

Pintura-livro

O Livro de Artista como exemplar único e irrepetível

Margarida Penetra Prieto

*CIEba – Fbault / mprieto@edu.ulisboa.pt

Resumo:

A *Pintura-livro* é um projecto de 2006 da artista Ema M que, na altura, a designou como Livro-Pintura. Este objecto questiona o livro como estrutura para pintar, nas suas possibilidades de concepção, manipulação e exibição. Este artigo expõe o pensamento teórico e criativo inerente ao projecto das Pinturas-livro de Ema M.

Palavras-Chave: Livro de Artista; Pintura; Único; Aura; Háptico-óptico.

* Professora Auxiliar, Universidade Lusófona – Campus Lisboa, Escola de Comunicação, Artes Arquitetura e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Media, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

1. O que é um livro de artista?

O que é um “livro de artista” na contemporaneidade? Não existe apenas uma resposta a esta questão, justamente, a variedade de concepções do que pode (ou não) ser um “livro de artista” vai desde as publicações de monografias de artistas até ao exemplar único, passando por edições de tiragens pequenas impressas (como na gravura), assinadas e numeradas ou por exemplares totalmente manufacturados com versões fac-similadas e ainda por objectos híbridos que resultam da mistura entre a componente manual e impressa/digital.

“Livro de artista” é uma designação genérica que se dá ao objecto-livro enquanto estrutura de suporte à prática e produção autorais. Como “suporte” é usado segundo a sua significação de base material sobre a qual se actua.

Os exemplos que existem dentro do universo artístico supõem dois campos de actuação distintos que dividem esta apropriação admitindo a interpretação deste suporte que corresponde a uma tipologia bi- ou tridimensional. O livro desdobra-se em estruturas como o acordeão, as portas francesas, encaixado, reconfigurado como um outro objecto.

Como suporte bidimensional, a sua apropriação pensa cada página como suporte planificado que se pode dividir em página da esquerda e página da direita, num rolo contínuo (o *scroll*) ou dobrado (acordeão), ou no desmembramento das folhas que deste modo se apresentam soltas. Como suporte tridimensional o livro é interpretado como um volume – o tomo – em sentido literal que, em exemplos mais extremos se metamorfoseia no conceito de contentor, ou se dilui no de caixa, perdendo nesta operação aquilo que o livro tem de livro e sustentando o conceito de livro-objecto na sua “nova” anatomia.

As *Pinturas-livro* de Ema M apresentam-se na estrutura do livro mais convencional: capa, miolo, contra-capas. A artista designa-os por *Livros-Pintura*, mas aqui invertemos esta designação já que o que os distingue é a pintura. A *Pintura-livro* concilia o livro como suporte e a pintura como disciplina, tal como o *Livro-pintura*; contudo, a primeira palavra do binómio (Pintura) transfere os objectos do território da Literatura para o da Pintura.

O que uma *Pintura-livro*? Primeiro há que explicar o que não é: não é um portfólio, nem uma colecção / compilação de páginas que se faz valer do livro como suporte por este poder ser, também, um espaço móvel e portátil de exposição.

Para se entender o que é uma *Pintura-livro* tal como Ema M a concebe é necessário atender a dois pontos de vista: primeiro o do autor/artista e, depois, o do observador quando vê e manipula a *Pintura-livro*. A terminar, apresenta-se um exemplo de uma *Pintura-livro* que atesta o que é exposto antes.

2. Pensar e elaborar uma *Pintura-Livro*

Para se pensar a *Pintura-livro* é necessário pensar a Pintura e o Livro. Assim, inicia-se com uma breve e tendenciosa «História do Livro» – aquela que permite compreender a estreita e antiga relação entre pintura e livro.

O livro, no contexto ocidental europeu, pensado como objecto plástico e histórico, pode ser usado para além de suporte de escrita. O caso da *Pintura-livro* vem mostrar essa possibilidade, convocando-o para o território da Pintura.

A concepção de uma *Pintura-livro* resulta de uma escolha autoral – a concepção de um híbrido (a pintura e o livro conjugam-se) que, enquanto obra, preserve a noção de origem e de aura (porque é único e manufaturado na sua totalidade). Segundo Walter Benjamin (1892-1940), foi forjada uma profunda ligação entre a obra de arte, a sua aura, e o segredo ou (in)visibilidade da obra de arte. É importante focar que, se a *Pintura-livro* não é um múltiplo e se apresenta como *única*, original, e sem intenção na sua génese de se ver multiplicada, a sua relação com a obra ritual mágica e/ou religiosa e artística está latente. Afirma Benjamin “A aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia.” (1982, p.92).

