastadas

entre si e próximas de suas opostas dentadas, que por sua vez, também estão repelidas entre si. Essas conjunturas de atração e repulsão são temas recorrentes no trabalho de Tunga, como se a proximidade das peças estabelecesse um campo magnético, “numa relação entre cheios e vazios, que não é proporcional, mas devoradora, canibalesca” (MAMMÌ, 2012: 287). Essa premissa parece ser evidente em *Afinidades Eletivas*, onde os dentes, cuja função é mastigar, se ferem, são extraídos e se repelem, mas nunca conseguem se apartar, e eventualmente podem se encaixar, mas a ligação é sempre instável, como a obra.

Ao longo das páginas, as relações entre as peças passam por arranjos mais complexos, com outros elementos em meio a elas, mantendo-se em um arranjo similar, mas ocupando um espaço maior. As imagens que abrem o livro parecem fazer parte desse grupo, onde novamente surgem os cortinados que ocultam parcialmente o campo visual entre as peças, dissimulando suas relações. No entanto, se no romance de Goethe o desfecho é trágico, o foco de Tunga é no clímax da obra, momento máximo de instabilidade entre os elementos que antecede a separação, mas que ainda os une.

Indo do trágico ao bizarro, na próxima seção do livro os dentes se tornam estranhos ornamentos, extraídos do filme *Medula*, de Erik Rocha e Tunga. Mais uma vez, iniciado por um texto, o autor narra seu encontro com um casal de amigos que o acompanhariam a uma festa de gala. Todavia, ao chegar ao apartamento dos amigos, pôde espiar, pela porta entreaberta, o casal que ainda estava se arrumando. Ao se aproximar, percebe que os botões do luxuoso vestido da amiga são *humanos dentes*⁵⁸. Surpreendentemente, quando vê os amigos sorrindo através do reflexo do espelho da penteadeira, percebe que o casal está sem dentes.

Esse texto é seguido por uma série de imagens que, de maneira redundante, encenam o texto. As imagens reforçam o *voyeurismo* do narrador; ademais, pouco acrescentam. O que parece peculiar nas imagens é o recurso gráfico utilizado para transportar os fotogramas – quadros, próprios da película cinematográfica – para o livro. Uma pequena janela, colada sobre a página, prende a tira de papel que, quando puxada, vai passando os quadros do filme. Um recurso hábil, no

58 Não coincidentemente, ao longo do livro o artista se refere aos dentes humanos como humanos dentes, cujos comportamentos parecem assimilados ao dos que os esculpiram, e, mesmo autônomos, são reminiscências para aqueles que os geraram.



Figura 36. Tunga, *Medula (Olho por Olho, Caixa Tunga)*, 2007.

entanto, pouco impactante, visto que o conteúdo já fora descrito integralmente pelo texto que o antecede.

Na próxima parte, *A Cada Doze Dias e Uma Carta*, uma série de desenhos feitos com pastel seco dão vida a cenas eróticas onde os dentes se fundem a figuras humanas, como encaixes, como órgãos sexuais. O papel, cor de marfim, e a delicadeza do traço, em pastel, trazem à "orgia" uma leveza estranha à temática. Esse trabalho, um dos poucos feitos especificamente para a *Caixa Tunga*, acompanha um texto creditado a um autor pouco conhecido, Botika. A respeito desse trabalho, Tunga, em entrevista a Antonio Gonçalves Filho (TUNGA, 2007) para o jornal *Folha de São Paulo*, declarou que

Um fato curioso se deu durante o período de elaboração: comecei a receber uma série de cartas anônimas, evidentemente de alguém que sabia exercer a escritura e conhecia meu trabalho muito bem. Essa série de cartas semanais correspondeu a uma série de desenhos que eu fiz a cada doze dias, num período de dez sessões, ou seja 120 dias, o que remetia a Sade. Como a correspondência era extremamente perversa, eu achei por bem decifrar quem era o autor. Quando conheci Botika, convidei-o a escrever alguma coisa a partir desses desenhos.



Figura 37. Tunga, *A Cada Doze Dias e Uma Carta (Olho por Olho, Caixa Tunga)*, 2007.

Em resposta ao convite, Botika escreveu um poema, *Ava, Oco e a Família da Família*⁵⁹, em que a libertinagem do desenho ganha outros matizes, criando um diálogo entre os dois trabalhos. O texto, nesse caso, não funciona como explicação das imagens, mas como uma das várias possíveis interpretações das imagens.

O uso da palavra, no trabalho seguinte, *Solstício de Inverno*, parte de um outro princípio construtivo, onde um relato poeticamente sóbrio do artista é seguido de imagens ainda mais sóbrias de um acontecimento ocorrido em 1990, em Glasgow, em uma exposição do artista no *Third Eye Centre*. A veracidade das informações

59 AVA, OCO e a Família da Família

Ela não nasceu só ela / A Ava é a Ava também / O nome dela é Ava e é Ava / Que vive com Oco / Que é Oco também / Ava e Oco Oco e Ava // Se costuram no corpo dos outros / Ava e Oco que pariram dois filhos / Anna e Otto / Oco grudado em Ava grudada em Anna grudada em Otto / Todo mundo costurado num bordado que se multiplica / Anna ligada à Ava pelo cordão umbilical que ninguém cortou / Anna que não é só Anna / E que engoliu dente-de-leite por dente-de-leite // Sua primeira ossada libertina / Olho por olho na gruta da garganta / Os dentes-de-leite de Anna são aqueles que trafegaram / Até o corpo da mãe Ava pelo ininterrupto cordão umbilical mantido // Os dentinhos da filha chegaram à boca da mãe / Que beijou a boca do pai Oco que ingeriu os pequenos branquelos da filha / Oco não digeriu os leitosos de Anna / E por força da natureza estranha não os expeliu do corpo // Os dentes se dissolveram no esperma do pai / Que acabou inserido no útero de sua filha Anna / Após o coito familiar.

Anna costurada ao corpo da mãe pelo consistente cordão umbilical / Engravidou do pai Oco / E gerou a filha Ivi.

relatadas é pouco relevante e, mesmo que o ocorrido se baseie em fatos fictícios, é a operação do artista, a criação da notícia, que importa no trabalho. Como em um folhetim, a imagem parece funcionar como prova cabal da veracidade da narrativa. Nesse sentido, o excerto rememora alguns dos trabalhos que compõem *Barroco de Lírios*, que também misturam realidade e ficção, possibilitando à última se transformar na primeira.

Durante a montagem da exposição em Glasgow, o artista narra que um dente molar de ferro imerso em ácido sulfúrico e sulfito de cobre deveria, por eletrólise, ser recoberto pelo cobre, adquirindo um outro aspecto. No entanto, um descuido fez com que o tanque, onde os componentes se encontravam, se dissolvesse, e tudo isso na inauguração da obra, momento registrado por uma das fotos. Os gases dispersos pela reação química eram tóxicos, e, por isso, a exposição foi evacuada. Curiosamente, o público parece não ter entendido que houve um acidente, dificultando o isolamento do recinto. O artista finaliza o texto dizendo que:

Continuei folheando o jornal inconformado e intrigado com a coluna de fumaça da véspera e o que seria o *acid test*?

Ainda no jornal consultei a meteorologia da véspera, verificando que atravessáramos o solstício de inverno.

Compreendi assim... o papel da fumaça dos dentes nos arcaicos rituais da possível aliança, solstício de inverno.

Seguem-se a essa narrativa os créditos das obras, no entanto, eles não encerram o livro, pois, logo após, uma última obra, e que dá nome ao livro, *Olho por Olho*, é apresentada. Imagens de um tabuleiro gigante de xadrez, em que as peças são substituídas por dentes, verdadeiros *humanos dentes*. É nesse trabalho que o jogo de trocas, como no xadrez – de um dente por outro dente (*Olho por Olho*), de um adorno por outro adorno (*Medula*), de um amor por outro amor (*Afinidades Eletivas*), de um poema por outro poema (*A Cada Doze Dias e Uma Carta*), de um começo por outro começo (*Solstício de Inverno*) – parece orquestrar os movimentos de cada uma das partes.

Por último, segue anexo um encarte que se desmembra do livro e que funciona como um pôster. As imagens impressas nos dois lados do papel são foto-



Figura 38. Tunga, *Solstício de Inverno (Olho por Olho, Caixa Tunga)*, 2007.



