

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
ARTES VISUAIS**

TALINS PIRES DE SOUZA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**PALAVRAS DE PAPEL
O DIZÍVEL E O INOMINÁVEL**

Porto Alegre
2011

TALINS PIRES DE SOUZA

**PALAVRAS DE PAPEL
O DIZÍVEL E O INOMINÁVEL**

Trabalho de Conclusão de Curso em Poéticas
Visuais, curso de Artes Visuais, Instituto de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Silveira

Porto Alegre
2011

TALINS PIRES DE SOUZA

**PALAVRAS DE PAPEL
O DIZÍVEL E O INOMINÁVEL**

Trabalho de Conclusão de Curso sob o título *palavras de papel: o dizível e o inominável*, defendido por Talins Pires de Souza e aprovado em 15 de dezembro de 2011, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, pela banca examinadora constituída por:

.....
Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira - Departamento de Artes Visuais - UFRGS
Orientador

.....
Profa. Dra. Elida Starosta Tessler - Departamento de Artes Visuais - UFRGS

.....
Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes - Departamento de Artes Visuais - UFRGS

Conceito:

Porto Alegre, de de

RESUMO

Baseada em uma inquietação filosófica que paira no limiar entre a razão e a estética, a pesquisa propõe um estudo sobre a invenção do sujeito através do pensamento e da escrita como proposta de arte. Apresenta procedimentos práticos, bem como elementos teóricos que possibilitam o desenvolvimento do trabalho. Analisa e confronta teorias, práticas e situações estéticas concernentes à pesquisa buscando cristalizar a validade poética de *palavras de papel: o dizível e o inominável*.

Palavras-chave:

escritura poética, poesia-pensamento, poéticas visuais, poiesis, imagem-texto

AGRADECIMENTOS

Agradeço a ajuda inestimável do meu orientador, Paulo, pela paciência e atenção dispendidos comigo;

Agradeço aos professores que me orientaram e me encaminharam nos estudos;

À professora Elida Tessler que me despertou ter carinho pelo meu trabalho;

Ao professor Paulo Gomes pelas conversas valiosas a respeito da pesquisa;

Agradeço todo apoio dado pela minha família e à família Simões, em especial à Denise, por todo o amor que me beneficiou.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
A ORIGEM	7
DESENVOLVIMENTO	17
O GESTO	17
ESCRITURA POÉTICA	17
PALAVRAS DE PAPEL, O DIZÍVEL E O INOMINÁVEL 1	18
A NATUREZA DOS CADERNOS	23
CONVERSAÇÃO ARTÍSTICA	29
A CRIAÇÃO	34
O LIRISMO	34
PALAVRAS DE PAPEL, O DIZÍVEL E O INOMINÁVEL 2	37
GENEALOGIA	38
TRANSGRESSÕES	40
FILOSOFIA	44
UMA QUESTÃO INOMINÁVEL	44
UMA ESTÉTICA DIZÍVEL	45
O FRACASSO DE PAPEL	46
A VOZ ÚLTIMA DA PALAVRA	47
REFERÊNCIAS	48
ANEXOS	50

Introdução

A origem

Há um vestígio remoto para justificar parte da forma sensível da pesquisa, os cadernos. Na minha infância, acredito que entre 8 e 10, anos escrevia em um pequeno caderno de capa dura cor verde e folhas brancas pautadas. Era a estória de um peixe, tinha até um título. De fato, não sei mais o teor ou o direcionamento da estória do tal peixe nem mesmo o título o qual mencionei haver mas um sentido daquilo vem à tona até hoje. Era que não conseguia terminar a estória, escrevia, escrevia e não imaginava a possibilidade de um fim para a narrativa. Abandonei aquele singelo empreendimento literário porque me sentia impotente diante de um iminente fracasso, entretanto fracassei do mesmo modo por abandonar a idéia de escrever a estória.

Registrada a memória de infância acima, não significa que agora estaria realizando um sonho. De forma alguma, não contraí nenhum dano à minha saúde por ter deixado de escrever, só me sentia incapaz para fazê-lo. Com o transcorrer do tempo, novos interesses foram diluindo a vontade de escrever até pensar que de forma alguma pudesse fazer algo poético do gênero. Para que eu voltasse a escrever foi necessário encontrar algo que tivesse a capacidade de me sensibilizar a retomar tal caminho. Foi em uma situação especial da minha vida de estudante, durante a faculdade de arquitetura e urbanismo que, surgiu o desejo de voltar a escrever.

A princípio foi difícil encontrar em que a formação em arquitetura me influenciou. Mais tarde, ao entrar em contato com a “cultura dos cuidados de si” (FOUCAULT, 1985, p. 43), percebi¹ que essa formação iniciou algo muito maior e, ao mesmo tempo, deixou-me um legado indelével, uma tendência poética.

No decorrer dessa formação se desenvolve a capacidade de projetar. Evidentemente, aprende-se a projetar aquilo que é regulamentado² para a profissão, seja de caráter arquitetônico ou urbanístico. As disciplinas de história da arquitetura foram o estopim para uma busca artística em arquitetura. Em alguns de seus tópicos, as disciplinas davam conta de demonstrar que a arquitetura modernista superava os edifícios de fachadas ou neoclássicos na capacidade de considerar em maior grau questões sociais, além de romper com estruturas estéticas românticas a ponto de chegar a uma síntese da forma arquitetônica e de destitui-la de aspectos decorativos superficiais.

1 Adotou-se falar na primeira pessoa do singular na parte introdutória por acreditar dar mais força ao propósito do trabalho.

2 Lei Federal nº 12.378, de 31 de dezembro de 2010, regulamenta o exercício da Arquitetura e Urbanismo; cria o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil - CAU

Esses novos ideais de arquitetura criados pelo movimento modernista³ encontravam eco em Marcel Duchamp e Le Corbusier, conhecê-los fez com que eu procurasse algo poético em arquitetura. Em vídeo víamos a impetuosidade de Le Corbusier em defender uma nova arquitetura para o início do século XX e, por que não dizer, uma nova visão de mundo. E nas palavras dos professores entendemos a importância da ruptura que Duchamp causou às artes.

Construída a noção de poético em mim, notei naquela época um ruído na relação com o curso de arquitetura⁴ sob dois aspectos: o primeiro, de forma incomum, eu valorizava mais o processo de trabalho, a poiesis (PASSERON, 2009. p. 103-116), do que propriamente o projeto. Isso era o mesmo que negar a natureza do curso (quando se apresenta um projeto ao cliente, seja qual for o seu propósito, o processo em que se manifestam as relações entre as coisas fica de fora); em decurso do primeiro, o segundo aspecto era que, paulatinamente, a cada disciplina de projeto cursada criei um sujeito e, de fato, a tarefa solicitada, o projeto arquitetônico, tinha menos importância.

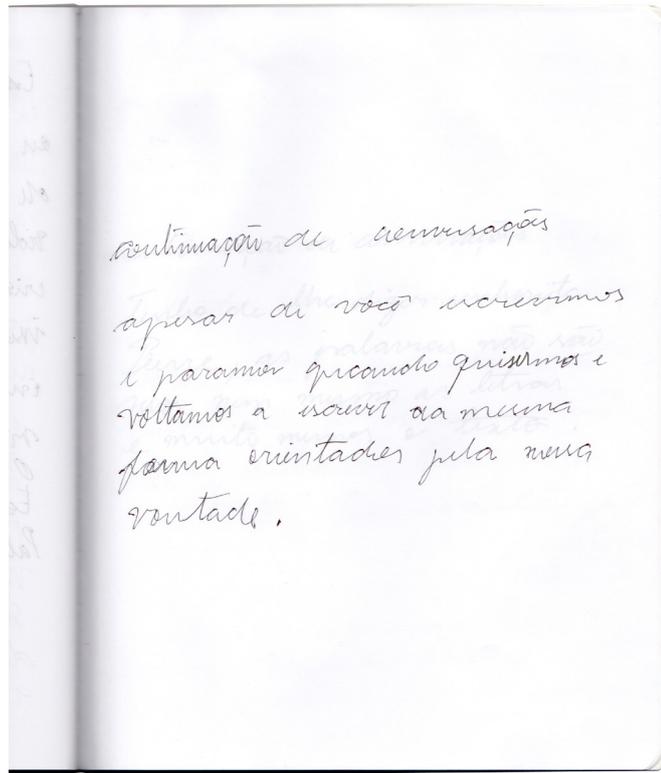
Surgia nesse ínterim o principal fundamento da pesquisa, a “estética da existência”. Portanto, o eu se criava, eu era a própria obra; no entanto isso só ficaria claro mais tarde. Quero dizer com isso, da forma mais óbvia, que me formar como indivíduo era mais importante que me formar como arquiteto. No período da faculdade de arquitetura e urbanismo, para a pulsão da criação do eu até então não existia uma formulação nítida, era incipiente ou vago.

A manifestação da escrita ressurgiu em um momento de efervescência política e cultural do movimento estudantil do qual participei desde 1998 até meados da primeira década do século XXI. Procurei com entusiasmo experimentar e cruzar áreas de conhecimentos diversas e manifestações artísticas. Eram tantos os incentivos e a situação era tão inspiradora que senti que estava pronto para tomar a liberdade de desenvolver a escrita de poesias e contos. Os escritos de poesia eram criados em papéis avulsos. Ao mesmo tempo da criação das poesias nascia um forte interesse pelo estudo de literatura, visando o conhecimento e inserção no mundo literário. A música nesse período teve papel fundamental, através dela encontrei rápido amparo para meus anseios poéticos.

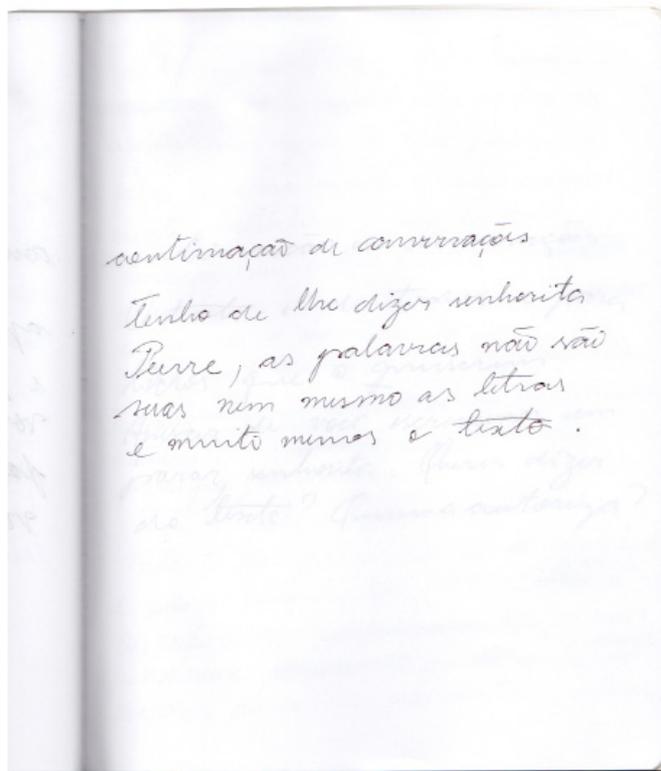
Chico Buarque (1944-), Gilberto Gil (1942-), Caetano Veloso (1942-), Vinícius de Moraes (1913-80) e Torquato Neto (1944-72) eram a minha trilha sonora e fonte inspiradora. No mesmo grau de inspiração eram Carlos Drummond de Andrade (1902-87), João Cabral de Melo Neto (1920-99) e Clarice Lispector (1920-77) minha base literária até então. Essencialmente, a letra e a música de *Apesar de Você* de Chico Buarque, e o poema *Consideração do Poema* constante no livro *A rosa do povo* (1943-45), de Carlos Drummond de Andrade, marcaram minha forma de escrever no princípio a ponto de em *palavras de papel* encontrar uma passagem de nítida relação com esses referenciais. Identifica-se teor crítico e lírico no trecho abaixo e acredito ser isso um ponto comum com esses artistas além também da apropriação de vocábulos marcantes constantes na letra da música e na poesia.

3 Movimento modernista, início do século XX, também chamado de vanguardas

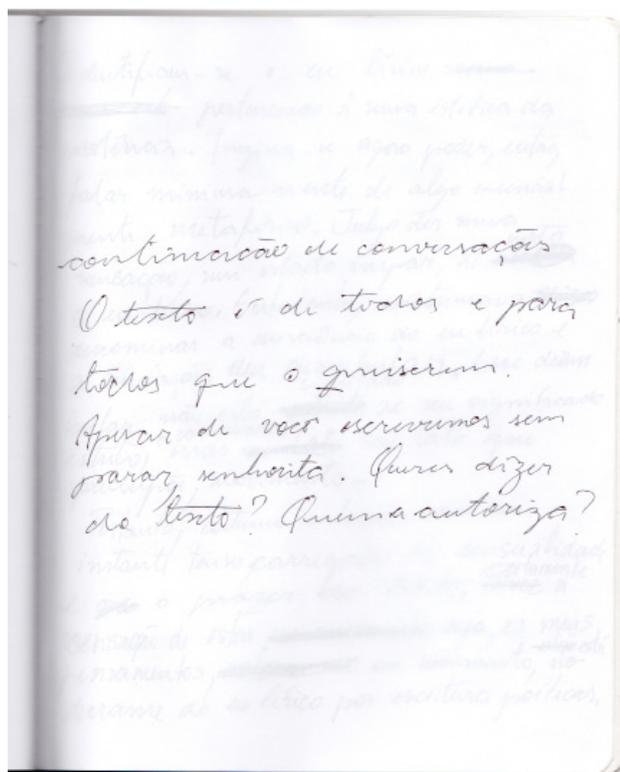
4 Faculdade de arquitetura e Urbanismo, Centro Universitário Ritter dos Reis, cursada entre 1998 e 2007.



coleção1, folha 93, 19cm x 24,8cm, 2011, caneta sobre papel



coleção1, folha 94, 19cm x 24,8cm, 2011, caneta sobre papel



coleção1, folha 95, 19cm x 24,8cm, 2011, caneta sobre papel

Desses referenciais artísticos, principalmente os da música, vem a inclinação lírica de *palavras de papel*. Com o tempo esses referenciais não são mais visitados como fontes e acabam se tornando remotos. A distância que separa a escrita de poesia para o surgimento de *palavras de papel* é de quase uma década, nesse intervalo a música perdeu sua força pulsionadora. Entretanto se percebeu algo vago, uma tendência (SALLES, 2009, p. 31-34). Esta tendência indiscernível atravessou minha trajetória, acompanhou-me no tempo e é ela que garantiu alguns aspectos desta pesquisa.