Se cada *Pintura-livro* é um único exemplar, então, o seu acesso é limitado, mas existe, independentemente de ser (ou não) vista. O conhecimento da sua existência única é o bastante e o suficiente para lhe garantir um lugar no mundo. Benjamin determina que o percurso histórico da recepção das obras de arte oscila entre dois valores: o de culto e o de exposição. Este último tem a ver com a

visibilidade que a obra de arte permite (seja por si, seja como réplica). Assumir a *Pintura-livro* como um livro pintado, único e irrepetível, é ir contra o princípio do múltiplo e do acesso que a invenção da imprensa de Guttenberg instituiu (1740), ou seja, é contrariar a noção moderna de livro fazendo-o aderir à noção de objecto irrepetível. Por outro lado, assumir a *Pintura-livro* como Pintura é integrá-la na lógica de obra de arte e a sua raridade confere-lhe aura – a aura que advém do que é único. É por esta razão que, perante as propostas de Ema M, designar “Pintura-livro” não é o mesmo que designar “Livro-pintura”.

Nem todos os livros realizados por artistas são livros de artista e menos ainda *Pinturas-livro*. De modo a construir uma genealogia do uso da imagem dentro do livro, desde a aplicação pontual e ilustrativa desta até à sua total autonomia, verificada, primeiro, pela contaminação total de uma página que gradualmente se estende a todas as páginas, o caso de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) e o seu *Livro das Obras Poéticas*, produzido antes da invenção da imprensa, é tomado como ponto de partida desta genealogia.

Machaut escreve os seus poemas e as suas canções e pede que sejam ilustrados e decorados no *scriptorium* medieval assumindo a sua história de vida como uma narrativa biográfica e (já) com a consciência de “autor” (que se afere na assinatura do documento patente no título). As suas *Obras Poéticas* são o resultado de uma prática colaborativa (a muitas mãos) habitual na Idade Média e que se recupera no século XIX com as parcerias entre escritor e pintor. O *Livro* de Machaut é tomado como modelo para outros livros. De carácter profano, as imagens (iluminuras de página inteira, decorações, letra Capitular) ocupam um lugar equivalente ao da escrita, seja sob a forma de texto, seja de notação musical. As imagens são tratadas, usando os termos de Foucault, por forma a instaurar um “discurso” no que se refere à pintura de género paisagístico. Como nota de curiosidade, também o instaura em relação à notação musical e ao desenvolvimento da música enquanto disciplina, e à literatura, inserindo uma tônica individual e personalizada nos cânones literários da época. Neste livro há, assim, espaço para originalidade e surpresa. Aqui, encontram-se imagens como o *Jar-*

dim Mistérios, iluminura que se destaca da restante produção imagética medieval tanto pela ausência da figura humana como pela tendência naturalista da expressão pictórica que apresenta uma ruptura estética com outras, anteriores, dentro e fora da produção de Machault.

No final da Idade Média, o grande programa temático das imagens continua a ser essencialmente de origem religiosa: a vida dos santos, o Antigo e Novo Testamentos, missais e outros manuscritos litúrgicos e ainda o Livro da Natureza “dado a ler como um livro cujo autor seria Deus” (Babo, 1993, p.17). Contudo, o interesse por obras de carácter humanista evidencia-se a partir do século XIV e será cada vez mais importante. Na Alta Idade-média, a antropologia interfere na teologia produzindo cambiantes diferentes nas teorias anteriores e levando a considerar o conceito de *humanidade* e o de *homem*.

O *Livro das Obras Poéticas* de Guillaume de Machaut é um exemplo da sofisticação da produção do livro de uso pessoal. Exemplar único, exclusivo a um proprietário é produzido por encomenda como objecto precioso, exactamente como o *Livro de Horas*. É pioneiro na sua relação com a imagem enquanto pintura e chama a si esse momento de autonomia do género paisagístico na iluminura o *Jardim Misterioso*, executada antes do famoso *Livro de Horas do Duque de Berry* (c.1410).