Figura 39. Tunga, *Olho por Olho (Olho por Olho, Caixa Tunga)*, 2007.

montagens de alguns registros da obra *Afinidades Eletivas*. Diferentemente das imagens internas do livro, nesse encarte prioriza-se o momento da instauração, amalgamando momentos distintos e trazendo continuidade por meio da fusão de fotos. A parte da montagem que encerra um lado do suplemento é a mesma que inicia o outro lado, o que, assim como nas primeiras páginas do livro, promove um efeito de circularidade: leva o espectador a andar em círculos por entre as imagens onde atores interagem com as peças como num ritual.

O livro *Olho por Olho* se aproxima do primeiro trabalho do artista para a editora Cosac Naify, *Barroco de Lírios*, no que se refere à estrutura narrativa e organização do volume: ambos são separados por seções que carregam em seus títulos nomes de obras do artista; por vezes, incorporam outras obras; em alguns casos estão entremeados por ensaios ficcionais⁶⁰; suas partes, mesmo que separadas por divisórias, não são estanques e parecem se contaminar mutuamente; utilizam diversos papéis para reforçar as mudanças narrativas. Ainda compartilha com *Barroco de Lírios* a vontade de criar “uma ordem anterior à separação entre pessoas e coisas”, aliás uma característica fundamental do trabalho do artista, conforme apontado por Mammi (2012: 226).

O que parece particularizar *Olho por Olho* é a adoção de um elemento escultórico comum a todas as partes, os dentes, como fio condutor para as narrativas, sejam elas construídas por imagens ou por imagens e textos. Evidentemente, do ponto de vista de construção do livro, da narrativa, o trabalho, devedor de muitas das experiências já realizadas em *Barroco de Lírios*, não apresenta grandes surpresas. Isso não significa dizer que estamos vendo mais do mesmo, um mero cacete; *Olho por Olho* é a reiteração de um procedimento cuja prática demonstrou ser uma maneira possível, entre diversas outras que o artista levou a cabo nos seis volumes que integram o conjunto formado pela *Caixa Tunga*. Sendo assim, o gesto abertamente repetitivo é o de publicar, de explorar outras possibilidades intrínsecas ao objeto livro. E a essa tarefa grandiosa, publicar seis livros de uma só vez, o artista não se furtou.

60 A relação entre texto e imagem em *Barroco de Lírios* e *Olho por Olho* é muito próxima e demonstra uma preocupação do artista em não transformar o texto em uma explicação do elemento visual, imagem, que o acompanha – a operação é um somatório das partes, um acúmulo de elementos capazes de amplificar as alegorias do texto com a imagem, assim como da imagem com o texto (LINDOTE, 2005: 119).

3.1.4. *A Prole do Bebê*

Ao carregar em seu título mais um jogo de palavras, o livro *A Prole do Bebê* se aproxima de *Lúcido Nigredo*, o que também o aproximaria do trocadilho utilizado pelo artista ao nominar seu outro livro, *Barroco de Lírios*, ou ainda, a obra *Palíndromo Incesto*. Portanto, essa situação, ao menos à primeira vista, parece refletir um dos procedimentos do artista, não vinculando diretamente essas obras. Já as similitudes entre os livros *A Prole do Bebê* e *Olho por Olho* não são da mesma natureza descrita no exemplo anterior, pois os dois volumes parecem, de fato, ter muito em comum.

A primeira dessas aproximações é a capa, onde arranjo tipográfico, acabamento e tratamento da imagem, em tons de sépia, são notavelmente parecidos. O formato, apesar de diferente, onde *A Prole do Bebê* é o menor deles, é proporcional. Entretanto, logo nas primeiras páginas uma imagem do trabalho *1/3 Tríade*, que também integra o livro *Lúcido Nigredo*, surge inesperadamente, contrariando nossas expectativas. A dupla conectividade entre esse trabalho e os outros dois mencionados anteriormente, se estende da capa para o interior. No entanto, boa parte das sequências de imagem apresentadas mostram formas amebóides, algumas com protuberâncias e outras com cavidades, o que nos remete a alguns trabalhos apresentados no livro *Olho por Olho*, sendo que, em alguns momentos esparsos, essas formas se misturam a si mesmas, remetendo-nos a algumas das obras de *Lúcido Nigredo*.

Uma particularidade desse trabalho, quando o comparamos a *Olho por Olho*, é a presença masculina e feminina nos registros de *performances*, onde esses corpos se misturam às figuras amebóides, o que reafirma a relação macho e fêmea estabelecida pelas próprias peças, com suas protuberâncias e cavidades. Uma outra diferença é que as peças parecem, ao menos em alguns momentos, se encaixar tanto em pares quanto em grupos maiores, onde os *performers* eventualmente se juntam ao ritual incestuoso da prole⁶¹.

61 O catálogo da exposição *Miguel Rio Branco / Tunga*, com texto de Germano Celant, curador da exposição para a *Peggy Guggenheim Collection*, em Veneza, apresenta uma série de imagens da obra *A Prole do Bebê*. Ainda no catálogo, projetado pelo *Tira-Linhas Studio*, uma sequência de fotos, mais explícitas, mostra a cópula sugerida entre os *performers* e as peças amebóides.



Figura 40. Tunga, *A Prole do Bebê*, Caixa Tunga, 2007. Detalhe da capa (esq.) e de página (dir).

O livro, diferentemente dos outros até o momento analisados, parece ser um acúmulo de registros, o que o torna um elemento articulador dentro da caixa. Todos os livros da *Caixa* nos deixam pistas que remetem uns aos outros. Para Paulo Silveira (2008 : 308), o uso da “lacuna” e o “oferecimento do mistério para decifração”, é uma “rotina” importante, e uma das possibilidades de construção de narrativas em livros visuais. Os livros de Tunga, mais especificamente da *Caixa*, parecem exemplificar essa rotina, apresentando enigmas nos livros e entre eles. Algumas obras estão em mais de um dos volumes, se repetem, provocando estranhamento e criando mistério, onde as pistas não parecem levar a lugar algum. Essa constante nos trabalhos do artista parece ainda mais extrema em *A Prole do Bebê*, onde as imagens parecem remeter mais aos outros livros do que às que se encontram no próprio livro que as abriga.

Se consideramos, conforme proposto por Luiz Claudio da Costa (2009: 2168), que a *Caixa Tunga* produz um “efeito-arquivo”, através da “re-elaboração de conteúdos e registros, inscrevendo um espaço discursivo transversal, um olhar oblíquo sobre suas próprias obras, sobre a arte entre outros saberes, sobre a circulação da arte na era da reprodução digital”, ainda nessa direção, poderíamos acrescentar que *A Prole do Bebê* seria uma reiteração interna desse procedimento, onde o livro funcionaria como espaço discursivo transversal à própria *Caixa*. Mais do que versar sobre a instalação que dá nome ao trabalho, o artista busca articular os outros elementos que ali se encontram, se tocam, no interior desse arquivo imantado⁶².

62 É interessante notar que a instalação mostrada na *figura 40 (dir.)* denota uma típica cena da Natividade, em toda sua tradição compositiva, o que nos remete ao alerta de Lindote sobre o uso de “temas cristãos”.

3.1.5. Encarnações Miméticas

Encarnações Miméticas, dentre os livros da *Caixa Tunga*, é o que parece demonstrar de maneira mais explícita a circularidade das imagens no trabalho editorial do artista. Se nos outros volumes algumas sequências de imagens parecem se mover de modo contínuo, porém, sempre voltando ao ponto de partida, nesse exemplar a própria estrutura do livro, em formato sanfona, permite que se entre ou que se saia por qualquer um de seus lados, não havendo sentido em se falar de primeira ou de quarta capa, mas de duas capas hierarquicamente equivalentes. No entanto, é importante reiterar que essa circularidade da obra não se restringe à produção editorial do artista e podemos observar uma correspondência nas outras práticas, como por exemplo, nos já supracitados *Ão*⁶³, filme, ou *Palíndromo Incesto*⁶⁴, instalação. No livro *Encarnações Miméticas* a conformação do objeto se torna uma metáfora gráfica desse recurso tão caro ao artista e que parece contaminar e entrelaçar os seus trabalhos, entre os quais a própria *Caixa*.

