

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

LEILA DE SOUZA TEIXEIRA

**CONTINUIDADE VISUAL:
presenças de James Joyce, Orhan Pamuk e Marcel Proust
na obra de Elida Tessler**

**Brasília
2018**

LEILA DE SOUZA TEIXEIRA

**CONTINUIDADE VISUAL:
presenças de James Joyce, Orhan Pamuk e Marcel Proust
na obra de Elida Tessler**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção de título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

**Brasília
2018**

LEILA DE SOUZA TEIXEIRA

**CONTINUIDADE VISUAL:
presenças de James Joyce, Orhan Pamuk e Marcel Proust
na obra de Elida Tessler**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção de título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (UnB)
Orientador

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)
Membro Efetivo

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo (UFMS)
Membro Externo

Profa. Dra. Vera Pugliese (UnB)
Suplente

Brasília
2018

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Biagio D'Angelo; cuja produção teórica me inspirou desde o projeto de pesquisa; cujas sabedoria e inteligência orientaram com profundidade e brilhantismo o desenvolvimento desta dissertação; e cuja parceria desejo manter no percurso de inúmeras outras veredas; meu muitíssimo obrigada.

Ao Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira e à Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo, um enorme agradecimento pela leitura atenta e meticulosa que gerou valiosíssimas contribuições no exame de qualificação, as quais aprimoraram e impulsionaram, muito, o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas Livia Zacarias Rocha e Lucas Monteiro Regis Cunha, obrigada pela imensa generosidade e pelo admirável espírito acadêmico, que os levaram a dividir comigo ansiedades, alegrias, dúvidas e conhecimentos.

Ao Paulo Roberto Tadeu Menechelli Filho, que, há dez anos, me ensina a amplitude que as palavras “companheiro” e “amor” conseguem alcançar, muito obrigada pelo apoio incondicional desde a ideia abstrata de fazer um mestrado até a última revisão deste texto.

Aos meus pais, Júlio e Suzana; de quem herdei as paixões pela escrita, pela leitura, pela pesquisa; obrigada por, sempre, me estimularem a enxergar o “invisível deste mundo”.

À Elida Tessler, pela carinhosa disponibilidade com a qual recebeu minhas dúvidas e compartilhou detalhes de seu processo criativo, um OBRIGADA em maiúsculas, com toda a potência que a palavra escrita pode ter.

Fazer uma imagem, então: fazer aparecer os limites imanentes e, para isso, fragmentar conectando, abrir fazendo proliferar, enfim, praticar uma montagem sobre outros restos de imagens, sobre outros restos de linguagem, de pensamentos, de gestos, de temporalidades.

Georges Didi-Huberman

Quem escreve rasura. Texto original não existe. Debaixo de todo texto outros textos se alinham. Rasuravam os que serviam de pergaminhos já grafados. O resultado é o palimpsesto. (...) A leitores atentos não escapam textos escondidos; conseguem provocar o diálogo do texto oferecido à vista com os textos rasurados.

Donaldo Schüler

sotaques imortais
repetidos até que
o ouvido e o olho deem
juntos na mesma cama

William Carlos Williams

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a análise de elementos transtextuais e intersemióticos na obra da artista visual brasileira Elida Tessler (1961), em especial, nos trabalhos *Meu nome (também) é vermelho* (2009), *Dubling* (2010), *Vous êtes ici* (2010), nascidos, respectivamente, a partir das obras literárias *Meu nome é vermelho* (1998), de Orhan Pamuk, *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust. A busca pela compreensão de como tais obras visuais se relacionam com suas antecessoras literárias ampara-se nos estudos de W. J. T. Mitchell, acerca da impossibilidade de o signo artístico apresentar-se como puramente verbal ou como puramente visual, e da heterogeneidade das representações, em contraposição ao utópico impulso de pureza do modernismo. Sustenta-se, igualmente, nos diálogos que a teoria de Mitchell estabelece com as de Mieke Bal e Norman Bryson; e na forma como tais pensadores ampliam as abordagens tradicionais de *ut pictura poesis*. A presente pesquisa possibilita compreender que, no entrecruzamento das artes visuais com a literatura na produção de Elida Tessler, a imagem afasta-se do status de simples ilustração do texto e aproxima-se de um hibridismo visual, como se a artista captasse elementos que compõem o cerne das narrativas e, por meio da visualidade, desse continuidade às obras literárias que evoca.

Palavras-chave: Elida Tessler; continuidade visual; transtextualidade; intersemiótica; Teoria e História da Arte.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the transtextual and intersemiotic elements in the work of the Brazilian visual artist Elida Tessler (1961), especially, in *Meu nome também é vermelho* (2009), *Dubling* (2010), *Vous êtes ici* (2010), inspired by, respectively, Orhan Pamuk's *My Name Is Red* (1998), James Joyce's *Ulysses* (1922), and Marcel Proust's *In Search of Lost Time* (1913). The search to understand how those visual works relate to their literary predecessor is based on the studies of W. J. T. Mitchell, regarding the impossibility of the artistic sign to present itself as purely verbal or purely visual, and the heterogeneity of representations, in contrast to the utopian impulse of purity of modernism. It is also based on the dialogues Mitchell's theory establishes with the ones of Mieke Bal and Norman Bryson; and on the way such thinkers broaden the traditional approaches of *ut pictura poesis*. The present research enables to understand that, in the interrelation of visual arts and literature in Elida Tessler's production, the image moves away from the status of simple illustration of the text and approaches a visual hybridity, as if the artist captured elements which compose the core of the narratives and, through visibility, continued the literary works she evokes.

Keywords: Elida Tessler; visual continuity; transtextuality; intersemiotics; Theory and History of Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Paul Klee, *A young lady's adventure*, 1922, aquarela sobre papel, 62,5 x 48 cm.....20
- Figura 2: Paul Klee, *Contemplation breakfast*, 1925, desenho a lápis, 16,5 x 55,9 cm.....22
- Figura 3: René Magritte, *A traição das imagens*, 1928, óleo sobre tela, 59 x 65 cm.....23
- Figura 4: Elida Tessler, *Doador*, 1999, instalação, 270 objetos do cotidiano, 270 placas de latão com inscrições em serigrafia, corredor, dimensões variáveis, 970 x 150 x 270 cm (corredor)..... 24
- Figura 5: Elida Tessler, *Carta ao pai*, 2015, 617 peças de máquina datilográfica sobre PS, 1500 ímãs em mesa de ferro, peça única, 216 x 279 x 80 cm26
- Figura 6: Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965, instalação, cadeira, fotografia de cadeira, fotografia de verbete da definição de cadeira, 82 x 37.8 x 53 cm (cadeira), 91.5 x 61.1 cm (fotografia cadeira), 61 x 76.2 cm (fotografia verbete).....29
- Figura 7: Lawrence Weiner, *PLACED JUST BELOW ABOVE HORIZON*, 2009, dimensões variadas.....30
- Figura 8: Emilio Isgró, *Encyclopaedia Britannica*, 1969, livro em madeira e pexiglass, 70 x 50 x 8,7 cm.....31
- Figura 9: Elida Tessler, *O homem sem qualidades caça palavras*, 2007, pormenor32
- Figura 10: Robert Smithson, *Heap of Language*, 1966, desenho a lápis, 16,5 x 55,9 cm.....35
- Figura 11: Elida Tessler, *O homem sem qualidades caça palavras*, 2007, 134 telas, 4 livros, 2 estojos, 130 x 90 cm (cada tela), 37 x 12,5 x 22 cm (cada estojo).....36
- Figura 12: Mira Schendel, *Objetos gráficos*, 1967-1968, letreset sobre papel-arroz entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm.....38
- Figura 13: Elida Tessler, *Você me dá sua palavra?*, 2004-work in progress, varais, prendedores de roupa de madeira com palavras manuscritas, dimensões variáveis.....39
- Figura 14: Roman Opalka, *1965 / 1 - ∞*, polímero sobre tela, 196 x 135 cm.....42
- Figura 15: Mira Schendel, Sem título, sem data, têmpera sobre juta, 50,5 x 50,5 cm.....48
- Figura 16: Mira Schendel, Sem título, 1964-65, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm.....49
- Figura 17: Mira Schendel, Sem título, 1964-65, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm.....49
- Figura 18: Charles Demuth, *I saw the Figure 5 in Gold*, 1928, óleo sobre papelão, 90,2 x 76,2 cm.....66
- Figura 19: *Odisseu e as sereias*, século II a. C., mosaico.....77

Figura 20: John William Waterhouse, <i>Odisseu e as Sereias</i> , 1891, óleo sobre tela, 100 x 201,7 cm.....	77
Figura 21: Richard Hamilton, <i>Bronze by gold</i> , 1985-87, água-forte e gravura sobre papel, 52,5 x 42,5 cm.....	78
Figura 22: Richard Hamilton, <i>Statelty plump Buck Mulligan</i> , 1948, nanquim e aquarela sobre papel.....	79
Figura 23: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, instalação, 200 retratos, livro impresso com intervenções gráficas e material de caligrafia, 18 x 24 cm (retratos), 24 x 36 cm (livro aberto).....	84
Figura 24: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, pormenor.....	85
Figura 25: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, pormenor.....	88
Figura 26: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, pormenor.....	89
Figura 27: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, pormenor.....	92
Figura 28: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, pormenor.....	94
Figura 29: Elida Tessler, <i>Meu nome (também) é vermelho</i> , 2009, pormenor.....	96
Figura 30: Elida Tessler, <i>Dubling</i> , 2010. Instalação com 4311 garrafas, 4311 rolhas com palavras impressas, 4311 cartões-postais e o vídeo <i>Liffeying</i>	99
Figura 31: Elida Tessler, <i>Dubling</i> , 2010, pormenor.....	100
Figura 32: Documento de processo: páginas do livro <i>Ulisses</i> com a marcação dos gerúndios na língua inglesa.....	104
Figura 33: Elida Tessler, <i>Dubling</i> , 2010, pormenor.....	109
Figura 34: Elida Tessler, <i>Dubling</i> , 2010, pormenor.....	111
Figura 35: Elida Tessler, <i>Dubling</i> , 2010, pormenor.....	114
Figura 36: Elida Tessler, <i>Vous êtes ici</i> , 2010, livro carimbado, 20,5 x 14 x 6,5 cm.....	121
Figura 37: Elida Tessler, <i>Vous êtes ici</i> , 2010, pormenor.....	124
Figura 38: Elida Tessler, <i>Vous êtes ici</i> , 2010, pormenor.....	129
Figura 39: Elida Tessler, <i>Vous êtes ici</i> , 2010 pormenor.....	133
Figura 40: Elida Tessler, <i>Vous êtes ici</i> , 2010 pormenor.....	137

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CAPÍTULO 1 EVOCAÇÃO DA PALAVRA. A TRADIÇÃO ESTÉTICA DA PALAVRA ESCRITA EM ELIDA TESSLER	19
2.1 A palavra que se vê: a imagem que se lê: as ressonâncias dos títulos.....	19
2.2 A palavra como posicionamento: a palavra como instrumento de corte.....	27
2.3 A palavra como matéria: a palavra como gesto.....	34
2.4 A palavra como entrecruzamento.....	44
3 CAPÍTULO 2 “FRONTEIRAS FICTÍCIAS”: LIMITES ENTRE ARTES VISUAIS E LITERATURA	51
3.1 Do <i>ut pictura poesis</i> a Lessing: problemas historiográficos nas relações entre artes visuais e literatura	51
3.2 Da Virada Pictórica à Virada Semiótica: as colaborações de W. J. T. Mitchell, Mieke Bal e Norman Bryson.....	58
3.3 Da transcrição à transposição intersemiótica: as traduções de Haroldo de Campos e de Claus Clüver.....	62
3.4 “Identidade de fundo e de percepção”: artes visuais e literatura como formas de “explorar o desconhecido e revelar o Infinito”.....	68
4 CAPÍTULO 3 CONTINUIDADE VISUAL: TESSLER ENTRE O VER E O LER ...74	
4.1 Contribuições de Elida Tessler à diluição das “fronteiras” entre artes visuais e literatura.....	74
4.2 <i>Meu nome (também) é vermelho</i> : a escritura de Elida Tessler sobre o vermelho de Orhan Pamuk.....	82
4.2.1 A palavra-imagem emoldurada, a caligrafia da artista: o aniconismo, o estilo do miniaturista.....	85
4.2.2 O traço diagonal repetido, a supressão das letras: o tempo e a pintura, os restos de imagens.....	90
4.2.3 As palavras expostas, o (também) vermelho, o corte sobre o papel: a poesia e o desenho, o vermelho e o sangue, a representação e o representado.....	94
4.3 <i>Dubling</i> : o percurso de Elida Tessler pelo livro de James Joyce.....	98
4.3.1 O título: os verbos no gerúndio: o método de leitura: as imagens do rio Riffley: a linguagem como tema: os fluxos: as perambulações.....	99
4.3.2 A rolha e a garrafa: o erotismo: o dionisíaco: a embriaguez.....	107

4.3.3 Os cartões-postais: a cartografia dos envios postais: os envios do texto e da imagem.....	113
4.4 <i>Vous êtes ici</i> : o encontro de Elida Tessler com o tempo de Marcel Proust.....	118
4.4.1 O livro-mapa: o mapa de localização: a cartografia de Proust: o indivíduo perdido: indissociabilidade do indivíduo e do Tempo.....	121
4.4.2 As linhas do transporte público: o carimbo: a palavra <i>temps</i> circundada pelo carimbo: a transtemporalidade: a transespacialidade: o tempo espacializado: as reminiscências.....	126
4.4.3 O livro-objeto: o que transcende aos objetos.....	131
5 CONCLUSÕES.....	139
REFERÊNCIAS.....	148

1. INTRODUÇÃO

Elida Tessler (1961), artista visual brasileira, decompõe textos, estiliza livros, fica só com palavras (SCHÜLER, 2003, p. 45). Suas obras visuais surgidas a partir de obras literárias são compostas por verbos, advérbios, substantivos, adjetivos, capturados das narrativas nas quais aparecem, e transpostos para a visualidade como palavras-imagem. Nesse processo de extrair o vocábulo do livro e realocá-lo em outro meio, “são tramadas sutis relações entre o universo das artes visuais e o da literatura, carregando em si duração e memória” (FERREIRA, 2013, p. 21).

Como parte do corpo docente do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, por pelo menos quinze anos, Elida Tessler lecionou a disciplina Laboratório de Criação de Textos, cujo eixo era a elaboração, por escrito, de reflexões críticas a respeito de produções artísticas, sejam próprias ou de artistas relacionados aos seus temas de pesquisa. Além disso, manteve um grupo de pesquisa chamado .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., no qual articulava-se produção e reflexão crítica a partir de textos de artistas e da presença da palavra em produções contemporâneas de arte. Segundo a artista (TESSLER, 2014, pp. 69-71), o diálogo íntimo que sua obra estabeleceu com a literatura deu-se, inicialmente, por meio de escritores como Georges Perec e Michel Butor, autores do assim chamado “Novo Romance Francês” dos anos de 1950, os quais passaram a dar mais importância aos objetos do que à criação de personagens e de um enredo em torno desses.

Glória Ferreira (2013, p. 37) lembra que Elida Tessler, em seu processo criativo, toma emprestado o conceito de Haroldo de Campos em relação à tradução poética e “transcria”, recria a literatura pela apropriação de seus vocábulos. A transcrição operada pela artista brasileira não envolve, como a de Campos, traduzir um texto de um idioma para outro. Envolve, sim, traduzir de uma forma de linguagem para outra: da literária para a da visualidade.

Na tradução transcriadora que Elida Tessler efetua, a imagem não se apresenta como uma representação pictórica do texto, tal qual acontece, por exemplo, nas aquarelas e gravuras feitas por Richard Hamilton (1922-2011) a partir de trechos de *Ulisses* (1922), de James Joyce; ou na edição comemorativa do quarto centenário de *Dom Quixote de la Mancha* (2005), de Miguel de Cervantes, ilustrada por Salvador Dalí (1904-1989). Na transcrição realizada por Elida Tessler, o texto é a imagem, e, portanto, inexistente a subordinação entre representação visual e a representação linguística, que, conforme menciona Michel Foucault

em *Isto não é um cachimbo* (1988), é predominante na pintura ocidental do século XV ao século XX.

Assim, se a obra de Elida Tessler não consiste em ilustração do texto literário, de que forma ocorre a transposição da literatura para a visualidade? Que tipos de elementos das obras literárias são transpostos para a visualidade? Que espécie de identidade existe entre as obras visuais de Elida Tessler e os textos literários que as antecedem? Quais aspectos nas obras da artista brasileira indicam uma não subordinação entre o visual e o linguístico? Se as fronteiras entre o visual e o literário parecem diluídas (D'ANGELO, 2006) por Elida Tessler, qual a importância da produção de tais obras visuais enquanto objeto de análise para teóricos e historiadores da arte?

A presente dissertação é motivada pelo interesse nos estudos sobre a heterogeneidade das representações visuais e verbais, bem como nos estudos a respeito das relações entre imagem e texto. Dentro desse universo, a presente pesquisa vê-se estimulada pelo estudo de artistas em cujas obras a palavra escrita apresenta-se enquanto imagem, enquanto portadora de qualidade visual; e, sobretudo, pela produção visual nascida a partir das imbricações entre visualidade e literatura. Em um âmbito de tamanha amplitude, esta dissertação circunscreve-se à análise de elementos transtextuais e intersemióticos na obra da artista visual brasileira Elida Tessler, em especial, nos trabalhos *Meu nome (também) é vermelho* (2009), *Dubling* (2010), *Vous êtes ici* (2010), nascidos, respectivamente, a partir das obras literárias *Meu nome é vermelho* (1998), de Orhan Pamuk, *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust.