A partir da modernidade, surgem edições de livros com todas as suas páginas em branco que possibilitam, a quem adquire um exemplar, torná-los únicos, por acção própria de cunho autoral. Actualmente, qualquer estudante de artes tem o seu diário gráfico, caderno de campo, livro de apontamentos, o livro de viagens. O livro de viagens é utilizado tradicionalmente como um bloco de apontamentos, onde o viajante anota os seus pensamentos e registos de interesses para a prática artística, como pequenos desenhos, pormenores, impressões, textos, ideias e projectos que acontecem durante uma viagem. Alguns destes cadernos tornaram-se famosos. Muitos contêm registos visuais da fauna, da flora, da arquitectura, das festas, das pessoas que se conhecem durante as viagens numa época em que a fotografia não existia como recurso. São obras cujo carácter documental se funde com o de obra. Registos científicos sobre a fauna

e a flora de regiões diferentes do planeta, bem como paisagens com fortalezas construídas por um determinado Império que testemunham uma tipologia arquitectónica e técnicas de engenharia específicas, têm como suporte o livro enquanto estrutura de agregação, portátil e, por isso, útil e fácil de manusear durante as viagens. Eventualmente, a sua publicação é póstuma e numa cuidadosa edição fac-similada que tenta preservar a aura do livro / caderno original.

Como exemplos de cadernos de desenhos realizados em viagens são as aguarelas de Eugene Delacroix (1798-1863) ou os desenhos de Albert Dürer (1471-1528), onde o registo não tem pretensões científicas, embora o rigor do olhar esteja presente na representação. Os desenhos são testemunho do que, durante a viagem, causava curiosidade ou deslumbre ao artista viajante.

Na contemporaneidade, o uso do livro como suporte artístico torna-se uma prática comum. Partindo da literatura, a importância da caligrafia como desenho e da poesia visual enquanto imagem gráfica, ou do texto impresso que Mallarmé (1842-1898) faz dançar nas páginas brancas de *Un coup de dés jamais n'abolira l'Hazard* (1897).

A preocupação de Mallarmé é essencialmente arquitectónica como assinala Blanchot. O livro é um espaço, um volume onde o conteúdo se dá a refazer continuamente através de um jogo infinito de recreações, em folhas separadas, de modo que cada leitura possa ser uma nova combinação, uma reescrita. (Babo, 1993, p .65)

Mas o movimento inverso também acontece: o escritor parte de uma série de desenhos ou pinturas e cria uma proposta narrativa ou sequencial. O “livro do pintor” (da expressão francesa *Le Livre de Peintre*) é a edição novecentista que mais se aproxima do livro de artista contemporâneo. O seu aparecimento dá-se em meados do século XIX e por via de um editor a quem interessa conciliar dois nomes, duas referências no campo das artes – pintura e literatura –, como uma dupla garantia de êxito editorial. O trabalho de Édouard Manet (1832-1883) sobre a obra de Charles Cros, *Le Fleuve* (1874), ou sobre a de Edgar Poe, *O Corvo*

(1875), ou sobre *L'Après-midi d'un Faune* (1876) são exemplos de *Livre de Peintre*.

Posteriormente, o livro único e desmembrado que se exhibe página a página (cada página emoldurada e exposta por ordem) aparece na obra de Sophie Calle (1953-) e na de Joseph Beuys (1921-1986), por exemplo. Esta opção museológica sublinha o registo documental que o livro comporta. Embora desmembrado, a sua apresentação continua a remeter para a construção de um livro. A capa única é substituída pelo emolduramento de cada uma das folhas soltas, de forma a preservar o conteúdo.

A metáfora do livro e, por extensão, a da biblioteca estão patentes em obras como a que Anselm Kiefer (1945-) produziu em 1986-87 intitulada *The High Priestess (A Alta Sacerdotiza)* com duzentos livros de autor colocados em prateleiras de aço; ou *20 Jahre Einsamkeit (20 Anos de Solidão)* de 1945, ou *Buch mit Flügeln (O Livro Alado)*, de 1992-1994.

Olafur Eliasson (1967-) elabora um livro com 27,3 x 43 x 10,7 cm, onde 454 folhas são cortadas a laser para que ao folhear cada página se entre dentro da estrutura de uma casa: *Your House* de 2006.

Os livros de artista são objectos muito cuidados e eventualmente luxuosos. São o resultado de uma fusão entre o amor ao objecto em si e a sua versatilidade enquanto meio para dar corpo a ideias plásticas.