Ao mencionar que perdeu uma tendência não significa que eu tinha a consciência da magnitude ou do sentido disso. Pode-se falar da tendência ser como um movimento meu que me conduzia por uma trajetória indeterminada, era uma busca poética. Em *Gesto Inacabado* (*idem*), Cecilia Almeida Salles dá o sentido de tendência o qual me apropriei:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel à sua vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento que quer se elaborar. A tendência não apresenta já em si uma solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. 'No começo minha idéia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho' (SALLES, 2009, p. 32 citando Aristide Maillol).

Cogitei desenvolver e criar literatura, porém percebi que algo provocava estranheza, não se encaminhava propriamente às artes literárias. Os impulsos da “criação do eu” foram se tornando rarefeitos a medida que o movimento estudantil se dissipava em minha vida e a conclusão do curso de arquitetura se aproximava (convém deixar claro que tinha noção que me construía como indivíduo político, porém a extensão disso era desconhecida). Entretanto, tal impulso não era uma coisa consciente, apenas se percebia a existência de uma manifestação estranha.

Ingressei em 2005 no bacharelado de artes visuais ainda cursando arquitetura e urbanismo. Na disciplina de Sistemas de Representação (2008/1), ministrada pela professora Betina Frichmann⁵, propus a elaboração de cadernos de desenhos pois fiquei marcado pela exposição de José Lutzenberger⁶ no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (2008/1). Fui incentivado pela professora a confeccionar os cadernos de desenhos para a disciplina e segui confeccionando os cadernos por algum tempo mas a idéia foi perdendo a força, na época não compreendia porque aquilo era tão entusiasmante.

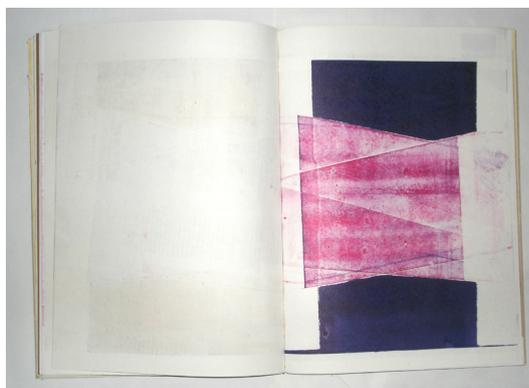


Caderno de desenho, 59,4cm x 21cm, 2008, nanquim sobre papel

5 Professora Betina Frichmann, professora substituta da disciplina Sistemas de Representação entre 2007 e 2008

6 Joseph Franz Seraph Lutzenberger (Altötting/Alemanha, 1882 - Porto Alegre/RS, 1951) alemão, formou-se engenheiro-arquiteto em 1906, pela Universidade Técnica Real da Baviera, em Munique, viveu em Porto Alegre e, a partir de 1938, deu aulas no antigo Instituto de Belas Artes.

Pouco tempo depois, na disciplina de Introdução à Gravura (2008/2), ministrada pela professora Isabel de Castro⁷, trabalhando com monotípias, imaginei unir as impressões feitas em exercícios e constituir um caderno de impressões. Nesse processo notei que não só gravava ideias plástico-visuais⁸ mas também registrava pensamentos artísticos mais profundos que intitulei *sem título* (2008)⁹.



sem título, 21cm x 29,7cm, 2008, monotípias

Com *sem título* (2008) já estava muito próximo de alguns critérios empregados em *palavras de papel*, naquele momento um sentimento profundamente tocante me consumia pelo o que estava surgindo. Daí por diante uma busca em arte passou a me dominar e, mesmo sem saber exatamente o quê, passei a procurar com insistência. O que procurava com afincos era um conceito de arte e estética para seguir trabalhando. Porém, o esclarecimento dessa procura só chegou com o auxílio da disciplina Filosofia da Arte¹⁰ (2011/1) depois de passado mais um ano de pesquisa em *palavras de papel*.

7 Professora Ma. Isabel de Castro substituta da disciplina Introdução à Gravura (entre 2008 e 2009), Instituto de Artes - UFRGS, propunha a criação de técnicas para a confecção de gravuras

8 Ideias plástico-visuais é o mesmo que se denominou posteriormente de critérios visuais.

9 O nome *sem título* é consequência da proposta que tudo o que fosse escrito no caderno seria título.

10 Disciplina Filosofia da Arte - UFRGS; embora pertença ao Departamento de Filosofia-UFRGS faz parte da grade curricular do curso bacharelado em arte visuais

Um novo retorno a uma escrita poética aconteceu na disciplina Laboratório de Linguagem Tridimensional (2009/1), ministrada pela professora Maria Ivone dos Santos¹¹, onde me foi propiciado trabalhar com textos. A princípio eram exercícios em grupo que visavam a criação de objetos tridimensionais e que também, ao final, deveríamos entregar um relatório individual das acepções sobre o trabalho desenvolvido. Por ter que escrever os relatórios percebi a possibilidade de os textos fazerem parte do trabalho. Na verdade, aconteceu que nunca fiz um relatório. Sendo prosa ou verso havia certo lirismo no que escrevia pois tinha caráter poético. Enfrentei a atividade considerando a parte escrita como o próprio trabalho – parte tridimensional e escrita como uma só coisa.



Parte tridimensional

sobre lugar

Da cabeça, das mãos e dos pés.

Um esforço coletivo marcado pela diferença. A diferença foi o componente determinante para a criação. Houve muito diálogo, em um tempo semi-mínimo, e ideias surgiram lancinantes em profusão. Havia um discurso em comum: "criar" ou "transformar" um lugar tornando-o capaz de sensibilizar. O trabalho começou na cabeça, passou pelas mãos e os pés foram o instrumento para o acabamento final. Há nisso um retrocesso? Não, apenas a artefício necessário.

A poética do trânsito.

Ora, afinal, houve algum trânsito? As folhas de uma árvore oriunda do meio urbano dentro de um domus urbano, há nisso um trânsito? Talvez seja a relação da natureza do exterior e a do interior em questão, mas não é isso! Já estamos tratando do mundo das aparências. Da aparência da natureza "antropologizada" e da não antropologizada. O trânsito aqui conta com uma episteme da "virtual" ou de "ideias justas" carregadas pela espectador, e quem determina a ideia de-ambulação é o próprio espectador. Não há um "e" nisso, mas um "e". E, por que se quer a potência discursiva entre a tradição e o novo, se quer somar.

Uma natureza dentro da outra.

A natureza "antropologizada", amplamente aceita, é hostil porque adverte do imaginário, e tal é um paradigma, portanto uma redução e a natureza efetiva ou marginalizada é cãndida e inspiradora. Isso não é o mundo das aparências ou da imagem virtual que por tradição conhecemos, mas da imagem atual ou de tempo, potência do passado. Para a tradição se trata de uma ideia abstrata e para o artista um ferimento bárbaro e doce. Na verdade, da coisa vê-se e tudo ou tudo ao mesmo tempo, o contrário não.

A criação do lugar da matéria imaterial.

O sentido olfativo é solicitado, as folhas são na maior parte de frutas cítricas de odor característico. O cheiro exalado pelas folhas é imaterial e ao pouco se soma ao ar que ocupa o espaço causando uma tensão entre o material e o imaterial. Nesse momento surge a ideia de imersão. Ar, cheiro e folhas dão identidade ao lugar, portanto criam um "genius loci".

Parte escrita

¹¹ Professora Dr^a Maria Ivone dos Santos, professora titular da disciplina Laboratório de Linguagem Tridimensional, Instituto de Artes - UFRGS, propunha o desenvolvimento de poéticas visuais através de escultura em campo expandido.

A videoarte me interessa muito como campo de arte. É uma possibilidade de experimentar *palavras de papel* em vídeo, outro campo de arte. Matriculei-me no Laboratório de Vídeo (2010/1), ministrada pela professora Eny Schuch¹², com o intuito de experimentar o vídeo como suporte. A esta altura já pensava claramente na construção do *eu lírico*, era a minha própria obra. O efeito de captura da minha imagem me seduzia e levou-me a crer que os *frames*¹³ do vídeo pudessem substituir as folhas do caderno. Sendo assim, imaginei e experimentei “páginas de vídeo em um livro de tempo”, mas considerei o resultado insuficiente. Produzi dois vídeos durante a disciplina que tiveram por característica a brevidade e foram estruturados em três partes, com cortes relativamente espessos que representariam um intervalo de qualquer ordem, inominável.

No vídeo *imagem e texto e imagem-texto e texto-imagem* foram exercitados os critérios visuais os mesmos que pretendia aplicar nos cadernos de *palavras de papel*. Creio que as formulações para o caderno não se aplicam ao vídeo, entendi que são necessários outros critérios visuais e formulações mais ajustadas ao vídeo. Havia a dimensão do movimento e do tempo (DELEUZE, 2007, p. 43-58) próprios do vídeo e que não foram pensados e, sob esse aspecto encontrei grande dificuldade, não me sentindo à vontade com o vídeo como suporte.

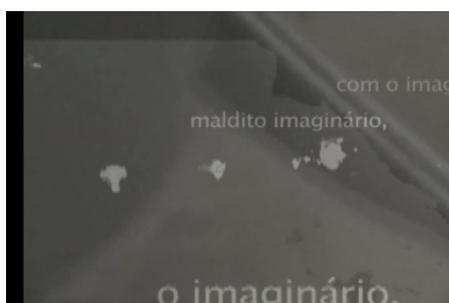
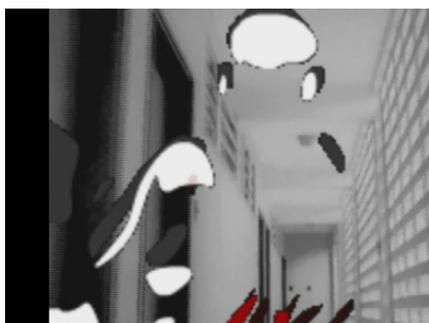


imagem e texto e imagem-texto e texto-imagem, 640px x 480px, 2010, vídeo

¹² Professora Dr^a Eny Schuch, titular da disciplina de Laboratório de Vídeo (2010/1), Instituto de Artes - UFRGS, propunha o desenvolvimento de poéticas visuais através de videoarte

¹³ Preferiu-se usar o vocábulo em inglês, o mesmo que quadros em português, porque as técnicas de vídeo são largamente difundidas nesta língua

Em *sopro de vida*¹⁴, considerando ser diferente de outras proposições, segui estrutura semelhante a anterior, talvez por isso tenha ficado tão irresoluto como o outro vídeo citado. Busquei uma visibilidade para atender o trabalho com vídeos que sugeriam regras; não queria isso por entender que o universo de elementos que se articula em livro não é o mesmo contemplado em vídeo. Então abandonei esse formato.



sopro de vida, 640px x 480px, 2010, vídeo

A experiência com letras, palavras e textos em videoarte fracassou. Assim me direcionei ao formato caderno ou livro como suporte. Os critérios visuais que causam o efeito estético desejado em *palavras de papel* alcançou maior grau com os cadernos. Posteriormente, no subtítulo *Palavras de papel*, o dizível e o inominável 1 serão explanados apropriadamente os critérios visuais pertinentes ao trabalho.

Em 2010/1 minha pesquisa iniciou sob orientação da professora Elida Tessler. De imediato, fui convidado a participar do grupo de estudos que a professora coordenava chamado .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a.. A participação no grupo foi de extrema importância para o desenvolvimento de *palavras de papel: o dizível e o inominável* entre tantas contribuições. O vocábulo inominável do título da pesquisa vem da tradução do título do livro *L'innommable* de Samuel Beckett, leitura recomendada quando desta orientação. Outra contribuição foi a recomendação da adoção do artista poeta Waly Salomão como referencial artístico lírico de *palavras de papel*.

¹⁴ Cabe registrar que o vídeo *sopro de vida* não tem relação alguma com o livro *Um sopro de vida* de Clarice Lispector. Não conhecia essa obra literária quando dessa experiência com vídeo, portanto em nada influenciou.

Os exercícios no .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. davam ênfase a leitura e a escrita. Além disso, pude ter contato e acompanhar pesquisas de colegas em trabalho de conclusão de curso e pós-graduação em mestrado e doutorado. Foi um grande aprendizado mas, mesmo sendo proveitoso, sem concluir a pesquisa, acabei por me desligar do grupo.

Não há como não mencionar quanto o peso de uma formação afim foi problemático para o entendimento conceitual do trabalho. Afinal de contas, muitos movimentos artísticos, exemplo a bauhaus¹⁵, e para muitos autores e estudiosos arquitetura é também arte (DONDIS, 2003, p. 5-12). Então qual o ponto crucial? Ora, arquitetura também é poética, criação, e também tem poiesis, processo. Além do mais a arte e, de forma mais latente, a arte dita contemporânea, se constitui de elementos não artísticos (PAREYSON, 2001. p. 38-41) assim como a arquitetura.

De forma alguma aqui se quer fazer um tratado de arte, porém é imprescindível abordar a questão porque neste intrincado está a raiz do anseio poético. Então qual entendimento de arte vai se seguir e que formulação estética orienta o trabalho? Para este emaranhado teórico se apontará a saída que *palavras de papel* encontrou para a sua existência.

Antes de deambularmos por *palavras de papel*, deve-se salientar, a noção de ser a própria obra sofreu muitas fissuras até que encontrasse em meio à pesquisa canal teórico que pudesse sustentá-la, mesmo sendo possível identificar manifestação artística que servisse de aporte como a de Joseph Beuys. Proponho a construção de um *eu lírico* que se derrame por *escritura poética* em cadernos, toda esta ação denomino *palavras de papel: o dizível e o inominável*.

15 A bauhaus era uma escola de arte que foi inidada por Walter Gropius em 1919. A escola tinha por “objetivo a criação de novas formas e o encontro de novas soluções para as necessidades básicas do homem, sem deixar de lado as suas necessidades estéticas” (DONDIS, 2003, p. 178-179). O nome bauhaus é grafado em letras minúsculas conforme os tipos criados pela Escola.