O projeto inicial, aprovado na seleção do PPG-Arte/UnB, restringia-se à obra visual *Meu nome (também) é vermelho*. A escolha de tal trabalho devia-se a dois fatos relacionados ao escritor Orhan Pamuk, os quais representam um aprofundamento no diálogo entre artes visuais e literatura. Em primeiro lugar, o processo criativo do escritor turco é permeado, assim como o de Elida Tessler, de forma intensa pelas imbricações entre as chamadas Artes Irmãs. Além disso, o próprio romance *Meu nome é vermelho* pode ser visto como uma arquitetura intersemiótica, uma homenagem ficcional à teoria da arte (D'ANGELO, 2016a, p. 266). Ao longo da pesquisa, entretanto, houve a identificação de processo similar de transposição da literatura à visualidade, pela artista, nos trabalhos *Dubling* e *Vous êtes ici*. Simultaneamente, ocorreu a ponderação de que a análise em conjunto das três obras serviria melhor ao alcance dos objetivos da presente dissertação. Em momento posterior a tais constatações, durante entrevista com a artista, realizada especificamente para a presente pesquisa, descobriu-se que as três obras foram idealizadas no mesmo período, em 2009, ano em que ela esteve em Paris,

realizando pós-doutorado vinculado aos *Centre de Recherches sur les Arts et les Langage – École de Hautes Études en Sciences Sociales*, e *Centre de Philosophie d’Art de l’Université de Paris I, Panthéon – Sorbonne*. Nesse lapso de tempo, Elida Tessler deu início ao projeto de *Dubling*, obra que seria desenvolvida no ano seguinte, e produziu os outros dois trabalhos. Assim, utilizando-se o critério de terem sido concebidos na mesma época, decidiu-se pela inclusão de *Dubling* e *Vous êtes ici*, como objeto de exame junto a *Meu nome (também) é vermelho*.

O mesmo critério foi utilizado para excluir as exposições de Elida Tessler nascidas a partir dos romances *A vida modo de usar* (1978), de Georges Perec, e *O homem sem qualidades* (1930), de Robert Musil, bem como outra obra visual surgida também do livro *Meu nome é vermelho*, de Pamuk. Todos esses trabalhos poderiam ter sido analisados por essa pesquisa, pois seus processos criativos assemelham-se com os das obras objeto da presente dissertação. Entretanto, após a entrevista supracitada, optou-se por não incluir *A vida somente* (2005), *A vida somente no pátio* (2006), *A vida somente à margem* (2013), *O homem sem qualidades caça palavras* (2007) e *Meu nome (ainda) é vermelho* (2013). As exclusões deram-se para que os trabalhos escolhidos pudessem ser analisados de forma mais detida.

Dentre os artistas em cujas obras a palavra-imagem combina-se à transposição da literatura para a visualidade, dos quais pode-se citar Marilá Dardot, a escolha de Elida Tessler ocorreu por uma motivação pessoal. Em 2013, em visita à exposição “Gramática Intuitiva”, na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre/RS, deparei-me com o ponto de vista da artista visual em relação aos entrecruzamentos da literatura com as artes visuais. Como eu acabara de passar por um processo similar durante o processo criativo do livro ficcional, *Em que coincidentemente se reincide*, publicado em 2012, pela Editora Dublinense (Finalista APCA-SP Livro de Contos 2012), houve uma imediata identificação com a obra de Elida Tessler. Ao longo da escritura do livro, a qual durou de 2006 a 2011, enfrentei, constantemente, a dificuldade em classificar os onze textos que compõem a obra: seriam contos, pois funcionam como narrativas individuais? Ou seriam parte de um romance, porque, em conjunto, possuem um sentido maior que suas individualidades? Além disso, no desenvolvimento dos enredos, senti a ininterrupta necessidade de utilizar procedimentos do cinema e do teatro para narrar, e a recorrente premência de criar “paisagens pintadas” (PAMUK, 2011, p. 13) para descrever. Após a visita à exposição de Elida Tessler, percebi que o debate sobre diluição de fronteiras entre linguagens artísticas ocorria de maneira profundamente intensa na Teoria e na História da Arte. Entretanto, encontrei poucos estudos que relacionassem as obras visuais aos textos literários anteriores a elas.

Assim, a presente dissertação tem como objetivo compreender de que maneira as obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici* relacionam-se com suas antecessoras literárias, e, por meio de tal análise, fomentar conhecimento acerca das representações pictóricas que envolvam transposição da literatura para as artes visuais e que apresentem permeabilidade entre essas duas formas artísticas. Sob a perspectiva acadêmica, portanto, a presente dissertação justifica-se por buscar colaborar com a produção teórica em torno do debate sobre os limites entre discursos estéticos e categorias artísticas, acreditando ser de suma importância o questionamento de tais fronteiras. Segundo Biagio D'Angelo (2013, pp. 44-45), a aceitação do entrecruzamento entre formas artísticas pode gerar um discurso inclusivo e viabilizador, que valoriza as relações de dom e troca, em uma reciprocidade profícua, onde não há predominância de um campo sobre outro e onde o diferente faz a diferença.

Na análise das obras de Elida Tessler objeto dessa dissertação, parte-se do pressuposto de que a relação entre visualidade e literatura não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 23). A busca pela compreensão de como tais obras visuais se relacionam com suas antecessoras literárias ampara-se nos estudos sobre a heterogeneidade das representações de W. J. T. Mitchell, para quem todas as mídias são mídias mistas, e todas representações são heterogêneas. Segundo Mitchell, não existe arte puramente visual ou verbal, embora o utópico impulso de pureza seja um dos gestos centrais do modernismo (MITCHELL, 1994, p. 5). Sustenta-se, igualmente, a presente pesquisa, nos diálogos que a teoria de Mitchell estabelece com as de Mieke Bal e de Norman Bryson; e na forma como tais pensadores ampliam as abordagens tradicionais da *ut pictura poesis*, máxima atribuída a Horácio (I a.C.), a qual, dentre várias possibilidades de tradução, pode ser lida “como a pintura, assim é a poesia”. Tanto para Mitchell, quanto para Bal e Bryson, a teoria, a crítica e a história da arte necessitam de análises interdisciplinares para compreenderem seus objetos de estudo. Nesse sentido, Mieke Bal chega a afirmar que estudos diretamente inspirados na Teoria da Literatura têm auxiliado e podem auxiliar mais a Teoria e História da Arte.

O método transdisciplinar mencionado por esses teóricos, em especial o que utiliza estudos da Teoria Literária referido pela autora holandesa, mostrou-se extremamente adequado à análise das três obras desta dissertação, visto que o processo criativo de Elida Tessler conecta-se fortemente aos de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust. Por isso, desmontar e remontar a máquina da criação (CAMPOS, 2004, p. 43) desses escritores,

revolver as entranhas (CAMPOS, 2004, p. 43) de seus textos, foi imprescindível para compreender de que forma a artista transpôs para a visualidade elementos subjacentes aos romances dos três autores.

Por “elementos subjacentes”, entenda-se temáticas, *leitmotiv*, “profunda opinião ou *insight* sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado” (PAMUK, 2011, p. 109) na narrativa, que atravesse o texto literário como um rio subterrâneo e que componha o cerne de um texto literário. Algo que está por trás de, ou submerso em, cada personagem, objeto, descrição de ambiente, paisagem, acontecimento, diálogo, lembrança, informação, salto no tempo (PAMUK, 2011, p. 110). Por mais que esses componentes encantem devido às suas beleza, força e verossimilhança, eles estão no texto literário por um motivo maior: para indicar um centro secreto, um cerne da narrativa, onde algo mais misterioso e mais profundamente significativo opera (PAMUK, 2011, p. 110).

Com o mesmo intuito de se referir à concomitância de algo invisível naquilo que é visível (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 193), o termo “presenças” pareceu adequado para designar o tipo de relação existente entre os escritores e as obras visuais que se busca analisar na presente dissertação. Quando se observa *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, há presença de Orhan Pamuk, James Joyce, Marcel Proust. A presença dos escritores nos trabalhos de Elida Tessler pressupõe um todo indissociável entre visível e invisível, entre sensível e ideia. Pressupõe um visível prenehe do invisível (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 265), como o todo indissociável existente entre os componentes de um romance e os elementos subjacentes da narrativa que eles carregam.

Além da transdisciplinaridade, no que tange à metodologia, a presente pesquisa instrumentaliza-se por meio da pesquisa qualitativa realizada sobre imagens e textos, dentro de uma abordagem intersemiótica e transtextual das obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*. Dentre as imagens, além das três obras objeto dessa dissertação, são abordados outros trabalhos da mesma artista, bem como de artistas que utilizam a palavra escrita em suas obras. Entretanto, a abordagem de outros trabalhos que não *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici* ocorrerá de forma secundária, apenas para melhor delimitar o objeto da pesquisa. Os textos objeto da presente pesquisa consistem nos produzidos pela artista em relação a sua própria poética, bem como os textos literários *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk, *Ulisses*, de James Joyce, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Tantos os escritos da artista, quanto os romances, serão examinados como objeto da pesquisa e, portanto, apesar de indicarem caminhos para a análise das obras visuais, não funcionarão como referencial teórico para tal análise.

A abordagem intersemiótica das obras visuais mostra-se indispensável, visto que a presente pesquisa estrutura-se sobre o diálogo intenso e íntimo que a poética de Elida Tessler estabelece com as poéticas de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust. As presenças dos escritores nas obras da artista impuseram uma análise dos textos literários, para que se pudesse “delinear a curva daquilo que foi composto” (GONÇALVES, 2004, p. 168) na esfera da visualidade. Dessa maneira, do âmbito da semiótica plástico-pictórica, foi-se ao da semiótica conotativa do discurso literário, tendo que depois voltar, para, então, reconstruir as linhas internas das imagens, onde se dá a aproximação entre tais imagens e os romances dos três escritores (GONÇALVES, 2004, p. 168).

Já a transtextualidade, entendida aqui como a transcendência textual do texto, ou como as relações mantidas entre um texto e outros obras (GENETTE, 1982, p. 11), apresenta-se como ferramenta, igualmente, necessária aos objetivos dessa pesquisa. Isso porque a presente dissertação tem como questionamento a “co-presença” (GENETTE, 1982, p. 12) entre as obras literárias e as obras visuais, ou seja, a “presença efetiva de elementos dos textos” (GENETTE, 1982, p. 12) de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust dentro das obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*. Sob a aspecto da transtextualidade, cabe aqui esclarecer que o termo “continuidade”, usado ao longo desta dissertação, não consiste; nem em uma apropriação da categoria transtextual “continuação”, pela qual se prossegue um texto com enredo inacabado (GENETTE, 1982, p. 181); nem em uma tentativa de analogia com a categoria transtextual da “sequência”, na qual se criam novos enredos em que mesmas personagens viverão novas peripécias (GENETTE, 1982, p. 181). Ao contrário da continuação e da sequência, a continuidade aqui mencionada não se relaciona ao prolongamento de tramas ou de personagens. Refere-se, sim, à perpetuação das antes mencionadas presenças; à permanência de elementos subjacentes e inerentes às narrativas; à abertura do texto literário para o que personagens, objetos, cenas, diálogos, descrições, *flash backs*, *flash forwards* carregam.

Para atingir o propósito de investigação de como as obras visuais objeto dessa pesquisa relacionam-se com suas antecessoras literárias, a presente dissertação inicia, no primeiro capítulo, “Evocação da palavra. A tradição estética da palavra escrita em Elida Tessler”, com um estudo comparativo entre a obra de Elida Tessler e a de alguns artistas que utilizam inscrições gráficas em seus processos criativos, e/ou a escrita como objeto investigativo de seus trabalhos. A abordagem de tais obras dá-se com o único e exclusivo propósito de, por meio de aproximações e afastamentos com os trabalhos de Elida Tessler, localizar a obra da artista brasileira dentro de uma tradição estética na qual utiliza-se a palavra escrita como

visualidade; e, a partir de tal localização, traçar o percurso de Elida Tessler em direção ao uso da palavra escrita capturada da literatura.

O segundo capítulo, “‘Fronteiras fictícias’: limites entre artes visuais e literatura”, tem como objetivo delinear, de forma breve, questões historiográficas nas relações entre artes visuais e literatura, com o propósito de situar a poética de Elida Tessler dentro da discussão acerca da máxima *ut pictura poesis*. O debate, que vem desde Simônides de Cós, passa por Horácio, Leonardo da Vinci e Gotthold Efraim Lessing, persiste até hoje, mas amplia-se da relação entre poesia e pintura, para abranger os elementos pictóricos, descritivos e expositivos da literatura, bem como os elementos poéticos, retóricos ou narrativos da imagem (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 21). Demonstrando tal ampliação, o capítulo adentra nos estudos de W. J. T. Mitchell, segundo quem as análises da relação entre imagem e texto devem evitar as limitações das abordagens tradicionais da *ut pictura poesis* (MITCHELL, 1994, p. 241), e para quem a teoria e a crítica nas artes visuais necessitam de análises interdisciplinares para compreenderem seus objetos de estudo (MITCHELL, 1994, pp. 13-14). Além de Mitchell, aborda-se as investigações de Mieke Bal e Norman Bryson, naquilo em que elas dizem respeito à defesa de uma Virada Semiótica para a Teoria e História da Arte, na qual análises transdisciplinares possam instrumentalizar o pesquisador, e na qual estudos diretamente inspirados na Teoria Literária consigam auxiliar a pesquisa do teórico e do historiador de arte. Partindo-se da interdisciplinaridade mencionada pelos três autores, examinam-se os conceitos de transcrição de Haroldo de Campos, o de transposição semiótica de Claus Clüver, bem como a noção de identidade de fundo e de percepção entre artes visuais e literatura, mencionada por Biagio D’Angelo no artigo “Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción” (2006), o qual fundamentou o projeto de pesquisa inicial da presente dissertação.

Assim, com base nas teorias abordadas no segundo capítulo, o terceiro capítulo, “Continuidade visual: Tessler entre o ver e o ler”, parte dos pressupostos de que as obras visuais são repletas de textualidades e discursos; e de que a complexidade dos fenômenos estéticos demanda uma análise transdisciplinar e intersemiótica. Sustentado em tais pressuposições, o Capítulo utiliza as categorias transtextuais como noção intersemiótica da visualidade e adentra à análise sobre os processos de rapto, absorção e integração de elementos alheios na obra nova (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Em outras palavras, realiza o exame da captura, por Elida Tessler, de elementos dos romances *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk, *Ulisses*, de James Joyce e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, bem como o exame da maneira como a artista transpõe tais elementos para suas obras

visuais. Em tais análises, as fontes literárias deixam de interessar por elas mesmas, só interessam para que se possa verificar como elas foram usadas e transformadas (KRISTEVA *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). A intenção da análise intersemiótica e transtextual, relacionando os elementos visuais aos elementos capturados das narrativas, é a de compreender de que forma Elida Tessler cria suas imagens, dando continuidade às obras de Joyce, Pamuk e Proust.

2 EVOCACÃO DA PALAVRA: A TRADIÇÃO ESTÉTICA DA PALAVRA ESCRITA EM ELIDA TESSLER

Conforme lembra Jailton Moreira (2013), seria descabido utilizar o termo “influência” para esboçar uma genealogia da maneira como o processo criativo de Elida Tessler opera. Visto que a obra da artista brasileira constrói-se a partir de diálogos, explícitos ou não, “o que existe são confluências, continuidades de conversas e desdobramentos de conceitos já lançados” (MOREIRA, 2013, p. 67).

Em “Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte”, a artista visual brasileira afirma que a ela “interessa mesmo é evocar a palavra como matéria, a palavra como gesto, a palavra como posicionamento e como instrumento de corte” (TESSLER, 2011b, p. 11). A partir de tal frase, o presente capítulo analisará aproximações e afastamentos da obra de Elida Tessler com a de alguns artistas que utilizam a escrita em seus processos criativos e/ou como objeto investigativo de seus trabalhos. Sem qualquer intenção de exaurir o tema, pretende-se realizar uma pequena amostragem de diferentes tratamentos da palavra-imagem na produção artística contemporânea, para localizar a obra da artista brasileira dentro de uma tradição estética na qual utiliza-se a palavra escrita como visualidade; e, a partir de tal localização, traçar o percurso de Elida Tessler em direção ao uso da palavra escrita capturada de textos literários.

2.1 A palavra que se vê: a imagem que se lê: as ressonâncias dos títulos

No texto *Isto não é um cachimbo*, Michel Foucault (1988, p. 39) afirma que a separação entre representação plástica e referência linguística foi um princípio que imperou, do século XV até o século XX, sobre a pintura ocidental. Segundo o teórico francês, a representação plástica implicava semelhança, enquanto a referência linguística excluía tal semelhança. Fazia-se ver pela semelhança, e falava-se por meio da diferença, de modo que os dois sistemas não podiam se cruzar ou fundir, havendo sempre uma subordinação entre a representação visual e o signo verbal. Assim, para Foucault, no período de cinco séculos mencionado:

(...) Ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um

personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). O essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma (FOUCAULT, 1988, p. 39).

Segundo Foucault, é Paul Klee (1879-1940) quem abole essa hierarquia ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante, a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos (FOUCAULT, 1988, p. 40). Para Foucault:

Não se trata absolutamente aí de um desses caligramas que jogam com o rodízio da subordinação do signo à forma (nuvem das letras e das palavras tomando a figura daquilo de que falam), depois da forma ao signo (figura se anatomizando em elementos alfabéticos): não se trata também dessas colagens ou reproduções que captam a forma recortada das letras em fragmentos de objetos; mas do cruzamento num mesmo tecido do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos (FOUCAULT, 1988, p. 40)



Figura 1: Paul Klee, *A young lady's adventure*, 1922, aquarela sobre papel, 62,5 x 48 cm. Tate Museum. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/klee-a-young-ladys-adventure-n05659>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

Ao mencionar os elementos compositivos das imagens de Klee, como barcos, casas, árvores, figuras humanas, Foucault ressalta que tais elementos são, ao mesmo tempo, formas

reconhecíveis e elementos de escrita (FOUCAULT, 1988, p. 40). No mesmo sentido, Ferreira Gullar (2003, p. 93), no texto “Paul Klee e a alquimia gráfica”, afirma que “as setas como algarismos, os bichos como as linhas ou as cores, têm todos a mesma energia semântica, a mesma carga expressiva”.