A *Pintura-livro* quer ser construída plasticamente como uma pintura, e quer apresentar um fazer-pintura suportado pelas estruturas particulares do livro. Assume-se como uma obra fundamentalmente pictórica, pois enfatiza a visualidade da imagem, a manufactura do fazer-pintura, do pintar e do pintado directamente sobre as páginas.

3. Observar e manipular uma *Pintura-livro*

Para o observador / leitor, estar na presença do único exemplar acentua a existência obra de arte e a sua raridade, o que a leva a ser tomada como um objecto colecionável, um objecto de desejo e de culto. Também por isso, o livro de artista faz aceder de imediato ao espaço da intimidade, pois a fruição de um

livro é, em si, um acto intimista. Pode pensar-se que, hoje, a prática da leitura em voz alta, excepto em situações públicas perante uma assembleia reunida, está quase desaparecida. O usual é a leitura silenciosa como acto intimista e secreto. Tal como o é a fruição de uma pintura.

Numa *Pintura-livro*, ver e ler coincidem. Considera-se cada imagem pintada na página como uma pintura por si ou no contínuo que o folhear permite. Inclui-se nesta apreciação que todo o texto é tratado como imagem, pois o conteúdo visual da imagem pintada também se pode fundamentar no *grapho*, no desenho que toda a letra implica como abstracção do som enquanto sopro ou palavra falada. Pintar palavras implica sempre a consciência dessa grafia, desse desenho / imagem. Assim, a relevância deste texto, pintado e tratado plasticamente enquanto pintura, está na sua demarcação da pura escrita onde quem escreve não se preocupa com o aspecto visual inerente a todo o texto. O texto pintado é para ver, o texto escrito para ler e, neste movimento, o primeiro apela à visibilidade, o segundo depende da sua invisibilidade.

No usufruto de uma *Pintura-livro* e das suas pequenas cambiantes, o observador entende-a como um caso específico do livro de artista. Interroga a *Pintura-livro* de forma literal e como obra de arte. Neste sentido, pode ser percebida a partir do conceito de *aletheia* e do jogo que esta implica (mostrar / esconder); um jogo que dá a ver justamente no espaço pictural aberto pelas e nas páginas pintadas como um espaço *do aparecer* (da manifestação) e não (apenas) como um espaço de representação.

Enquanto objecto e acontecimento, a *Pintura-livro* demonstra que a sequência de páginas é uma sequência de imagens, onde tanto no seu conjunto (independente da organização que propõe) como em cada uma delas, se manifesta este espaço *do aparecer*. A estrutura do livro permite unir as páginas (não existem limites máximos na quantidade que pode conter) e as imagens pintadas abrem à surpresa e à expectativa durante o gesto de folhear. É por isso que a *Pintura-livro* se torna um acontecimento.

Para o observador / fruidor do *Pintura-livro* é um estímulo ótico e háptico. No contacto directo com este objecto retoma-se a viagem e a sua relação com o

livro. Ver uma *Pintura-livro* é fruir por etapas, página a página. É, igualmente, como fazer uma viagem – uma viagem que não obriga à deslocação real, física do corpo do observador pelo mundo. Se, para a sua criadora, a *Pintura-livro* chama a si o suporte livro como fundamento indissociável para existir enquanto obra e a justificação da sua escolha para pintar releva de questões autorais, para o observador, a tentativa de apreender a *Pintura-livro* permite evocar a viagem, a deriva, o devaneio e a peregrinação. É justamente como condição, escolha, ou modalidade do fazer e do usufruir que o conceito de viagem actua na obra.

A viagem é a procura, a busca de alguma coisa, o saciar de uma curiosidade, a procura de resposta para uma interrogação. A casa é o que se encontra no regresso, quando se chega ao fim da viagem. É o lugar de partida e de retorno. Porque a viagem implica ir e voltar. Toda a viagem tem um destino e um regresso e, no processo, está latente a (auto-)descoberta. O livro assegura uma viagem: pede que o vejam do princípio ao fim e que o coloquem como no princípio, de capa voltada para o observador, ou numa estante, encaixado entre outros livros.

A *Pintura-livro*, tal como outros livros, permite outros tipos de percursos. Por exemplo, a deriva e o desvio. Ambos são inicialmente utilizados no contexto artístico por Guy Debord (1931-1994), inseridos no Movimento Internacional Situacionista (c.1960-1972). Contudo a sua aplicação articula-se com uma concepção crítica da arte num contexto eminentemente político do qual a *Pintura-livro* se desvincula.

