Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Brasil, artista visual. Professor universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS, Instituto de Artes — Departamento de Artes Visuais e Universidade Federal de Santa Maria — UFSM, Centro de Artes e Letras — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Bacharel em Artes Plásticas — Desenho (UFRGS, 1995), Mestre em Artes Visuais — Poéticas Visuais (UFRGS, 1998), Stage Doctoral — École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (EHESS, 2001-2002). Doutor em Artes Visuais — Poéticas Visuais (UFRGS, 2003).

Artigo completo recebido a 8 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2012.

Resumo: O tema central deste artigo é os livros de pinturas, aqui intitulados de pinturas encadernadas. Investigaremos dois aspectos desses objetos: aspectos morfológicos, isto é, o princípio de sua construção, o formato adotado, a questão da sequencialidade do formato livro; aspectos semânticos, isto é, sua definição enquanto livros de artista, as contradições da pintura enquanto páginas de livros, as razões para tal e seus significados nas obras desses artistas.

Palavras chave: pinturas encadernadas / livros de artista / pintura.

Title: *Binded paintings, or paintings as books.*

Abstract: *The main theme of this article is the paintings books, here named binded paintings. We will research two sides of these objects: the morphological side, that is, how it is built, its size, the sequence in the book format; the semantic side, that is, its definition as artist's books, their contradictions as book pages and paintings, and their meanings and reasons in the context of the artists body of work.*

Keywords: *binded paintings / artists' books / painting.*

> Quanto a mim, que, confesso, presto muito mais atenção na formação e na fabricação das obras do que nas próprias obras, tenho o hábito ou a mania de só apreciar as obras como ações. — Paul Valéry

Introdução

Neste texto, tratarei das pinturas encadernadas de três artistas plásticos, de origens e gerações diferentes: Lenir de Miranda (Pedro Osório, Brasil], 1945), Frantz [Antonio Augusto Frantz Soares] (Rio Pardo, Brasil, 1963) e Margarida Prieto (Torres Vedras, Portugal, 1976). Além de pintores, esses três artistas têm

Gomes, Paulo César Ribeiro (2012) "Pinturas encadernadas ou pinturas enquanto livros." *Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 115-123.

em comum o fato de proporem o suporte livro para a apresentação de suas pinturas. O tema central deste artigo são os livros de pinturas, ou o que intitulo de pinturas encadernadas. Algumas questões naturalmente nos vêm à mente quando estamos frente a estes livros, tais como se eles são livros de artista; se são pinturas em outro formato; por que esse formato, ao invés das pinturas colocadas nas paredes; qual a diferença entre as pinturas tradicionais e essas, encadernadas, etc. Mas a pergunta que mais me intriga é outra: por que me atraem esses livros de pintura? Evidentemente estamos aqui tratando de duas questões diferentes: a primeira diz respeito a livros, e a segunda diz respeito a pinturas. O estranhamento vem exatamente dessa união improvável que é a de pinturas em livros ou pinturas encadernadas. Por que pinturas em livros?

1. Sobre pinturas fora das paredes

Pinturas são para serem vistas de pé, enquadradas, postas nas paredes, distantes, longe das mãos. Se a mudança de suporte da tela do chassi para o livro é, por si só, transgressora, aqui ela potencializa-se pela sensação de estranhamento. Embora pouco notada devido a sua recorrência e ao hábito instituído, a ausência da moldura na pintura contemporânea é um indicativo importante a ser observado. Vemos que os três artistas aqui tratados abrem mão da moldura como se essa fosse um impedimento aos limites da percepção de suas pinturas. Essa tomada de decisão, característica da pintura contemporânea, elimina a função tradicional de limite ou *paregon*, isto é, a retirada do espaço de separação entre a obra e o mundo e também o primeiro fundo sobre o qual se destaca a obra. É a eliminação dos limites que havia entre a representação e a realidade. A ausência das molduras abre para as telas a possibilidade de infinitude: elas se expandem pelas paredes, pelo espaço físico, pela totalidade do campo visual do espectador. No nosso caso particular, a eliminação dos limites na apresentação do formato livro promove uma percepção de outra ordem: a sucessão de páginas dá a sensação de continuidade que a pintura isolada não tem, pois essa é de alguma forma (mesmo sem os limites explícitos das molduras) algo completo e finito.