Desenvolvimento

Parte 1

Trata das características físicas do projeto, constituída da descrição dos procedimentos do trabalho, acompanhada de exemplos e comentários que justifiquem as opções adotadas.

O gesto

A combinação entre formato e suporte levaria a um gesto e a uma visualidade específicos, além de dar conta do sentido tátil que se considera imprescindível. O gesto ao qual me refiro é aquele contido dentro da manualidade.

A manualidade contém a rasura ou o erro. O erro faz parte do trabalho como um pressuposto que garante a busca por qualificação (REY, 1996. p. 85-95). O erro tem a mesma força constituidora do acerto nas *escrituras poéticas*. Não é relevante, na operação do trabalho, o erro ou o acerto sintático, léxico e ortográfico em texto ou em palavra, em verso ou prosa. O estereótipo do erro ou a aparência estereotipada do erro não serão usados como artifício visual, mas estarão presentes como o registro natural do manuscrito¹⁸.

Busca-se um gesto específico para as *escrituras poéticas*. Munidas as mãos ora de caneta, lápis, marcadores (canetas à base de água) para os cadernos *colecção* e pincéis para os cadernos *deambulação*, valoriza-se o gesto próprio da manualidade sem artifícios para garantir os efeitos mais convenientes. Os cadernos *transgressão* se valem de todos os instrumentos utilizados nos outros tipos de cadernos se procura não retocar ou corrigir, no sentido de limpar arestas, o que foi derramado. Cada material que grafa as *escrituras* tem sua especificidade. A relação entre o instrumento de grafia e o suporte, no caso o papel de *palavras de papel*, também condiciona o gesto.

Escritura poética

A *escritura poética* é um dispositivo que pode se valer de toda e qualquer técnica de impressão, gravação, calcagem, frotagem, colagem ou marca que se empregue em suporte para veicular pensamento ou visão de mundo. A matéria disso são as estruturas da língua na elaboração desse dispositivo. As letras (unidade mínima), palavras, versos e prosas podem aparecer em diversas formas e combinações nas páginas.

A estruturação da *escritura* é de conteúdo visual e de pensamento. Em *palavras de papel* a articulação ou relação desses dois elementos é que constrói sua legibilidade (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 179-183). O primeiro, a questão visual, incide sobre a escolha do suporte, tipo de fonte - se de forma ou cursiva, caixa alta ou baixa, cor - disposição ou diagramação das letras, palavras e textos, até a velocidade e a pressão do derramar. Já o pensamento é regulado pelas experiências de vida, relações sociais e de trabalho e a leitura de conteúdos programáticos seguidos.

¹⁸ O manuscrito possui, na sua característica, a rasura como predicado visual. Somente em manuscritos se consegue a visualidade a qual se procura para *palavras de papel*.

Muito embora pareça uma operação planejada o do derramar a *escritura poética*, vê-se como uma ação normal do ato de escrever – não se escreve, no caso não se derrama, nada de nada e nem de qualquer forma. Há uma tendência para todas as coisas que se faz, portanto, as coisas tem uma origem, uma trajetória (SALLES, 2009, p. 31-34).

Existe uma dimensão ficcional na *escritura poética*. O que vem a ser isso? Em muitas situações é possível ler a *escritura* que, em geral, contém sentido - causa e efeito. Ao se folhear as páginas de *palavras de papel* se percebe uma certa temporalidade que não é sintagmática (DEULEUZE, 1992, p. 77) - o que foi derramado internamente no livro não segue uma cronologia rígida mas uma relação de pensamentos. Essas duas condições apontam para uma narratividade “embaçada”, inerente à *escritura*.

Na falta de um termo que definisse as *escrituras poéticas* se criou uma justaposição de termos para dar conta de conceituar o dispositivo criado. Tomada esta iniciativa se tem consciência de a justaposição *poesiapensamento* forçar a operação dos termos, poesia e pensamento, ao mesmo tempo. Não há danos à justaposição dos termos, acredita-se, sim, potencializá-los.

Palavras de papel, o dizível e o inominável 1

O subtítulo acima sugere a constituição deste trabalho, deixa o significado possível e toda uma reflexão, com o auxílio da teoria, para a sua segunda parte e para as considerações finais.

Anteriormente foi descrito nos subtítulos O gesto e a *Escritura poética* de forma geral o que está contido nos cadernos. A seguir, a visualização do seu aspecto sensível – material e breves comentários.

A escolha pelo formato caderno está íntima e preponderantemente ligada ao gosto por escrever. Chegou-se a um número de cadernos feitos quando se sentiu que se compreendia a suficiência de *palavras de papel*. No comércio pode se adquirir cadernos com 80 páginas em média e de mesmo formato (19cm x 24,8cm). O formato dos cadernos dão um padrão de visibilidade e se conjuga tanto a conveniência do manuseio quanto o fator econômico.

Internamente as folhas são brancas, tipo sulfite (gramatura 90) e o branco das páginas é usado como fundo, visando neutralidade. As *escrituras poéticas* em *palavras de papel* são derramadas sobre as folhas com tinta nanquim preta escolar, ou seja, de baixa qualidade. A aplicação da tinta sobre o papel é feita com pincéis chatos, em geral números 14 ou 18, dependendo da proporcionalidade que se deseja à letra.

Em determinado momento se abandonou definitivamente o termo que significava a ação de pintar a *escritura* porque o termo só dá conta de significar uma parcela da ação e não sua totalidade, até por que nessa ação se contém uma atitude distinta. A feitura da *escritura* conta com a dimensão do espírito, então se substitui o termo pintar pela palavra derramar, soa mais lírica, potencializa e dá melhor visibilidade a todo o gesto relativo à ação.

A pincelada é feita rapidamente aproveitando toda a tinta antes de secar no pincel, ou seja, derrama-se o *eu* por escritura que cura ao gosto do tempo e ao sabor do suporte. Este procedimento está intrinsecamente ligado ao que já se falou sobre o gesto. Fatores atmosféricos influenciam no processo de secagem da tinta fazendo com que se folheie (abrir e fechar) as páginas derramadas para que não se colem pela tinta.

Invariavelmente, o pensamento também pode retardar o *derramar por escritura*. As características climáticas, por ocasião, podem mudar o processo garantindo um aspecto peculiar às páginas. Ao se folhear as páginas com tinta fresca *derramada*, cria-se uma simetria ou espelhamento de visual inacabado que potencializa a visibilidade grosseira que qualifica o trabalho.

Convencionou-se somente *derramar* à página da direita ou o anverso, pois a carga danificaria muito as folhas se fossem derramadas frente e verso. É notável que o procedimento causou uma padronização acidental, mas proveitosa.

O período de tempo gasto com a *escritura poética* também está relacionado às anotações e ao pensamento desenvolvido e registrado em caderno de apoio que é denominado *coleção*. Derrama-se também aqueles pensamentos que surgem durante a execução das *escrituras*. É possível, dependendo da pulsão do pensamento, completar um caderno rapidamente. Depois de derramá-lo por *escritura* se esconde a capa natural na superfície interna com papel espesso claro (gramatura 120) e, na superfície externa, papel cartão cor parda (gramatura 120).

Os critérios visuais utilizados se articulam para os cadernos entre os termos texto, imagem, poesia e pensamento. O significado dicionarizado de texto atende ao sentido social, se trata de manuscrito que se plasma nos diversos tipos de criação literária, inclusive técnica. A partida se dá a partir de sua origem latina *textu*, que corresponde a tecido no português, pensando *palavras de papel* como uma trama. Já a palavra imagem carrega consigo um conceito mais amplo tanto como representação plástica de coisa como quanto ideia das coisas. Os dois sentidos para imagem citado há pouco, no entanto, estão relacionados sempre ao termo texto, pelo menos assim se entende.

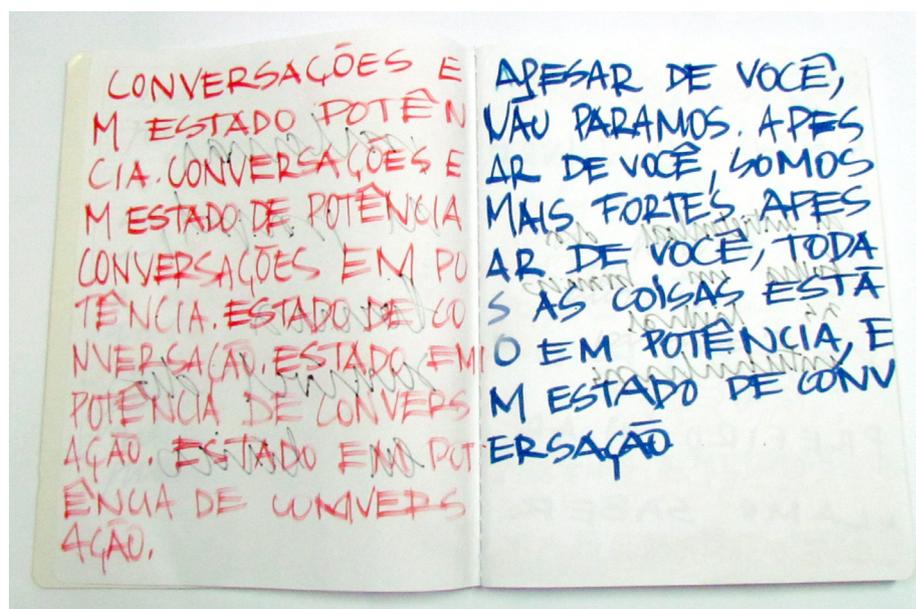
Os termos texto e imagem aparecem justapostos de duas maneiras formando o primeiro critério visual, *textoimagem*, correspondente em *palavras de papel* como algo que se identifica em Waly Salomão (1944-2003) nos seus *Babilaques*, mas principalmente em *CadernosLivros* de Artur Barrio como um texto que provoca ou cria imagem; o termo imagem qualifica e amplia a noção de texto. O segundo critério visual, *imagemtexto*, funciona como a imagem ou a forma que diz (fala), ou seja, há um texto velado, transfigurado, contido na imagem vista das folhas com *escrituras poéticas*; aqui o termo texto é o adjetivo para imagem.

Cabe lembrar que esses mesmos termos foram usados quando da experiência com videoarte, porém eram articulados de outra maneira que se entendia ser insuficiente para esse campo de arte e por isso foi abandonado.

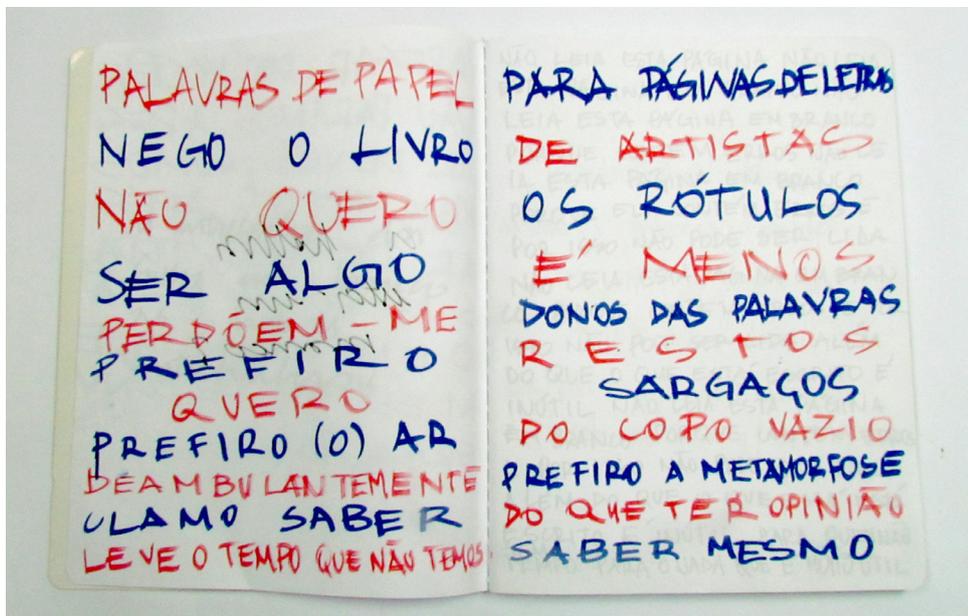
É importante salientar que os critérios citados podem estar ausentes no interior dos cadernos, inclusive marcando uma diferença que não se pode classificar. Além do mais, podem ainda estar presentes simultaneamente, dessa forma potencializando e criando novos critérios.