Sendo assim, nesse pequeno livro, sem começo ou fim, Tunga exhibe duas de suas performances ou instaurações, como o artista prefere: *Ação na Floresta* e *Ação em Interior*. A primeira delas foi realizada no Espaço Psico Ativo e a segunda na Floresta da Tijuca, ambas no Rio de Janeiro, no ano de 2002. A disposição do título e do nome do autor, assim como o tratamento tipográfico, são idênticos nas duas capas; já a imagem de fundo remete à ordem de leitura, seja primeiro *Ação na Floresta*, com uma imagem de uma mulher segurando uma escultura em uma floresta, ou *Ação em Interior*, com uma imagem de uma mulher deitada junto com objetos. Sinos de ferro, amebóides com protuberâncias, amebóides com cavidades, ossos, pessoas – todos misturados e recobertos por uma calda vermelha – é *Ação em Interior*. Os *performers*, aparentemente prostrados, se integram à obra por meio da gosma, no que parece ser o registro do fim de um ritual. No avesso de tudo isso, sinos de ferro, amebóides com protuberâncias, amebóides com cavida-

63 França (2008: 105) observou que o próprio título do filme, *Ão*, já ativa o mecanismo circular da obra, conforme explicitado no seguinte trecho: “O trabalho intitula-se *Ão*. O que é *Ão*? *Ão* é título — é começo, mas *Ão* é uma terminação. É um fim, em português. Só em português. Uma terminação quase impronunciável por um estrangeiro. *Ão* é começo que já é fim, começo e fim fundidos em um título-terminação-fragmento de nada, de nenhuma e de muitas palavras”.

64 Lindote (2005: 70), ao analisar a obra comentou que: “A primeira vista, parece tratar-se da geração de um grande circuito, feito da ligação entre cada uma das esculturas, o que aciona uma remissão permanente entre elas. Esta remissão tenciona o espaço da obra fazendo com que através da circularidade que se pôs em ação, a obra não tenha começo nem fim”.



Figura 41. Tunga, *Encarnações Miméticas, Caixa Tunga*, 2007. Detalhe das capas.



Figura 42. Tunga, *Encarnações Miméticas, Caixa Tunga*, 2007. Ação na Floresta (acima), Ação em Interior (abaixo) – detalhe da(s) sanfona(s) aberta(s).

des, ossos, pessoas – todos se misturando com uma calda vermelha, ao ar livre – é *Ação na Floresta*. Os *performers* parecem explorar a obra, espalhando a gosma em seus corpos e em outros, sejam eles pessoas ou objetos, no que parece ser o registro do início de um ritual. Músicos acompanham o rito, em meio à floresta.

Todas as observações anteriores partem de uma visão macroscópica do livro aberto. Nesse caso, as duas fotomontagens funcionam como painéis onde o tempo parece congelado: a cristalização de um momento efêmero. Entretanto, as mesmas cenas podem ser subdivididas, ser espaçadas pelo tempo do livro, sendo vencidas ao ritmo das dobras. Dessa maneira, as mesmas figuras, dos mesmos painéis, antes estáticas, parecem se animar, ganhar movimento. Sob esse aspecto, o comentário feito por Costa (COSTA, 2009: 2157) sintetizou a discussão quando afirmou que “a dobra é o valor sensível estruturante deste exemplar”.

Nessa direção, *Encarnações Miméticas* é a possibilidade do artista de mostrar um importante momento de suas obras: a instauração, em momentos distintos, ou ainda em encarnações distintas desse mesmo trabalho. Essas encarnações, mesmo que miméticas, remetem umas às outras, se imitam, mas também assumem certas características únicas a cada apresentação. O próprio artista considera que “a cada vez que se reinstaura uma performance, cria-se algo novo”. Entretanto, o momento da instauração é um momento fugaz e o registro sua única existência, duradoura, possível. Mas o livro não pretende ser a memória viva de um acontecimento; a apropriação das imagens busca criar uma instauração no próprio livro.

As esculturas que estão sendo ritualizadas fazem parte da instalação *A Bela e a Fera*. Peças com buracos e protuberâncias, fêmea e macho, que lembram “orgãos sexuais rudimentares” mas que não se encaixam (EBONY, 2002: 144). Ademais, nessa liturgia outros elementos são incorporados, alguns que habitualmente fazem parte dessa instalação, como os cajados⁶⁵, e outros que parecem fazer remissão a outras obras do artista, como os sinos. O contexto, *Interior e Floresta*, mostram a relação entre espaço, tempo e trabalho.

65 O cajado é um elemento que se repete em várias das peças do artista e faz parte de sua hermenêutica, onde um elemento inserido em uma obra faz remissão à outra. Ademais, o cajado foi utilizado diversas vezes por outro artista que frequentemente é comparado a Tunga: Joseph Beuys (NAVES, 1987; LADDAGA, 1998; CELANT, 2001; EBONY, 2002; SOUZA, 2010). Essas comparações, *grosso modo*, se referem à escolha dos materiais e à criação de uma mitologia pessoal, sendo que esta última é, particularmente, explorada na dissertação de Munir Klamt Souza (2011).

3.1.6. *Se Essa Rua Fosse Minha*

Em duas ocasiões, em 2001 e 2003, atendendo a convite para participar do evento *Orlândia*, organizado por Marcia X e por Ricardo Ventura, Tunga apresentou duas performances: na primeira, *Pequeno Milagre*; na segunda, *Se essa rua fosse minha*. Nas edições, casas prestes a serem demolidas foram ocupadas por artistas, curadores e críticos⁶⁶. Partindo dos registros dessas obras, Tunga compôs o livro *Se Essa Rua Fosse Minha*, onde busca concatenar os dois trabalhos. No entanto, a capa, a lombada, a folha de rosto, e até mesmo a ficha técnica, não informam o título do livro, que aqui acabamos de mencionar. Essa informação só é dada em uma folha avulsa que acompanha a *Caixa Tunga*, onde todos os itens da caixa estão listados. Portanto, ao que parece, o título tanto poderia ser *Pequeno Milagre* quanto *Se essa rua fosse minha*, mas, por algum motivo que desconhecemos, decidiu-se pelo segundo.

Na capa, acompanhando o nome do autor, um desenho funde a figura de um peixe a um osso. Impresso em *hot stamping*⁶⁷, forma um delicado fio dourado sobre o papel esverdeado e não revestido da capa, o que lhe dá uma textura igualmente delicada. Logo nas primeiras páginas, descobrimos que o livro é dedicado a Gerardo Mello Mourão, pai do autor e participante na performance ocorrida em 2001, *Pequeno Milagre*. Nessa ocasião, durante o ato performático foi lido o poema *Ladainha do Morto*, escrito em 1998 por Gerardo. O poema é reproduzido no meio do livro, em papel vegetal.

Após a dedicatória feita ao pai, ocupando a mesma página, dois pequenos textos, *Pequeno Milagre* e *Se Essa Rua Fosse Minha*, que carregam o nome das performances, roteirizam os procedimentos realizados em cada uma delas. Segue-se uma série de imagens, onde pedaços de carne, ossos e dejetos se encontram incrustados no asfalto. A cena, antes ocupada apenas pela instalação, com o transcorrer das páginas passa a ser habitada por um cachorro, por espectadores e pelo próprio artista, que dividem o espaço ao redor da obra. Por último, sobram

66 Cf. *Site do Itaú Cultural*. Acesso em: janeiro de 2013. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=2625 >.

67 *Hot Stamping* é um sistema de impressão utilizado para produzir um efeito metalizado no material impresso.



Figura 43. Tunga, *Se Essa Rua Fosse Minha (Caixa Tunga)*, 2007. Detalhe da capa aberta.



Figura 44. Tunga, *Se Essa Rua Fosse Minha (Se Essa Rua Fosse Minha, Caixa Tunga)*, 2007.



Figura 45. Tunga, *Pequeno Milagre (Se Essa Rua Fosse Minha, Caixa Tunga)*, 2007.

o artista e o cão: Tunga levantando um copo de *whisky*, sentado em uma escadaria que desemboca na rua ocupada pela obra, enquanto o cão parece lamber o trabalho que fora regado por vinho. Somente fazendo um nexo entre os textos que antecedem as imagens e as imagens aqui descritas, que descobrimos que se trata da obra *Se Essa Rua Fosse Minha*. Uma inversão da lógica convencional do livro onde a sequência dos textos deveria nortear a sequência das imagens.