O *desvio*, definido como um percurso que não implica a trajectória mais curta entre dois pontos, é a possibilidade de um caminho indirecto entre a partida e a chegada, da capa à contracapa. Na fruição da *Pintura-livro* está implícita esta relação não linear e (des)ordenada de folhear, que inclui folhear de trás para a frente ou saltar páginas. O desvio não implica o abandono na intenção de chegar ao destino (ao fim da *Pintura-livro*). É a desobediência a uma rota pré-estabelecida, que procura outras rotas, intencionalmente para escapar ao fruir ordenado e sequencial da *Pintura-livro* (da capa à contracapa, passando pelo miolo desde a primeira página à última). Esta alteração supõe que outros caminhos (mentais

ou físicos) estão situados entre o ponto de partida e o ponto de chegada. Desvio é o lugar, enquanto campo em aberto, que se percorre quando não se toma por opção o caminho mais directo entre dois pontos. Perante a *Pintura-livro* abre-se a possibilidade de o observador / manipulador (o óptico e o háptico) estar atento a cada imagem como catalisadora e activadora de associações com outras imagens: o cumprimento (ou não) da sequência das páginas tem um paralelo curioso com a música aleatória onde o intérprete tem à sua escolha inúmeras possibilidades que se actualizam, mediante a escolha feita a cada momento. O que se ouve é o resultado de escolhas continuadas, cuja conjugação é diferente da matriz musical, de onde partem essas escolhas: como um *puzzle* em que as mesmas peças pertencem a vários lugares e, na sua construção, possibilitam diferentes imagens. Nesta comparação está implícito o conceito de *deriva*. A atitude de deriva está próxima da do *flâneur* personagem de *O pintor da vida moderna* (1963) de Charles Baudelaire (1821-1886), que vagueia pela cidade, como se fosse um turista perdido, fascinado por estar perdido, pois assim acede a lugares que não vêm mencionados nos seus guias e mapas de orientação.

Ao derivar encontram-se caminhos desconhecidos, como se a *Pintura-livro* fosse um labirinto. Esta conduta é contrária ao “erro” inerente a uma certa “errância” tal como Heidegger (1995, p. 53) a define, a saber: perante a obra de arte o errar evidencia-se pela desatenção, pelo conformismo, pelo desinteresse. A errância está na displicência, na indiferença, na indisponibilidade para com a obra (e *vice-versa*), que, assim, permanece um túmulo em silenciosa contenção, espelhando o olhar de quem a observa. No erro a única verdade possível é a veiculada pelo senso comum.

Tal como um *flâneur* constrói o seu próprio mapa de referências ao percorrer um lugar, a *Pintura-livro*, tal como uma cidade, é um lugar onde tanto a deriva como o desvio podem acontecer. Estas duas atitudes, de deriva e de desvio, estão afectas à noção de viagem que a fruição da *Pintura-livro* implica e vêm ao encontro dos *Direitos Inalienáveis do Leitor*, de Daniel Pennac (1944-) elencados em *Como um Romance*. Transpostos para a fruição (óptica e háptica) da *Pintura-livro*, o observador tem o direito de saltar páginas, o direito de não terminar a

visualização do objecto, o direito de voltar a vê-lo e a manipulá-lo, o direito de ver sem grande interesse, o direito de o procurar em qualquer lugar digital, o direito de ver uma página aqui e outra ali.

Resta ainda um terceiro tipo de viagem: a Peregrinação. O observador-peregrino folheia o livro disponível para ter uma revelação, uma epifania. No seu caso, destino (tido como objectivo) e percurso estão pré-definidos por associação ao sagrado, pois o peregrino é movido pela sua fé (e não por ritos) e o fruir do livro faz-se como missão de descoberta e revitalização (da fé). Para que a *Pintura-livro* seja fruída como se o observador fosse um peregrino, é necessário que este a entenda como única, aural, sagrada e que da sua relação óptica e háptica com a obra surja o espanto de uma revelação.

4. A *Pintura-livro* de Ema M

A criação de um livro em termos conceptuais, o pôr em prática a sua concepção como objecto plástico passível de uma fruição de carácter pictórico cuja estrutura permite o jogo, tem como base analítica o carácter lúdico da fruição.