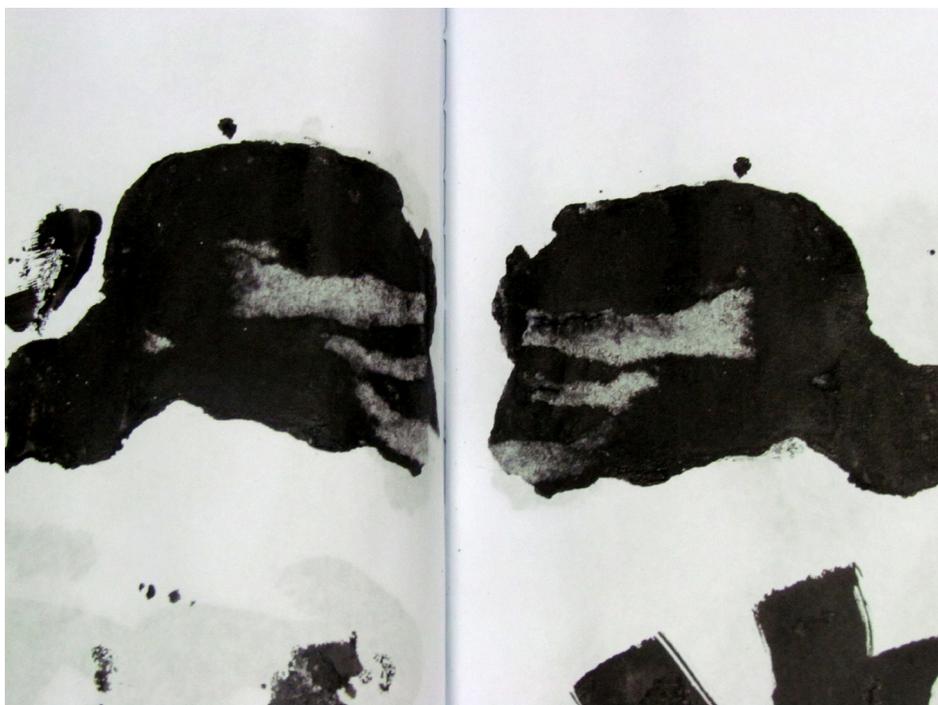
Cadernos deambulação, 19cm x 24,8cm, 2011



coleção1, folha 01 e 02, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador sobre papel



coleção 1, folha 03 e 04, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador sobre papel



Fragmento do *deambulação 4*, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel

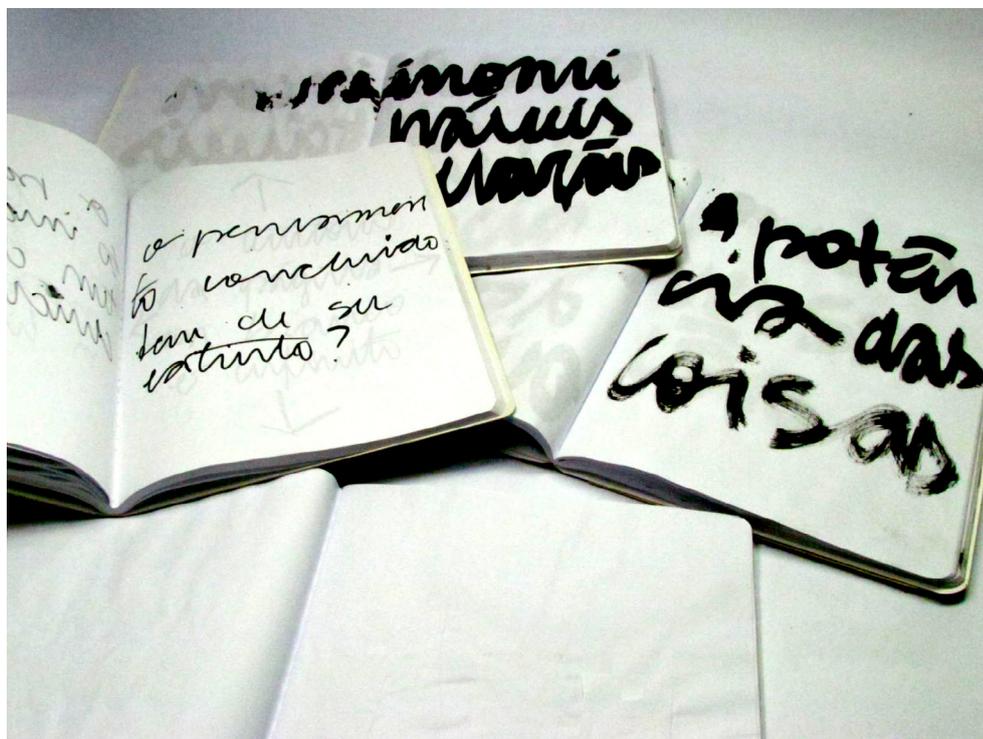


Fragmento do *deambulação5*, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel



Fragmento do *deambulação5*, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel

A natureza dos cadernos



colecção, deambulação e transgressão, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador e nanquim sobre papel

Antes de tecer qualquer comentário sobre a natureza dos cadernos, é necessário manifestar que o título de identificação destes objetos se inscrevem no verso de suas respectivas capas, em alto contraste com o fundo e em letras minúsculas, seguindo o aspecto das *escrituras poéticas*. Com isso se buscou minimizar o efeito visual hierárquico que correntemente tem um título posto na frente da capa de um livro, por exemplo.

A despadronização do título quando relacionado à indústria do livro mostra a intenção de seguir um caminho singular com *palavras de papel*. A maneira como é conduzida a multiplicação dos cadernos também escapa à questão da reprodutibilidade fabril do livro pois os volumes são criados conforme a necessidade de trabalho. Os nomes *colecção*, *deambulação* e *transgressão* tem correspondência literal de significado aos procedimentos adotados à confecção dos cadernos.

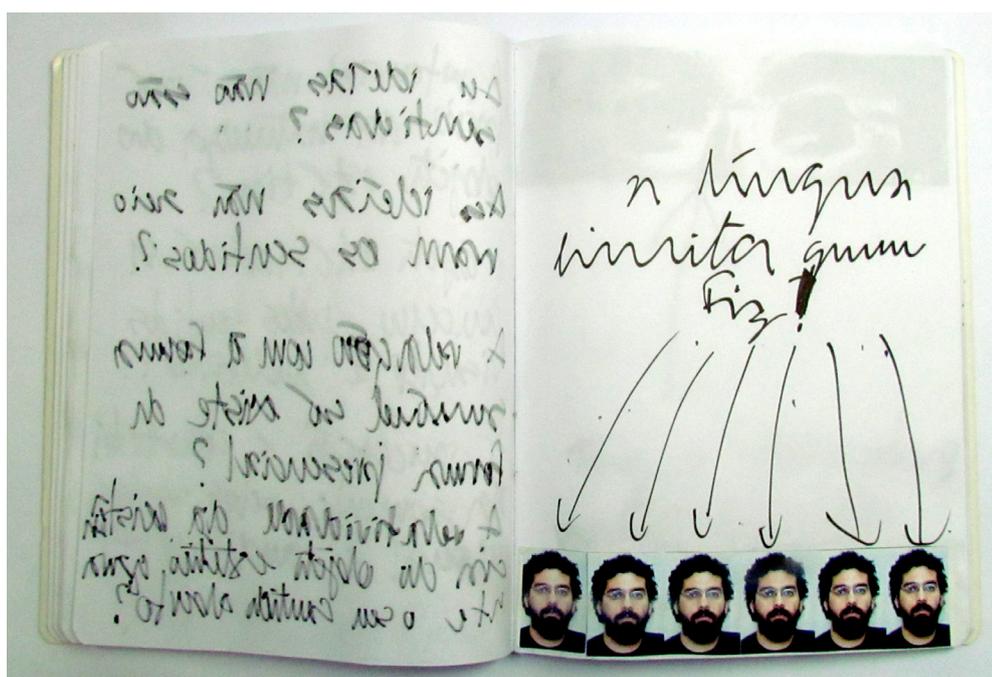
Embora os cadernos tenham uma certa autonomia entre si, os títulos classificam linhas distintas de trabalho que puderam ser identificadas até aqui. Portanto, denominei *colecção* os cadernos que desempenham o importante papel de colecionar de imediato ideias, pensamentos, anotações, diagramas conceituais e poesias. Esses elementos se articulam dando apoio substancial aos cadernos *deambulação*.

Todavia, os *coleção* não são, necessariamente, uma etapa anterior ou prelúdio aos *deambulação* e *transgressão* porque também contam com a sensação que se julga criadora e que será descrita posteriormente no subtítulo *Palavras de papel*, o dizível e o inominável 2. Os *coleção* não dependem ser preenchidos visando cumprir uma visibilidade formal premeditada pois são liberados para experiências variadas gráficas de escrita.

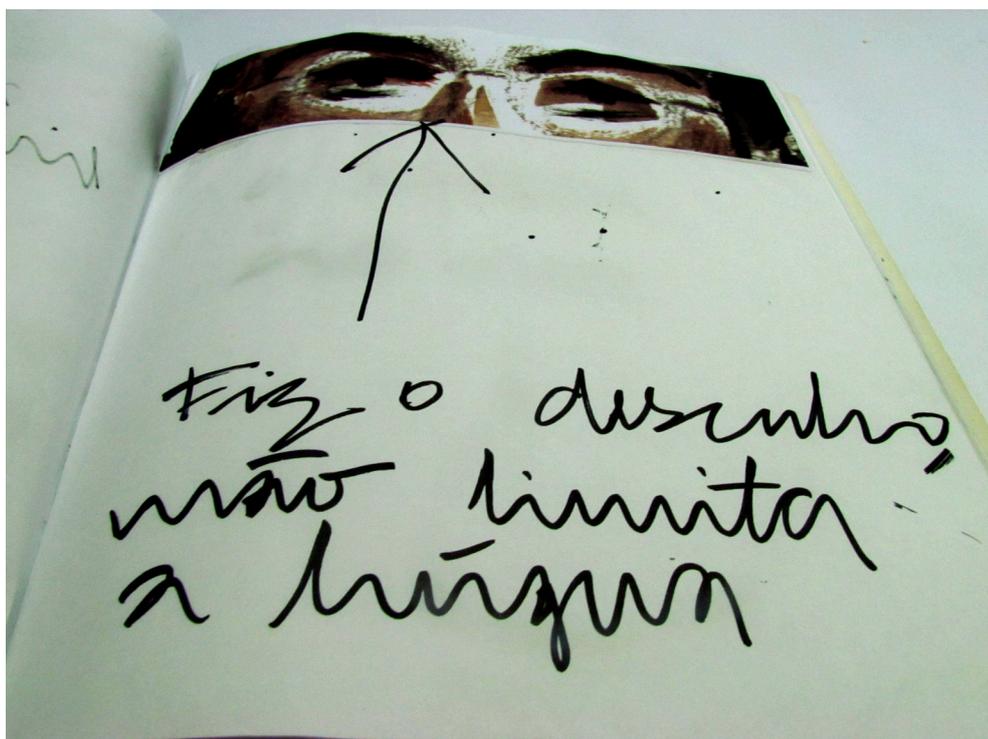
Tanto os cadernos *deambulação* quanto os *transgressão* tem uma visibilidade que guarda muitas semelhanças quando comparados aos *coleção*, basta dizer que ambos recebem a ação complexa do *derramar*. No entanto, possuem uma importante distinção, os *transgressão* querem causar paradoxo nos *deambulação* e com isso criar diferença. A intenção é chegar a uma textura de letras, palavras e texto nas folhas de um *deambulação*, cumprindo com isso uma visibilidade intencional emprestada ao seu interior.

Os cadernos *deambulação* se mostraram a porção mais importante e de maior visibilidade em *palavras de papel* porque se sente com eles atender a maior parte das escolhas feitas para o trabalho. Antes dos *transgressão*, julgava-se com facilidade que os *deambulação* eram uma etapa definitiva do trabalho, porém, com o advento dessa outra porção, notou-se a possibilidade de um caminho posterior ao da pesquisa que pode ser dado a *palavras de papel* com os *transgressão*.

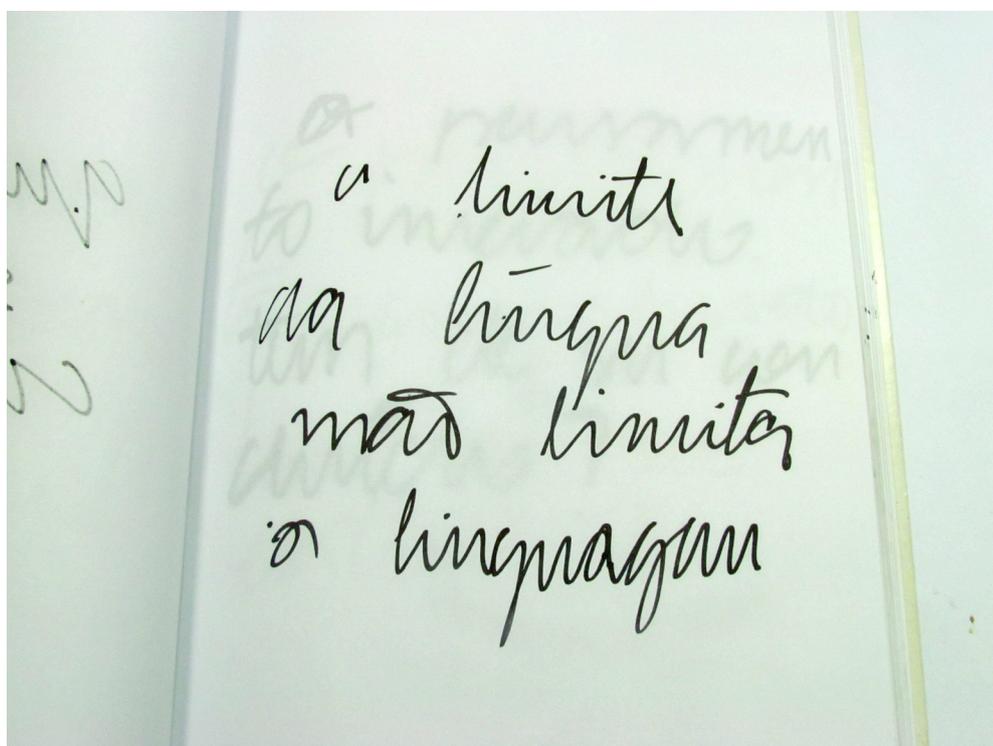
Os *transgressão* surgem inevitavelmente depois da confecção de alguns *deambulação*. É importante destacar também que ambos, *deambulação* e *transgressão*, possuem diferenças internas embora no *transgressão* seja mais fácil de as perceber, como por exemplo pelo uso de colagens.