Posteriormente, as imagens se deslocam para o interior de uma edificação, que mais parece uma ruína moderna. As paredes do recinto, um corredor, estão emassadas com pedaços de peixe, pães e microfones. Mostra-se, aos poucos, o processo de construção do ambiente; uma mulher, com uma cunha em mãos, fura as paredes para inserir os materiais insólitos que ali serão misturados com gesso e vinho. O espaço vai, em seguida, sendo ocupado por pessoas. Curiosamente esses ocupantes estão vestidos de maneira formal, como se estivessem participando de alguma solenidade. Os *performers*, com microfones em mãos, parecem falar ao mesmo tempo, nesse espaço dividido pela estranha parede.

O livro *Se Essa Rua Fosse Minha*, entre a crueza das imagens, do ambiente e da superfície de impressão (papel alta alvura, não revestido), se alterna com a deli-

cadeza da capa e do papel vegetal, que, por sua vez, também é suporte para um poema de escrita leve e conteúdo pesado. *Se essa Rua Fosse Minha* é um livro aparentemente estranho à *Caixa*, por não deixar pontas ou ganchos para possíveis articulações entre ele e os demais volumes. É esse mesmo estranhamento que parece aproximá-lo, por afinidade eletiva, a outro objeto estranho à *Caixa*: o *Cartaz Louvre*. A ocupação de um espaço não tradicional das artes, a *Rua*, e a ocupação de um espaço tradicional das artes, o *Louvre*.

3.1.7. *Cartaz Louvre*

O *Cartaz Louvre* é, palavra por palavra, o que o título enuncia, um cartaz, não um cartazete. De dimensões imponentes (110 x 82 cm), é a reprodução do cartaz de divulgação de uma exposição do artista ocorrida na Pirâmide do Louvre, em 2005, intitulada *A luz de dois mundos*. A imagem do cartaz apresenta alguns elementos da obra, enquanto o verso apresenta uma fotografia com a vista completa da obra. Sendo uma reprodução de um cartaz de divulgação, o trabalho, *a priori*, parece ficar deslocado em meio aos livros. Por outro lado, apresenta um documento, um registro, de um importante momento na carreira do artista.



Figura 46. Tunga, *Se Essa Rua Fosse Minha* (esq.) e *Cartaz Louvre* (direita, no envelope), Caixa Tunga, 2007.



Figura 47. Tunga, *Cartaz Louvre (Caixa Tunga)*, 2007. Detalhe da frente (esq.) e do verso (dir.).

A simples descrição do conteúdo pode, equivocadamente, nos levar a crer que o material se justifica como uma espécie de marketing. No entanto, a força gráfica da obra e o trabalho gráfico primoroso parecem indicar a necessidade desse material. Afinal, dentre os trabalhos apresentados até o presente momento, talvez esse seja o mais conciso de todos, onde a velocidade do trabalho parece se aproximar da velocidade do suporte que o carrega. *A luz de dois mundos* é de uma clareza poucas vezes vista nas obras do artista, onde, em geral, a utilização de enigmas parece criar um interesse contínuo no trabalho mas não encerram, em si mesmos, uma unidade, criando um espaço hermético.

Sobre *A luz de dois mundos*, a pesquisadora Silvia Miranda Meira (2009: 257) comentou que:

A crítica ao neocolonialismo exercida hoje por alguns artistas, à exemplo a instalação sob a pirâmide do Museu do Louvre, “*A luz de dois mundos*”, de 2005, de Tunga, é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural, envolvidas, no meio artístico, que se diz globalizado. Tunga constrói uma estrutura fixa, de bronze e aço, entrelaçando e emaranhando esqueletos e cabeças sustentados por um frágil equilíbrio de balanço e contrapeso; que, ao invés de descreverem uma estabilidade evocam uma queda, algo que se esparrama, aludindo a um princípio no caos, uma crítica as culturas subjugadas culturas outrora consagradas como não-negociáveis, que são lançadas inesperadamente no *melting-pot*.

A exposição do trabalho, na Pirâmide do Louvre, foi inaugurada quase que simultaneamente com a exposição *Frans Post, Brasil na corte de Luís XIV*, no Louvre. Sobre esse fato, o artista comentou que:

Parti desta proposta de paralelo com Frans Post, a quem se atribui a descoberta de uma nova luz, a luz do Novo Mundo. Na época, causou fascínio essa história de outra luz e outro mundo. Mas hoje sabemos que há uma única luz e um único mundo⁶⁸.

É nesse encontro entre arte e política que o *Cartaz* se faz necessário. A peça publicitária promove um contexto que, de maneira metonímica, parece versar sobre o gesto do artista e sobre sua realização. Afinal, não podemos nos esquecer que algumas das cabeças degoladas são réplicas de bustos que foram saqueados e que se encontravam, naquele momento, no prédio ao lado da pirâmide.

3.2 Entre a utopia e a realização

A *Caixa* se vale de uma série de registros que abarcam um período de dezessete anos de produção artística, de 1990 a 2007, no entanto, se foca⁶⁹ primordialmente em um período de dez anos, de 1997 a 2007, ou ainda, de *Barroco de Lírios* até o lançamento da *Caixa*. Durante esse hiato no mercado editorial, o artista selecionou extensa documentação de parte de sua produção para compor a *Caixa Tunga*. Nesse trabalho identificamos três eixos principais, a saber: o primeiro formado por *True Rouge* e *Lúcido Nigredo*; o segundo por *Olho por Olho*, *A Prole do Bebê* e *Encarnações Miméticas*; e o terceiro por *Se Essa Rua Fosse Minha* e *Cartaz Louvre*. Podemos afirmar que, *grosso modo*, o primeiro eixo prioriza as instalações, o segundo as *performances* e o terceiro os espaços expositivos. Os registros de obras impermanentes e de trabalhos efêmeros perduram no livro, mesmo que com outra natureza: a natureza gráfica (COSTA, 2008).

68 Cf. Site *UOL Entretenimento*. Acesso em: janeiro de 2013. Disponível em: < <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2005/09/29/ult32u12259.jhtm> >

69 Apenas a obra *Solstício de Inverno*, de 1990, não está circunscrita por esse espaço de tempo.

Os três eixos identificados na *Caixa Tunga*, no entanto, não formam partes estanques. A caixa, seus grupos, e mesmo seus volumes, individualmente, excedem suas fronteiras numa mútua contaminação. Essa afirmação vai ao encontro do comentário feito por Huyssen (1997: 225):

Os museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização. Mas ao se fazer isso, o passado inevitavelmente seria construído à luz do discurso do presente e a partir de interesses presentes. Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento –, quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador. Não importa o quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica, pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica.

Apesar do comentário de Huyssen se dirigir aos museus, destaca uma dialética também pertinente no âmbito aqui discutido, visto que a *Caixa* – caixa, caixão, tombo, livro tombo – é também câmara mortuária e local de ressurreição. Esse duplo sentido, na *Caixa*, é operado pelo próprio artista, numa tentativa de criar seu espaço de reflexão, de se auto-biografar. Entretanto, esse exercício e a própria obra são condicionados por negociações com a editora, Cosac Naify, com seus próprios interesses institucionais. Em outras palavras, algumas das decisões do projeto são fruto de múltiplos agenciamentos entre as partes envolvidas: autor, equipe técnica e editora. Nessa direção, o discurso veiculado no *site* da editora explicita essa dimensão do trabalho quando comenta a respeito da *Caixa*:

Neste ano, a editora reafirma sua missão cultural – ao publicar mais uma obra dedicada a Tunga: uma caixa com sete livros de artista. O conjunto não estará a venda, mas exemplares estarão à disposição do público em bibliotecas e museus.

O primeiro livro publicado pela editora, *Barroco de Lírios*, concebido pelo artista Tunga, já trazia muito do experimentalismo e do conceito de livro-objeto que a Cosac Naify incorporou como uma de suas premissas ao longo de seu percurso. Agora, no momento em que comemora dez anos de existência, a editora recupera o espírito de seu *livro-gênese* com o lançamento da *Caixa Tunga*. Cada uma das peças que a integram – cinco livro, um encarte e um cartaz – possui formato e características próprias e trazem releituras de instalações e trabalhos realizados nos últimos dez anos, além de textos de autoria do próprio artista.

O projeto inédito, fomentado pelos fundadores da editora, Charles Cosac e Michael Naify, terá tiragem limitada. A *Caixa Tunga* não foi concebida como um objeto de venda, mas sim como uma obra de arte e de referência sobre o trabalho do artista. Por esse motivo, será doada a museus, bibliotecas e instituições culturais de todo o mundo. O conteúdo também poderá ser consultado integralmente no site da editora, em inglês e português.