A *Pintura-livro* é a consequência das reflexões de uma prática sistemática de pintar sobre páginas de papel que se seleccionam e se organizam segundo uma ordem que tem como finalidade a construção da pintura no suporte livro, nas suas possíveis arquitecturas. A construção do livro obedece às suas estruturas clássicas – aquilo que compõe o livro no que lhe é fundamental – e à articulação arquitectónica que admite outras possibilidades de o configurar.



Figuras 1 a 8. Ema M (pseudónimo de Margarida Prieto) (1976). *Livro-Pintura #1*, (2006-2007). Óleo s/papel *schoeller*, 70x50cm (ou 70x100 cm considerando a dupla-página), 50 páginas, encadernação manual, capa dura forrada de tecido. Coleção da artista. Fonte própria.
Modo de Instalação: apresenta-se sobre um ambão de madeira colocado na parede. A base do ambão deve estar a 120 cm do chão por forma a que o centro do livro pousado sobre ele esteja ao nível do olhar.









Esta *Pintura-livro* (Figuras 1-8) mostra-se e esconde-se simultaneamente, página após página (num logo entre a visibilidade e a invisibilidade, entre o que ainda está por descobrir e o que já foi mostrado). As pinturas sobre a página são o resultado directo do gesto de pintar. Num primeiro momento a imagem parece começar por se construir tendo como recurso os desenhos de padrões – tomados de William Morris (1834-1896) (Upstone, 2003) colados sobre um desenho geométrico que fragmenta o espaço plano da página de papel.

Da sobreposição do padrão sobre o desenho geométrico surgem novos espaços que são preenchidos com cor. Este modo de agir, programático, é também, inicialmente, um exercício formal, um recurso para fazer pintura. A imagem que se constrói seguindo este processo procura ser autónoma em relação aos elementos que a compõem e afasta-se dos referentes usados inicialmente. A

capacidade da imagem padronizada de assumir tratamentos pictóricos diferenciados, quer a nível cromático, quer na planificação das formas ou, inversamente, na sua modulação, assumindo ou abdicando do contorno, faz com que os padrões, gradualmente, se desvinculem da sua forma original, tal como foram concebidos por Morris (Naylor, 1988).

Sobre a imagem pintada em cada dupla página faz-se a demarcação de um centro, recorrendo à forma geométrica do quadrado aplicada com uma velatura de tinta de óleo vermelha, laranja ou magenta (harmonias de cor). A parte interior deste quadrado fica destacada e a transparência dos pigmentos permite que se percepcione o contínuo da imagem sobre a dupla página. Este quadrado delimita um dentro e um fora, tal como o próprio limite do livro, criando duas áreas ou territórios distintos na dupla página: numa lógica do quadrado dentro do quadrado dentro do quadrado, num *mise-en-abyme* conceptual e estrutural à composição pictórica.

O dentro e o fora estão em conflito visual na determinação da área que corresponde a cada um. Estes jogos formais permitem estabelecer uma relação de tensão entre o que é enquadramento e o que está enquadrado.

A relação entre a geometria e o padrão permite estabelecer um jogo entre a forma e o fundo que interage com o jogo interior-exterior.

Partindo da repetição articulada de um ou mais elementos constrói-se um sentido de serialidade nas pinturas. A imagem pintada na *Pintura-livro* resulta de elementos e procedimentos como a colagem, a sobreposição, a transparência e/ou acumulação dos elementos (padronizados e fragmentados) com os desenhos e formas geométricos nuns casos, desenhos de outra natureza, noutros.

No movimento infinito da semelhança da semelhança degradada, de cópia em cópia, atingimos este ponto em que tudo muda de natureza, em que a própria cópia se reverte em simulacro, em que a semelhança, em que a imitação espiritual, enfim, dá lugar à repetição. (Deleuze, 2000, p.223)

O próprio processo pictórico é um aliado do efeito de *aletheia*. Nele a pintura dá-se a ver, em cada uma das páginas, numa articulação continuada entre estas e que exige um contacto fundamental táctil e visual, interdependente. Fruir a pintura na *Pintura-livro* implica, por isso, uma acção no espaço e esta tem sempre uma duração. A *Pintura-livro* exige, por isso, dois tempos: o da manipulação (o movimento da mão para passar de uma para outra página) e o da visualização (o movimento dos olhos e do olhar).