Tais elementos “avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas” (FOUCAULT, 1988, p. 40), com o auxílio ou não de flechas, as quais Foucault chama de onomatopeias gráficas, ou figuras que formulam uma ordem.

As árvores das florestas desfilam sobre pautas musicais. E o olhar encontra, como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que lhe dão nome à paisagem que está sendo percorrida. E no ponto de junção dessas figuras e desses signos, a flecha que retorna tão frequentemente (a flecha, signo que traz consigo uma semelhança de origem, como se fosse uma onomatopeia gráfica, e figura que formula uma ordem), a flecha indica em que direção o barco está se deslocando, mostra que se trata de um sol se pondo, prescreve a direção que o olhar deve seguir, ou antes a linha segundo a qual é preciso deslocar imaginariamente a figura aqui colocada de um modo provisório e um pouco arbitrário (FOUCAULT, 1988, p. 40).

A inclusão de signos linguísticos ou de símbolos gráficos como setas (ou flechas), realizada por Klee em seus trabalhos, desestabiliza uma experiência puramente visual do quadro e força o observador a tomar uma posição de leitor (TANKE, 2009, p. 107). Para o barco mover-se, para o sol pôr-se, para a pintura tomar vida, deve-se seguir as direções indicadas pelas setas, como na narração de um livro (TANKE, 2009, p. 107), cuja estrutura do exemplar indica para que lado se deve ler. Porém, ao mesmo tempo em que indica, ao observador, direções a serem seguidas como em um texto, esses elementos linguísticos mantêm seu status de imagem.

Setas, letras e hieróglifos são usados porque eles evocam formas no mundo natural e harmonizam-se com os elementos formais da pintura. Será que o ponto de exclamação vermelho em *Contemplation at breakfast* (1925) indica que a cena deve ser lida com excitação? Ele é usado porque complementa a forma e a cor do galo? (TANKE, 2009, p. 107, tradução nossa¹).

¹ Do original: “Arrows, letters, and hieroglyphics are deployed because they evoke forms in the natural world, and harmonize with the painting’s formal elements. Does the red exclamation point in *Contemplation at breakfast* (1925) indicate that this scene should be read with excitement? Is it included because it complements the shape and color of the rooster?” (TANKE, 2009, p. 107).



Figura 2: Paul Klee, *Contemplation breakfast*, 1925, desenho a lápis, 16,5 x 55,9 cm. Disponível em: < <https://theartstack.com/artist/paul-klee/contemplation-breakfast-1>>. Último acesso em: 16 jan. 2018.

Por meio de seus barcos, setas, casas, sinais de pontuação, animais, letras, pessoas, Paul Klee criou, como lembra Ferreira Gullar, “um idioma abrangente que incorpora as diversas dimensões da vida”, e “propôs, com humor, uma nova síntese da rica experiência visual do homem” (GULLAR, 2003, p. 93).

Depois de abordar a obra de Paul Klee, Foucault inicia sua análise a respeito do uso da palavra escrita no trabalho de René Magritte (1898-1967). Segundo o teórico francês, em Magritte, a palavra surge de forma diversa do que ocorre com as imagens-inscrições de Klee, dando-se, justamente, pela não-relação entre os sistemas gráfico e o visual. Foucault menciona textos de Magritte, nos quais o artista demonstra seu desejo por estabelecer novas relações entre as palavras e os objetos, bem como por ressaltar algumas características do idioma e dos objetos, ignoradas na vida cotidiana. “Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição” (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 1988, p. 50).

A dissociação do gráfico e do visual em Magritte pode ser devidamente constada na não-relação, ou na relação muito complexa e muito aleatória, entre o quadro e seu título, este último frequentemente inventado *a posteriori* e por outrem (FOUCAULT, 1988, pp. 47-48). Magritte esclarecia que os títulos de suas obras eram escolhidos de tal maneira que impediam a localização de seus quadros em uma “região familiar que o automatismo do pensamento não

deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação” (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 1988, p. 47). Para Foucault, a distância longa entre obra e título impedia o observador de ser ao mesmo tempo leitor, assegurava a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras, bem como impunha respeito à denominação. “E entretanto, nesse espaço quebrado e à deriva, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços” (FOUCAULT, 1988, pp. 47-48). Enquanto Klee construía um espaço sem nome nem geometria, entrecruzando a cadeia dos signos e a trama das figuras, Magritte minava, em segredo, um espaço que parecia manter na disposição tradicional: tal espaço era cavado com palavras. “Foi suficiente ao desenho mais correto uma inscrição como ‘Isto não é um cachimbo’, para que logo a figura esteja obrigada a sair de si própria, isolar-se de seu espaço e, finalmente, pôr-se a flutuar, longe ou perto de si mesma, não se sabe, semelhante ou diferente de si” (FOUCAULT, 1988, p. 48).



Figura 3: René Magritte, *A traição das imagens*, 1928, óleo sobre tela, 59 x 65 cm, LACMA – The Los Angeles County Museum of Art. Disponível em: < <http://www.lacma.org/>>. Último acesso em: 08 mai. 2018.

Em *Elida Tessler: gramática intuitiva* (2013), Glória Ferreira lembra que, na arte contemporânea, o título é reafirmado como gerador de sentido e, também, como mensagem veiculadora e reveladora de conceitos, “como um fato de linguagem que participa da concepção da obra, além de instrumento técnico de identificação (embora não associado fisicamente, de modo compulsório), não a resume, nem a substitui” (FERREIRA, 2013, p. 22). Decorrente de *inside information*, achado poético ou um *private joke*, o título na obra visual contemporânea reafirma sua unidade com a obra e reflete a tomada da palavra pelos artistas (FERREIRA, 2013, p. 22).

Na poética de Elida Tessler, os títulos são quase conceitos orientadores dos trabalhos, entrecruzando palavras e imagens, e, nas obras da artista que nasceram a partir de livros, a “ressonância dos títulos é fundamental, por vezes retrabalhando o sentido da obra literária” (FERREIRA, 2013, pp. 21-22).

Como já abordado pela pesquisadora da presente dissertação em “Catálogos de memórias, reordenações de mundo: o colecionismo de Elida Tessler desde suas fontes literárias” (TEIXEIRA, 2017), a obra *Doador* (1999), de Elida Tessler, não possui uma conexão direta com texto literário específico, mas já envolve a relação da obra visual com a palavra escrita. A exposição foi articulada em torno do sufixo “dor” e, nela, objetos cujas denominações continham tal morfema, doados à artista por conhecidos seus, foram dispostos em um corre(dor), e seus nomes originais foram substituídos pelo nome próprio do doa(dor). Sobre os desdobramentos do sufixo “dor” na exposição, Donaldo Schüler pondera:

Em *Doador*, objetos doados se doam na dor: despertador, ralador, espremedor, prendedor, grampeador, marcador, abridor, tomador, calculador, aquecedor... Objetos vêm e somem; fora de uso, ingressam na arte; em lugar do usuário, o doador, o doar não se desgasta no uso; redimidos do uso, objetos vivem no doar, no doer, na dor; a ausência aviva a dor (SCHÜLER, 2017).



Figura 4: Elida Tessler, *Doador*, 1999, instalação, 270 objetos do cotidiano, 270 placas de latão com inscrições em serigrafia, corredor, dimensões variáveis, 970 x 150 x 270 cm (corredor). MAM-SP. Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Elida Tessler entende que o trabalho configurou uma ação de transformar os substantivos comuns em próprios, pois não há como dissociar o objeto de seu doador (TESSLER *apud* NEVES, 2011. p. 34). Sobre a memória contida nos objetos de *Doador*, Robson de Freitas Pereira comenta: “trata-se de um mar de objetos. Ou melhor, frutos retirados de um mar de memórias para nos empurrar numa travessia” (PEREIRA, 2002). Portanto, diante da exposição *Doador*, quando o observador olha para um regador, um espanador, um aquecedor, estes não são mais o que eram antes de serem agrupados (TEIXEIRA, 2017). Os objetos que ali estão perderam suas condições ordinárias e utilitárias originais: tornaram-se a corporificação de cada indivíduo que os dou à artista (TEIXEIRA, 2017), e tal corporificação, que remete à memória dos objetos, já está contida no próprio título da obra. A obra é o “doador”, o “doador” constitui a obra, e, ao observador, tal identidade já é sugerida desde o título da exposição.

Em *Carta ao pai* (2015), e em todos os trabalhos de Elida Tessler nascidos a partir de textos literários, o título orienta em direção à literatura. O livro homônimo de Franz Kafka consiste em uma carta destinada ao pai do escritor, na qual este último cria um verdadeiro catálogo dos erros do pai na educação do filho (BAKES, 2004, p. 10), em especial, a tirania e a crueldade: “era como se tu não tivesses a menor noção da tua força (...) golpeavas com tuas palavras, sem mais nem menos, não tinhas pena de ninguém, nem durante nem depois; contra ti a gente sempre estava completamente indefeso” (KAFKA, 2004, pp. 31-32).

O pai do narrador se expõe gigantesco, musculoso ao menino franzino; prepotente, humilha mesmo quando elogia. Se diz: “você pode fazer o que quiser”, dá ironicamente a entender que o filho inútil nunca será capaz de igualá-lo. A mãe, submissa à empáfia do marido, socorre amorosamente o filho arrasado, o pai ferino subordina assim até gestos de afeto. A tirania paterna envenena toda a vida familiar, irmãos e irmãs vegetam sob a mesma tirania (SCHÜLER, 2017).

A missiva jamais foi entregue a seu destinatário, e o motivo para tanto resta como um mistério (BAKES, 2004, p. 9). Porém, a não-entrega não chega a constituir uma surpresa, visto que o próprio escritor, nos primeiros parágrafos da carta, confessa-se ao pai: “falar de maneira aberta contigo eu jamais falei” (KAFKA, 2004, p. 19)

Enquanto a *Carta ao pai* de Franz Kafka esmiúça a intimidade familiar e acaba por expô-la em pedaços destroçados diante do leitor, na *Carta ao pai* de Elida Tessler, o que é destrinchada é a máquina de escrever, herança deixada pelo pai da artista e único elemento autobiográfico explicitamente exposto diante do observador. A obra visual consiste em uma

mesa retangular de ferro, com mais de dois metros de comprimento e de largura, sobre a qual foram dispostas, presas por imãs, 617 peças da máquina datilográfica, instrumento de trabalho do falecido pai da artista. Donaldo Schüler (2017) entende que, por meio do desmonte da máquina, Elida Tessler rebela-se e inventa um mundo livre de subordinações:

A artista, em *Elida Tessler*, num gesto de rebeldia desmonta meticulosamente uma máquina de escrever, instrumento de trabalho do pai, fixa as peças, 617, ossos de um ser raro, com precisão paleontológica nos imãs presos a uma mesa de ferro. Em movimentos de insurreição dadaísta, a artista se rebela de todo confinamento, venha do passado ou de outras circunstâncias: engrenagens, cálculos, números, tempo (SCHÜLER, 2017).

Eduardo Veras e Gabriela Motta, que auxiliaram Elida Tessler a desossar a máquina datilográfica, atribuem um tom não-violento à rebeldia mencionada por Donaldo Schüler:

Enquanto destrinchávamos a máquina, laboriosa tarefa em busca das hastes, Elida tratou de recolher cada peça que se desprendia, uma a uma, acomodando uma após a outra sobre a mesa, como quem cataloga relíquias arqueológicas, até então desconhecidas. Mas também como quem escreve uma carta nunca enviada ao próprio pai. Contemplada a cirurgia, o novo trabalho – *Carta ao pai* – não transpira violência, não soa agressão, é um plano em descanso, pousa sobre a mesa, rígida pelo ferro e pelos imãs (VERAS; MOTTA, 2015).

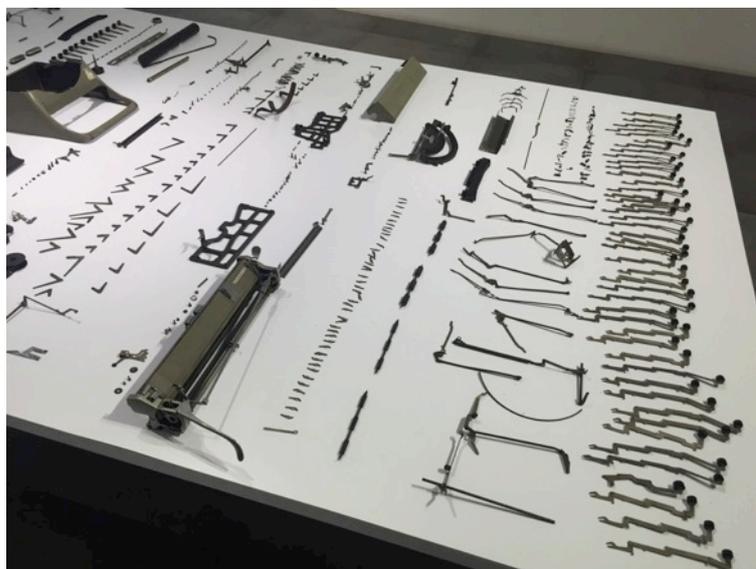


Figura 5: Elida Tessler, *Carta ao pai*, 2015, 617 peças de máquina datilográfica sobre PS, 1500 imãs em mesa de ferro, peça única 216 x 279 x 80 cm. Fonte: arquivo pessoal.

Diante da mesa nas quais repousam as peças, surge a dúvida: “como uma máquina de escrever desmontada chega a alcançar a configuração de um texto” (VERAS; MOTTA,

2015)? Dentre todas as possibilidades de resposta, o título irrompe como elemento essencial de leitura do trabalho de Elida Tessler. Para quem conhece o conteúdo da *Carta ao pai* de Franz Kafka, o título da obra visual sugere o conflito entre remetente e destinatário, bem como lembra os ressentimentos e os traumas que levaram décadas para serem expressados e que nunca foram, de fato, conhecidos por quem deu causa a eles. Para quem desconhece o conteúdo do livro, ainda assim, a *Carta ao pai* de Elida Tessler orienta em direção similar. Afinal, uma máquina de escrever dilacerada jamais poderá redigir carta alguma. Hastes separadas de hastes, roldanas desconectadas de seus eixos, tampas afastadas de seus encaixes, deixam, no lugar de um texto, as coisas não ditas, os desacertos, as incompletudes.

Conforme será abordado adiante na presente dissertação, assim como ocorre em *Carta ao pai*, os títulos *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici* possuem grau de relevância equivalente ao dos demais elementos constituintes das respectivas obras. Da mesma maneira que exemplares de livros, porta-retratos, garrafas, rolfas, cartões postais, carimbos, tais títulos transportam, da literatura para a visualidade, as temáticas contidas nos textos literários e continuadas, por Elida Tessler, em suas obras visuais.

2.2 A palavra como posicionamento: a palavra como instrumento de corte

Publicado em 1973², *Isto não é um cachimbo* inscreve-se ao lado de uma série de textos os quais, a partir da década de 1940, orbitaram ao redor de questionamentos em relação à linguagem e à escrita. Dentre tantos, pode-se citar *A fenomenologia da percepção* (1945), de Maurice Merleau-Ponty; *O grau zero da escrita* (1953) de Roland Barthes; *Gramatologia* (1969) de Jacques Derrida; *História da linguagem* (1974), de Julia Kristeva.

Contemporaneamente, vários artistas passaram a preocupar-se, de forma sistemática, em experimentar e compreender o papel e o significado da linguagem, no contexto da visualidade (TESSLER, 2011b, p. 10). Alessandro Ghignoli (2010) lembra que, na década de 1960, nas artes visuais, houve o despertar de um experimentalismo que, longe de limitar-se à palavra, propunha-se a desbordar os limites dessa; fosse por meio de obras onde se prescindia por completo de palavras, fosse por trabalhos nos quais se estabelecia uma interdependência entre palavra e imagem. Segundo Julie Pires (2010) afirma no artigo “Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna”, artistas como Dan Graham (1942), Joseph Kosuth (1945), Lawrence Weiner (1942), dentro da chamada arte conceitual,

² A tradução brasileira utilizada na presente dissertação data de 1988.

“apresentavam-se por meio de registros textuais, manuscritos, datilografados e impressos, que faziam da palavra escrita materialização da linguagem e veículo de ideias do artista em seu exercício conceitual” (PIRES, 2010, p. 54).

Na opinião de Elida Tessler, Joseph Kosuth é um dos primeiros, e mais insistentes, artistas visuais a convidar a refletir sobre a relação palavra-imagem; seja por meio de instalações, exposições de obras em museus, galerias e espaços públicos; seja por publicações de textos a respeito do tema (TESSLER, 2011b, p. 10).

Para o artista estadunidense, enquanto inserido na chamada Arte Conceitual, a arte não estaria nos objetos artísticos, mas, sim, nas ideias que eles representam. No texto de 1967, “Tópicos sobre a Arte Conceitual”, Sol LeWitt lembra que, para o artista conceitual, a ideia ou conceito era o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utilizava uma forma conceitual de arte, isto significava que todo o planejamento e todas as decisões eram feitos de antemão, e que a execução era apenas uma questão de procedimento rotineiro, “a ideia se torna uma máquina que faz arte” (LEWITT, 1967, p. 32).