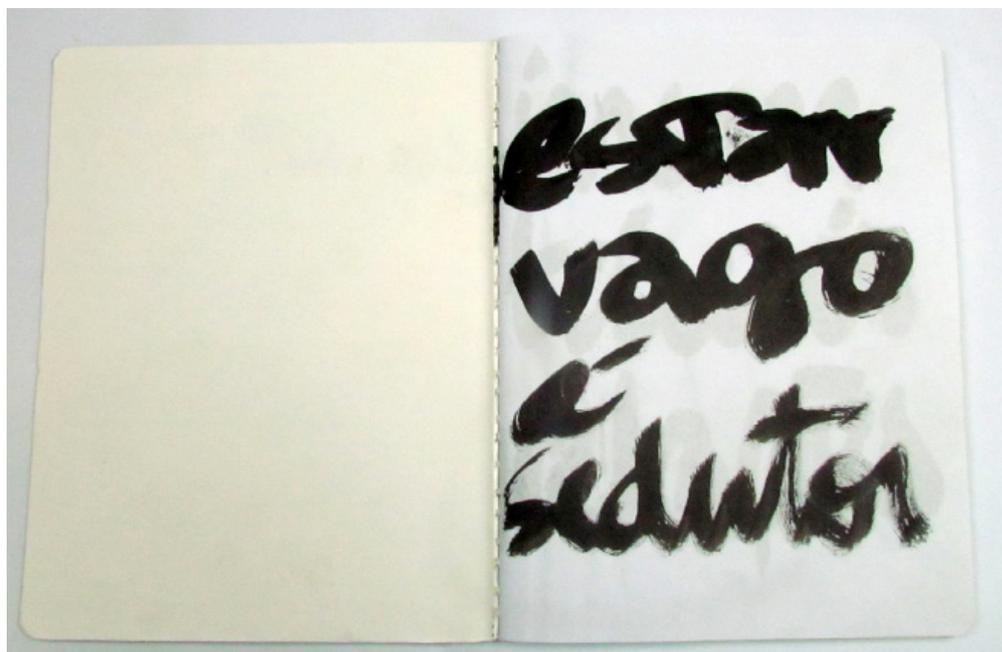
coleção1, folha 43, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador e colagem sobre papel



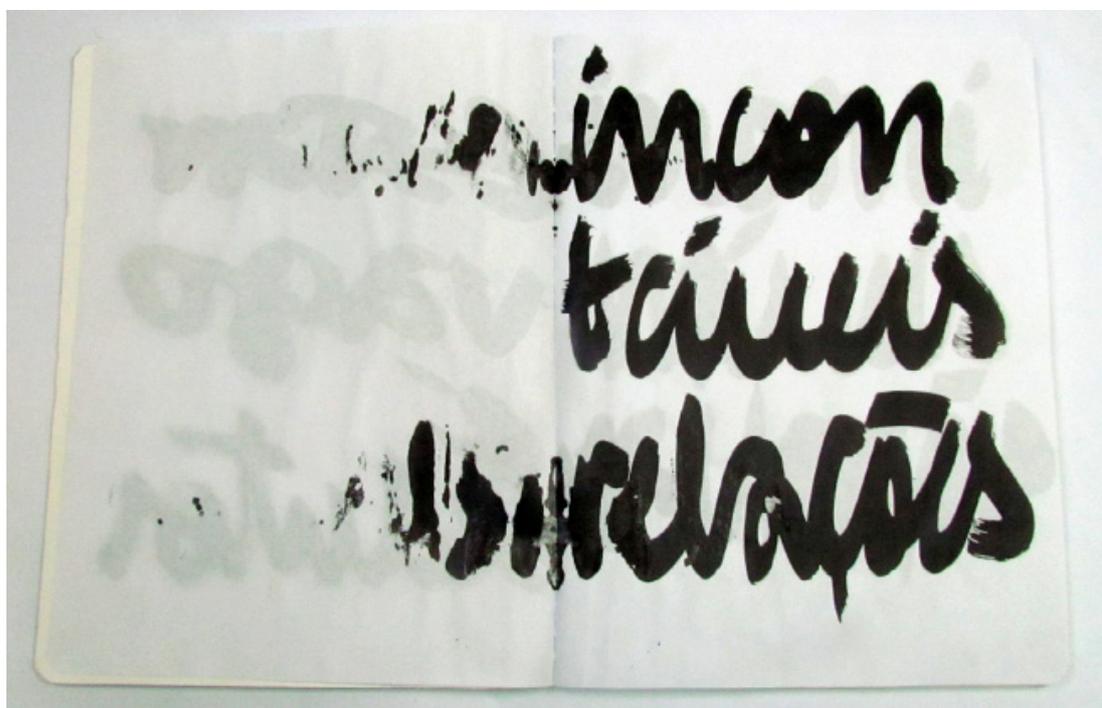
coleção1, folha 44, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador e colagem sobre papel



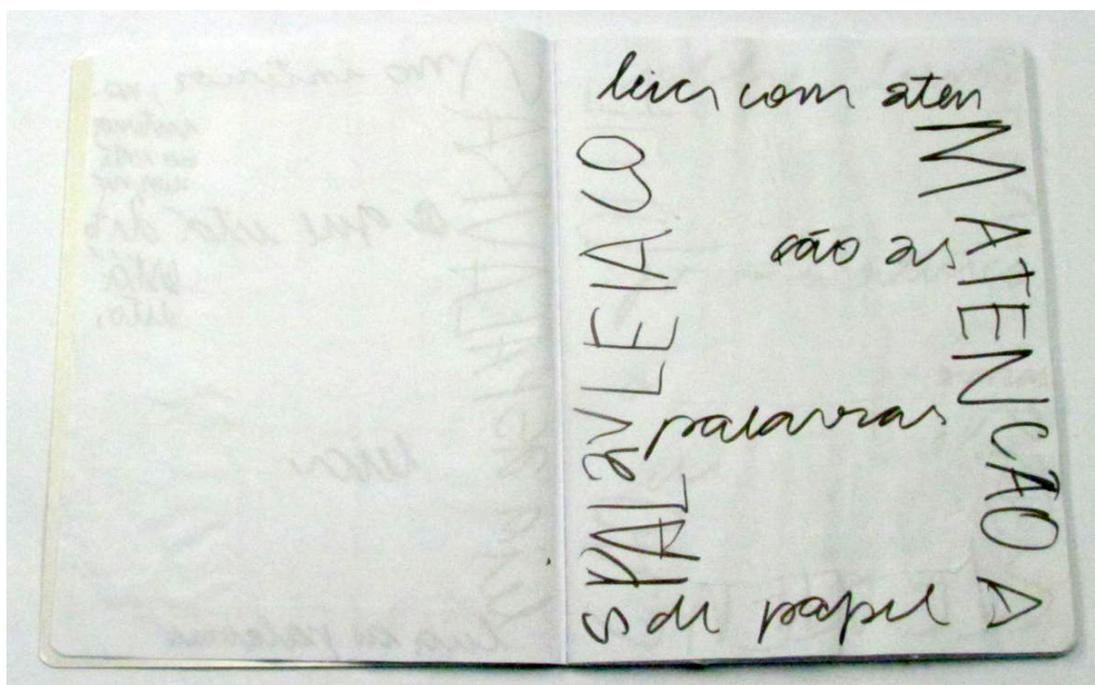
coleção1, folha 48, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador sobre papel



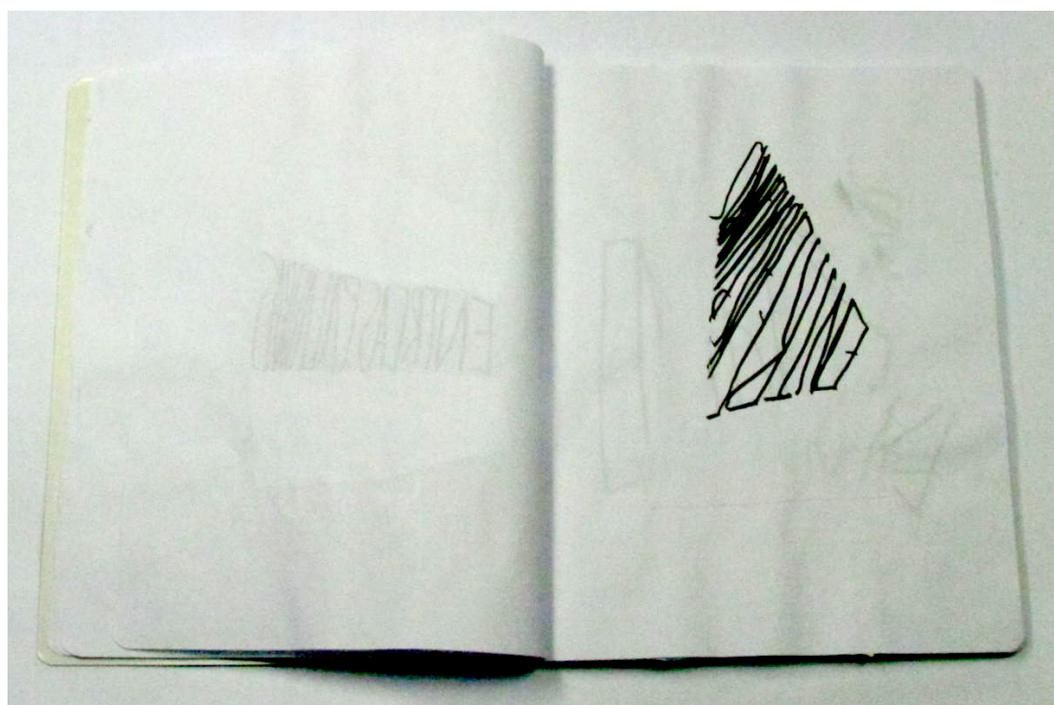
deambulação2, folha 01, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel



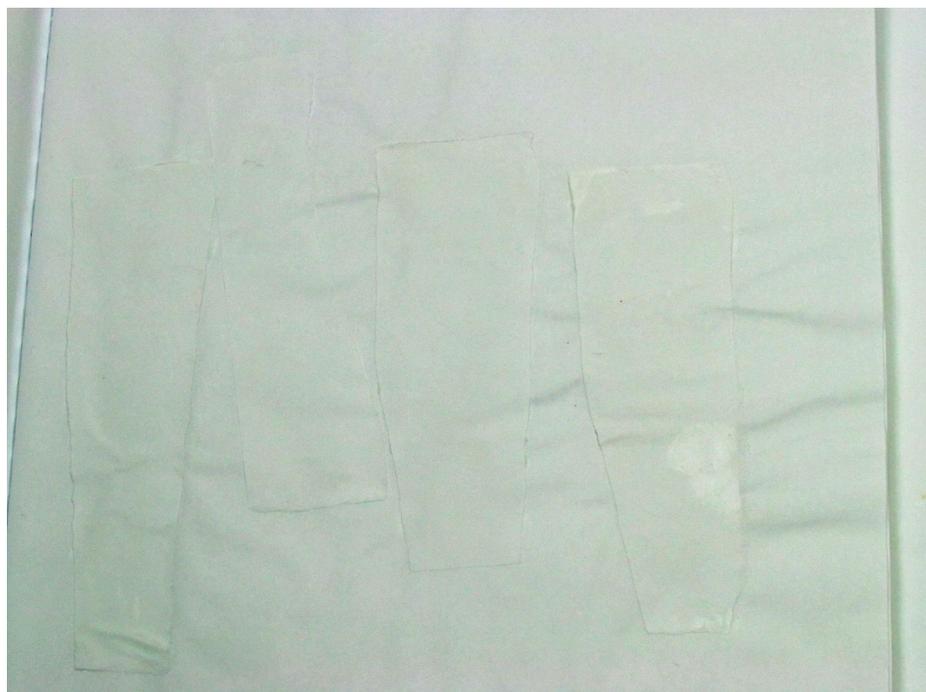
deambulação2, folha 02, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel



transgressão1, folha 04, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador sobre papel



transgressão3, folha 09, 19cm x 24,8cm, 2011, marcador sobre papel



transgressão4, folha 06, 19cm x 24,8cm, 2011, colagem sobre papel

Parte 2

Mostrar a relação do trabalho com o mundo da arte, o “código genético” artístico será descrito esclarecendo o que o constitui.

Conversação artística

O artista Joseph Beuys (1921-1986) foi sugerido durante a orientação da disciplina de Seminário de Projeto I (2010/1) pelo professor Paulo Gomes¹⁹, como sendo o melhor amparo artístico para o que se buscava para uma estética da existência. Identifica-se a possibilidade de Beuys ter criado o próprio artista Beuys a medida que não há indícios que comprovam seu acidente aéreo na Criméia, marco importante na sua vida (BORER, 2001, p. 12-15). Favoreceu também aquilo que Beuys desenvolveu como “escultura social”, porém a natureza poética dos aforismos que enunciava tornariam, em boa média, as argumentações frágeis. Mesmo assim, este importante artista deu o maior dos impulsos no seu momento mais árido.



Joseph Beuys

Public Dialogue (1974), vídeo

No vídeo *Public Dialogue* (1974), exibido na exposição *Horizonte Expandido*²⁰, em que Joseph Beuys afirma aos 7' 6" que “a arte é a única possibilidade para a evolução”; 7' 16" a arte é a única possibilidade de mudar a situação do mundo”; 7' 20" a 7' 29" “é necessário expandir a ideia de arte para a ideia de toda a criatividade existente”, é possível discernir que Beuys reivindica uma nova sociedade que seria formada por uma nova universidade “com educadores de arte capazes de mostrar todo o problema de toda a sociedade” e, para isso, seria necessário “uma disciplina da arte que se chamaria escultura social”.

¹⁹ Professor Dr. Paulo Gomes, titular da disciplina Seminário de Projeto I, Instituto de Artes - UFRGS

²⁰ Evento de arte realizado no Santander Cultura em agosto de 2010 (Porto Alegre/RS). Vídeo gentilmente cedido por André Severo (corresponsável pelo evento)

A proposição de uma formação para a construção do indivíduo é que aproximou a proposta de pesquisa de uma “estética da existência” (REVEL, 2005, p. 43 citando Michel Foucault). Nasce disto *palavras de papel* que não existiria sem a “invenção do si” (REVEL, 2005, p. 85), não existiria sem a criação de um eu lírico, portanto, poético. Fica a questão que ainda não se conseguiu responder, qual artista não se constrói?

Outras duas fontes inspiradoras foram apresentadas quando da orientação da professora Elida Tessler²¹ o brasileiro Waly Salomão (1944-2003) e o português, que adotou o País como sua residência, Artur Barrio (1945-). O primeiro não passou por uma escola de artes, formou-se em Direito, o que talvez lhe tenha conferido uma produção “livre” de paradigmas acadêmicos, parecendo delirante e/ou multifacetada a sua obra.



Waly Salomão

Babilaques: Construtivista Tabaréu (1977), marcador sobre papel

Há uma leveza pesada, sarcástica e dicotômica no que Waly fazia. Para alguns era arte ingênua, pois não tinha a pretensão de fazer arte (SALOMÃO, 2003. p. 18). Essa aparente contradição é que dá uma sensação de movimento, de sujeito que nunca parou. Embora não tivesse formação artística, não significa que não conhecesse seus cânones e que por isso mesmo não se relacionasse com as artes. Fazia arte a seu modo.

A identificação com este artista na sua galhardia é expressa principalmente ao furtar-se ao direito de uma escrita aparentemente despreocupada de cânones literários, como em *Babilaques*. No entanto, incorreria-se provavelmente ao mesmo problema argumentativo identificado no artista alemão, será mesmo? O que dizer de *desejo e ecolalia* (SALOMÃO, 2007. p. 75), poema constante em *Algarvias* (*idem*), abaixo:

21 Professora titular da disciplina Laboratório de Texto; orientou *palavras de papel* no 1º ano (2010) de seu desenvolvimento

- O que é que você quer ser quando crescer?