2. Sobre pinturas em livros

A questão da organização de obras de arte em livros tem seu começo no famoso *Libro dei disegni*, de Giorgio Vasari (1511-1574), que ocupa um lugar excepcional dentro da historia da arte. Com essa atitude de Vasari, «le dessin prend une dimension 'historique'» (Goguel, 1987: 26). O que pensar das pinturas quando elas abandonam as paredes e optam pelo reduto privado dos livros? Se fossem livros de artistas, eles naturalmente indicariam um princípio narrativo,

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 115-123.

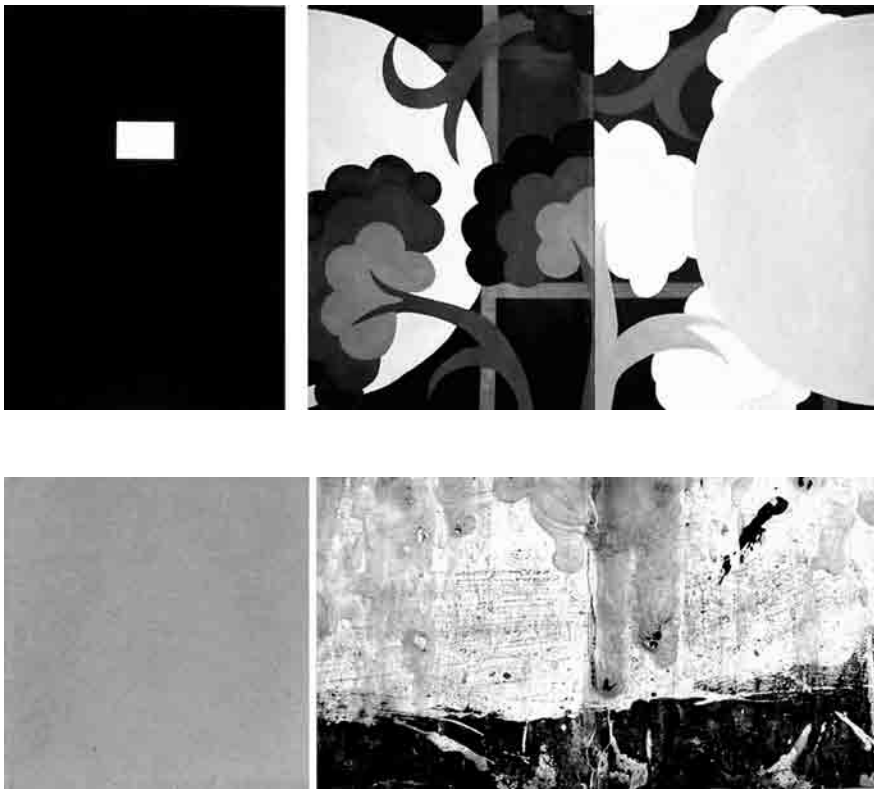


Figura 1 · Margarida Prieto (1976). *Livro-pintura #6*, 2007.
Livro encadernado manualmente, capa em tecido com título e autor (M.P.) impresso em chapa de alumínio. Oito páginas a óleo s/ papel. Assente num ambão em madeira de faia. Dimensões: 50 × 35 cm (página dupla)
Figura 2 · Frantz (Antonio Augusto Frantz Soares) (1963). *Sem título*, 2006.
Livro encadernado em algodão branco, sem registros de título ou autor.
10 páginas de algodão (tela) pintadas. Dimensões: 22 × 22 cm.).