Imerso nos questionamentos a respeito da arte enquanto ideia, Kosuth (1991, p. 49-50) afirma que encontrou na linguagem e nas palavras uma solução para esses “problemas artísticos pessoais”. Segundo ele, seu interesse pela palavra e pela linguagem em geral iniciaram em 1965, durante seus trabalhos com vidro. Explica que, na época, uma solução para o problema da forma era realizar, no âmbito da própria obra de arte, uma divisão entre “abstrato” e “concreto”. Explica que o primeiro uso da palavra foi no trabalho, *Any Five Foot Sheet of Glass to Lean Against Any Wall* (1965). Porém, a possibilidade do uso da palavra surgiu pouco antes, quando estava tentando apresentar o vidro em diferentes condições, por meio de três caixas de vidro, cada uma delas com vidro em condições diferentes (uma com vidro estilhaçado, outra com vidro fosco, e outra com *stacked glass*). Nas três caixas, havia a inscrição “GLASS”, “vidro” em inglês. Para Kosuth, por meio da redução das propriedades formais concretas do vidro à abstração contida na palavra “vidro”, o trabalho chegou a uma espécie de estado amorfo e incolor, como um instrumento físico, não diferente da linguagem, dentro do sistema de arte que era aquele trabalho. Existia, ali, finalmente a abstração “vidro” que o artista buscava. Nesse momento, segundo o artista, a linguagem começou a ser vista, por ele, como um material legítimo a ser usado em suas obras.

Logo em seguida, em *One and three chairs* (1965), as palavras e a linguagem já se apresentam como matéria essencial do trabalho. A obra é composta por uma cadeira; uma fotografia da mesma cadeira em tamanho real; e uma fotografia do verbete do dicionário que define a palavra “cadeira”. Sobre o trabalho, Kosuth (1991, p. 50) afirmou que achava

interessantíssimo o fato de que, ainda que se mudasse o local, o objeto, a fotografia, a obra permanecia a mesma. Para o artista, significava que uma obra de arte específica poderia ser a ideia de uma obra de arte, e que os componentes formais desta obra não seriam importantes. “Eu senti que havia encontrado uma maneira de fazer arte sem componentes formais sendo tomados por uma composição expressionista. A expressão era a ideia, não a forma – as formas eram apenas um suporte a serviço da ideia” (KOSUTH, 1991, p. 50, tradução nossa³).



Figura 6: Joseph Kosuth, *One and three chairs*, Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965, instalação, cadeira, fotografia de cadeira, fotografia de verbete da definição de cadeira, 82 x 37.8 x 53 cm (cadeira), 91.5 x 61.1 cm (fotografia cadeira), 61 x 76.2 cm (fotografia verbete). Tate Museum. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/klee-a-young-ladys-adventure-n05659>>. Último acesso em: 16 jan. 2018.

Mais tarde, Joseph Kosuth chegaria à conclusão de que, visto que a Arte não estaria nas obras referidas, mas, sim, nas ideias que aquelas representam, a Arte seria tautológica, ou seja, o elaborar artesanal do objeto artístico não passaria da condição de reiterar a Arte já concebida pelo artista como ideia. Por ser ideia, a Arte não requereria, necessariamente, a participação artesanal do autor. Esse poderia apenas criar instruções para que outros elaborassem o objeto artístico (BARROS, 2008, p. 02).

No mesmo sentido, o artista Lawrence Weiner afirmou (1969, p. 217) que sequer o objeto de arte precisaria ser concretizado, pois, ainda sem a existência física do trabalho, a obra de arte planejada e idealizada já teria conquistado a sua existência. Afirmava que a arte

³ Do original: “I felt I had found a way to make art without formal components being confused for an expressionist composition. The expression was in the idea, not the form – the forms were only a device in the service of the idea” (KOSUTH, 1991, p. 50).

que ele realizava jamais dava instruções, mas, tão-somente, declarava a obra de arte como um fato consumado. Depois de imaginada, havia três opções para a obra já existente enquanto ideia: o artista poderia construir a peça imaginada; a peça poderia ser fabricada por outra pessoa por meio das indicações deixadas pelo artista; a peça poderia, simplesmente, não ser construída (WEINER, 1969, p. 218). Assim, a palavra-imagem, na obra de Lawrence Weiner, contém as direções a serem seguidas, ou não, para a construção do objeto artístico e, portanto, assim como ocorre nos trabalhos de Joseph Kosuth, tal palavra-imagem funciona como ferramenta, instrumentalizando o entendimento do artista sobre a Arte como uma ideia.

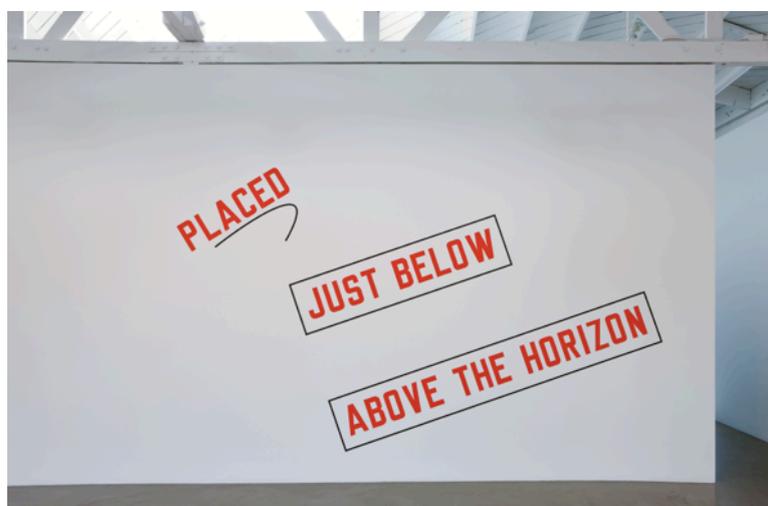


Figura 7: Lawrence Weiner, *PLACED JUST BELOW ABOVE THE HORIZON*, 2009, dimensões variadas. Disponível em: <<http://www.regenprojects.com/exhibitions/lawrence-weiner8/selected-works?view=slider#5>>. Último acesso em: 08 mai. 2018.

Uma outra espécie de utilização da palavra-imagem como prática conceitual pode ser observada com os apagamentos efetuados por Emilio Isgrò (1937). Segundo o próprio artista (ISGRÒ, 2016), tais apagamentos não buscam destruir a palavra, mas preservá-la, interrompendo o esvaziamento de significado que a palavra pode sofrer dentro de um texto.

O apagamento traz à tona a sobrevivência da palavra humana. Mais como um problema filosófico e antropológico do que estético, apagar funciona como um tijolo na reconstrução da comunicação. Nós temos sido alimentados com uma dieta de palavras tão rica que acabamos não as lendo mais. Porém, se elas forem retiradas de nós, as redescobrimos em suas força e potência totais (ISGRÒ, 2016, tradução nossa⁴).

⁴ Do original: “Erasure calls into question the survival of the human word. As a philosophical and anthropological rather than an aesthetic problem, erasure is a brick for rebuilding communication. We have been fed such a rich diet of word that in the end we no longer read them. But if they are taken away from us, we rediscover their full force and power” (ISGRÒ, 2016).

Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39158/Emilio-Isgr%C3%B2-Encyclopedia-Britannica>>. Acesso em: 09 dez. 2017.

Convicto de que a palavra se encontrava em crise⁵ e crente de que era necessário restituir as possibilidades do discurso por meio da composição verbo-visual (GHIGNOLI, 2010, p. 03), Emilio Isgrò usou nanquim para encobrir palavras em clássicos da literatura, em artigos de jornais e em monumentos do conhecimento universal (ISGRÒ, 2016). Segundo lembra Alessandro Ghignoli (2010), as rasuras de Emilio Isgrò convivem com a escrita prévia, ou com o que resta dela, rompendo-se assim a causalidade que a leitura impõe. O apagamento, que permite o reconhecimento do texto e da essência deste último, propõe uma aproximação diferenciada com o discurso, talvez até, prévia à leitura das palavras que o discurso contém. Dessa forma, os apagamentos efetuados por Emilio Isgrò não significam página em branco, tampouco silêncio, mas, sim, representam a tensão entre o signo verbal e o signo icônico, bem como a possibilidade de observar o fragmento, o resíduo (GHIGNOLI, 2010, p. 3).



Figura 8: Emilio Isgrò, *Encyclopaedia Britannica*, 1969. Disponível em: < <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39158/Emilio-Isgr%C3%B2-Encyclopedia-Britannica> >. Último acesso em: 09 dez. 2017.

Em obras como *Libro cancellato* (1964), *Giornale cancellato* (1965), *Encyclopaedia Britannica* (1969), *Codice ottomano della solitudine* (2010), Emilio Isgrò faz emergir, de dentro da profusão textual, o significado das palavras; e os apagamentos podem gerar profundas alterações de sentido e reinterpretações do discurso. Segundo o perfil do artista

⁵ Segundo Emilio Isgrò (2016), o mesmo ocorre com as imagens na mídia. Para ele, são tantas e tão esmagadoras que tornar os observadores cegos. No entanto, basta serem apagadas, para os olhos voltarem a vê-las outra vez.

contido no sítio eletrônico do MADRE⁶ – Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina – Napoli, pode-se reconhecer, na obra de Emilio Isgrò, uma atitude crítica ao sistema de transmissão de conhecimento, e um realce aos laços que essa transmissão mantém com a criação e a manutenção do poder.

Na obra *O homem sem qualidades caça palavras* (2007), Elida Tessler utilizou técnica similar a de Isgrò, na parte da instalação que engloba dois exemplares do romance *O homem sem qualidades* (1930), de Robert Musil (1880-1942). Durante a leitura do livro, Elida Tessler ponderou: “o homem sem qualidades é um homem sem adjetivos. Vou ler o livro e tirar de seu texto todos os adjetivos, assim será o homem sem qualidades, mesmo” (TESSLER apud NEVES, 2011, p. 40). Com base nessa decisão, a artista encobriu, em uma primeira leitura, mais de 30.000 adjetivos do livro, com riscos de caneta esferográfica. Em uma segunda leitura, percebeu que vários adjetivos haviam passado despercebidos a seu olhar, o que a levou à rasura de um segundo exemplar, no qual o encobrimento dos adjetivos foi efetuado por meio de líquido corretivo branco.

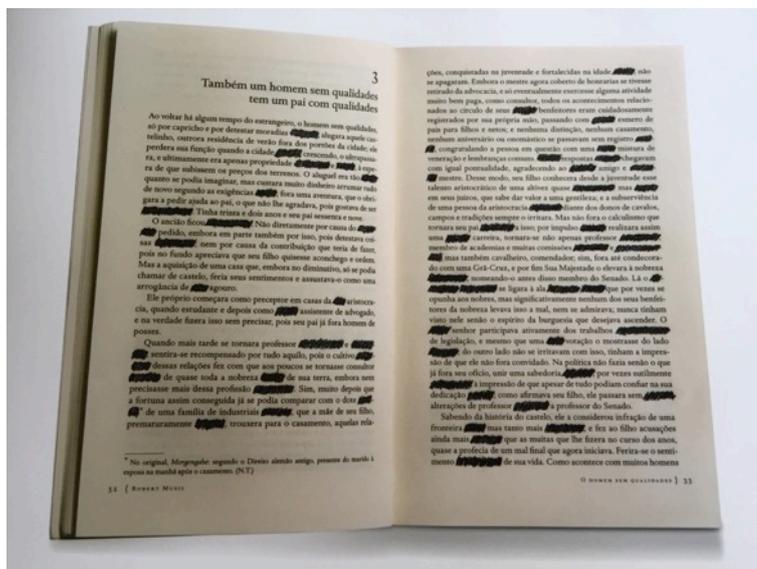


Figura 9: Elida Tessler, *O homem sem qualidades caça palavras*, 2007, pormenor. Fonte: arquivo pessoal.

Em ambos os exemplares, parece existir um paradoxo no ocultamento dos adjetivos: é como se a artista mais enaltecesse os significados das palavras escondidas, do que omitisse seus significantes. Portanto, sob o aspecto da importância do significado que a palavra carrega, a obra de Elida Tessler converge com a do artista italiano.

⁶ Disponível em: <<http://www.madrenapoli.it/en/collection/emilio-isgro/>>. Acesso em: 09 dez. 2017.

Porém, nos trabalhos da artista brasileira, não parece haver o mesmo convite contido nos de Emilio Isgrò, qual seja, o convite para que o observador-leitor repare nos processos compositivos que dão forma à história do saber, que reflita sobre as relações entre conhecimento e textos de autoridade (GHIGNOLI, 2010, p. 01). Em *O homem sem qualidades caça palavras*⁷, as capacidades semânticas dos vocábulos encobertos não são exaltadas, nem pela contestação a uma suposta autoridade de alguns textos, nem pelo questionamento do controle da produção de conhecimento e de discursos.

Nesse trabalho, o ocultamento dos adjetivos do livro de Robert Musil traz à tona o imenso universo da palavra e a amplitude de seus usos; ressalta a capacidade, e a concomitante incapacidade, da palavra transmitir o que se vê, o que se sente, o que existe; sobleva “ a palavra como instrumento de corte, abrindo espaço entre o que se quer dizer e aquilo que é possível inscrever como discurso” (TESSLER, 2011b, p. 10); e, acima de tudo, carrega a temática do romance *O homem sem qualidades* para as artes visuais. Diante dos dois exemplares rasurados por Elida Tessler, o observador-leitor é instigado a questionar “que qualidades os riscos de caneta esferográfica e as camadas de líquido corretivo escondem?”, “o que é um homem ou uma mulher sem qualidades?”, “qual a importância da palavra para a construção daquilo que o indivíduo foi, é ou pode vir a ser?”, “em que consiste o ser humano se não houver palavra que o defina?”.

O interesse pela palavra como instrumento de corte, a qual abre “espaço entre o que se quer dizer e aquilo que pode ser inscrito como discurso”, mencionado por Elida Tessler (TESSLER, 2011b, p. 10), remete, ainda, ao artista abordado no início deste subtítulo. Joseph Kosuth realiza um questionamento similar ao que envolve a incapacidade da palavra para transmitir o que se deseja falar. No entanto, a pergunta de Kosuth é posta diante da arte. “Pode a arte expressar ou dizer tudo o que se pode dizer? A resposta, supostamente, é sim, mas o que se pode dizer dentro da arte define, em determinado momento, a arte mesma” (KOSUTH, 2007, p. 23).

Em diversas ocasiões, Elida Tessler declarou seu grande interesse pela obra de Joseph Kosuth⁸. Segundo Jailton Moreira (2013, p. 67), ao lado de Kurt Schwitters, Marcel Duchamp e Hélio Oiticica, Kosuth está entre os quatro artistas visuais que aparecem, nessa ordem, de

⁷ A artista opera similar rasura sobre o próprio exemplar da obra literária em *Meu nome (também) é vermelho*, como será visto na presente dissertação.

⁸ Além da menção de Joseph Kosuth por Glória Ferreira (2013) e Jailton Moreira (2013), quando falam das confluências da obra de Elida Tessler com a de outros artistas visuais, em entrevista informal com Elida Tessler, em novembro de 2016, durante a pesquisa para a presente dissertação, a artista apresentou, em seu atelier, o local onde acomoda os livros sobre os, ou escritos pelos, artistas com quem a obra dela mais dialoga. Trata-se de uma prateleira com vários exemplares, dentre os quais todos os textos publicados por Joseph Kosuth.

forma mais assídua na trajetória de Elida Tessler. Os aspectos da obra de Joseph Kosuth que dialogam com a de Elida Tessler são “a palavra objeto, as instruções, o conceito e a identificação com estruturas autotéticas” (MOREIRA, 2013, p. 67).

Glória Ferreira reafirma o interesse de Elida Tessler pelo uso da linguagem na obra de Joseph Kosuth. Porém, ressalva que, enquanto para o artista estadunidense “os trabalhos da arte conceitual são proposições analíticas, tendo por natureza explorar a natureza da arte, e são linguísticos no caráter porque expressam definições da arte, em Elida os arranjos formais se entrecruzam com a linguagem, formando um todo indissociável” (FERREIRA, 2013, p. 29).

Em *One and three chairs*, e, também, em obras como *One and five clocks* (1965), *One and eight – a description* (1965), a palavra-imagem é utilizada por Joseph Kosuth como posicionamento: por meio da palavra-imagem Kosuth chega à abstração que buscava, e à demonstração da ideia da arte como uma ideia. Conforme mencionado no início deste capítulo, Elida Tessler afirma que a ela interessa a palavra como posicionamento. Entretanto, o posicionamento que a palavra escrita proporciona nas obras da artista parece diferir bastante daquele obtido pela abordagem da palavra como prática conceitual. O status da palavra na obra de Elida Tessler parece localizar-se mais próximo ao de alguns artistas que valorizam a autonomia da escrita, utilizando palavras e letras “numa explosão de significados, em que gesto, forma e projeto revelam um modo de inscrição, que origina e encerra a própria obra” (PIRES, 2010, p. 54), como ver-se-á a seguir.

2.3 A palavra como matéria: a palavra como gesto

Em diversos de seus trabalhos, Elida Tessler “decompõe obras literárias” em busca de palavras (SCHÜLER, 2003, p. 45). Muitas de suas obras são compostas por “nomes próprios, verbos, advérbios, substantivos comuns, adjetivos, pinçados a cada vez que aparecem em diferentes livros, e impressos em objetos banais do cotidiano” (FERREIRA, 2013, p. 21).

Em outras de suas obras, a palavra escrita não advém diretamente de sua retirada de textos literários. Porém, extraídas da literatura ou não, as palavras, para a artista brasileira, não se restringem a ser legenda, fugindo da subordinação mencionada por Foucault no trecho antes citado. Pelo contrário, expõem-se apresentando suas potências imagéticas. Sobre a materialidade das palavras, a artista brasileira afirma que as palavras são coisas, e as coisas são palavras. Depois, questiona “por que dissociá-las?” (TESSLER, 2015, p. 281).

vogal” (SIEBURTH, 1999). Na obra, Smithson amontoa a linguagem para que ela seja olhada, constrói a pirâmide para que o objeto geométrico seja lido.

No trabalho de Elida Tessler, embora “as palavras sejam percebidas a partir de suas qualidades materiais, como densidade, espessura, sonoridade, testadas em diferentes carnalidades” (FARIAS, 2013, p. 68), a artista interessa-se pelo modo como esses atributos repercutem em seus significados.