- Poeta polifônico.

Querer ser pressupõe um processo de construção do ser, demanda tempo e experiência. Querer ser um poeta polifônico, receptáculo de múltiplas vozes e da própria voz, pode mostrar o adjetivo do poeta sensível ao mundo. Não se pode definir toda a extensão de significado de ser poeta polifônico que profere Waly na sua poesia, porém, ao menos se entende a polifonia como contexto que atinge o poeta na qual está inserido. Neste sentido o sujeito subjetivado de *palavras de papel* também conta com uma exterioridade que o toca, vê-se abaixo:

**[...] o vozerio me encontrou, o outrem
me encontrou, o vozerio me encontrou
de alguma forma, de alguma forma o
vozerio também olha, há o vozerio,
de alguma forma, de forma alguma o
vozerio acaba, porque vozerio, porque
tanto som, o som, esse som preenche, o
som do vazio preenche, [...]**

O vozerio é o outrem, ou seja, toda a carga sócio-cultural impregnada no sujeito subjetivado que, arrebatado, transpõe a sua estesia a *palavras de papel*. É impossível medir quanto e o que atravessa o sujeito subjetivado em termos de conceito sócio-político-cultural, assim como o poeta polifônico múltiplas vozes o concernem. Em *câmara de eco, Algaravias*, ao final do poema pode-se conferir que nada mais separa o poeta do outrem, segue:

Agora, entre o meu ser e o ser alheio

a linha de fronteira se rompeu.

Waly se rende à condição irreversível de só existir com os outros. O título *câmara de ecos* é extremamente revelador de suas pretensões. O poeta é e só pode ser câmara dos outros, voz dos outros. Pode-se observar formulação muito próxima em *palavras de papel* no caderno *deambulação1*:

[...] sou minha própria obra, mas não me faço só, sou na medida dos outros, a potência das coisas, a conversação, as relações são muitas, [...]

Com trajetória acadêmica em artes, já o que interessa no artista português é a sua produção *CadernosLivros* (SILVEIRA, 2008, p. 103) e tantos outros trabalhos que emprestam o nome de livro ou caderno. O aspecto barato e “vulgar” (*idem*) de *CadernosLivros* chamou atenção e propiciou referencial visual para *palavras de papel*.

Destaca-se no trabalho de Artur Barrio aquilo que se estabeleceu como referencial visual básico para *palavras de papel*, fundo branco, neutro, pelo menos em primeira instância, e em destaque os textos, palavras e letras em preto, alto contraste impassível ao fundo. Influenciou o aspecto manuseado desses cadernos, transmitem a ideia de vida e nos dá também a sensação de uma ação constante por parte do artista no suporte.

Consolidou esse trabalho (*CadernosLivros*) e por conseguinte os critérios visuais que foram estabelecidos desde o princípio para *palavras de papel*, os pares conceituais *textoimagem* e *imagemtexto* tratados no capítulo anterior.



Artur Barrio

CadernosLivros (1998), tinta sobre papel

Chamou atenção o que Paulo Silveira apontou em *CadernosLivros*²² como sendo um hibridismo entre o confessional e a autopromoção - memórias sentimentais do artista internas nos cadernos e pela divulgação fac-similada de exemplares desse trabalho disponibilizados para o público (SILVEIRA, 2008, p. 110). De fato, um contorno fictício pode ser identificado em *palavras de papel*, conforme já foi comentado no capítulo anterior no subtítulo *Escritura poética*.

²² Divulgação fac-similada por *offset* de exemplares de *CadernosLivros* disponibilizados ao público na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, 1996



Artur Barrio

CadernosLivros (1996), tinta sobre papel

Por um lado não há um tempo perfazendo uma narratividade a se constatar nas *escrituras poéticas*. Por outro lado não há uma história de artista que quer confessar algo como memórias de vida. Quanto a uma autopromoção, *palavras de papel* não tem essa vocação porque é uma unidade, ainda que se constitua de volumes.

Parte 3

Aprofundamento teórico em que com o auxílio da teoria, se reflete sobre ações em arte.

A criação

Em pelo menos dois aspectos pode se destacar que o sentido ou a tendência do ensejo tornara-se quase nulo e, por conseguinte, levado à sua quase extinção, são eles: primeiro quando não se sabia mais o que se criava; segundo quando não se sabia mais como e quando se criava.

Por estranho que pareça, o mais grave para a continuação da pesquisa seria romper ou facultar com algum dos elementos que, relacionados entre si, levariam à criação. São eles: fundamentação teórica e observação das relações entre o sujeito e o(s) objeto(s). A partir disso se formula em primeira instância que o trabalho é pensado para depois ser plasmado.

O lirismo

Havia o entendimento que um sujeito era feito na dimensão do(s) outro(s), na alteridade. Por um tempo isso foi de certa forma incompreensível e até mesmo falível de sustentação como uma das ideias estruturadoras da pesquisa. Protelava-se desenvolver esse raciocínio até se ter segurança dessa afirmação a ponto de se procurar respostas em outra área de conhecimento.

Ao cursar a disciplina de Filosofia da Arte (2011/1), que oferece fundamentos em estética, ministrada pelo professor Francisco Rüdiger²³, reelaborou-se a formulação. Houve entendimento que o sujeito constituía-se na relação com as coisas, assim como acontece quando identificamos uma situação estética entre sujeito e objeto.

A contribuição definitiva até aqui, no sentido teórico, foi dada por Francisco Rüdiger que, ao tomar conhecimento do que se ensejava para a pesquisa, sugeriu que se detivesse sobre uma “estética da existência” no texto *Une esthétique de l'existence* (REVEL, 2005, p. 43-44), de Michel Foucault (1926-84).

Segundo Foucault, o tema “cuidado de si” foi consagrado por Sócrates e a filosofia posterior o retomou e acabou situando-o na “arte da existência” (FOUCAULT, 1985, p. 50). “Preceito segundo o qual convém ocupar-se de consigo mesmo” é “um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes” (*idem*). Tem como objetivo principal a edificação da alma pelo próprio homem. Depois de o indivíduo deter essa noção, seja por si mesmo ou pelo advento do conhecimento de culturas (como epicurista, estoicista) que desenvolveram tais técnicas de cuidados de si, criam-se as práticas e exercícios para tanto. No fulcro dessa noção sintética posta aqui dos *cuidados de si* o que se quer salientar é que também se considera a subjetividade do sujeito como elemento de construção do corpo e da alma. Em Foucault os processos de “subjetivação” do sujeito levam a uma escrita própria do sujeito (REVEL, 2005, p. 82-83).

23 Professor Dr. Francisco Rüdiger, Professor titular da disciplina Filosofia da Arte - UFRGS

[...] ponto que Foucault se entrega,[...]. [...] escrita privada entre a antiguidade clássica e os primeiros séculos da era cristã: em todos os casos, trata-se de compreender as modalidades de uma relação consigo, que envolve a realização de uma prática contínua de procedimentos de escrita de si e para si, isto é, um procedimento de subjetivação.

Foucault considera que a prática dos cuidados de si é pessoal e social (*ibid*, p. 63). As práticas seriam forjadas em consideração com as coisas do mundo e não alienadas a ele. Encontra-se manifestação em concordância em caderno *deambulação 2*:

**[...] viva a estética da existência,
gesto político, [...]**

O conceito de lírico, principalmente os constantes em livros de história da literatura, expressam correntemente que os poemas líricos se caracterizam pelo predomínio dos sentimentos e emoções, tornando-os subjetivos. Logo, a poesia pertence ao gênero literário lírico. Cabe agora, oportunamente, o seguinte esclarecimento - a *escritura poética* não é pretensamente poesia e muito menos pertence ao gênero lírico de literatura pois não possui características didascálicas. Neste momento o *eu lírico* que se insiste em construir fica à deriva. Então se invoca aqui as considerações sobre poética e estética de Paul Valéry (1871-1945) para ampliar as possibilidades e aproximar a formulação *eu lírico* em algo discernível. No texto *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (VALÉRY, 2007. p. 132) há uma rica descrição sobre um artista, no caso, referindo-se ao próprio da Vinci:

Proponho-me a imaginar um homem do qual tenha surgido ações tão distintas que, se eu quiser supor-lhe um pensamento, não haverá outro tão extenso. E não quero que haja um sentimento da diferença das coisas infinitamente vigoroso, cujas as aventuras bem poderiam ser denominadas análise. Vejo que tudo o orienta: é com o universo que ele sempre sonha, e com rigor. Ele é feito para nada esquecer daquilo que entra na confusão do que existe: nenhum arbusto. Desce para a profundidade do que é de todo o mundo distancia-se e olha-se. Atinge os hábitos e estruturas naturais, trabalha-os em todos os sentidos e acontece-lhe ser o único que, enumera, emociona.

Causa incômodo a ideia que só o artista possa atingir “hábitos e estruturas naturais”, “enumerar e emocionar” seja lá o que e quem for pois se entende que todo o homem faz ou tem potencial e capacidade para fazê-lo. Acredito que essa distinção caiba ao artista na medida em que ele (o artista) faça em grau extraordinário o que Valéry trata como exclusividade. Entretanto, conforta as conjecturas de Valéry atinentes ao artista e se considera próximo do que se imagina constituir o *eu lírico* de *palavras de papel*.

**[...] a persistência do eu lírico, a
brutalidade do eu lírico, a dimensão do
inacabado, obra inacabada [...]**

escritura poética extraída do deambulação¹

Diferente de Valéry, Beuys traz uma noção que soa estranha aos estudiosos de história da arte, a de que “todo o homem é um artista”. Com isso cria um gargalo, o qual passava um seletivo grupo de indivíduos, diminuindo a chancela nebulosa que controlava o surgimento de artistas. Entretanto nele mesmo se encontra uma correção para a sua formulação, dizia não significar “que todo o homem é um pintor ou um escultor”, “falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem” (TESSLER, 1996. p. 57-67).

De qualquer forma aproxima com sua máxima arte e vida. Em Beuys se consegue identificar, na maneira como empregava os materiais, um sentimento holístico por um lado por observar outras propriedades dos materiais e, de outro, por que os materiais tem relação simbólica à própria existência do artista.



Joseph Beuys

Plight (1958-86), instalação feita com feltro e piano

Por exemplo, o feltro era usado para além do seu aspecto visual, a sua especificidade física de isolamento térmico também era observada, como em *Plight* (1986). Mas também tem a ver com o episódio xamânico na Criméia, quando foi envolto em gordura animal e feltro por tártaros²⁴ para salvar sua vida de um acidente aéreo. Afirmava dar princípios plásticos ao calor e ao frio pulverizando a noção de os sentidos contemplados em artes visuais serem somente atinentes à visão, ao tátil e à audição.

²⁴ Os tártaros eram povos antigos da península da Criméia. Hoje a então República Autônoma da Criméia é parte administrativa territorial da Ucrânia

No emaranhado de possibilidades propositivas de Beuys é inviável delimitar linhas de produção relativas a algum campo de arte, sejam elas pictóricas, escultóricas ou performáticas. Talvez aí se encontre o viés que se procurava para *palavras de papel*, a de um indivíduo orgânico ligado ininterruptamente à vida. Uma “escultura social” em constante processo de criação, o homem como arte.

Portanto, compreender uma “estética da existência” passa a ser condição central pois, mais que um conceito, é um filosofema poderoso que torna a pesquisa possível.

Palavras de papel, o dizível e o inominável 2

O *eu lírico*, sujeito subjetivado, pertence ou é oriundo de uma “estética da existência” ou de uma “arte da existência”. Imagina-se agora, portanto, poder falar minimamente de algo essencialmente metafísico. Julgo ter uma sensação, um estado ímpar, e é aí que noto a manifestação do *eu lírico*. Entretanto, costumava denominar a consciência dessa sensação um deambular. Esse deambular não está limitado pelo seu significado estrito, a caminhada, mas por seu lato que pressupõe movimento.

O deambular é uma ação complexa e tensa, carregada por sensualidade e por prazer do texto (ROLAND, 2008, p. 78). Ironicamente, no princípio, o texto não se constituía uma preocupação teórica até ser considerado como parte constituidora fundamental. Também não era relacionado com as questões da arte contemporânea e seus antecedentes.

O uso se dá pela causa de grande estesia. O texto é diferente da velha pulsão literária citada quando do período da faculdade de arquitetura, que tinha efeito discursivo (ARAÚJO, 2007, p. 13 e seguintes). Ainda sob sua orientação, a professora Elida Tessler lançou uma contrapartida ao que propunha como texto, salientando que não havia mais como deixar de lado a sua importância em *palavras de papel*. Dado este destaque, o texto não foi tratado da mesma forma. Para tanto, a docente sugeriu o título *O prazer do texto*, de Roland Barthes (1915-80), que acabou ajudando a ideia de uma escultura através do texto. Barthes sugere que, de alguma forma, ao termos o prazer do texto nos encontraríamos como ser, vejamos:

Cada vez que tento analisar um texto que me deu prazer, não é a minha subjetividade que volto a encontrar, mas meu indivíduo, o dado que torna o meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também meu sujeito histórico; pois é ao termo de combinatória muito delicada de elementos biográficos, históricos sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil etc.) que regulo o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição (incultural), e que me escrevo como um sujeito mal situado, vindo demasiado tarde ou demasiado cedo (não designando este demasiado nem um pensar nem uma falta nem um azar, mas apenas convidando a um lugar nulo): sujeito anacrônico, à deriva.

Certamente a sensação de estar os pensamentos em movimento, vem do *derramar o eu lírico por escritura poética*. Nessa sensação subjaz também o sentido do fracasso. É uma tarefa inglória e, por que não dizer, quase inútil tentar manifestar ou racionalizar algo da sensação (o momento da sensação). Então, por que descrevê-la? O momento ou tempo da sensação é impreciso e único, bastaria dizer isso.

Porém não satisfeito a máxima anterior, buscou-se em *O inominável*, de Samuel Beckett, um estado inominável construído por um tempo peculiar. O tempo em *O inominável* é cingido ou burilado por um estado crítico de um ser latente, há uma tensão violenta, grave, que caracteriza esse tempo e esse estado. O ser apontado do livro tem poder de se denominar por múltiplos nomes, ou seja, tem capacidade de se criar, embora admita também ser criado pelos outros e, tudo isso, ao mesmo tempo. Tem uma voz que incomoda esse ser inominável, ela é impassível, incansável e implacável que o violenta por delimitá-lo de inúmeras formas.