Ver por partes implica uma temporalidade diferente da imagem pintada única: simultaneamente cada imagem exige um tempo para si e um tempo para a visualização total do livro. A velocidade a que as imagens se sucedem é decisão de quem folheia. Na sua fruição, para quem o vê e frui, a liberdade para criar uma cadência rítmica própria (e particular) de visualização e inteligibilidade. A inexistência de uma velocidade imposta *à priori* (como no cinema onde são imprescindíveis 24 imagens – fotogramas – por segundo para garantir um movimento naturalizado, ou, no caso da música, na indicação do andamento) permite uma multiplicidade de tempos de visualização (não é necessário um ritmo constante na passagem de uma página para a que lhe sucede, nem é forçoso passar por todas as páginas).

Quem frui é totalmente livre para reter (ou não) o olhar, para ver devagar ou depressa, livre para dilatar o tempo de fruição da obra, ou, pelo contrário, comprimir esse tempo. O folhear sequencial releva desse ver por partes para construir o livro como obra inteira. E acredita-se que na velocidade com que se vê e frui a *Pintura-livro* se estabelece uma relação directa com a qualidade da fruição.

Na descrição da imagem que se pinta nas páginas do livro e do processo utilizado para nelas produzir pintura estabelece-se um laço entre a natureza do folhear das páginas – a repetição do gesto, a sua cadência no folhear, que fixa um ritmo e uma velocidade – e a repetição dos elementos pintados. O movimento aqui em causa é sempre o necessário para a fruição. É tanto o do olhar como o do manuseio, porque a imagem pintada está fixa, se bem que no passar da página ímpar para a par, nessa deslocação axial da página de papel, a imagem

sobre ela pintada vai sofrer uma anamorfose visual cada vez mais acentuada até que, no limite, a imagem pintada desaparece para o olhar. Este é o lugar geométrico exacto onde a folha estabelece um ângulo de noventa graus com a página par que a antecede e a ímpar que lhe sucede, se se estabelecer que quem vê está de frente para a *Pintura-livro*. Assim, no movimento do folhear dá-se uma deformação da imagem pintada que o olhar capta de forma fugaz.

A *Pintura-livro* não mostra uma narrativa no sentido literário do termo. Há uma narratividade visual que é consequência da relação de similitude proposta pela repetição (de formas, de gestos, de procedimentos) e a sequência das páginas inerente à estrutura do livro, da sua aparência formal.

A análise estrutural da obra, quando ela faz aparecer os efeitos repetitivos mais ou menos deliberados, abre a porta a uma estética da repetição, estética ligada à concepção e previsão dos efeitos desejados em detrimento de uma prática, integrada ou não, de uma repetição instauradora. (Passeron, 1982, p.11)

Pode interpretar-se a sequência das páginas segundo a estrutura musical “tema e as variações.” À luz desta estrutura transposta da escrita musical para a pintura, consegue determinar-se um tema dominante, um *Leitmotiv*, cuja repetição é a estrutura de todas as páginas pintadas no livro e é, igualmente, estruturadora da alteração constituinte da pintura em cada uma das imagens pintadas. (Passeron, 1982, p.13).

As variações que se verificam ao longo das páginas, patentes no folhear do livro, resultam de opções pictóricas distintas em cada uma das páginas, do tratamento da imagem enquanto pintura. E são precisamente os *Leitmotive* que vão, ao mesmo tempo, manter a unidade formal e dar a ver a gradual transformação visual (a variação do tema), contribuindo para a inteligibilidade da sua narratividade visual.

A utilização do livro como estrutura para pintar implica outras considerações conscientes, tanto de carácter técnico como conceptual.

Algumas destas considerações influem directamente na imagem. É o caso da resistência do papel e a sua reacção à tinta utilizada (acrílico, óleo, guache), a sua resistência ao fazer e à utilização a que o manuseio do livro obriga. Uma solução à qual permanentemente se recorre é o desdobrável em concertina. Esta estrutura permite a dobragem e o acréscimo de folhas de papel. Admite também que se actue apenas sobre um dos lados do papel (sem abdicar da imagem na dupla página) e desta forma garante uma resistência maior que é consequência da dupla folha. Possibilita igualmente que várias páginas sejam trabalhadas em simultâneo. O tempo de secagem das tintas é um pormenor técnico que pode interferir directamente nas imagens: se uma tinta não está bem seca na página, no fechar do livro a tinta pode actuar como cola ou “sujar” a imagem com a qual entra em contacto. É determinante dar o tempo suficiente para uma secagem definitiva (quando em causa estão tintas com bases oleosas, este tempo pode ser alargado) porque a secagem da pintura em cada página se torna muito lenta, é possível pintar várias páginas de um mesmo livro em simultâneo.