Figura 11: Elida Tessler, *Homem sem qualidades caça palavras*, 2007, 134 telas, 4 livros em 2 estojos, 130 x 90 cm (cada tela) e 37 x 12,5 x 22 cm (cada estojo). Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm>. Último acesso em: 28 mai. 2017.

Em texto a respeito de *O homem sem qualidades caça palavras*, Agnaldo Farias (2013) aborda as camadas de significados que essas palavras, embaralhadas em um jogo na parede da galeria, podem portar:

Palavras e coisas estão enredadas de tal modo que mesmo quando se trata de um simples “caça-palavras”, (...), um jogo cuja lógica aparentemente consiste apenas em pescar de uma tessitura quadrilátera, os pequenos e lineares fragmentos que pertencem a outra lógica, verbal, substância da linguagem e da comunicação, pois mesmo aí, dizia eu, não há como, surpreendida a palavra, sopesá-la por um momento, auscultá-la, como a conferir que aquele desenho é mais do que um acontecimento plástico, que há algo palpitante submerso em seu interior (FARIAS, 2013, p. 68).

Além dos dois exemplares rasurados do livro *O homem sem qualidades* antes mencionados, a obra é constituída por cento e trinta e quatro telas, que imitam a diagramação

do jogo caça-palavras, e nas quais Elida Tessler misturou quarenta adjetivos por tela, todos retirados do romance de Robert Musil. Nesse jogo exposto na parede da galeria ou do museu, as palavras flutuam “à deriva até que alguém as resgate, alguém que traga de volta os adjetivos”, os vocábulos redentores, pois capazes de devolverem a diversidade do mundo (FARIAS, 2013, p. 68). Quando o espectador/leitor encontra o signo escondido pela artista, a palavra oferece-se, munida de toda sua amplitude imagética e semântica.

Assim, em *O homem sem qualidades caça palavras*, como nas demais obras de Elida Tessler, a relação palavra-imagem não se dá na esfera, estritamente, corpórea do signo verbal, e a artista visual parece insinuar que não existe palavra sem as coisas que ela leva à trela; objeto, sentimento ou qualidade, à qual ela alude (FARIAS, 2013, p. 68).

Antes do texto e do discurso, há o gesto.

Em *Objetos Gráficos* (1967), Mira Schendel rasura inscrições sobre a superfície transparente e finíssima de folhas de papel-arroz. O papel de arroz é prensado entre grandes chapas de acrílico, depois suspensas por fios no teto, afastadas da parede, podendo ser vistas pelos dois lados. “O translúcido papel de arroz, um suporte muito mais indefinido que a densidade dos materiais de pintura, tornar-se-ia campo ideal a reter os estilhaços do cotidiano e dar-lhes significado” (DIAS, 2003 p. 124). A série, composta por desenhos, escritas e ‘pré-escritas’, constitui vigorosa caligrafia íntima, na qual indecifráveis discursos interpenetram-se em um turbilhão frenético de sonoras inscrições (PIRES, 2010, pp. 56-57). Os riscos, os pontos, as letras da exposição de Mira Schendel configuram versos gráficos, “óbvios e impenetráveis como palimpsestos, colocando em xeque o direcionamento de nossas reservas tanto na percepção visual como na leitura verbal” (DIAS, 2003, p. 124).

A respeito do caráter de pré-texto da palavra escrita na obra de Mira Schendel, Vilém Flusser (1996, p. 265) pondera que “os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto”. No mesmo sentido, Geraldo Souza Dias manifesta-se:

Muitos desses trabalhos não exibem palavra alguma: a escrita automática, o som de sílabas ou vogais – principalmente a letra “a” – foram o pretexto para o movimento da mão sobre o papel, que registrou momentos passageiros em miríades de linhas aparentadas com gestos caligráficos. Estruturas visuais soltas ou articuladas como na arquitetura também serviriam a Schendel para unir tempo e espaço numa polaridade complementar. (...) Os valores de hifens, parênteses, vírgulas ou outras interpontuações unem-se para transformar sinais quase desprezíveis em seres híbridos que, nos interstícios do papel, assumem significados imprevistos (DIAS, 2003, pp. 126-127).

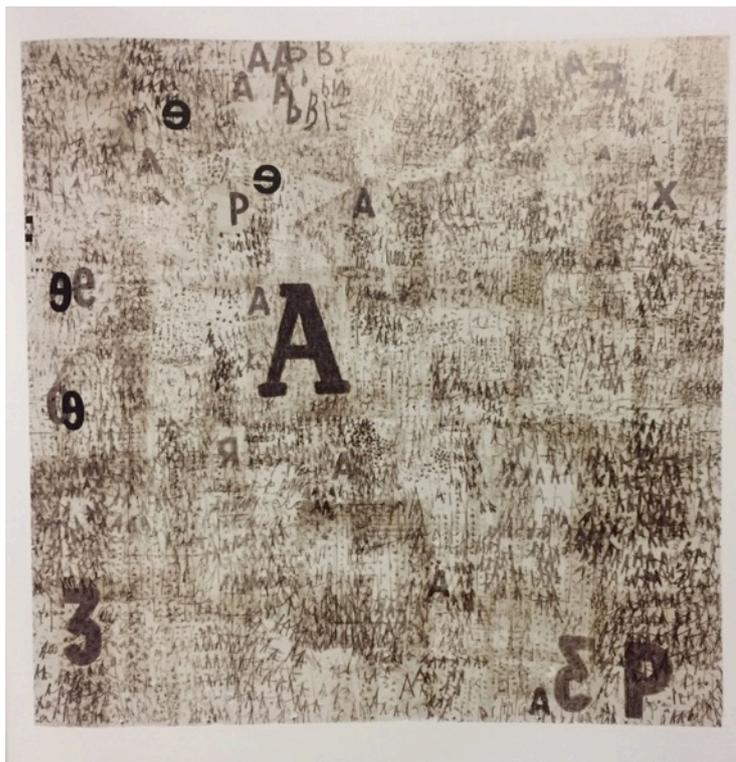


Figura 12: Mira Schendel, *Objetos gráficos*, 1967-1968, letraset sobre papel-arroz entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm. Coleção particular. Fonte: DIAS, 2008, p. 180.

Vilém Flusser ainda destaca a preocupação com a fenomenologia do discurso nas inscrições de Mira Schendel. Para o filósofo, tais inscrições constituem uma fenomenologia da língua, aquilo que o idioma é antes que fale, e não se prestam a representar algo, pois quando já se formou palavra, já se perdeu o esplendor da origem.

Para Mira Schendel, a escrita é gesto e movimento (PIRES, 2010, p. 57). Sua obra pretende apreender o gesto inaugural de toda linguagem, seja ela verbal ou plástica; e como o gesto é anterior a todo discurso e a toda forma, sua via de acesso ao gesto não poderia ser a estrutura linguística do pensamento (VALLE; GONDAR, 2014, p. 653).

Modalidade de pré-texto diversa da de *Objetos gráficos* está presente em *Você me dá sua palavra?* (2004-work in progress) de Elida Tessler. Na obra iniciada em novembro de 2004, a artista oferece um prendedor de roupa de madeira, uma caneta e a pergunta “você me dá sua palavra?”. O convite já foi realizado mais de cinco mil vezes pela artista a cada encontro com pessoas no qual se estabeleça uma mínima conversa (MOREIRA, 2013, p. 65), nas mais comuns e diversas situações do dia a dia (TESSLER, 2012, pp. 201-202).



Figura 13: Elida Tessler, *Você me dá sua palavra?*, 2004-work in progress, varais, prendedores de roupa de madeira com palavras manuscritas, dimensões variáveis. Disponível em: <http://www.bolsadearte.com.br/site/imagesdin/167_ET.jpg>. Último acesso em: 28 mai. 2017.

Nesse trabalho, as palavras caligrafadas na língua materna dos interlocutores são facilmente identificadas como verbetes contidos no dicionário, por quem domine o idioma no qual foram escritas. A pré-textualidade, diferentemente da contida nas inscrições de Mira Schendel, não se refere ao instante anterior à palavra, mas, sim, reside no momento que precede a conexão entre as palavras para formar um texto.

A cada apresentação da obra, as palavras-prendedores mudam de lugar e se conectam entre elas de maneiras diferentes, estabelecendo combinações vocabulares aleatórias, rumo a um infinito de possibilidades de leituras. Para Elida Tessler (2012, p. 201), o fio do varal é a linha onde o poema anônimo inscreve-se. Sobre o caráter de pré-texto da obra, manifesta-se: “tudo é pulsante, como palavras de um texto que ainda não está escrito. De alguma forma, desde a primeira palavra escrita, tudo está conectado. Todas as palavras mudam de sentido a cada vez que outra é acrescida” (TESSLER, 2012, p. 205). A artista brasileira entende que *Você me dá sua palavra?* abriga o que ela chama de “babelismo”, referindo-se à narrativa do Antigo Testamento:

Babel, este é o nome da torre que tem sua construção interrompida, como uma fala inacabada, segundo o texto bíblico de Gênesis, quando Yahwé declara a impossibilidade de ter um nome próprio (Shem). Mas alguma coisa se passa entre a palavra e a escritura. O texto, de fato, ainda não está escrito. (TESSLER, 2012, p. 206).

O texto não está escrito, mas a palavra já se encontra presente e munida de possíveis significados. Nesse *work in progress ad infinitum*, o pedido não é por uma palavra qualquer, mas pela “sua” palavra (MOREIRA, 2013, p. 65). Segundo Elida Tessler (TESSLER, 2012,

p. 202), o realce no pronome “sua” reforça o caráter íntimo da solicitação. À artista, interessa a palavra que vem do âmago do interlocutor, que pode gerar um discurso próprio, aquela que pode identificar o sujeito, fazendo-o reconhecer em si um atributo ou um ideal. Uma palavra entre tantas possíveis, mas com a potência de representar a essência de quem a escreve.

Entre a pergunta e a resposta, estabelece-se uma relação de confiança que une quem escreve à destinatária da palavra. Dessa maneira, em *Você me dá a sua palavra?*, a palavra surge como gesto de alteridade: doa-se o tempo, necessário para decidir sobre qual palavra e para, depois, escrevê-la no prendedor de roupas; colabora-se com o desenvolvimento coletivo do projeto. Como em outras obras, nas quais Elida Tessler conta com a participação de pessoas convidadas⁹, “o que salta aos olhos é uma vontade imensa de troca (...) um sem fim de gestos que, pode-se dizer, reafirmam a frase: eu estou aqui, no momento presente” (VERAS; MOTTA, 2015). E a escrita, generosamente oferecida, “coloca o mundo da linguagem em circulação” (TESSLER, 2012, p. 206).

Não apenas em *Objetos gráficos*, mas em toda sua obra, Mira Schendel parece em busca de apreender o efêmero, de capturar o inapreensível. Segundo a própria artista, (SCHENDEL *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 256), a ela preocupava “captar a passagem da vivência imediata”, fazer coincidir a riqueza dessa vivência com a relativa imortalidade do símbolo, da linguagem. Para tanto, necessitava fixar o instante no qual a vivência se transforma em símbolo, em linguagem.

Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e, portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens) é pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. Reformulando, é esta minha obra: a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso para a letra (SCHENDEL *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 256).

Para a criação de *Objetos gráficos*, decidi surpreender, em si própria, a transformação da vivência para o símbolo, isto é, sentar-se e esperar que a letra se formasse sobre o papel transparente, que se ligasse a outras numa escrita pré-litera e pré-discursiva. Durante o

⁹ Em *Doador* (1999), Elida Tessler expõe objetos que contêm o sufixo “dor” em seus nomes, doados à artista por conhecidos e amigos. Em *365* (2015), a artista convida pessoas a lhe enviarem, pelo correio, cartas já publicadas por artistas e escritores; depois, reúne todas as cartas recebidas via postal em uma estrutura de madeira formada por nichos que correspondem aos trezentos e sessenta e cinco dias do ano.

processo criativo, percebeu que a sequência das letras no papel imitava o tempo, sem poder realmente representá-lo. “Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo” (SCHENDEL *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 256).

Sobre a fixação do tempo por meio da palavra na obra de Mira Schendel, Geraldo Souza Dias (2003) entende que a caligrafia pessoal da artista e a imagem surgida do fluxo de seu pensamento estabelecem uma relação entre tempo e espaço fundamentada na palavra. E a palavra revela-se “como um meio poderoso para o ‘congelamento’ do fluxo do tempo no contexto espacial” (DIAS, 2003, p. 126). Dias ainda ressalta que Mira Schendel ocupou-se com a escrita não apenas como meio elevado de expressão, mas, também, como notação ligeira daquilo que poderia passar despercebido enquanto resíduo cotidiano (DIAS, 2003, p. 126).

Quando Elida Tessler, em *Meu nome (também) é vermelho*, risca, letra a letra, todas as palavras que não se referem à cor vermelha, no livro de mais de quinhentas páginas de Orhan Pamuk; ou quando, em *Vous êtes ici*, circula com o carimbo todas as aparições do vocábulo *temps*, em um volume de novecentas páginas, que reúne toda a obra *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust; há, também, como será aprofundado no último capítulo dessa dissertação, uma busca por “apreender o inapreensível” (VALLE; GONDAR, 2014, p. 648), um gesto que deseja tornar o tempo visível. No caso de Elida Tessler, o tempo da leitura.

No que diz respeito a tornar visível a passagem do tempo, parece que a obra de Elida Tessler dialoga, igualmente, com a de Roman Opalka.

Em *Opalka 1965/ 1-∞*, o artista francês de origem polonesa, pinta a sequência numérica iniciada no número 1 e planeja terminá-la apenas no dia de sua morte. O trabalho de uma vida iniciou em 1965 e findou em 2011¹⁰ com o falecimento do artista. Os números, pintados com tinta branca sobre telas de 196 x 135 cm, chegaram a cifra de 5.607.249. A cada tela, o pintor deu o nome de *detail*. No fim de todo dia de trabalho, Opalka anotava o último número pintado em um caderno. Após, produzia um autorretrato, sempre com a mesma luz, à mesma distância da câmera, com idêntico corte de cabelo, vestindo sempre uma camisa branca. Além das telas e das fotografias, a obra é formada pelas gravações da voz do artista nas quais ele narrava, em polonês, os números pintados. A respeito da obra, Opalka resumia: “meu trabalho

¹⁰ Interessante observar que não apenas as obras de Elida Tessler *Meu nome (também) é vermelho* e *Vous êtes ici* dialogam com obras como a de Opalka, que lidam com o permanente inacabamento. O caráter de *work in progress* de *Opalka 1965/ 1-∞* dá-se, igualmente, em trabalhos de Elida Tessler como *Falas inacabadas*, iniciado em 1993, e o antes mencionado *Você me dá a sua palavra?*, iniciado em 2004, e que ainda seguem seu curso.

é uma única coisa, a descrição do número um ao infinito. Uma única coisa, uma única vida” (tradução nossa¹¹).

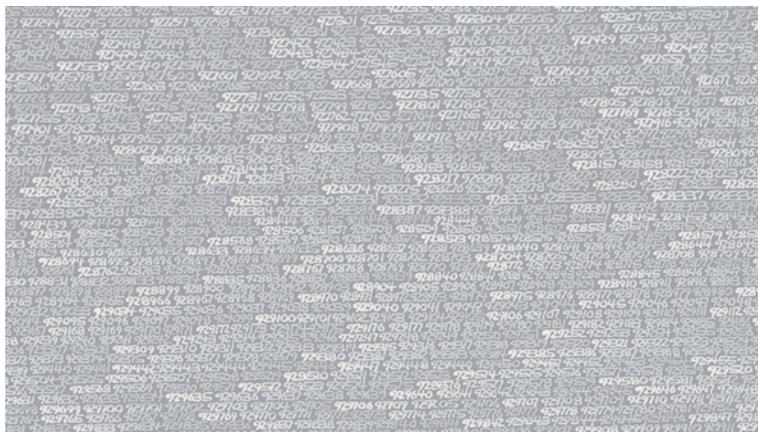


Figura 14: Roman Opalka, 1965 / 1 - ∞, polímero sobre tela, 196 x 135 cm. Fonte: Disponível em <http://www.opalka1965.com/fr/install_dessin.php?lang=fr>. Último acesso em: 10 mai. 2018.

As representações alegóricas do tempo e da finitude da vida foram, usualmente, retratadas, na História da Arte, por meio de imagens como a de relógios ou de crânios humanos (PFANDER, WÜNSCHE; 2007, p. 52). Opalka, por sua vez, “não desejava o tempo dos relógios, calendários ou clepsidras, meros instrumentos convenientes para fixar pontos nos quais tomar café ou alimentar o gato. Esse tempo poderia, inclusive, ser revertido, com o giro para trás dos ponteiros ou a virada da ampulheta” (tradução nossa)¹². O artista franco-polonês utiliza os números naturais e as fotografias diárias de si mesmo para transformar a passagem do tempo em algo visível, pois o que desejava, sim, “era o tempo irreversível, fluxo contínuo que o atravessava, o pulso da sua vida aproximando-se da morte dentro da vastidão do infinito (...) o movimento do tempo na vida e da vida no tempo” (tradução nossa)¹³.

Segundo Jailton Moreira (2013, p. 63), uma das qualidades pessoais mais impressionantes de Elida Tessler é a boa relação com o tempo, e, para Moreira, a obra da artista usufrui dessa boa relação:

¹¹ Reportagem de William Grimmes, publicada no “New York Times” em 09/08/2011. Do original: “All my work is a single thing, the description from number one to infinity. A single thing, a single life”.

¹² Obituário publicado pelo jornal “The Economist”, dias após a morte de Roman Opalka, ocorrida em 06/08/2011. Do original: “He did not mean the time of clocks or calendars or hour-glasses; those were merely instruments of convenience for fixing points at which to have coffee, or feed the cat. That was time you could even reverse, by winding back the clock or tipping the hourglass over”.