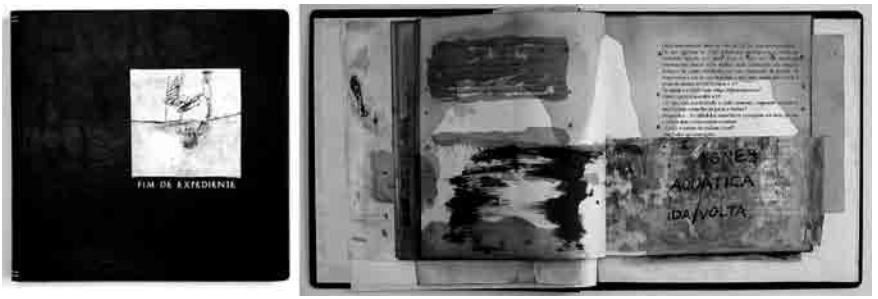


Figura 3 · Lenir de Miranda (1945). *Fim de Expediente (Agnes Bloom)*, 2000. Livro encadernado manualmente em percalina marrom com título gravado em baixo relevo dourado. 46 páginas de textos com interferências pictóricas, páginas de pinturas e agregação de objetos variados e colofão, no qual se lê, entre outras informações: "Esta é uma obra experimental, com inspiração joyceana." Dimensões: 26 × 25 cm.

pela própria natureza de base desses objetos. Se a narração aqui está ausente, qual a função do livro de pintura?

A essa última interrogação acredito que a resposta é a seguinte: folhear pinturas. Folhear pinturas é uma atividade que pressupõe o recolhimento e o vagar da ação, ao contrário das pinturas tradicionalmente colocadas nas paredes, que trabalham com o tempo da fruição reduzido devido aos naturais limites da resistência física (imaginamos sempre ver pinturas de pé, pois sentar-se para observá-las é um ato naturalmente associado aos estudiosos). Do ponto de vista estrito de sua colocação no suporte livro, a pintura muda de significado enquanto gênero, pois não estando mais restrita aos suportes portáteis (telas, painéis etc.) e suportes fixos (pintura mural), ela modifica-se em essência. A forma final dos livros de pintura não é muito diferente dos livros de artistas tradicionais. Eles mantêm as mesmas características morfológicas, ou seja, a sucessão de páginas e a encadernação, e a leitura se dá de modo tradicional, ao folhear as páginas. Resumindo, afirmamos que seu formato é canônico, acatando a aparência tradicional de livros. Um aspecto a ser destacado nesses livros é que eles não são narrativos, isto é, eles não propõem uma leitura linear; ao contrário, eles pressupõem uma leitura incerta, com avanços e recuos, paradas e acelerações, voltas para comparações e constatações.

Mário de Andrade (1893-1945) escreveu (1965: 72) que os limites da tela estão subordinados à questão da composição. A composição pressupõe a consciência do todo que será visto pelo observador a uma relativa distância e em condições pré-determinadas, o que não ocorre aqui, pois essas pinturas foram feitas para serem vistas com as mãos. Elas compartilham da natureza primeira

dos livros, sejam eles de artista ou não, que é a de "[...] mostrar e esconder. Qualquer que seja o seu repertório, num maior ou menor grau, ele estará coordenando a estrutura da obra. No caso presente, a dimensão do olhar é mais do que a de um simples leitor. O olhar é pleno. Lê, sim, às vezes. Mas no seu fluxo normal ele desvela. É de voyeur e de cientista" (Silveira, 2001: 241-242). Elas nos lembram ainda, irresistivelmente, a idéia de uma galeria portátil, aquela "invenção" do famoso *Padre Resta* (1635-1714), que tornou sua coleção conhecida como *Galleria portabile*, que consistia em uma coleção de desenhos encadernados, daí chamá-la de galeria portátil, isto é, desenhos apresentados em volumes ou portfólios (*album* e *cartella*, em italiano).

3. As pinturas encadernadas

Os três artistas que apresento aqui têm algumas características comuns, outras que os particularizam e, finalmente, eles aportam algumas contribuições ao gênero livro de pintura. Em comum, Margarida, Frantz e Lenir têm o fato de serem pintores. A pintura é para esses artistas o meio por excelência de sua expressão plástica. Há em suas obras um pensamento pictórico dominante: neste aspecto, a pintura será o foco central, sendo observados aspectos da construção da obra pictórica dos três artistas, tais como a relação com a figuração, com as abstrações (livre e geométrica), com a composição, as cores, os métodos de trabalho.