Algumas questões formais, como, por exemplo, o tipo de papel, influenciam na espessura e peso do objecto final. Podem igualmente ser relevantes na reacção da tinta no papel. A tinta a óleo formará uma auréola transparente e amarelada sobre o papel, consequência do veículo oleoso próprio para diluição do pigmento. Esta auréola é visível apenas nas áreas onde o papel está sem tinta, imaculado, e no verso não pintado da folha. Outro resultado químico visível é o brilho. Nos livros onde a intervenção pictórica é feita a têmpera, o brilho do papel e da tinta encontram-se nivelados. O brilho da imagem ajuda a ver cada detalhe.

Na *Pintura-livro #1*, a cor é determinante para a estrutura de cada página dupla: por velatura anulam-se as cores fccionando uma coerência cromática dentro de uma área específica da imagem: o centro delimitado pelo quadrado. A rodear este quadrado encontra-se toda uma outra área que termina justamente com o fim do papel, a sangue (sem margens brancas), onde duas cores são aplicadas também para ocultarem o desenho. Aqui são os graus de claro-escuro

de duas cores distintas que viabilizam esta intenção de invisibilidade, de anulação da forma-fundo. A relação cromática entre estas duas áreas da imagem é ainda de outro tipo: funciona por contraste. A velatura quadrangular magenta repete-se em todas as imagens patentes na dupla página, do princípio ao fim do livro. E a cor que envolve o quadrado tem como horizonte cromático a neutralidade: quer ser neutra como cor e neutra na relação forma-fundo que os desenhos dos padrões impõem. A interferência entre cores justapostas é inevitável. A percepção da cor como fenómeno lumínico através do sistema visual humano é sempre realizada por comparação: um cinzento justaposto a um vermelho sente-se verde. Assim, cada página da *Pintura-livro #1* propõe uma solução cromática diferente que pretende anular a sensação de verde intrínseca à justaposição do plano magenta. Na coincidência ficcionada entre fundo e primeiro plano, possível apenas pela ilusão que a representação pictórica permite, o olhar divaga entre a superfície plana e a ilusão da profundidade: entre visualidade imediata e a imersão inteligível do olhar, entre o ficar à porta e o entrar pela porta. Assim definidas, estas pinturas – tal como como são unidas pela *Pintura-livro* –, dão a ver a passagem simbólica (entre o estar fora e estar dentro) que constitui o desafio de toda a Obra de Arte. Justamente, todo a *Pintura-livro* é um convite à imersão do olhar e quem o aceitar abre em si mesmo um campo de descoberta.

Considerações finais

Pensar a Pintura na sua articulação com o Livro na contemporaneidade é um desafio porque ambos estão, gradualmente, a ser substituídos por meios digitais. Ainda assim, os sentidos da percepção humana precisam de estímulos e de encantamento, para os quais contribuem em muito a Pintura e o Livro. A *Pintura-livro* é uma proposta de Ema M que vem mostrara importância das imagens (pintadas) e dos livros (mudos) que dão a ver (em vez de darem a ler). Depois de uma genealogia tendenciosa do Livro na sua relação com a Pintura, apresentou-se a *Pintura-livro #1* de dois pontos de vista: o de quem faz e o de quem frui, evidenciando as estratégias lúdicas (o jogo da *aletheia*) em ambos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Babo, M. A. (1993). *A escrita do livro*. Lisboa: Ed. Veja.
- Baudelaire, C. O Pintor da Vida Moderna. Lisboa: Ed. Veja.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água.
- Heidegger, M. (1995). *Sobre a essência da verdade*. Trad. de Carlos Morujão. Porto: Porto Editora.
- Naylor, G. (1988). *William Morris by himself*. London: a Little, Brown and Company Book.
- Passeron, R. (1982). *Création et Répétition*. Paris: ed. Clancier-Guenaud.
- Pennac, D. (1993). *Como um romance*. Porto: Edições Asa.
- Upstone, R. (2003). *The Pré-Raphaelite Dream (Paintings & Drawings from the Tate Collection)*. London: Tate Publishing.