Roman Opalka, painter of infinity, died on August 6th, aged 79. The Economist. 20 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/21526288>>. Último acesso em: 06 nov. 2017.

¹³ Idem. Do original: “He meant the irreversible continuum of time that flowed through him, the pulse of his life approaching his death within the vastness of infinity (...) the movement of time in a life, and life in time”.

É uma amizade antiga que lhe garante créditos e favores. São multiplicações improváveis, cumplicidades fraternas que ela articula como um malabarista chinês, orquestrando impassível as velocidades distintas dos seus pratos. Essa intimidade levou a elaborar ações em que a temporalidade da proposta é alimento para uma degustação privada e um banquete para nós (MOREIRA, 2013, p. 63).

Assim como ocorre na obra de Roman Opalka, a relação de Elida Tessler com o tempo também envolve números. Em *Coisas de café pequeno* (1999), o tempo fixado para o processo criativo foi o de espera em consultórios ou na saída da escola das filhas, minutos nos quais Elida Tessler lia o romance *Café Pequeno*, de Zulmira Tavares, e dele extraía os substantivos. Em *Manicure* (2002), a artista estipulou o período de três anos para a coleta dos vidros de esmaltes usados que compuseram a obra. Na obra *O homem sem qualidades caça palavras* (2007), os adjetivos retirados do livro acabam por formar 134 caça-palavras em telas. Em *Meu nome (também) é vermelho*, são 200 expressões referentes à cor vermelha expostas em 200 porta-retratos. Em *Dubling*, 4.311 gerúndios impressos em 4.311 rolas e em 4.311 cartões-postais. Como lembra Jailton Moreira (2013, p. 64), nas contabilidades de Elida Tessler, os números são testemunhas impotentes da contagem do tempo, mas, ainda assim, valorizados pela artista como índices da densidade das experiências vividas.

Contabilidades. Contar e contar. Numerar e narrar. (...) O tempo quantitativo está fora da raiz desses trabalhos, embora os números sejam testemunhas inquestionáveis. O tempo como duração é imposto, condição na qual o eterno e o instante se equivalem. Os números são testemunhas impotentes e estéreis de uma medição que nasce falida. Isso não impede que Elida os exiba como pequenos troféus, índices da densidade dessas experiências, mas impotentes de dar conta do tempo vivenciado. (MOREIRA, 2013, pp. 63-64).

O interesse pelo tempo levou Elida Tessler a livros como *A dialética da duração* (1936), de Gaston Bachelard, cuja leitura inspirou o trabalho *Temporal* (1998) (BARCELLOS, 2013, p. 75). O método de leitura, dessa vez, foi a captura de todas as palavras que fizessem referência a tempo. As mais de cem palavras encontradas foram bordadas em toalhas de mão e penduradas em um varal. Por trás das palavras de Bachelard, soltas, balançadas pelo vento no varal de *Temporal*, estão as próprias questões de Elida Tessler diante dos limites de sua temporalidade: será a vida como a frase de um livro, com sentido, isto é, com começo, meio e fim? Ou será “apenas um aglomerado de signos sobrepostos no tempo, mais ou menos aleatórios os quais não dominamos totalmente o significado?” (BARCELLOS, 2013, p. 76).

2.4 A palavra como entrecruzamento

Em seus estudos sobre as interações entre imagens e textos, W. J. T. Mitchell (1994, p. 5) afirma que todas as mídias são mídias mistas, e todas as representações são heterogêneas e que, portanto, não existe arte puramente visual ou puramente verbal, embora o utópico impulso de pureza seja um dos gestos centrais do modernismo. A poética de Elida Tessler constrói-se adepta à heterogeneidade mencionada pelo professor de Inglês e de História da Arte da Universidade de Chicago.

Segundo a artista, a arte visual é uma linguagem entre tantas outras, e é indispensável ter-se a aptidão de perceber a ambiguidade das imagens, e de se realimentar com a potência das expressões gráficas (TESSLER, 2015, p. 281), porque “quando a relação palavra-imagem assume sua potência medular, é capaz de criar outros horizontes prováveis para a arte” (TESSLER, 2011b, p. 10). Ao lado de diversos artistas investigadores das potencialidades visuais que os elementos da linguagem podem alcançar, Elida Tessler explora as potências corpóreas e gestuais dos signos verbais, bem como sonda os deslocamentos da palavra escrita entre diferentes formas de criação artística.

Dentre os artistas antes mencionados no presente capítulo, alguns estabelecem um diálogo ainda maior com a obra de Elida Tessler, no que diz respeito ao uso da palavra-imagem como forma de entrecruzar campos artísticos diversos. Isso é o que ocorre em uma série de imagens, por meio das quais Mira Schendel transpõe, para a visualidade, a composição *Gesang der Jünglinge*¹⁴ (1955-1956), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Considerada a primeira obra-prima da música eletrônica (SIMMS, 1986, p. 391), ou a obra inaugural da música eletroacústica, ultrapassando as categorias de música concreta e música eletrônica (BARANSKI, 2011, p. 76), a peça musical mistura o canto de um coro de vozes juvenis a sons produzidos eletronicamente. As vozes cantam versos compostos a partir de uma história bíblica, contida no Livro de Daniel. Na parábola, Sidrac, Misac e Abdênago são jogados em uma fornalha incandescente, por ordem de Nabucodonosor, pois nenhum dos três submeteu-se ao comando do rei no sentido de que adorassem a estátua de ouro deste último, erguida no campo babilônico de Dura. As chamas acabaram por matar os soldados que jogaram Sidrac, Misac e Adênago ao fogo. Entretanto, os três companheiros de Daniel não foram queimados e, de dentro da fornalha, como se tivessem uma só boca, louvaram,

¹⁴ Em português, *Canto dos jovens*. Na Bíblia em língua portuguesa no Brasil, *Cântico dos três jovens* (BÍBLIA, Daniel, 3, 51-90).

glorificaram e bendisseram a Deus. *Gesang der Jünglinge* é uma peça musical¹⁵ de aclamação, baseada em na versão alemã do *Cântico dos três jovens* (BÍBLIA, Daniel, 3, 51), abaixo transcrita:

Preiset den Herrn, ihr Werke alle des Herrn, lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.
Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn — preiset den Herrn, ihr Himmel droben.
Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind — preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn.
Preiset den Herrn, Sonne und Mond — preiset den Herrn, des Himmels Sterne.
Preiset den Herrn, aller Regen und Tau — preiset den Herrn, alle Winde.
Preiset den Herrn, Feuer und Sommers-glut — preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter.
Preiset den Herrn, Tau und des Regens Fall — preiset den Herrn, Eis und Frost.
Preiset den Herrn, Reif und Schnee — preiset den Herrn, Nächte und Tage.
Preiset den Herrn, Licht und Dunkel, — preiset den Herrn, Blitze und Wolken.

Uma versão em língua portuguesa para o mesmo cântico seria:

Obras do Senhor, bendizei todas o Senhor; louvai-O e exaltai-O para sempre.
Anjos do Senhor, bendizei o Senhor; louvai-O e exaltai-O para sempre.
Águas que estais por cima dos céus, bendizei todas o Senhor; todos os poderes bendizem o Senhor.
Sol e lua, bendizei o Senhor; estrelas dos céus, bendizei o Senhor.
Chuvas e orvalhos, bendizei o Senhor; e vós todos os ventos, bendizeis o Senhor.
Fogo e calor, bendizei o senhor; calor e frio, bendizei o Senhor.
Orvalhos e geadas, bendizei o Senhor; gelo e frio, bendizei o Senhor.
Gelos e neves, bendizei o Senhor; noites e dias, bendizei o Senhor.
Luz e trevas, bendizei o Senhor; relâmpagos e nuvens, bendizei o Senhor (BÍBLIA, Daniel, 3, 51, tradução nossa).

Durante os treze minutos e catorze segundos da composição; em alguns momentos, é possível identificar palavras ou sílabas dos versos em alemão acima transcritos; em outros, apenas notas musicais do *Canto dos três jovens* original, emitidas pelo coro; e em outros ainda, a compreensibilidade do texto desaparece completamente em proveito de uma

¹⁵ Interessante observar que, na parábola que gerou a música de Stockhausen, a ordem do rei envolve a execução de uma sinfonia, e tal execução é mencionada três vezes ao longo dessa história bíblica: “Agora, pois, se estais prontos a obedecer-me, no momento em que ouvirdes o som da trombeta, da flauta, da cítara, da harpa, do saltério, da sinfonia e de todo o gênero de instrumentos musicais, prostrai-vos em terra e adorai a estátua que fiz; se, porém, a não adorares, no mesmo instante sereis lançados num fornalha de fogo ardente” (BÍBLIA, Daniel, 3, 15).

associação polifônica complexa de sons curtos, como sílabas modificadas e incompreensíveis, impulsos isolados, ruídos rosa (BARANSKI, 2011, p. 86).

A letra da música de Stockhausen repousa sobre a sintaxe elementar dos versículos da bíblia utilizados pelo compositor (BARANSKI, 2011, p. 79). Cada versículo transcrito acima apresenta uma construção formal idêntica dividida em duas partes, “A” e “B”. “A” é o elemento fixo *Preiset den Herrn*¹⁶. “B” é o elemento variável que evoca imagens da Criação: *Sonne und Mond; Himmels Sterne; Regen und Tau; Feuer und Sommers-glut; Kälte und starrer Winter; Reif und Schnee; Eis und Frost; Nächte und Tage*¹⁷. Segundo Stockhausen (STOCKHAUSEN *apud* BARANSKI, 2011, p. 79), a estrutura do texto bíblico possibilitou permutar as palavras e alternar suas ordens de aparição, com base em associações puramente musicais, sem o risco de modificar o significado profundo e religioso do cântico. Mesmo que a aparição intercalada das palavras não transmita um conteúdo frasal lógico, o caráter sagrado dos versos foi mantido intacto, e a palavra transmutou-se em ritual.

Nós nos ocupamos, principalmente, de três palavras (*Preiset den Herrn*), as quais são frequentemente repetidas, e a partir das quais todo o tipo de coisas são enumeradas. Manifestamente, essa enumeração pode ser prosseguida ou interrompida, à vontade, depois do primeiro verso. Os versos e as palavras podem, igualmente, serem permutados sem modificar o significado real do texto: todas as obras do Senhor. O texto pode, por consequência, ser bem integrado dentro de associações estruturais puramente musicais (em particular, aquelas baseadas em permutas seriais), sem alterar sua forma literária, sua mensagem e outros aspectos seus. (...) Os detalhes do conteúdo (da associação de palavras) são de importância secundária; foca-se é no caráter sagrado dos versos, a palavra torna-se ritual (STOCKHAUSEN *apud* BARANSKI, 2011, p. 79, tradução nossa¹⁸).

Stockhausen, que sempre reivindicou o caráter religioso de suas obras (BARANSKI, 2011, p. 76), compôs a *Gesang der Jünglinge* como um projeto ambicioso: criar uma missa eletrônica para a catedral gótica de Colônia, na Alemanha, (BARANSKI, 2011, p. 76). A recusa por parte do arcebispo, que considerava os alto-falantes como inapropriados para lugares santos, obrigou Stockhausen a reconsiderar seu projeto inicial, o que o fez compor

¹⁶ Em português, “louvai o Senhor”.

¹⁷ Em português, “sol e lua; estrelas do céu; chuvas e orvalho; fogo e calor; calor e frio; gelos e neve; gelo e frio; noite e dia”.

¹⁸ Do original: “Nous avons affaire principalement à trois mots dans le texte (*preiset den Herrn*, louez le Seigneur), qui sont fréquemment répétés et à propos desquels toutes sortes de choses sont énumérées. Manifestement, cette énumération peut être poursuivie à volonté ou être interrompue après le premier vers. Les vers et les mots peuvent également être permutés sans modifier la signification réelle du texte: *alle Werke* (ô vous, œuvres). Le texte peut par conséquent être particulièrement bien intégré dans des agencements structurels purement musicaux (en particulier, ceux basés sur les permutations sérielles) sans changer sa forme littéraire, son message ou d’autres aspects. (...) Les détails du contenu sont d’importance secondaire; la concentration est dirigée vers le caractère sacré, la parole devient rituelle” (STOCKHAUSEN *apud* BARANSKI, 2011, p. 79).

uma obra mais modesta, podendo, eventualmente, integrar-se ao ritual católico (BARANSKI, 2011, p. 76). De qualquer forma, o fato de ter sido pensada a partir da arquitetura e da acústica da catedral de Colônia fez com que *Gesang der Jünglinge* ficasse conhecida por seu pioneirismo em utilizar a espacialidade na música. A composição de Stockhausen trabalha formal e espacialmente o movimento e o direcionamento sonoro: na própria partitura, há a indicação para que grupos de vários alto-falantes sejam colocados ao redor dos ouvintes (BORGES, 2011, p. 88). Originalmente, previa cinco canais de som, os quais foram, depois, reduzidos para quatro. Sobre a espacialidade da música de Stockhausen, o poeta alemão Bernard Heidsieck comentou após escutar a composição de Stockhausen pela primeira vez: “situado atrás de um pilar que me impedia de ver a cena (os instrumentistas), eu me senti fisicamente preso, envolto por essa música que circulava, revolteava pela sala, ocupava os mínimos lugares do espaço, que vinha não se sabia de onde, flutuante, celeste, etérea” (HEIDSIECK *apud* BARANSKI, 2011, p. 76, tradução nossa¹⁹).

Geraldo Souza Dias (2003, p. 126) entende que Mira Schendel, por meio da ritmização gráfico-musical, buscou expressar a ação biunívoca entre tempo e espaço presente em *Gesang der Jünglinge*, bem como manter a essência da estrutura musical da composição de Stockhausen; além de assumir a espiritualidade de Stockhausen como seu próprio pressuposto a instruir o processo criativo.

Textos surgem, integrados a outros componentes gráficos, palavras ganham expressividade sensorial. A frase *Preist den Herrn*²⁰ (Louvai o Senhor) ou as palavras *kalter* (frio), *starrer* (rígido) e *Winter* (inverno), pousam no papel – há também uma versão em óleo sobre tela com o mesmo tema – como registros dos trechos compreensíveis do canto. Assumindo como seu próprio pressuposto a espiritualidade de Stockhausen na natureza transcendente da cantata, ela faz da oração *Preist den Herrn* um motu contínuo, um mantra transportado às folhas de papel de arroz, via impressão monográfica (DIAS, 2003, p. 126).

As imagens de Mira Schendel ampliam, sensorialmente, as palavras (BORGES, 2011, p. 85) transpostas à juta ou aos papéis japoneses. As sílabas, separadas com base na maneira em que são cantadas pelo coro de jovens, carregam, à visualidade, o ritmo da composição. O

¹⁹ Do original: “Situé, je m’en souviens, derrière un pilier qui m’empêchait de voir la scène - mais il n’y avait de toute façon plus d’instrumentistes à regarder - je me suis senti physiquement pris, environné par cette musique qui circulait, tournoyait dans la salle, qui en occupait la moindre parcelle d’espace, et qui venait on ne savait d’où, flottante, céleste, aérienne” (HEIDSIECK *apud* BARANSKI, 2011, p. 76).

²⁰ Mira Schendel redigiu as palavras da maneira mencionada por Geraldo Souza Dias, ainda que nos versículos utilizados por Stockhausen a redação em alemão seja diferente. Em vez do *preist den herrn* com minúscula e um “e” a menos, usado ela artista, o verso original é *Preiset den Herrn*. Em vez do adjetivo *kalter* (frio), o verso se refere ao substantivo *Kälte* (frio).

sentimento religioso do canto eletroacústico ecoa por meio da frase *Preist den Herrn* e de suas correspondentes, em português, “Bendizei ao Senhor” e, em inglês, *Praise the Lord*, registradas em muitas de suas monotípias sobre papel de arroz japonês (BORGES, 2011, p. 88). Tais monotípias combinam poesia com espacialidade (DIAS, 2008, p. 190), trazendo para as artes visuais, o uso do espaço presente em *Gesang der Jünglinge*, bem como o caráter “flutuante, celeste, etéreo” (HEIDSIECK *apud* BARANSKI, 2011, p. 76) que tal uso concede ao cântico de Stockhausen.

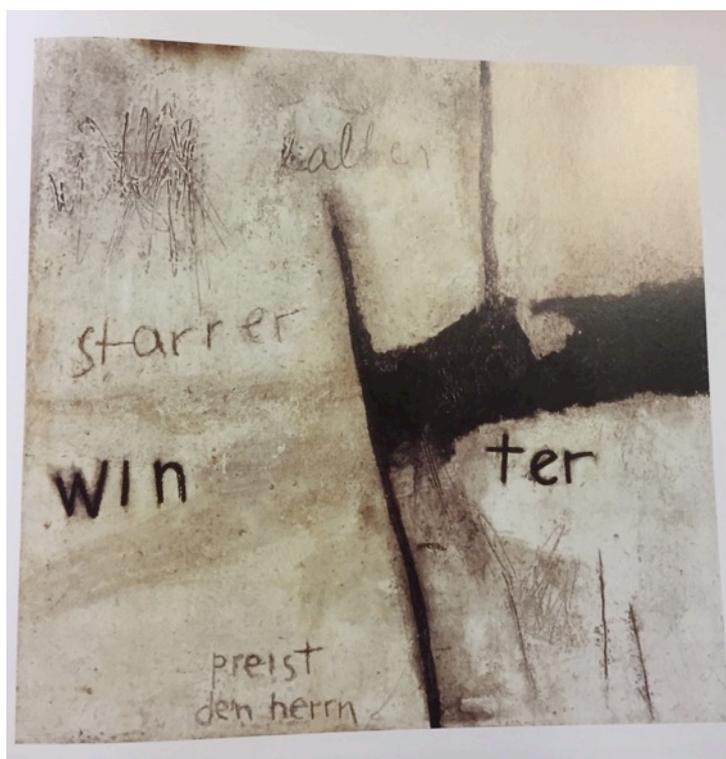


Figura 15: Mira Schendel, Sem título, sem data, têmpera sobre juta, 50,5 x 50,5 cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: DIAS, 2008, p. 181.