A pintura de Margarida Prieto tem uma característica dominante, que é o seu aspecto decorativo. Suas superfícies são caracterizadas pela presença de formas orgânicas e padrões geométricos. As cores são contrastantes e a pintura é lisa, sem a marca da manualidade. Trata-se de uma pintura cerebral, no sentido de ser cuidadosamente elabora e executada, não deixando margem à improvisação e ao acaso. A intencionalidade na sua pintura evidencia-se no rigor e no controle absoluto dos seus fins pretendidos. Em seus livros, há a deliberada intenção de construir um espaço de fruição ao alcance das mãos, uma pintura para ser gozada no silêncio do reduto privado, um apelo ao olhar egoísta que acata a impositiva sequência e a serialidade natural do objeto.

Partindo de diálogos estabelecidos entre os padrões decorativos de artista ingleses oriundos do movimento *Arts and Crafts*, como William Morris, associados à necessidade de constituir espaços de interlocução no universo culto da pintura (o decorativismo de Matisse e a geometria dos concretistas), suas páginas abrem um campo propício à imaginação, associando formas orgânicas e geométricas ao sabor de sua invenção. A artista escreveu, em sua dissertação de mestrado (2008: 102), que "[...] A escolha de padrões como imagem, para articular com o desenho geométrico, deve-se à sua estrutura repetitiva." Associados à riqueza visual dos padrões estão as cores, geralmente baixas e

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 115-123.

reduzidas em intensidade e brilho. Foscas e discretas, elas não escondem, entretanto, o evidente prazer de jogo a que a artista se propõe e nos propõe.

A apresentação de seus livros de pintura inclui as elaboradas capas de tecido preto e as etiquetas em metal com o gênero de obra que está propondo e a sua numeração na sequência de sua realização. A amplidão generosa de suas páginas duplas (quando aberto o *Livro-pintura #6* fica com o formato aproximado de 70 x 100 cm) permite a imersão do olhar em um campo amplo de visualização que vai se expandindo e retraindo de acordo com a construção proposta. Acontecendo desde a abertura da capa, pois o campo pictórico inicia-se já naquele lugar em que geralmente se encontram as guardas, não há uma sequência evidente: percebemos algumas recorrências, com a de semicírculos, geralmente monocromáticos, nas extremidades das páginas, deixando um campo central no qual as formas orgânicas, que remetem à vegetação, dialogam com formas geométricas rígidas, grandes listras e barras, que ao organizarem-se em paralelas e transversais, chegam a constituir configurações que remetem a casas ou construções. A variação formal, mesmo obedecendo a princípios ignorados, propõe um jogo visual que vai se modificando a cada virada de página, variando entre os semicírculos monocromáticos, as formas orgânicas, as barras e as pseudoconfigurações.

Os livros de Frantz são repositórios de pinturas não figurativas, sem padrões reguladores, tais como a composição, de cores intensas e gritantes, uma referência obrigatória na pintura gestual e emocional. Não há em Frantz a deliberada intenção de pintar para construir livros de pinturas. Sua pintura é, depois de feita, subordinada à ordem rigorosa do livro, que impõe sua sequência e sua serialidade. Se for fato que a pintura, no seu formato tradicional, sobre uma superfície qualquer (tela, papel, madeira etc.), feita com tinta aplicada com instrumentos variados, tem uma característica física de se dar a ver na sua totalidade, essa característica impositiva da tela (principalmente) não está contemplada nos suportes propostos pelo artista. Aqui não vemos o todo da pintura, mas apenas partes dela. Frantz faz seus livros com o material de revestimento dos ateliês, isto é, aqueles utilizados pelos artistas para proteger as superfícies (paredes e pisos), evitando que elas sejam atingidas pelos restos e respingos de tintas. A regra impositiva é a do aproveitamento desse material, de ateliês de diversos artistas (inclusive do próprio Frantz), que ele chama de "campo de batalha", no qual sobrevivem, após a retirada das obras prontas, o que o artista chama de "sobras de pintura".