Considerando a criação de um ser em *O inominável*, estaria eu me esculpindo pelo texto? Metaforicamente texto, palavras e letras concretam o *eu lírico* tomando-o escultura regulada pelo tempo da sensação. Inevitavelmente se chega a um pequeno e apressado entendimento: *palavras de papel: o dizível e o inominável, a escultura da sensação*.

O texto em *palavras de papel* se tornou capaz de pairar no limiar entre a brincadeira e a seriedade dando contorno lúdico (HUIZINGA, 2010, p. 3 e seguintes) ao que se chama de *escritura poética*. A *escritura poética* é o dispositivo criado para dar conta do direito à escrita que se arroga ter. A *escritura poética* é irreversível, tem caráter irrevogável, é autônoma: portanto livre de didascália – uma *poesiapensamento*.

Genealogia

As questões do projeto *palavras de papel* residem no caminho histórico da arte no momento em que ela toma identidade própria, isto é, deixa de ser somente uma questão de morfologia para se tornar uma questão de função (FERREIRA, 2009, p. 210 e seguintes, citando Joseph Kosuth). É evidente que se explora a ideia no domínio da arte, como propiciado por Duchamp e, mais tarde, sedimentado pelos artistas conceituais.

Não só o citado anteriormente, mas se considera como questão o corpo, o meio e também a relação do corpo com o meio por acreditar que a estética seja a relação entre sujeito e objeto (o corpo aqui é o *eu lírico*). Isso marca a diferença com a arte conceitual pertencente às novas vanguardas, orientada pela a ideia de arte pela arte. Os referenciais artísticos citados anteriormente tem deixado uma origem para *palavras de papel*. Significa dizer que se chegou até aqui também pelos outros e que *palavras de papel* não pode referir-se a si mesmo ou ser autossuficiente.

Didi-Huberman aponta que a origem para Walter Benjamin não é uma fonte inspiradora vertedoura das coisas, mas surge diante de nós não tendo a origem a tarefa de nos contar a gênese das coisas. Por exemplo, para Didi-Huberman a experiência noturna de Tony Smith com seu *cuvo negro*, ao ser tomada como a gênese de sua escultura, seria um “absurdo”. Pondera Benjamin sobre a origem (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 169-200, citando Walter Benjamin):

A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto.

A pesquisa se identifica com o título de *o que vemos e o que nos olha* de Georges Didi-Huberman, ou seja, com o entendimento de a estética ser a relação entre o olhante e o olhado, mais exatamente no efeito de subjetividade dessa relação. O que se entende é que uma leitura tautológica²⁵ de todos os elementos visíveis de *palavras de papel*, cadernos, textos, palavras e letras, não é suficiente para o conceituar. Mais uma vez Didi-Huberman recorre à Benjamin, desta vez para dar um nome à dupla distância do olhar, a aura - “uma trama singular de espaço e de tempo”.

Aura seria portanto um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um poder da distância: ‘Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’ (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 147).

Para Didi-Huberman, Tony Smith estava na contra corrente do minimalismo embora a crítica de arte geralmente o considere parte desse movimento artístico. O *cuvo negro* de Smith não era só forma e aparência como acreditavam os minimalistas. Em um contexto escuro fugiria à faculdade da visão a obra, ou seja, não se continha no efeito tautológico que ditava o minimalismo do “o vemos é o que vemos”. Na dupla distância do que vemos e do que nos olha há uma relação dialética, a aura, relação essa carregada de subjetividade.

Ao ser contemplada uma obra de arte, dela devemos ter a sua legibilidade e não procurar o seu legível, assim distingue Didi-Huberman, que considera a legibilidade um termo dialético por ter “natureza imagética”, que produz ou nos provoca a “imagem dialética”. A imagem dialética supera o dilema da “crença” (imagem e semelhança) e da “tautologia”. O termo dialética possui essencialmente significação de distinção, de crítica, oriunda de sua partícula grega *dia*. Portanto, a imagem dialética produziria uma leitura crítica de si própria. Já o termo legível reduz a imagem a seus valores simbólicos, temas e esquemas assim como uma “explicação iconológica²⁶ entendida no sentido de Panofsky” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 182).

Certamente a pesquisa está inserida no contexto da arte contemporânea. Uma importante característica afirmativa disso é que o texto constante em *palavras de papel* evidencia a sua contemporaneidade. O professor Francisco Rüdiger alerta que o artista contemporâneo quer provocar o espectador porque considera que as leis gerais ou filosofemas que regulam o comportamento da sociedade de consumo, pelo menos a ocidental, sejam amortizadores.

²⁵ Didi-Huberman refuta que arte só atenda à faculdade da visão, a arte seria percebida por todos os sentidos humanos.

²⁶ Sentido do termo aplicado conforme o referido autor (PANOFSKY, 2007 p. 47 e seguintes).

Levam o espectador a um conformismo pernicioso, prejudicial à capacidade de reflexão e atuação crítica frente aos problemas do mundo. Portanto, o texto na arte seria um inimigo das mentes petrificadas pelo “marasmo” da contemporaneidade.

Não se pode deixar de questionar: o que é e quais as implicações de livro de artista para *palavras de papel*? Essa questão não era considerada no início, surgiu posteriormente quando da feitura dos cadernos. Durante a pesquisa interessava, em relação a livros de artista, entender como o artista proponente de livros manipulava ou se relacionava com esse tipo de criação.

Transgressões

O referencial teórico importante que trouxe esclarecimento nesse processo sobre a questão livro de artista, foi a tese de Paulo Silveira²⁷. Sua obra intitulada *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* aborda, entre outros temas afins, o surgimento do termo livro de artista, quais são e como se classificam os livros de artista e o enfrentamento do artista em relação ao estatuto do livro.

O conceito “livro de artista” passa a ter grande importância para o andamento do trabalho. Silveira relembra que “*A century of artists books* (Um século de livros de artista), 1994, é a principal obra de Riva Castleman”, ainda como diretora do *Department of prints Illustrated Books*, funcionou como motor a uma série de outros trabalhos acerca do tema. Não se tem “ternura” (SILVEIRA, 2008, p. 27-30) pelo conceito tradicional de livro? O livro, para o que se faz, é um grande referencial, não um limitante.

A oscilação inicial, entre estar fazendo cadernos ou livros, fez com que a pesquisa se aproximasse mais da questão. A escolha foi a realização de cadernos e isso forçou buscar o seu porquê. A intenção não era “injuriar” (SILVEIRA, 2008, p. 27-28) os valores institucionais e já consagrados de livro. Como já fora colocado anteriormente, relutou-se muito em classificar *palavras de papel* como sendo livro de artista. A experiência artística com livros pode ser remontada a qualquer tempo da história (SILVEIRA, 2008, p. 30). São relevantes os cadernos de Leonardo da Vinci, séculos XV e XVI, e mais tarde os livros de William Blake, século XVIII, como possíveis origens de livro de artista.

Desde as experiências conceituais com livros nos anos 1960, entre tantos artistas se pode destacar as publicações efêmeras do Fluxus²⁸ (SILVEIRA, 2008, p. 32, citando Riva Castleman). Imaginava-se a questão como resolvida e amplamente debatida até aqui, mas não é o que acontece no meio teórico. O que existe atualmente de mais definitivo é que o livro de artista é um campo de arte, as suas nomenclaturas é que flutuam por não haver um

27 Professor Dr. Paulo Silveira, Professor titular da disciplina Seminário de Projeto I, Departamento de Artes Visuais

28 Fluxus, grupo vanguardista dos anos 1960.

consenso entre as partes interessadas (bibliotecários, museólogos e artistas são os maiores interessados no assunto). É necessário fazer menção ao problema porque os cadernos feitos por artistas podem ser classificados também como livros de artista.

O estatuto que regula a condição de livro mais impulsionou do que impediu o acontecimento dos cadernos de *palavras de papel*, mais ou menos como na proposição conhecida que cita Paulo Silveira (SILVEIRA, 2008, p. 29) de Stéphane Mallarmé²⁹ de que “tudo no mundo existe para terminar como um livro”. Incentivou sua preciosa reflexão sobre como podemos nos relacionar com livro:

Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? A arte cabe essa liberdade mesmo se melancólica.

Esta reflexão lírica deixou à vontade *palavras de papel*, que não foi elaborada com intuito de ser somente lida ou entendida, mas olhada, manuseada, compartilhada de forma visceral. Muito menos tem a pretensão de ser difusor de ideias. Embora expressa esta última e genuína intenção certamente por ser fruto deste trabalho, (*palavras de papel*) carrega uma tendência, uma visão de mundo: portanto, nessa ordem, difundiria ideias sim.

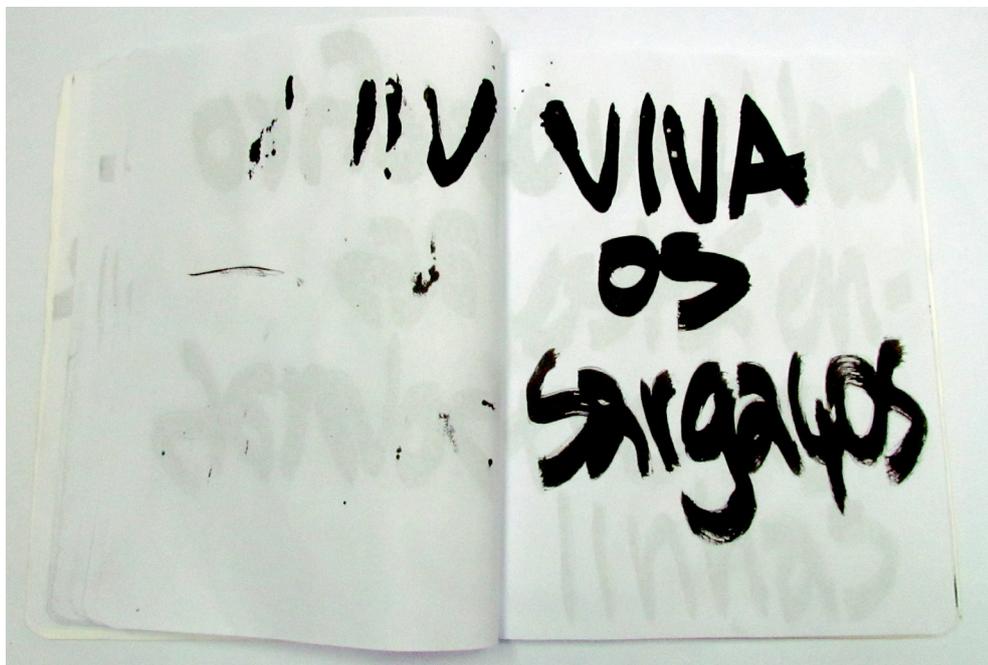
O professor Paulo Silveira, quando da sua orientação, sublinha como sendo marcante as considerações que Leo Rubifien faz a “cadernos de artista”. Segundo Rubifien, nos “cadernos de artistas” se encontram os pensamentos dos artistas, esboços e anotações de registros como marcas de impessoalidade, encontram um lugar intermediário ante o pensamento. Afirma também que muitos artistas escondem o real significado dos cadernos deixando propositalmente o público entender que os cadernos tem menos valor do que obras definitivas, como generalizadamente o público entende que sejam pintura e escultura, por exemplo (RUBIFIEN, 1977, p. 53-55).

Nos lembra que tanto pintura quanto escultura também podem ser experiências ou improvisações, ou seja, ter um caráter provisório. Infelizmente essa observação nada sutil escapa do espectador ingênuo. Não obstante, os cadernos se liberariam a experiências ricas e criativas sem um olhar externo reducionista e exortante de uma visão estética estereotipada.

Para Rubifien, o interesse público por cadernos é originalmente acadêmico pois se encontra ou se aproxima mais da intimidade do artista, do seu gênio e da sua “elevada operação de fazer arte”. Mostra também que em muitos casos os artistas dão um caráter confessional e de autopromoção aos cadernos, por exemplo: “Ad Reinhardt (1913-67) ataca sobre a hipocrisia de seus colegas” que fazem cadernos para o público “servindo de meio em si mesmo”, justifica que os trabalhos seriam calculados, seguiriam uma lógica de conteúdo informal e pessoal causando dano ao poético no trabalho. Por outro lado, destaca a ambivalência e a transitoriedade dos cadernos como sendo um ponto positivo. Outro aspecto que aborda que favorece *palavras de papel* é o direito do artista desfrutar dos códigos da língua ou da

²⁹ Paulo Silveira usa o exemplo de Mallarmé, através do texto *Le livre, instrument spirituel* para demonstrar que o livro pode tomar maior grau de importância na vida das pessoas. O livro não se destinaria somente à leitura de textos e ver figuras ilustrativas, teria também o livro a capacidade de suscitar outras relações, em permutar-se.