Nas obras de Mira Schendel que nasceram de *Gesang der Jünglinge*, a palavra-imagem aparece como entrecruzamento da visualidade com a música. Sobre tais obras e outras monotípias que envolvem o uso da palavra-imagem, Geraldo Souza Dias comenta, “a caligrafia pessoal e a imagem surgida do fluxo do pensamento estabelecem uma relação de tempo e espaço fundamentada na palavra, a expressão mais significativa da ordem fonética” (DIAS, 2003, p. 126). Com trabalhos deste tipo, Schendel tocava uma região nova da arte, gerava uma caligrafia imagística, na qual coincidiam duas verdades – a da imagem e a da palavra (DIAS, 2003, p. 126).



Figura 16: Mira Schendel, Sem título, 1964-65, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm. Coleção particular. Fonte: DIAS, 2008, p. 180.

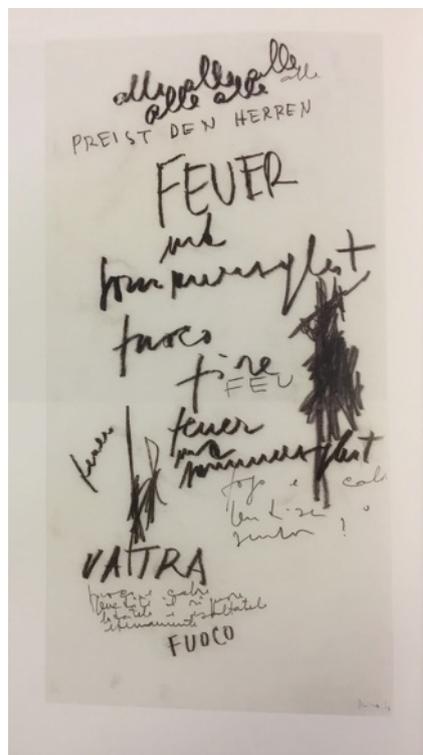


Figura 17: Mira Schendel, Sem título, 1964-65, óleo sobre papel de arroz, 47 x 23 cm coleção particular, São Paulo. Fonte: DIAS, 2008, p. 188.

Assim como ocorre nos trabalhos de Mira Schendel abordados no presente título, nas obras objeto desta dissertação, a palavra escrita surge como amálgama entre diferentes linguagens. No caso de *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, quem é transportada à visualidade, por meio da palavra-imagem e de seus suportes, é a literatura. Como ver-se-á no terceiro capítulo dessa dissertação, no universo poético de Elida Tessler, a trama que liga literatura e imagem difere da mimese (FERREIRA, 2013, p. 22). Trata-se de uma trama que envolve a captura dos assuntos submersos e, portanto, presentes no que compõe o cerne das narrativas (PAMUK, 2011, p. 110), bem como a transposição deles para a visualidade, em um gesto por meio do qual a artista parece dar continuidade aos textos literários que suas obras evocam.

3 “FRONTEIRAS FICTÍCIAS”²¹ : LIMITES ENTRE ARTES VISUAIS E LITERATURA

O presente capítulo tem como objetivo delinear, de forma breve, questões historiográficas nas relações entre artes visuais e literatura, com o propósito de situar a poética de Elida Tessler dentro da discussão acerca da máxima *ut pictura poesis*. O debate, que vem desde Simônides de Cós, passa por Horácio, Leonardo da Vinci e Gotthold Efraim Lessing, persiste até hoje, mas amplia-se da relação entre poesia e pintura, para abranger os elementos pictóricos, descritivos e expositivos da literatura, bem como os elementos poéticos, retóricos ou narrativos da imagem (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 21). Demonstrando tal ampliação, o Capítulo adentra nos estudos de W. J. T. Mitchell, segundo quem as análises da relação entre imagem e texto devem evitar as limitações das abordagens tradicionais da *ut pictura poesis* (MITCHELL, 1994, p. 241), e para quem a teoria e a crítica nas artes visuais necessitam de análises interdisciplinares para compreenderem seus objetos de estudo (MITCHELL, 1994, pp. 13-14). Além de Mitchell, aborda-se as investigações de Mieke Bal e Norman Bryson, naquilo em que elas dizem respeito à defesa de uma Virada Semiótica para a Teoria e História da Arte, na qual análises transdisciplinares possam instrumentalizar o pesquisador. Dentro do âmbito da interdisciplinaridade, os conceitos de transcrição, de Haroldo de Campos, e de transposição semiótica de Claus Clüver são analisados e relacionados ao processo criativo de Elida Tessler. Finaliza-se o capítulo com o exame do artigo “Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción” (2006), o qual fundamentou o projeto de pesquisa inicial da presente dissertação, e no qual Biagio D’Angelo defende uma identidade de fundo e de percepção entre as artes visuais e a literatura (D’ANGELO, 2006, p. 8).

3.1 Do *ut pictura poesis* a Lessing: problemas historiográficos nas relações entre artes visuais e literatura

O debate em torno da relação entre Artes Visuais e Literatura centrou-se, por mais de quinze séculos, nas semelhanças e nas diferenças entre poesia e pintura, no que diz respeito

²¹ D’ANGELO, 2013.

aos processos e aos recursos miméticos de cada uma dessas formas artísticas²². No texto conhecido por *De gloria atheniensium*²³, Plutarco (aproximadamente, 46 a.C. – 120 d.C.) menciona o poeta lírico grego, Simônides de Cós (aproximadamente, 556 – 468 a.C.), o qual teria chamado a pintura de poesia muda, e a poesia de pintura falada. Plutarco utiliza a frase do poeta para embasar seu entendimento de que “as duas formas artísticas expressam, essencialmente, a mesma coisa embora por meios diferentes” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 21).

Simônides, entretanto, chama a pintura de poesia muda, e a poesia de pintura falante (...) artistas, por meio de cores e de formas, e escritores, por meio de palavras e de frases, representam os mesmos temas, eles diferem no material e na maneira de imitar, mas, ainda assim, a finalidade e o propósito essenciais de ambos são os mesmos (PLUTARCO, 1962, p. 501, tradução nossa²⁴).

Na formulação simonídea, a poesia, que vinha de uma tradição oral, passa ao nível visual da pintura. Portanto, para poder equiparar a poesia à pintura, Simônides parece ter concebido a palavra como algo visível, como uma imagem sobre um plano (GALÍ *apud* MORA, 2004, p. 23). A par disso, parece hierarquizar as Artes Irmãs, definindo a pintura de maneira negativa, ou seja, muda, e a poesia de forma duplamente positiva: como pintura, e como fala. Assim, a máxima de Simônides de Cós serve como marco para o debate em torno das homologias entre poesia e pintura, mas, concomitantemente, propicia a rivalidade entre ambas que se desenvolverá ao longo de tal debate. Ao mesmo tempo em que assegura uma nova dignidade à pintura, a comparação com a poesia impõe àquela uma definição que oculta sua especificidade, visto que a submete às artes da linguagem (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13).

Nas primeiras páginas da *Poética*, de Aristóteles (aproximadamente, 384-322 a.C.), o pensador grego apresenta seu entendimento de arte como imitação da realidade, ou seja, como *mimesis*. A mimese seria condição comum às formas artísticas, as quais difeririam, apenas,

²² Sobre os motivos para o *ut pictura poesis* de Horácio não envolver outras formas de literatura ou de artes visuais, versa, de forma aprofundada, o artigo “Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*”, de Carlos de Miguel Mora, publicado em *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6 (2004) 7-26.

²³ A versão utilizada pela presente dissertação encontra-se na publicação bilíngue estadunidense *Moralia* vol. IV, sob o título de “Were the Athenians more famous in war or in wisdom?” (PLUTARCO, 1962).

²⁴ Do original: “Simonides, however, calls painting inarticulate poetry and poetry articulate painting (...) artists with color and design, and writers with words and phrases, represent the same subjects, they differ in the material and the manner of their imitation; and yet the underlying end and aim of both is one and the same” (PLUTARCO, 1962, p. 501).

pelo meio no qual, maneira como ou objeto que, imitam. Na mesma vertente da teoria da imitação aristotélica, o poeta latino Horácio (aproximadamente, 65-8 a.C.), escreve a *Arte poética*, ou *Epístola aos Pisões*, (data posterior a 14-13 a.C.), na qual expõe suas ideias sobre a relação entre poesia e pintura já na abertura do texto, quando opina que poeta e pintor não devem ousar muito em suas imitações da realidade. Mais adiante, afirma *ut pictura poesis*, frase que pode ser traduzida conforme abaixo transcrito:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante de seus críticos. Esta só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará (HORÁCIO, 1984, p. 109).

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec decies repetita placebit (HORÁCIO, 1984, p. 108).

Conforme lembra V. M. Aguiar e Silva (1998, p. 164), no contexto em que está inserida, a *ut pictura poesis* de Horácio, não pressupõe a correspondência integral das relações homólogas entre poesia e pintura. “Horácio não pretende postular a respeito das semelhanças estruturais ou sobre os paralelos processuais do campo interartístico (...), nem visa estabelecer o rompimento das fronteiras de identidade, ou promover a imbricação das artes dentro de um plano uníssono de representação” (MELLO, 2010, p. 235). Em Horácio, como em Aristóteles, não há, portanto, uma identificação entre a poesia e a pintura, mas, apenas, uma aproximação de ambas com base, fundamentalmente, no seu poder de presentificação visual, na sua capacidade de produzir a natural vivacidade das coisas e dos seres existentes, ou seja, com base na sua *enargeia* (RIBEIRO *apud* MELLO, 2010, p. 236).

Entretanto, a interpretação da máxima de Horácio que prevaleceu, sobretudo a partir do Renascimento, amplamente difundida pelo Humanismo, e fortalecida ao longo do classicismo, foi a que tomou a poesia como termo comparativo e a pintura como termo comparado, criando um contrassenso entre a frase original e a forma como passou a ser utilizada. Nesse sentido, Jacqueline Lichtenstein comenta:

Em Horácio, essa frase compara a poesia à pintura, fazendo desta última o termo referencial da comparação: um poema existe tal como um quadro. Dessa forma, a frase cria um privilégio em favor das artes da imagem, com as quais são relacionadas as artes da linguagem. Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut*

pictura poesis erit tornou-se, para eles, *ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema. E foi esse sentido, ou melhor, essa inversão de sentido, que a tradição conservou (LICHTENSTEIN, 2005, pp. 10-11).

Para Schollhammer (2002, p. 23), pode-se resumir a tradição do *ut pictura poesis* como ligada, ou à ideia de um conteúdo histórico-cultural único para todas as artes, ou à suposição de analogias formais entre as artes que possibilitava revelar “homologias estruturais” entre textos e imagens sob estilos históricos dominantes como o barroco, o clássico e o moderno (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 23). No que diz respeito à suposição de analogias formais, os artistas visuais do Renascimento não possuíam um acervo de regras e preceitos tão rico quanto os vários tratados de retórica e de poética herdados da Antiguidade (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10). Ao mesmo tempo, haveria uma semelhança estrutural entre a pintura e a poesia, a qual permitia a transposição para a primeira dos ornamentos da segunda (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10). Assim, a teoria da pintura enquanto discurso sobre a imagem só pôde se articular a partir do *logos* da sua irmã poesia, e a teoria das artes visuais nasceu com uma dupla dependência com relação ao âmbito da poesia: em primeiro lugar, ela dependeu dos tratados de retórica e de poética; “além disso – e em grande parte em decorrência deste fato – a própria concepção de pintura e de escultura será, de início, eminentemente linguística” (SELIGMANN-SILVA, 1998, pp. 10-11).

Se entre os teóricos da Antiguidade, a poesia era esporadicamente comparada com a pintura, como o fizeram Horácio e Plutarco, antes citados, durante o advento do Humanismo e de sua tentativa de restaurar a Antiguidade, as comparações esporádicas que tinham um papel meramente ilustrativo ganham um peso que não existia em seus contextos de origem (SELIGMANN-SILVA, 1998, pp. 10-11).

O pintor se “submete” à tutela do *logos* em diversos âmbitos: como tradutor intersemiótico de conceitos da retórica e da poética; conseqüentemente como teórico e realizador de uma pintura voltada sobretudo para a representação da narração, i.e., do *logos*: da História; em terceiro lugar, esse pintor deve ser, para cumprir essa nova função, um *pictor doctus*, cópia do *doctus poeta* (erudito, com uma larga bagagem de *leitura*) (...) Por último, o pintor está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso. Nesse último sentido a pintura torna-se ilustração, um meio didático de atingir de modo mais imediato e descomplicado o que a escrita não consegue realizar (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11).

Ao longo da influência da doutrina humanista, a concepção de *ut pictura poesis*, portanto, altera-se de uma ideia de que pintura e poesia expressam, embora por meios

diferentes, essencialmente, a mesma coisa; para uma quase submissão da primeira pela segunda. Dentro dessa nova concepção, a pintura consiste, “de certo modo, em uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11), cujo fim é (re)despertar, no espectador, as palavras que encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários, quer voltar a ser texto (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11). Além de tal submissão, nesse período, a auto afirmação do pintor e do escultor passava por uma superação de preconceitos herdados da Antiguidade com relação ao trabalho manual (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 12).

Dentro desse contexto é que deve ser compreendido o surgimento da *paragone* (competição) entre as Artes Irmãs, querela aberta por Leonardo Da Vinci (1452-1519) contra a poesia e a favor da pintura, mais de mil anos depois das datas atribuídas à *Arte Poética* de Horácio. Para Leonardo Da Vinci, a questão era reabilitar a pintura em função da valorização geral da visão sobre os outros sentidos e permitir que a pintura fosse considerada verdadeira arte (SCHOLLHAMMER, 2002, pp. 21-22). Da Vinci procura inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura, baseando-se em uma suposta percepção mais imediata e mais potente dos signos da pintura em relação aos da poesia (SELIGMANN-SILVA, 1998, pp. 12-13).

Na *paragone* entre as Artes Irmãs, Da Vinci constrói sua argumentação em torno da capacidade mimética de ambas as formas artísticas e reescreve a frase de Simônides de Cós no sentido de que a pintura seria uma poesia muda, e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentariam imitar a natureza segundo seus limites (DA VINCI *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 19-20). Para Leonardo Da Vinci, o imediatismo do efeito que penetra pela “virtude da visão”, ou *virtù visiva*, é uma característica da fisiologia humana (SELIGMANN-SILVA, 1998, pp. 12-13). Como a pintura dirige-se à visão, por um lado, ela não necessita de intérpretes, diferentemente das línguas e das letras, sendo, portanto mais universal; por outro lado, como “a imaginação não vê tão excelentemente quanto o olho”, as coisas imaginadas permanecem pouco tempo na nossa memória, o que faz com que o pintor esteja sempre adiante do poeta na imitação – e a *mimesis* é, evidentemente para essa época, o fim da pintura (SELIGMANN-SILVA, 1998, pp. 12-13). Em comparação com a pintura, as imagens poéticas eram para Leonardo apenas débeis e perecíveis, meros signos, e o olho da fantasia ele via condenado a ficar preso pelas sombras (SCHOLLHAMMER, 2002, pp. 21-22).

Como no pensamento de Leonardo Da Vinci, a concepção da arte de Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) baseou-se na representação, ou *mimesis*, e no culto ao elemento visual na

apreciação estética (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 20). Entretanto, Dubos não estabelece hierarquia entre a pintura e a poesia, defendendo a ideia de que ambas possuem o mesmo valor enquanto formas artísticas e, apenas, operam por meios diferentes. Para o autor francês, “existem temas especialmente apropriados para a poesia e outros especialmente para a pintura” (DUBOS *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 61).

A concepção negativa da descrição poética e a valorização do efeito “imediate” da pintura, defendidos por Leonardo Da Vinci, perdurarão até o século XVIII e servirão como alicerces das ideias defendidas por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), em sua obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1998). O livro data de 1766, mas, ainda hoje, continua sendo utilizado como referência para os defensores do estabelecimento de fronteiras rigorosas entre a visualidade e a literatura. A partir das ideias contidas nele, o questionamento à teoria da *ut pictura poesis* torna-se mais contundente.

Lessing destaca as propriedades de cada arte em função do seu meio expressivo, dizendo que a pintura utiliza um meio e signos totalmente diferentes dos da poesia. Assim, a pintura usa figuras e cores, no espaço; enquanto a poesia usa sons articulados, no tempo. Portanto, a representação pictórica, essencialmente estática e não progressiva, pertence ao espaço; e a poesia, dinâmica e progressiva, pertence ao tempo (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 22).

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura.
Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia (LESSING, 1998, p. 193).

Sendo assim, para a pintura é preferível não se arriscar com a narrativa, pois ela apenas é capaz de representar as ações pelas alusões corporais dos personagens representados. Da mesma maneira, a poesia só pode descrever os corpos evocando-os por meio das ações dos personagens (LESSING, 1998, pp. 193-194). Além disso, a pintura deve se abster de representar ideias, visto que elas só se deixam expressar pela linguagem, e que a tentativa de expressar pensamentos universais pode criar formas alegóricas grotescas, convertendo-se num sistema perverso e simplista de escrita (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 22). Lessing critica a utilização indevida de expressões como “metafórica” e “pinturas poéticas”, comuns no século XVIII, e, com isso, ele critica a “literalização” da comparação *ut pictura poesis*. Deseja que a frase, que em Horácio não tinha o sentido que o Humanismo lhe atribuiu, volte ao seu

“contexto correto”. “Daí todo o Laocoonte ser uma obra sobre os contextos corretos, sobre as fronteiras”, as quais, para Lessing, deveriam ser claras e distintas (SELIGMANN-SILVA, 1998, 49). Lessing apesar de ter redigido o seu Laocoonte contra a doutrina do *ut pictura poesis* não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético das artes, pois seu livro é sobre os limites dessa *mimesis*, isto é, sobre as regras que o artista deve respeitar, caso contrário sua obra não iludirá o leitor ou espectador (SELIGMANN-SILVA, 1998, 49).