Rigorosamente falando, temos uma composição casual editada (termo usado pelo artista) segundo critérios não declarados. Importante observar aqui que estas pinturas encadernadas têm ainda algumas características notáveis: todas

as encadernações são idênticas, não havendo, nas capas de lona branca, quaisquer indicações do que se trata (essa regra se altera quando o artista autentica a peça, apondo sua assinatura em uma das guardas internas e isso só ocorre quando o livro passa para as mãos de um colecionador); não há qualquer indicação de qual lado do livro se inicia a fruição, permitindo que o leitor/observador abra-o de qualquer maneira, à moda ocidental ou à moda oriental, de um lado ou de outro, não importa; os tamanhos variam do infinitamente pequeno, quase miniatura, até o imenso, como se fosse um atlas ou um dispendioso livro de reproduções.

A pintura de Lenir não tem, a priori, um destino certo: sua destinação final poderá ser um livro, uma pintura tradicional a ser exposta nas paredes de uma galeria ou museu, um detalhe de pintura sobreposto a outra pintura maior, uma mini-pintura ricamente emoldurada, um pedaço de tela com registro preso a parede por alfinetes... O rigor de seu trabalho não está no exterior, na forma visível ou em seu suporte, mas na ordenação cartesiana do seu discurso pictórico. Intrínseco à idéia mesma de pintura, suas imagens, que remetem a paisagens, a interiores e a formas orgânicas (não importa) não se submetem a nenhuma ordem *a priori*, somente ao desejo de vir a ser. É uma pintura resultante de um processo tenso, com todas as determinantes sociais e também das individuais e emocionais com forte base literária: às peripécias narradas por Homero, na *Odisséia*, Lenir de Miranda associa seu Ulisses, híbrido daquele de Homero com o irlandês moderno de James Joyce. Eles são personagens síntese dos dilemas de suas épocas, *tabula rasa* da cultura dos seus mundos. Trata-se de um diálogo entre a artista e seu vasto referencial de autores literários, fonte inesgotável de referências continuadamente retomadas e atualizadas.

Se os procedimentos pictóricos de Lenir de Miranda têm características muito particulares (perspectiva substituída pela sobreposição dos elementos e das formas; saturação das cores cruas e evocativas; síncopes nos suportes articulados por justaposições; grafismo anárquico), estes não são indicativos de narrativas, mas dos processos internos da construção do discurso, resquícios textuais de suas conversas com seus autores de eleição. Sua pintura trata de matérias agregadas, que não vale *per se*, mas pelo que pode ser complementar ao seu pensamento construtor. A superfície é o que há de mais profundo nesta pintura: sua pele é a ossatura em construção e a carne em formação. È uma pintura na qual a construção se dá de dentro para fora, como é de se esperar, mas que é exibida pelo avesso. Logo, é uma construção de fora para dentro: vemos o esqueleto antes de ver a carne, vemos a carne antes de ver pele, vemos a pele antes de ver as marcas do mundo, uma paisagem exógena. O formato livro, atentamente estudado por Paulo Silveira (2001: 241), ensina-nos que "Dificilmente se

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 115-123.

pode imaginar esse livros de pé. Sua posição natural parece ser a horizontal, mesmo quando são de materiais rígidos. Isso talvez acentue a função da página não como sequência cinética, mas como etapas sedimentares."

4. Fruindo as pinturas encadernadas

Se as razões pelas quais esses artistas encadernam as suas pinturas não são claras, os princípios que eles utilizam o são, assim também como as recorrências, pois essas os aproximam. Nos livros de pintura de Margarida, Frantz e Lenir, o que mais fica evidente, ao olhá-los conjuntamente (além das evidentes diferenças de concepção), é a impositiva vontade que eles comportam de serem manuseados. Os modos de fazê-los são importantes, pois variam de acordo com a intencionalidade: em todos eles há o cuidado extremo de igualá-los nas suas aparências externas. As encadernações em tecidos pretos de Margarida, em tecidos brancos de Frantz e as de Lenir, em burocráticas percalinas marrons, mais do que a uniformização do formato, indicam um *modus operandi* preciso, uma prática recorrente e um suporte assumido como forma artística *per se*.