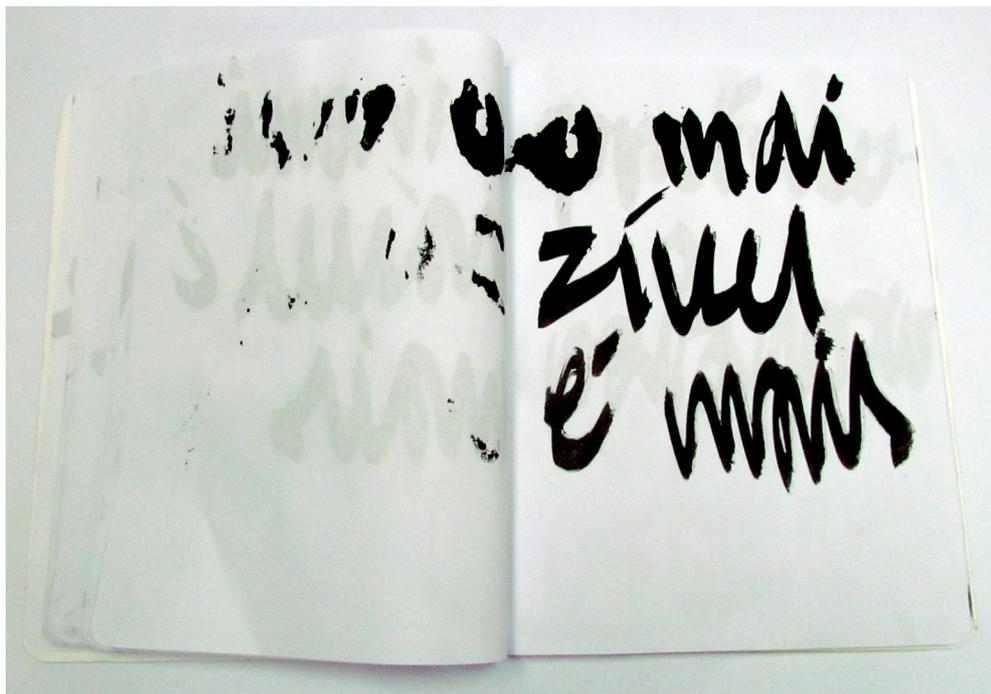
“linguagem verbal” em seu próprio benefício e com “autenticidade”. Rubifien aponta que os cadernos talvez sejam a contrapartida dos artistas visuais para o poema contemporâneo, e finalmente, é o que parece alimentar *palavras de papel*. No caderno o artista pode expressar o seu lirismo (sentimento e crença) e pensamento, logo, pode criar um ser, uma alteridade.



deambulação2, folha 25, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel



deambulação2, folha 26, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel



deambulação2, folha 31, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel



deambulação2, folha 6, 19cm x 24,8cm, 2011, nanquim sobre papel

Considerações finais

O projeto de pesquisa sofreu processo lento no seu desenvolvimento. Era necessário amadurecer sob muitos aspectos devido a responsabilidade do trabalho. Também era imprescindível aprender um tanto sobre o ofício do pesquisador naquilo em que Elida Tessler chamou a atenção a “ter carinho com os referenciais”, essa foi a missão mais difícil da pesquisa e a que se sabe ainda tem de se desenvolver. Dessa forma, o caminho mais lento pareceu o mais acertado a seguir porque haviam inomináveis questionamentos, para tanto, foram necessários aproximadamente dois anos de pesquisas e experiências.

Filosofia

Aponta-se como inevitável que qualquer atividade humana encontre um fim. Diz-se “quando o homem caminha atingiu o seu objetivo”, neste momento deixa um ponto importante para reflexão. Um ato que encontra um fim em algo em processo. O andar não pressupõe um início e um fim em repouso? Eis o paradoxo, o homem não encontra o fim no repouso mas na ação contínua também, assim adverte o exemplo do andar. Ora, tamanha obviedade não é fácil aceitar em artes. Por quê? Abriria-se aqui uma discussão profunda para a filosofia.

É necessário refletir que a arte está no campo metafísico que depende de um entendimento sobre estética de quem a propõe, portanto, depende de gosto estético que depende do indivíduo. Segundo Francisco Rüdiger, é esta última relação de dependência que impede que estética seja ciência e por conseguinte mantém a arte no campo metafísico. Isso responde minha inquietação sobre arte, porque gostar ou desgostar de alguma coisa em arte tem que estar aqui ligado à uma sensação, no caso, à sensação de fazer arte.

Uma questão inominável

Em qual (gênero de) arte se enquadra *palavras de papel: o dizível e o inominável?* Esta questão era por demasiado vaga. Foi necessário encontrar a especificidade do que se perguntava. Seria *palavras de papel* um trabalho artístico engajado ou decorativo? Para Pareyson “se trata de uma diferença poética, isto é, de programas de arte” no passado se distinguia uma polaridade: ora arte engajada, seria aquela que quer levar em conta questões que atravessam o seu tempo, difundir concepções religiosas, política e sociais, aspectos que não teriam funções artísticas; ora arte decorativa, aquela que quer ser forma plástica pura, arte pela arte (convém dizer também que esta última seria gratuita, autossuficiente e intolerante a questões que constituem a vida humana) (PAREYSON, Luigi. 2001. p. 38-41).

Para a constituição de obras de arte, Pareyson aponta para uma dialética entre o artístico e o não artístico como algo inevitável e necessário, sustenta que a arte não sobrevive só de arte mas também adere à arte outros fins ou funções não artísticas.

Palavras de papel está na relação entre a arte engajada e a decorativa porque não consegue aceitar qualquer um destes rótulos ou marcas e, ao contrário, coloca valor artístico também na religião e política pois o que é fruto de pensamento carrega linguagem, criação.

Mais uma vez não foi fácil encontrar teoria que sustentasse a existência de *palavras de papel*, acreditando que pensamento, no mínimo, pudesse ser ou tivesse o potencial de ser arte. Mas se “arte é conceito de objeto em disputa”, como afirma o professor de Filosofia da Arte Francisco Rüdiger (IA-UFRGS), citando o filósofo alemão Theodor W. Adorno⁵¹ (1903-1969), então pensamento como objeto em disputa é arte também? Entretanto, o significado dicionarizado de objeto veda relacioná-lo a pensamento, o que inviabiliza entender pensamento como arte. Para desconstruir este entrave teórico Deleuze (1925-1995) considera que Foucault foi quem mais renovou a imagem de pensamento (DELEUZE, 1992. p. 56).

É pensamento como estratégia. [...] é a descoberta de um pensamento como “processo de subjetivação”: é estúpido pensar ver aí um retorno ao sujeito, trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida; esta última fase é o pensamento-artista.

Uma estética dizível

Na pior das hipóteses é *palavras de papel: o dizível e o inominável* um trabalho que opera dialeticamente entre os aspectos artísticos e não artísticos, amparado por estética de caráter dinâmico e de capacidade mutável contra o empilhado de estilos que constroem a história da arte. Também não é só pensamento, há no processo a invenção do sujeito pela “prática de si” (FOUCAULT, 1985, p. 62), ou melhor, fazer da “vida uma obra de arte” (REVEL, 2005, p. 43-44), que fica impregnado às folhas dos cadernos.

Formalmente os cadernos tem o interior borrado de letras em tinta negra feita por um gesto manual tenso, enfurecido, único e quase incerto. O conjunto das letras no interior dos cadernos chama *escritura poética*. A *escritura poética* dá visibilidade ao fragmento cônico do pensamento e do sujeito subjetivado. O instante da pincelada é o ápice, derramação. Uma estesia violenta é notada nesse momento, o sujeito subjetivado derrama-se em pensamentos por palavras e letras sobre o branco do papel.

Pode-se ler as *escrituras poéticas* em muitas passagens, no entanto esse não é o seu objetivo. Também é possível encontrar sentidos específicos e amplos no interior dos cadernos, isso também não é um objetivo que se procura. Vejo na integridade do trabalho possuir uma forma complexa e, mais possivelmente, o interior dos cadernos possa suscitar os aspectos que quero alcançar.

Procuro um estado do meio, imagino pólos, o sujeito sempre entre pólos. Imagino o cinza. Imagino o meio. Quero uma eterna tensão. Esta é a proposta de subjetivação do sujeito. O estar no meio garante um estado potência das coisas onde o ser nunca é, ele está, tem tendência ao inacabado. Porque não se quer, obviamente, a conclusão do sujeito, ideia de representatividade.

51 Theodor W. Adorno foi cofundador da Escola de Frankfurt (1924).

O fracasso de papel

A noção de incompletude tríade, começo, meio e fim, faz surgir a ideia de inoperância estética, de fracasso estético. O fracasso estético a que se refere é a noção de que em *palavras de papel* não se cumpre os cânones estéticos românticos. Tais cânones por inumeráveis fatores e, não compete aqui demonstrar, ainda contam com o apoio do público. É mais fácil ainda hoje para o público ingênuo aceitar as obras que contêm figuração mimética (cópia) das coisas do mundo. Nesses termos à arte só caberia, grosso modo e erroneamente, representar coisas e, como já foi expresso anteriormente, *palavras de papel* não pertence a esse entendimento de arte.

No livro *Convite à Estética* (VÁZQUEZ, 1999, p. 5 e seguintes), Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) no capítulo *A necessidade da estética*, faz distinção entre três categorias de espectadores que se relacionam com estética e conseqüentemente com arte: o ingênuo, o culto e o erudito.

A saber, o ingênuo seria aquele sujeito influenciável e que não vê a possibilidade em “ganhar com Estética ou que benefícios ela traria ao artista”. O culto é o que, embora acompanhe exposições, identifica “variações de gosto ou ideais estéticos” e busca estar a par dos movimentos artísticos, não consegue explicar a natureza instável e metafísica da arte e por isso mesmo não faz juízo, só emite opiniões. Em geral alinha-se às preferências de determinada sociedade e por conseguinte pelo seu ideal artístico, como por exemplo o ideal romântico burguês de arte que ainda orienta um público muito grande. Finalmente, o erudito demonstra conhecer e estudar arte com autonomia, ao constituir o seu gosto estético, conseguindo portanto manifestar juízo sobre arte.

Em acordo com *Convite à Estética*, Rüdiger afirmava que para um indivíduo entender arte, necessariamente, deve ser iniciado em arte, ou seja, ter estudado ou ser estudioso dela. Quer dizer com isso que não basta, como propôs o crítico americano Clement Greenberg (1904-99), ter só a experiência contemplativa das obras de arte. Categoricamente Rüdiger colocava em aula que opinião (o “achismo”) tem pouco ou nenhum valor em se tratando de arte, assim sendo, o que deve ser considerado são os juízos feitos pelos iniciados, conhecedores de arte, o que não impede de modo algum qualquer pessoa manifestar o seu gosto estético por arte.

Nos alerta Judith Revel que, para Michael Foucault, a experiência é algo que acontece solitariamente no indivíduo porém se torna completa quando foge à subjetividade, ou seja, que “os outros podem cruzá-la e atravessá-la” (REVEL, 2005, p. 47-49).

Para além das características visuais e estéticas próprias atinentes à experiência em *palavras de papel*, a imagem do fracasso também é uma questão que vem da sua recepção, quem olha pode ou não gostar, ter uma experiência fracassada.

E por que fracasso? O que se quer é estar em ininterrupta criação. O aspecto inacabado constante em *palavras de papel* remete à dimensão do fracasso deflagrando o estado potencial que nutre a sensação do *eu lírico*. O fracasso é uma conseqüência da operação entre gesto e pensamento, determina uma visibilidade à escritura poética. Como percebo isso no trabalho? No exato momento em que *derramo a escritura* sobre as folhas de papel inúmeros referenciais são derrubados, sejam eles artísticos, teóricos ou critérios visuais atinentes ao trabalho.

Não procuro uma organização rígida para a *escritura poética*, mas uma orientação formal. A articulação dos materiais envolvidos é inumerável. Há sim uma aparente repetição de critérios visuais (recordando aqui que os critérios visuais são as justaposições *textoimagem* e *imagemtempo* que se movimentam com as cores, internas ao caderno, letras, palavras e textos orientados pelo *derramar*) preestabelecidos, porém quando articulados são avassalados por uma ação violenta e complexa entre gesto e pensamento.

O fracasso de *palavras de papel* está em não encontrar uma explicação que o deduza, pois não está em uma fórmula de arte ou estética. *Palavras de papel* tem a característica de estar processo e fim ao mesmo tempo.

A voz última da palavra

No texto *Presunção de verdade e verossimilhança* (SILVEIRA, 2008. p. 101-106) se pinçou a afirmação: “o auto-retratar-se implica a própria busca do seu real, logo, para o artista, depositar sua biografia numa mídia que inclui o registro ‘fidedigno’, a fotografia, além da declaração pessoal impressa, envolve a escultura de muitos tempos”. Este exemplo anterior é uma imagem de cadernos (de artistas) com fotografias que confere “o tempo tornado visual”, mas como já se procurou demonstrar de forma análoga que o tempo poderia ser muito bem examinado através de registros escritos de memórias, ou seja, por texto. Conjeturando, frisa-se uma escultura criada por palavras com um tempo.

Valéry diz ser “o presente a própria sensação” (VALÉRY, 2007. p. 205). Este é o tempo de *palavras de papel* mas também é o instante de sua feitura. Contudo *palavras de papel* não dispensa a existência de uma preexistência que se faz presente em sensação, o *eu lírico*.



Apresentação final do trabalho, 15/12/2011

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira de. *"Identidade" e "Território" enquanto simulacro discursivo*. IN ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERTH, Rogério (orgs.). *Identidades e Ex-Território: Questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: ACESS, 2007, p.13-32.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Trad. José Saramago; Lisboa: Estampa. 1978.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza; Rio de Janeiro: Globo, 2009.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Trad. Betina Bischof e Nicolás Campanário; São Paulo: Cosak & Naify, 2001.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro; Rev. Filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart; São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves; São Paulo: Editora 34. 2005.

DONDIS, Donis A. . *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo; São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. ver ANDRADE, Carlos Drummond de.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOSEPH Beuys: Public Dialogue. Produzido por Willoughby Sharp. New York: Ronald Feldman Fine Arts Inc.. 1 DVD (120min), soorizado, p & b, 1974.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese; São Paulo: Perspectiva. 2007.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez; São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSERON, René. *Da estética a poiética*. Porto Arte, Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, nov. 1997. Alegre: 2009.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Carlos Piovezani Filho; São Carlos: Claraluz. 2005.

REY, Sandra. *Da teoria à prática: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.85-95, nov. 1996.

ROLAND, Barthes. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg; São Paulo: Perspectiva. 2008.

RUBIFIEN, Leo. *Artists' Sketchbooks*. *Artforum*, New Yorque, v. XV, n. 7 p53-55, Mar. 1977.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 4ªed São Paulo: Annablume. 2009.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: ContraCapa. 2003.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.

SILVEIRA, Paulo. *Página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto alegre: UFRGS. 2008.

TESSLER, Elida. *Fórmulas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters*. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.11, p.57-67, mai. 1996.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras. 2007.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à Estética*. Trad. Gilson Baptista Soares; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999.

ANEXOS

[Em anexo elementos que contibuíram com o desenvolvimento de *palavras de papel*]

Consideração do Poema
Carlos Drummond de Andrade
(poema lançado no livro A rosa do povo 1943-45)

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convém.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes
rugas.

O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.

Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis ai meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.

Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.

Apesar de você
Chico Buarque/1970
(http://www.chicobuarque.com.br/letras/apesarde_70.htm)

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar

Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal

1970 © Marola Edições Musicais
Todos os direitos reservados.
Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

http://www.chicobuarque.com.br/letras/apesarde_70.htm