Tunga (2010), em entrevista⁷⁰, afirmou que a tiragem limitada, de quinhentos exemplares, foi uma proposta de Charles Cosac, que queria “refletir sobre o que é uma circulação restrita”. Ainda na mesma entrevista, o artista menciona a destinação dessas caixas, “espaços públicos”, e por último “completando a estratégia” a sua disponibilização na internet. Esse planejamento, pactuado entre artista e editora, define alguns parâmetros do projeto, entre eles sua inserção em uma rede de circulação viciada que é próxima à que já se inscreve o trabalho do artista (museus e galerias) e da editora (bibliotecas).

A "dimensão profissional" da *Caixa*, tomando emprestada a expressão utilizada por Silveira (2001: 132), se manifesta tanto na circulação da obra quanto no próprio projeto gráfico. Sobre este último, cabe um exemplo: ao olharmos para a *Caixa Tunga*, não sabemos que se trata da *Caixa Tunga*, visto que o continente, a caixa propriamente dita, não apresenta o título, somente o nome do artista e da editora, em letras garrafais. Essa apresentação confusa também é interna ao objeto, onde uma folha avulsa, discriminando os itens da caixa, se refere à obra como *Caixa de Livros Tunga*, ao invés de *Caixa Tunga*. Ao que parece, o nome da obra só se presta a um fim pragmático, de registro, ou ainda, para separar autor de obra, sendo que o objeto em si se apresenta como Tunga / Cosac Naify. Essa mesma relação entre autor e obra, já supracitada, parece uma constante desde *Barroco de Lírios*, ou seja, os volumes que compõem a Caixa também apresentam o nome do artista com destaque maior que o nome da própria publicação.

No que se refere à circulação, a *Caixa* se aproxima do sentido da palavra editar, proclamar, mais do que do sentido da palavra publicar, tornar público⁷¹. Afinal, a decisão de inseri-la em circuitos viciados, já ocupados pelo artista e pela editora,

70 Acesso em: fevereiro de 2013. Disponível em: < <http://www.cosacnaify.com.br/tunga/entrevista.swf> >.

71 Em entrevista concedida por Paulo Silveira, apresentada no livro *Estratégias Expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*, o pesquisador comenta o sentido das palavras editar e publicar (SILVEIRA, 2011: 149).

parece, à primeira vista, uma preocupação maior com o gesto do que com seu efeito. Esse comentário, se tomado por uma interpretação estrita, gera conflito, onde artista e editora produzem uma suposta obra cujo único objetivo é construir uma imagem para a editora, utilizando-se do renome do artista, que, por sua vez, ganha espaço no circuito almejado. Relativizado, esse comentário evidencia somente parte das estratégias de mercado da qual artista e editora se valem para realização da *Caixa*.

Nesse sentido, a apropriação do conceito de livro de artista, pela *Cosac Naify*, cria obstáculo à crítica. Se considerarmos, por exemplo, os padrões mais consagrados dentre as diversas conformações possíveis para o livro de artista, poderemos elencar: formato pequeno; fácil manuseio; número de páginas reduzido; impressão industrial ou semi-industrial; distribuição comercial ou marginal; identidade estética particular (SILVEIRA, 2008: 59). Já a descrição da *Caixa Tunga* é: grande formato (a caixa); difícil manuseio; grande número de páginas; semi-industrial; não foi comercializado; identidade estética particular. Essa discrepância não é, de modo algum, impeditiva; afinal, a multiplicidade da categoria nos mostra que representantes autênticos também não se enquadrariam nesse arquétipo.

Por outro lado, aquele que é considerado por uma boa parte dos críticos⁷² como o mais influente representante da categoria, *Twentysix Gasoline Stations*, de Edward Ruscha, concebido em 1962 e publicado em 1963, parece, igualmente, muito distante do projeto da *Caixa*. Em 1965, Ruscha declarou: “eu não estou tentando criar um livro precioso de edição limitada, mas um produto de alta categoria produzido em massa” (RUSCHA *apud* PHILPOTT, 1998: 33). *Twentysix Gasoline Stations* teve três edições: a primeira, de 1963, com tiragem de 400 exemplares; a segunda, de 1967, com tiragem de 500 exemplares; a terceira, e última, de 1969, com tiragem de 3.000 exemplares (PHILPOTT, 1998: 34). Na primeira edição, os cinquenta primeiros exemplares foram numerados, prática posteriormente reconsiderada e abandonada daí em diante, conforme explicitado por suas palavras:

The final product has a very commercial, professional feel to it. I am not in sympathy with the whole area of hand printed publications, however sincere. One mistake I made in Twenty-six [sic] Gasoline Stations' was in

72 (SILVEIRA, 2008; PHILPOTT, 1998; DRUCKER, 1995)

numbering books. I was testing – at that time – that each copy a person might buy would have an individual place in the edition. I don't want that now (RUSCHA *apud* PHILLPOT, 1998: 33).⁷³

A possibilidade de imprimir conforme a demanda era, em última instância, a destruição de qualquer “aura de preciosidade” que o trabalho guardasse (PHILLPOT, 1998: 34). O preço da edição, à época, três dólares, reafirmava a “banalidade pretendida” (SILVEIRA, 2008: 72). Esse desejo de criar uma arte acessível foi partilhado por alguns artistas e críticos. Nessa direção, a crítica de arte e criadora da *Printed Matter*, Lucy Lippard, em 1977 declarou que o livro de artista tinha potencial de acesso por uma audiência mais heterogênea, diferentemente do mundo da arte (*apud* PHILLPOT, 2008: 36). No entanto, ainda no mesmo ano, Lippard (*idem*: 36) reconsiderou sua posição ao afirmar que havia “uma confusão entre as características do meio (barato, portátil, acessível) e as do conteúdo de fato (muitas vezes amplamente auto-indulgente ou tão altamente especializados que atraem apenas um público elitizado)” (tradução nossa)⁷⁴.

Ainda a esse respeito, Phillipot (2008: 37) aponta que o baixo preço de compra da unidade mascarava o alto custo das produções de maior tiragem que, muitas vezes, era financiado por editoras e galerias. Portanto, entre o desejo de atingir um público ampliado e a constatação de que os múltiplos acabavam inseridos em um circuito restrito, existia uma pequena utopia. A expressão “pequena utopia” foi utilizada por Celant (2012) em uma exposição recente, da qual ele foi curador: *Small Utopia. Ars Multiplicata*⁷⁵. O *press release*⁷⁶ esclarece o sentido dessa expressão:

This small utopia, born at the beginning of the 20th century out of the attempts by the russian constructivists and productivists to work with objects of everyday use, such as pottery, and the more individualistic aims

73 "O produto final tem um aspecto muito comercial, profissional. Sinceramente, eu não estou em sintonia com o campo das publicações artesanais. Um erro que cometi em *Twenty-six [sic] Gasoline Stations* foi numerar os livros. Eu estava testando – naquela época – que cada cópia que a pessoa comprasse, teria um lugar individual na edição. Agora eu não quero isso”(tradução nossa).

74 “A confusion with the characteristics of the medium (cheap, portable, accessible) with those of the actual contents (all too often widely self-indulgent or so highly specialized that they appeal only to an elite audience)”.

75 Na exposição foram exibidos livros de Marcel Broodthaers, Ulises Carrión, Augusto De Campos e Julio Plaza, Dieter Roth, Ed Ruscha, Daniel Spoerri etc. Acesso em: janeiro de 2013. Disponível em: < http://www.prada.com/assets/cacorner/downloads/press/en/07/2012_FP_06_ENG_TSU_Books.pdf >.

76 Acesso em: janeiro de 2013. Disponível em: < http://www.prada.com/assets/cacorner/downloads/press/en/02/2012_FP_05_ENG_TSU_1%20press%20release.pdf >.

of Marcel Duchamp, who reproduced his own works on a reduced scale and assembled them in his *boîte-en-valise*, 1941 (three editions of which are presented here), put down deeper roots in the seventies, when the system of art began to spread, on the plane of information and communication, to all levels of society. An adventure in which all the principal movements became caught up, from Italian futurism to the Bauhaus, from neoplasticism to Dada and Surrealism, from *nouveau réalisme* to *op art* and *fluxus*, culminating in the explosion in multiplication triggered by *pop art*, promoter of a genuine "supermarket" of the art object, translated into book, magazine, can, film, clothing, record, dish, furniture, toy, and many other forms.⁷⁷

A Caixa Tunga se encontra no verso da questão: é um múltiplo com a circulação deliberadamente restrita; não é comercializada; é uma produção dispendiosa; é numerada. Seria o mesmo que dizer que é na inacessibilidade, no fetiche, no luxo e na exclusividade que a Caixa é proclamada. Isso nos leva a uma última inquietação: seria essa obra tão distante da arte produzida na contemporaneidade? A resposta, ao que nos parece, não reside exclusivamente na caixa imantada de Tunga.