As intenções nos interessam igualmente, pois não são iguais: Margarida pensa sua pintura enquanto livro, Frantz pensa o livro como um suporte ideal para a prática da apropriação e da organização de pinturas várias (de autores e tipos) e Lenir pensa os livros como suportes ideais para organizar a multiplicidade de meios de suas proto-narrativas, deixando-as organizadas e íntegras. Em todos eles, a questão da pintura é fundamental, pois, rigorosamente falando, eles fazem pinturas que são fruídas no formato livro, mas sem a determinação rigorosa da fruição pictórica tradicional, que pressupõe um espectador ligeiro e pouco afeito às sutilezas dos outros sentidos, além da visão.

Avançando para uma investigação mais ampla, investimos aqui em algumas considerações sobre o papel do livro de artista, dentro do contexto das técnicas artísticas contemporâneas, enquanto suporte para a pintura e como elas contribuem para outra abordagem da questão da pintura na contemporaneidade. Pois, se não fosse pela excelência intrínseca da obras de nossos artistas, a simples apresentação dessas pinturas encadernadas evidencia uma mudança de caráter da pintura, ao mudar a maneira de fruí-las e o tempo de sua fruição. Se os aspectos morfológicos, tais como o princípio de sua construção, o formato adotado, a questão da sequencialidade são superáveis, do ponto de vista do gênero "livro de artista", a questão da encadernação investe em um aspecto inédito, até o momento, para essa modalidade. Trata-se do ato em si de encadernar as pinturas, uma atitude, rigorosamente falando, de caráter museográfico, organizando as obras em uma exposição particular e inusual. Isso se reflete de modo contundente na fruição dessas pinturas.

O formato livro (no caso dessas pinturas encadernadas) impõe um tempo estendido, maior que o da observação da pintura na parede. Ele exige uma aproximação física e impõe uma relação sensorial espaço-temporal, que amplifica a mera fruição visual para uma fruição tátil ou, mais precisamente, uma fruição tátil-visual dessas pinturas encadernadas. Poderíamos dizer que são pinturas hápticas, pinturas para serem vistas com os dedos, pinturas que tocamos com os olhos e vemos com as mãos. É irresistível aqui se lembrar de Mário de Andrade (1965: 73-74), que escreveu que "Os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos".

Essas pinturas têm outra natureza por serem encadernadas? Talvez sim, pois elas não se dão como fatos conclusivos, como seriam se estivessem encerradas nas suas composições fechadas para serem vistas de longe e de passagem. Elas adquirem aqui uma natureza diferente de suas irmãs penduradas nas paredes, pois se o formato livro impõe um tempo estendido e a aproximação física, elas perdem o caráter de evidências conclusivas. A transferência da pintura para o suporte livro permite a sensação de inacabamento. As possibilidades da permutação das imagens ao alcance das mãos e da sucessão aleatória, criada pelo folhear das páginas, permitem recuperar o princípio da tradução. Aquele princípio, que a pintura, enquanto arte de criação de referências, perdeu, ao tornar-se uma prática de apresentação ao invés de representação. Trata-se do prazer primordial do desvelamento e da descoberta dos modelos de organização do pensamento construtivo, das formas de expressão da sensibilidade e de uma língua comum, partilhada entre artistas e fruidores. Essas pinturas encadernadas propõem aos seus fruidores o prazer, compartilhado com seus autores, de pintar para conhecer.

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. Vol. 3 (6): 115-123.

Referências

Andrade, Mário de. "*Do Desenho*", in *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

Goguel, Catherine Monbeing. *Le dessin encadré*. In «*LES CADRES* », Revue de l'Art, 1987, nº 76.

Disponível em: <www.persée.fr>

Prieto, Margarida Penetra. *O Livro-Pintura*. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa — Faculdade de Belas Artes, Dissertação de Mestrado em Pintura — Variante I — Teórica e Prática, 2006-2007.

Silveira, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed.Universidade / UFRGS, 2001.

Valéry, Paul. "*Poesia e Pensamento Abstrato*", in *Variedades*. São Paulo: Iluminuras — Projetos e Produções Editoriais Ltda., 1991.

Contactar o autor: oluapgomes@ibest.com.br