77 "Esta pequena utopia, nascida no início do século XX das tentativas dos *construtivistas* e *produtivistas* russos de trabalhar com objetos de uso cotidiano, tais como cerâmica, e as metas mais individualistas de Marcel Duchamp, que reproduziu seus próprios trabalhos em escala reduzida e acomodou-os em sua *boîte-en-valise*, 1941 (três edições das quais são apresentadas aqui), criou raízes mais profundas na década de setenta, quando o sistema de arte começou a se espalhar, no plano da informação e da comunicação, para todos os níveis da sociedade. Uma aventura na qual todos os principais movimentos se envolveram, do *futurismo italiano* à *Bauhaus*, do *neoplasticismo* ao *Dada* e *surrealismo*, do *nouveau réalisme* à *op art* e *fluxus*, culminando na explosão da multiplicação desencadeada pela *pop art*, promotora de um genuíno "supermercado" do objeto de arte, traduzido em livro, revista, lata, filme, roupa, disco, prato, mobília, brinquedo e muitas outras formas" (tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa verificamos que a relação entre arte e atividade editorial remonta aos primórdios do livro impresso no Ocidente. Sua produção, ao longo da história, foi orientada por diversos fatores – práticas culturais, mudanças tecnológicas, mercado etc. O Brasil não fez parte de todo esse percurso, mas, mesmo que tardiamente, se proclamou herdeiro, preservador e participante dessa história. Todavia, as particularidades do mercado brasileiro levaram sua produção editorial, *grosso modo*, a se caracterizar, de maneira pungente, mais pela quantidade que pela qualidade de seus produtos. Esparsos no tempo e no espaço, os projetos mais ousados não conseguiram quebrar a barreira da invisibilidade, se mantendo à margem do grande público e do mercado editorial de massa.

Nessa sentido, vários artistas brasileiros se valeram dos recursos gráficos disponíveis à sua época, promovendo uma tentativa de aproximação entre arte e indústria. Alguns desses exemplares comprovam a originalidade, qualidade e ousadia, o que, no entanto, não parece ter se revertido em exemplo para a indústria gráfica. Em particular, o mercado editorial se manteve indiferente às potencialidades da produção de *livros de artista* no Brasil. Por outro lado, o atual interesse por *livros de artista*, expresso tanto pelo incremento de estudos na área quanto pela apropriação do termo pelo mercado editorial, parece se inscrever em um processo dinâmico de amadurecimento do campo.

A diversidade de produções abarcadas pelo termo *livro de artista* permite uma mobilidade muito grande entre as categorias tipológicas. Se por um lado essa flexibilidade ajuda a compreender uma vasta produção, por outro parece dificultar possíveis delimitações, pois ainda não são claros os seus limites. Nesse caso particular em que analisamos uma obra que, deliberadamente, parece se mover entre as fronteiras, o trabalho se tornou árduo devido à literatura reduzida sobre o assunto, se comparada à importância da produção artística. Nesse tocante, vale destacar que a própria bibliografia voltada para livros de artista, apesar do crescente interesse pelo campo, conforme mencionado, ainda é reduzida quando comparada a outros campos da arte. Afinal, adentramos o dito terreno “alagadiço”, como já havíamos sido alertados.

A apropriação do termo *livro de artista* pelo mercado editorial, em particular, pela

Cosac Naify, para além da discussão sobre a legitimidade das obras, é responsável por uma pequena renovação no mercado editorial. Livros poeticamente editoriais, como os de Tunga, parecem contaminar os livros da própria editora e de outras, que assimilam essa vontade de aproximar os projetos gráficos daquilo que está sendo representado. Portanto, é no sentido da transferência de conhecimento que o projeto da editora e do artista parecem contribuir definitivamente. Ademais, esses quase *livros de artista*, como *Barroco de Lírios*, podem parecer pouco ousados quando comparados a trabalhos mais representativos da categoria; no entanto, se tornam uma ousadia necessária quando inseridos lado a lado com livros convencionais, cujas melhores faturas ainda são produções independentes e/ou estrangeiras, e que, muitas vezes, não estavam à venda nas prateleiras de uma livraria comum.

Sob outra perspectiva, o fato dos livros serem comercializados não garante o acesso a eles. *Barroco de Lírios*, um livro luxuoso, tem o preço compatível com edições similares, mas é um livro caro. *Ethers*, que se encontra à venda somente em lojas especializadas, em virtude de sua pequena tiragem, é um livro com preço exorbitante. Por último, a *Caixa* é um livro que não foi vendido.

Um livro de artista pode ser caro e inacessível ou pode ser barato e acessível. A produção de livros de artista da Cosac Naify continua pouco representada nas prateleiras e desconhecida do grande público. Sendo assim, os livros de Tunga se afastam de uma possível utopia do livro de artista, da acessibilidade, e, simultaneamente, se aproximam da arte produzida pelo artista, expoente de seu tempo. Simplificada, aqui neste trabalho, essa questão parece ser um ponto importante a ser considerado na análise de livros de artista produzidos na contemporaneidade. Afinal, como esperar que eles se afastem da arte do seu tempo?

Finalmente, podemos comentar que a relação entre a arte e o sistema editorial, na contemporaneidade, parece ter como pano de fundo uma questão premente para os pesquisadores em arte e para os artistas: até que ponto a imagem da arte determina o que compreendemos da “obra” de arte? Essa discussão é mais extensa que o escopo da presente pesquisa, porém parece permear todo o projeto, no qual cingimos apenas alguns aspectos mais evidentes.

A *Caixa Tunga* equaciona essa questão por ser reflexo e ao mesmo tempo se refletir na obra do artista. É nesse duplo sentido que os livros de Tunga encontram

sua força poética: ora complementar ao conjunto da obra, ora suplemento narrativo do mesmo conjunto. Esse discurso transversal, erigido pela *Caixa*, tem como cúmplice as páginas dos livros, únicas testemunhas da exposição retrospectiva que só nela existe.

FONTES

TUNGA; BRITO, Ronaldo. *O Mar e a Pele*. Rio de Janeiro: Pano de Pó, c. 1977.

TUNGA. *Barroco dos Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

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

_____. *Ethers*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DEPOIMENTOS

Tunga, em 19 de julho de 2012, no Rio de Janeiro, RJ.

Waltercio Caldas, em 21 de julho de 2012, no Rio de Janeiro, RJ.

REFERÊNCIAS

I. Livros, Teses, Dissertações e Monografias

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital; São Paulo: Fundação Editora da Unesp. 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Imagem e persuasão: Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A arte moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARBIER, Frédéric. *História do livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.

BARROS, Helena de. *Em busca da aura: dinâmicas de construção da imagem impressa para a simulação do original*. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*. Cambridge, Massachusetts & London: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

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

_____. *Radicante – por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Salas e Abismos*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CAMPOS, de Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DRUCKER, Johanna. *The Century of artists' books*. New York: Granary Books, 1995.

FRANÇA, Renata Reinhoefer Ferreira. *Continuidades descontinuidades: reflexões sobre o intersubjetivo com a Arte*. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

FRUTIGER, Adrian. *En torno a la tipografía*. Barcelona: GG, 2004.

HALLEWELL, Lawrence. *O Livro no Brasil: Sua História*. São Paulo: Edusp, 2005.

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

IVINS Jr., William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1969.

KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, 1980.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. *Entre a Grade e a Espiral: Sobre Algumas Narrativas Ficcionalis de Tunga*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc), 2005.

LUCAS, Renata de Almeida. *Espaços continentes em arte*. Dissertação (Mestrado no Instituto de Artes). Campinas: Unicamp, 1999.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, Priscilla. *Poesia/Poema*: Um livro sobre a poesia visual de Wladimir Dias-Pino. Monografia (Graduação em Desenho Industrial). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg*: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora da USP, 1969.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História da Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de ; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. v. 1. 744 p.

MENDONÇA, Antonio Sergio Lima; SÁ, Alvaro de. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Jean-Michel Place / Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte*: mundialização e novas tecnologias. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Memória e Arte*: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

_____. *Museus de fora*: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2010.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2010.

SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio*: editor, tipógrafo, livreiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SILVA, Juliana de Souza Silva. *As Artes Visuais e seu Público*: um Breve Estudo sobre as Condições de Acesso à Arte. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós Graduação em Arte). Universidade de Brasília, 2008.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.

_____. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

SNIKER, Tomas Guner. *O diálogo entre o design e a arte na sociedade de consumo: do uso ao valor de seleção*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, 2009.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte*. Bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro: Agir, 2010, p.71

WILLER, Jorge Claudio. *Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e a Poesia Moderna*. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2007

WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: Design Visual 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

II. Capítulos de Livro

BASUALDO, Carlos. "Uma vanguarda viperina". In: TUNGA. *Tunga: 1977-1997*. Nova York, Annandale-on-Hudson: Museum Center for Curatorial Studies. Bard College, 1997.

BRETT, Guy. "Everything Simultaneously Present". In: TUNGA. *Tunga: 1977-1997*. Nova York, Annandale-on-Hudson: Museum Center for Curatorial Studies. Bard College, 1997.

CAMPOS, Augusto de. "Poesia e/ou pintura". In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. "Pontos – periferia – poesia concreta" (1956). In: CAMPOS, de Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950 - 1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "A biografia, o gênio e a morte do autor". In: CAMPOS, M. et. all. (Org.). *História da Arte*. Ensaio contemporâneo. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011, p. 306-319.

DUARTE, Paulo Sérgio. "Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea". In: DUARTE, Paulo Sérgio [org.]. *Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

LESSA, Washington Dias. "A poética dos livros em Aloisio Magalhães". In: LEITE, João de Souza et. all. (Org.). *A herança do olhar: O design de Aloisio Magalhães*. [1ª ed]. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p.102-129.

PHILLPOT, Clive. "Books by Artists and Books As Art". In LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive. *Artist/Author: contemporary artists' books*. New York: Distributed Art Publishers/The American Federation of Arts, 1998.

PIGNATARI, Décio. "Arte Concreta: Objeto e Objetivo" (1957). In: CAMPOS, de Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950 - 1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. "A exposição de Arte Concreta e Volpi" (1957). In: CAMPOS, de Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos (1950 - 1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

ROLNIK, Suely. "Instaurações de mundos". In: TUNGA. *Tunga: 1977-1997*. Nova York, Annandale-on-Hudson: Museum Center for Curatorial Studies. Bard College, 1997.

SILVEIRA, Paulo. "Publicação de Artista". In: ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias Expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2011.

SZTULMAN, Paul. "Tunga". In: *Documenta X*. Kassel: Documenta, 1997.

TUNGA. "Depoimento a Giancarlo Hannud". In: *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

III. Artigos

AGUILAR, Nelson. "Tunga: Fictions Baroques". *Art Press*, nº 249, September 1999, p. 20-25.

AVENA-NAVARRO, Patricia. "Reviews: Tunga: Daniel Templon, Paris". *Arte al Dia International, Issue #136*, August/September/October 2011, p. 92-93

BARRIOS, Vicente Carlos Martinez. "A modernidade do livro de arte brasileiro: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB". In: *XVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP*. Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, p. 786-795, 2008.

BRAGA, Gedley Belchior . "Através: Inhotim ama Luísa Strina e Fortes Vilaça". Belo Horizonte: *Mediação*, v. 9, p. 129-142, 2009.

CARICARI, I.. "As afinidades eletivas de goethe: renúncia e desejo". *UniLetras*. Ponta Grossa: 28, apr. 2009.

COËLLIER, Sylvie. "Modificações aparentes nas artes plásticas desde o ano 2000". *Revista Palíndromo*. Florianópolis: UDESC, v. 6, p. 183-195, 2011.

COSTA, Luiz Cláudio da. "O Tempo, a Imagem e o Arquivo". In: *XV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. "O Efeito-Arquivo: A Transversalidade Como Espaço Discursivo". In: *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador: ANPAP, 2009. p. 2157-2171.

_____. "O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea". *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: V. 18, N. 30, Maio/2011

CRUZ, J. L. . "Performance-Livro (site)". In: *Anais Do 20º Encontro Nacional ANPAP - Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas*. Rio De Janeiro: ANPAP, 2011. p. 3710-3718.

EBONY, David. "Tunga at Luhring Augustine". *Art in America*, nº 5, May 2002, p. 144-145.

ELISA, Turner. "Tunga: Museum of Contemporary Art". *ARTnews*, Summer 1998, p. 162.

FEINSTEIN, Roni. "Tunga's Lost World". *Art In America*, June 1998, p. 84-88.

FONTANESI, Emanuele. "Reviews: Tunga – Piece Unique, Paris". *Flash Art*, Volume XLIV, nº 276, January/February 2011, p. 101.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. "A literatura e a construção de livros". Aletria. Revista de estudos de literatura. *Intermedialidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2006, v.14, p.285- 295.

HEISS, Alana. "Tunga: Alchemy of Words". *PS1 Newsletter*, Summer 2007, p. 1-3.

HUSTVEDT, Siri. "Ghosts at the Table". *Modern Painters*. London: volume 10, number 2, 1997, p. 20 – 25.

LADDAGA, Reinaldo. "A Universe of Exquisite Links". *Art Nexus*, nr. 27, 1998

LESSA, Washington Dias. "Modos de formalização do projeto gráfico: a questão do estilo". In: *Intercom 2005 - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: Intercom, 2005, p. R2009-1.pdf.

LONGMAN, Gabriela. "Reviews: Tunga". *Arte al Dia International*, Issue #133, December 2010/Jan. – Februa. 2011, p. 117-118.

LOWRY, M. J. C. "Aldus Manutius and Benedetto Bordon: In search of a link". Manchester: *Bulletin of the John Rylands Library* (66, issue 1), 1983, 173-197.

LOWY, Michael. "Sobre o conceito de 'afinidade eletiva' em Max Weber". *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo: v.17.2, 2011, pp.129-142.

MAC ADAM, Alfred. "Tunga: Luhring Augustine". *ARTnews*, May 2007, p. 158.

MEIRA, Silvia Miranda. "A produção de sentido na história da arte contemporânea". In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009, p. 251-259.

MONTEIRO, G.C.P. ; LIMA, Edna Lucia Cunha. "Uma Coleção de Livros Diferentes, a Coleção dos Cem Biblioófilos do Brasil". In: *II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*. Niterói: LIHED, 2009, v. 01, p. 118-119.

MONTEIRO, Ivana. "Instaurando com Palavras: as Narrativas e Fabulações de Tunga". *Concinnitas*. Rio de Janeiro: v. 6, p. 82-95, 2004

MONTENEGRO, Wilton. "Da (est)ética, do artista". In: *Revista Global Brasil*, ed. 12, 2010. Acesso em: 10 de setembro de 2011. Disponível em: < http://www.revis-taglobalbrasil.com.br/?page_id=113 >.

PANEK, Bernadette. "Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas". In: *Anais IV Fórum De Pesquisa Científica Em Arte*. Curitiba: ArtEMBAP, 2006, p. 40-45.

PANEK, Bernadette. "O livro de artista e o espaço da arte". In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: 2005.

PEDROSA, Adriano. "Tunga: Galerie Luisa Strina and Galeria Milan, Sao Paulo". *Frieze*, Issue 48, September/October 1999, p. 112.

RIBEIRO, Marilia Andrés. "O livro de artista e a poética de Waltercio Caldas". In: *XXVI Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006. p. 181-189.

ROLNIK, Suely. "Tunga: Instauration of Worlds". *Artlies*, Fall 2000, p. 38-49.

SALZSTEIN, S. "Transformações na esfera da crítica". In: *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003, p.82-89.

SANTOS, Maria Ivone dos. "Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória". *Crítica Cultural*, Volume 4, Número 2, p. 163-176, 2009.

SILVEIRA, Paulo. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.1, n.2, p.79-94 [mais 8 p. coloridas], 2002 [2003].

_____. "Criticism and the artist's book". *The Journal of Artists' Books*, v. 29, p. 21-25, 2011.

_____. "Meio acadêmico e livro de artista: primeiros apontamentos". In: *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 765-773.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. "Poesia concreta, experiências neoconcretas e os inícios do livro de artista no Brasil". In: *XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, p. 2241-2256.

VENEROSO, M. C. F. . "Perspectivas do Livro de Artista: um relato". *Pós*. Belo Horizonte: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, v. 2, p. 10-23, 2012.

_____. "Uma abordagem intermediática do livro de artista". In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: UERJ/CBHA, 2010, p. 703-713.

VILLASMIL, Alejandra. "Tunga". *Arte al Dia International*, nº 119, Summer 2007, p. 114.

IV. Periódicos

FABRIS, Annateresa. "O livro de artista: da ilustração ao objeto". In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: p. 6-7, 19 mar. 1988.

MONTENEGRO, Wilton. "Da (est)ética, do artista". In: *Revista Global Brasil*, ed. 12, 2010. Disponível em: <http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?page_id=113> Acesso em: 10 de setembro de 2011.

MORESCHI, Bruno. Dentes descabelados. São Paulo: Piauí (Online), número 49, outubro de 2010. Acesso em: 19 de novembro de 2011. Disponível em: < <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-49/artes-plasticas/dentes-descabelados> >.

NAVES, Rodrigo. "A arte tensa de Camargo e Tunga". São Paulo: Folha de S. Paulo, 1982.

TUNGA. "Tunga: The Magician Never Gives Away His True Secrets". *BOMB*, nº 78, December 2001, p. 42-48. Entrevista concedida a Simon Lane.

_____. "Olhar aguçado". *Revista Trip*. São Paulo: Trip, número 194, p. 16 – 28, 2010. Entrevista concedida a Daniela Fernandes.

_____. "Tunga". *Více*. São Paulo: Více, ano 2, edição 10.

_____. "Cosac Naify comemora dez anos homenageando o primeiro artista publicado pela editora, em 1997". *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 18 novembro de 2007. Entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho. Acesso em: janeiro de 2012. Disponível em: < <http://www.cosacnaify.com.br/tunga/entrevista.asp>>.

_____. "Leia entrevista com o artista plástico Tunga". *Folha.com (Ilustrada)*. São Paulo: 21 de novembro de 2007. Entrevista concedida a Marcos Augusto Gonçalves. Acesso em: outubro de 2011. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u347005.shtml> >.

_____. "Os mistérios da mata são os mistérios da arte". *Revista Soma*. São Paulo: 05 de setembro de 2012. Entrevista concedida a Mateus Potumati. Acesso em: janeiro de 2013. Disponível em: < <http://www.soma.am/noticia/os-misterios-da-mata-sao-os-misterios-da-arte-entrevista-com-tunga?>

VELASCO, Suzana. Bernardo Paz quer transformar museu de Inhotim em complexo de entretenimento e consumo. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: Segundo Caderno, p.1, 8 de outubro de 2011.

WALTER, Sebastião. A capital brasileira da arte contemporânea. In: *Bravo!*, São Paulo: 17 de julho de 2009. Disponível em: < <http://bravonline.abril.com.br/materia/a-capital-brasileira-da-arte-contemporanea-2?pagina=3> > Acesso em: 06 de novembro de 2011.

_____. Artistas jovens e veteranos terão obras apresentadas em mostra no Inhotim. In: *Diário de Pernambuco*. Recife: 21 de agosto de 2011. Disponível em: < <http://www.diariodepernambuco.com.br/economia/nota.asp?materia=20110821172832> > Acesso em: 15 de novembro de 2011.

V. Vídeos

A obra de arte. Direção de Marcos Ribeiro. Brasil, 71' minutos.

Derretendo Satélites. Video-clip da cantora Paula Toller. Direção de Lui Farias, 1998. Brasil, 5'45" minutos. Acesso em: fevereiro de 2012. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=Ef2FUYozXfY&feature=player_embedded >.

VI. Sites

Oficial da *Cosac Naify*. Acesso em: janeiro de 2011. Disponível em: < <http://www.cosacnaify.com.br/tunga/> >.

Oficial da Galeria *Christopher Grimes*. Acesso em: janeiro de 2013. Disponível em: < <http://www.cgrimes.com/artists/tunga-2/> >.

Oficial da Galeria *Luhring Augustine*. Acesso em: novembro de 2012. Disponível em: < <http://www.luhringaugustine.com/artists/tunga> >.

Oficial da Galeria *Mendes Woods*. Acesso em: março de 2013. Disponível em: < <http://mendeswood.com/artists/14/publications> >.

VII. Catálogos de Exposição

Documenta X. Kassel: Documenta, 1997.

Tunga: 1977-1997. Nova York, Annandale-on-Hudson: Museum Center for Curatorial Studies. Bard College, 1997.

Assalto. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Tunga. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001.

Miguel Rio Branco - Tunga - Brasil in Venezia / Brazil in Venice. Venice: Peggy Guggenheim Collection / BrasilConnects, 2001.

Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca, 2012.

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

LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive. *Artist/Author: contemporary artists' books.* New York: Distributed Art Publishers/The American Federation of Arts, 1998.

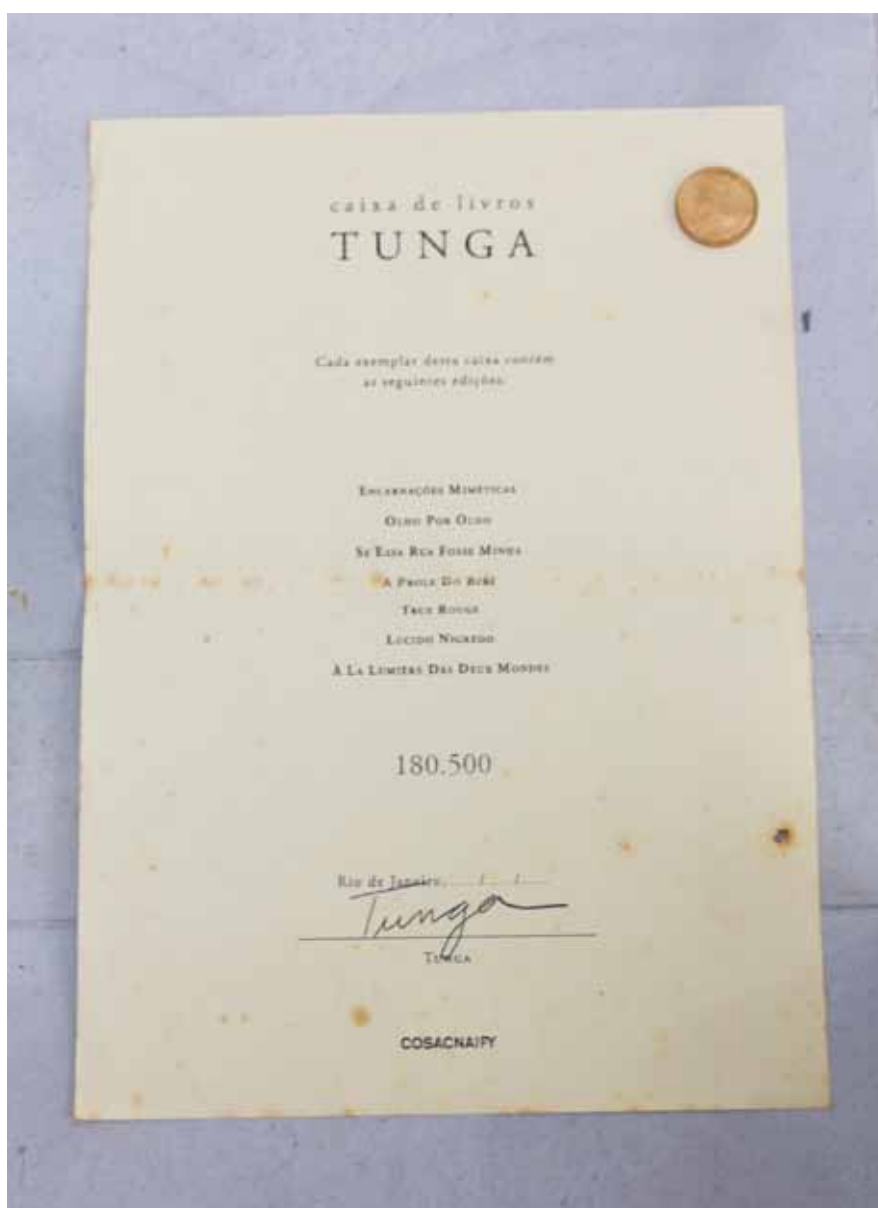


Figura 48. Tunga, Lista de itens assinada pelo artista, *Caixa Tunga*, 2007.