A questão ontológica simbolizada pelo *Laocoonte* de Lessing ressurgiu ao longo do tempo, variando entre o entusiasmo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e o pesar de Paul Klee por terem sido desperdiçadas “tantas reflexões juvenis”, diferenciando arte do tempo e arte do espaço, diferença essa que não seria, segundo o artista suíço, “mais que ilusão culta” (KLEE *apud* FERREIRA, 2013, p. 25). No século XIX, no advento da Modernidade, aquilo que Lessing entendia como incapacidade narrativa da pintura passa a ser valorizada como a força expressiva da representação direta e imediata na descrição visual, dando à imagem uma nova independência das explicações textuais (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 22).

Ainda valorizando o visível, se inicia um verdadeiro exorcismo de todos os elementos literários, temáticos e figurativos no processo que se inicia com o impressionismo e que culmina na pintura abstrata e/ou conceitual. Através da ruptura com a tradição convencional de linguagem e textualidade (iconografia) os pintores das diferentes tendências modernistas se concentram no desenvolvimento do puramente visual (SCHOLLHAMMER, 2002, pp. 22-23).

Ao reavivar a questão no início dos anos 1940, Clement Greenberg (1909-1994), em “Rumo a um mais novo Laocoonte” (1997), posiciona-se no sentido de aceitar as limitações dos meios de cada arte, bem como considera o modernismo uma empresa de redução e de purificação, invalidando as experiências das vanguardas históricas que defendem a sinestesia entre as diferentes artes e uma nova relação entre tempo e espaço (FERREIRA, 2013, p. 25). Para o crítico, segundo Yve-Alain Bois (1990) era preciso que cada arte auto estabelecesse um limite, eliminando ou extirpando de si todas as convenções que não lhe fossem essenciais (BOIS *apud* FERREIRA, 2013, p. 25).

A análise dos três trabalhos objeto da presente dissertação afasta-se consideravelmente do debate acima descrito, pois não busca averiguar a capacidade de mimese das imagens produzidas por Elida Tessler, tampouco comparar essa capacidade com a dos textos literários

dos quais as obras visuais da artista nasceram. Tal análise desenvolve-se, sim, no sentido de responder: de que forma ocorre a transposição da literatura para a visualidade, já que a obra de Elida Tessler não consiste em representação figurativa do texto literário; quais elementos das obras literárias são transpostos para a visualidade por Elida Tessler; como as apropriações se operam; e que espécie de identidade conecta os três livros às obras visuais nascidas a partir deles. De qualquer maneira, pareceu importante descrever, ainda que brevemente, tal debate, exatamente para demonstrar que obras tais quais a de Elida Tessler demandam uma ampliação desse debate para além do potencial mimético de cada uma das Artes Irmãs.

3.2 Da Virada Pictórica à Virada Semiótica: as colaborações de W. J. T. Mitchell, Mieke Bal e Norman Bryson

A discussão, que persiste até hoje como ver-se-á a seguir, ampliou-se da relação entre poesia e pintura, para abranger os elementos pictóricos, descritivos e expositivos da literatura, bem como os elementos poéticos, retóricos ou narrativos da imagem (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 21).

A primeira pergunta que se coloca para o estudo da relação entre imagem e texto, hoje, é como evitar as limitações das abordagens tradicionais de *ut pictura poesis* (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 21) ou a cilada comparativista mencionada por W. J. T. Mitchell (1942), em seu livro *Picture Theory* (1994, pp. 83-107). O professor de Inglês e de História da Arte da Universidade de Chicago entende que o estudo da relação entre imagem e texto deve evitar considerar uma proposta polêmica a qual reforça a teoria do paradigma visual da atualidade, qual seja, a de que a interação entre imagens e texto é constitutiva para a representação em si (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 24):

Uma reivindicação polêmica da Teoria da Imagem é que a interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si; todas as mídias são mídias mistas, e todas as representações são heterogêneas; não existe arte puramente visual ou verbal, embora o utópico impulso de pureza seja um dos gestos centrais do modernismo (MITCHELL, 1994, p. 5, tradução nossa²⁵).

²⁵ Do original: “One polemical claim of Picture Theory is that the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‘purely’ visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism” (MITCHELL, 1994, p. 5)

Para Mitchell, a “linguística da imagem” e a “iconologia do texto” envolvem um tratamento metafórico de um dos termos da expressão “linguagem visual”. Mas suponha-se que se tente ler a expressão literalmente? Nesse caso, Mitchell acredita que chegar-se-ia a um ponto no qual ver, falar, pintar, convergiriam no meio “escrever”. Mitchell prossegue lembrando Platão no *Fedro*, para quem escrever é como pintar. E pintar é como a primeira forma de escrever, o pictograma. A história da escrita é, normalmente, contada como a do progresso da imagem-escrita primitiva, bem como da linguagem dos signos gestuais, para os hieróglifos e os alfabetos. Portanto, para Mitchell, escrever é o meio no qual a interação entre imagem e texto, entre expressão visual e verbal, delinea os tropos da *ut pictura poesis* e a “irmandade” das Artes parece se constituir em um possibilidade literal. Escrever torna a linguagem (literalmente) visível (literalmente); não é apenas um complemento ao discurso, mas uma Arte Irmã da palavra falada, uma arte da linguagem e da visão (MITCHELL, 1994, p. 113).

Ao mesmo tempo em que parece impossível conciliar o signo linguístico com o signo visual numa tradução possível entre um e outro, nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal nem como puramente visual (SCHOLLHAMMER, 2002, pp. 24-25). Não se pode considerar a imagem como ilustração da palavra, nem o texto como explicação da imagem: o conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 25). Dessa maneira, o problema comparativo dilui-se como procedimento necessário para o estudo das relações entre texto e imagem. No lugar dele, abre-se um trabalho com a totalidade de relações entre diferentes meios, no qual se valorizam não só homologias e similaridades, mas, também, antagonismos e dissonâncias (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 24).

Sob os aspectos acima apontados, os estudos de Mitchell, em comparação com os apresentados no item 3.1 do presente capítulo, mostram-se melhor adequados a embasar análises sobre as obras de Elida Tessler objeto da presente dissertação. Ainda assim, visto que não abordam diretamente as imbricações entre artes visuais e literatura, tais estudos, embora conduzam de forma satisfatória a presença da palavra-imagem nos trabalhos da artista, deixariam lacunas em relação à forma como a Elida Tessler transpõe o texto literário para a visualidade. Entretanto, o próprio Mitchell apontou um caminho para o constructo teórico utilizado nesta dissertação.

Conforme mencionado no capítulo anterior, quando Michel Foucault (1988) fala sobre a separação entre representação plástica e referência linguística presente no período da pintura ocidental entre o século XV e o século XX, o filósofo francês questiona-se sobre a linguagem

e a escrita, acompanhado de vários outros teóricos também antes mencionados, dentro do contexto conhecido por Virada Linguística, ocorrida a partir dos anos 1960. O termo Virada Linguística foi utilizado, em *Philosophy and the mirror of nature* (1979), por Richard Rorty, o qual definiu a História da Filosofia como uma série de “viradas”, na qual novas questões emergem enquanto as antigas, gradativamente, saem de cena. Para Rorty, seria plausível a ideia de que a filosofia da Antiguidade e da Idade Média preocupava-se com ‘coisas’, a filosofia do século XVII ao século XIX preocupava-se com ‘ideias’, e a cena filosófica contemporânea com ‘palavras’ (RORTY *apud* MITCHELL, 1994, p. 11). O último estágio mencionado por Rorty seria a Virada Linguística, a qual teve complexas ressonâncias em outras disciplinas das ciências humanas, incorporando, à reflexão crítica nas artes, a linguística, a semiótica, a retórica e vários modelos de textualidade (MITCHELL, 1994, p. 11).

Mitchell defende que, nos anos 1990, a imagem emerge como paradigma dentro das ciências humanas, em uma Virada Pictórica, da mesma maneira que aconteceu nos anos 1960 com a linguagem e com a Virada Linguística. No contexto dessa Virada Pictórica, a imagem não surgiria apenas como um tópico central de estudo, mas, principalmente, como característica cultural; percebida, por exemplo, nas teorias de Guy Debord sobre *A sociedade do espetáculo* e de Foucault sobre a *sociedade da vigilância panóptica*; e criadora de um paradoxo (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 24).

Segundo Mitchell, o paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é que, por um lado, estamos de maneira óbvia na era do vídeo, da tecnologia cibernética e da reprodução eletrônica que tem produzido formas de “simulação visual e ilusionismo com poderes sem precedentes”, e, por outro, vivemos ainda o medo da imagem como ameaça contra nossa cultura do livro. Um medo com origens tão antigas quanto a própria imagem. Mitchell baseia sua ideia sobre a imagem como paradigma da era contemporânea no trabalho seminal de Foucault – *As Palavras e as Coisas* – em que a relação entre o *enunciável* e o *visível* ancorou uma epocalização inicial da modernidade (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 24).

Segundo Mitchell, analogicamente ao que ocorreu pós Virada Linguística, após a Virada Pictórica, a teoria e a crítica nas artes visuais necessitarão de análises interdisciplinares para compreenderem seus objetos de estudo. “Restringir-se à análise das obras-primas da pintura ocidental não será o suficiente. Uma crítica ampla e interdisciplinar será necessária”

(MITCHELL, 1994, pp. 13-14, tradução nossa²⁶).

Para realizar tal crítica interdisciplinar, Mitchell indica o trabalho da crítica literária holandesa Mieke Bal (1946), “cujos estudos sobre imagem e texto têm dialogado com as atribuições inovadoras da disciplina da história da arte” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 24). A proposta da pesquisadora belga é superar a descrição dos traços intrínsecos de cada meio artístico, para desenvolver uma perspectiva receptiva na qual se abre a possibilidade de investigar, sistematicamente, as maneiras por meio das quais a arte funciona numa determinada cultura (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 25).

Em conjunto com o historiador da arte Norman Bryson, no artigo “*Semiotics and Art History*” (1991), Bal argui que a semiótica vai além da Virada Linguística, e que, para alcançar uma teoria transdisciplinar, mais do que uma Virada Linguística, é necessário, para a Teoria e História da Arte, uma Virada Semiótica, pois, já que a semiótica é fundamentalmente uma teoria transdisciplinar, ela ajuda a evitar o viés de privilegiar a linguagem, que com tanta frequência acompanha as tentativas de fazer as disciplinas interagirem (BAL, BRYSON; 1991, p. 175). Bal e Bryson tentam demonstrar como a semiótica pode auxiliar na análise que os teóricos e historiadores da arte buscam, visto que a semiótica tem se desenvolvido dentro de vários campos diferentes, alguns dos quais são mais relevantes para a História da Arte do que outros. Segundo Mieke Bal, estudos diretamente inspirados na Teoria da Literatura têm auxiliado e podem auxiliar mais a Teoria e História da Arte, como, por exemplo os de Norman Bryson, cujos livros *Word and Image* (1981), *Vision and Painting: The logic of the gaze* (1983) e *Looking at the overlooked* (1990) usam uma linguagem analítica inovadora, aproveitando-se tanto dos *insights* da psicanálise de Freud e Lacan, a respeito da relação entre *visão* e *olhar*, quando da teoria da literatura, no que se refere à relação entre o *discursivo* e o *figurativo* (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 24).

Na análise das obras de Elida Tessler objeto dessa dissertação, parte-se do pressuposto defendido por Mitchell de que a “relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 23). Embora os estudos de Mitchell não abordem diretamente as imbricações entre artes visuais e literatura, a crítica interdisciplinar defendida por ele como necessária para a Teoria e História da Arte, combinada com a noção de Virada Semiótica de Bal e Bryson, mostraram-se bastante adequadas ao exame realizado na presente dissertação. Tal exame, aproveitando-se da

²⁶ Do original: “Tending to the masterpieces of Western painting will clearly not be enough. A broad, interdisciplinary critique will be required” (MITCHELL, 1994, pp. 13-14).

interdisciplinaridade mencionada pelos três autores, utiliza os conceitos de transcrição de Haroldo de Campos e o de transposição semiótica de Claus Clüver; para chegar a uma identidade de fundo e de percepção (D'ANGELO, 2006, p. 8) entre os trabalhos da artista e as obras literárias que os antecedem; e para compreender como se opera a continuidade visual aqui defendida.

3.3 Da transcrição à transposição intersemiótica: as traduções de Haroldo de Campos e Claus Clüver

Em *Elida Tessler: gramática intuitiva* (2013), publicado durante a exposição de mesmo nome que reuniu obras da artista na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Brasil, Glória Ferreira (2013, p. 37) menciona que Elida Tessler utiliza, em seu processo criativo, o conceito de “transcrição” de Haroldo de Campos. Porém, no caso da artista, diferentemente do poeta, a transcrição não se refere a traduzir um texto de um idioma para outro, mas, sim, diz respeito à tradução de uma forma artística para a outra: da literatura para a visualidade.

Quando Haroldo de Campos discorre sobre o ato de traduzir, demonstra que alguns textos literários, devido à complexidade de suas composições, postulam a impossibilidade da tradução. A tese da impossibilidade da tradução, por sua vez, engendraria o corolário da possibilidade da recriação de tais textos (CAMPOS, 2004, p. 34). Assim, a tradução do que Campos chama de “textos criativos” (poemas ou prosa com linguagem mais complexa) será sempre uma recriação, ou uma criação paralela, autônoma porém recíproca. Segundo Campos, a tradução da poesia, ou da prosa que a ela equivalha em complexidade²⁷, é, antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica daquilo que é traduzido (CAMPOS, 2004, p. 43).

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2004, p. 43).

No texto “Da transposição intersemiótica” (2006), Claus Clüver utiliza, justamente, o exemplo da tradução poética para embasar seus estudos sobre a transposição de uma forma artística para outra.

²⁷ Cita como exemplo de prosa *Ulisses* e *Finnegans Wake*, de James Joyce; *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (CAMPOS, 2004, p. 34)

Para o professor da Universidade de Indiana, se um poema, por exemplo, em espanhol pode ser recriado em língua inglesa como poema, então, também, uma pintura pode ser traduzida em poema e vice-versa (CLÜVER, 2006, p. 118). Explica, lembrando que as maiores dificuldades para se traduzir um poema para outro idioma não se originam no nível linguístico, mas nos códigos e convenções que constituem o sistema literário que o produziu e que determina sua recepção (CLÜVER, 2006, p. 114).

Para que o texto-alvo seja considerado bem sucedido, é preciso que contenha equivalentes para todos os aspectos e características do texto original (ou “texto-fonte”). (...) o significado de um poema lírico (normalmente considerado o texto verbal mais difícil de ser traduzido) reside na interação de seus sons e ritmos, suas imagens e figuras de palavras, suas estruturas sintáticas e prosódicas e as dimensões conotativas e denotativas de seus itens lexicais, entre outros fatores (CLÜVER, 2006, p. 113).

Assim, as dificuldades reais na tradução de poemas ocorrem em âmbito literário e não no linguístico, e as teorias de tradução surgem dos reconhecimentos de que uma total correspondência nunca pode ser alcançada, e de que sacrifícios à equivalência semântica no âmbito linguístico podem evidenciar a semântica do sistema poético (CLÜVER, 2006, pp. 116-117). “Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado” (CLÜVER, 2006, p. 117).

No caso da transposição semiótica, chamada por Roman Jakobson de “tradução intersemiótica ou transmutação”, ou seja, a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON *apud* CLÜVER, 2006, p. 112), encontrar equivalentes pode ser mais difícil, os sacrifícios podem ser ainda maiores e, às vezes, os ganhos mais espetaculares (CLÜVER, 2006, p. 118). Decisões semelhantes às necessárias para a tradução que Jakobson chama de “interlingual” (entre idiomas diferentes) devem ser tomadas e gerarão perdas e ganhos, pois “é difícil imaginar uma representação pictórica que substitua totalmente uma narrativa verbal” (CLÜVER, 2006, p. 109), ou um texto que substitua uma imagem. Tais perdas e tais ganhos decorrerão da interpretação realizada pela pessoa que transpõe uma obra de um sistema para outro.

Tanto na tradução interlingual quanto na transposição intersemiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação.

A literatura, entendida como um sistema semiótico, é tão fraca ou fortemente

determinada como a pintura, e como ela sujeita a flutuações em abordagens interpretativas. O sentido de um poema não é mais claro e auto-evidente do que o do texto pictórico. A decisão do tradutor quanto à preservação das características formais será determinada pela sua interpretação e julgamento (CLÜVER, 2006, pp. 117-118).

Como qualquer interpretação, a transposição da literatura para a visualidade, ou da visualidade para a literatura, representa a resposta muito pessoal a uma obra que pode evocar reações bastante diferentes. No caso das três obras objeto da presente dissertação, por exemplo, a leitura que Elida Tessler fez dos romances consiste em algo muito particular e individual, no sentido de que é improvável que outra(o) artista produzisse as mesmas imagens a partir dos mesmos textos literários que Elida Tessler utilizou. Entretanto, Claus Clüver lembra que, por mais diversos e subjetivos os resultados, em todas boas transposições semióticas, existe uma equivalência de essência entre a obra original e a que foi transposta, seja da literatura para a visualidade, seja da visualidade para a literatura (assim como ocorre, segundo o teórico, em todas as boas traduções entre idiomas). Dessa maneira, embora seja impossível encontrar uma representação pictórica que substitua totalmente uma narrativa verbal ou achar um texto que substitua uma imagem, uma transposição intersemiótica bem sucedida é tão possível quanto a tradução interlingual bem sucedida de um poema: em ambas, as essências da obra original permanecem na que dela nasceu.

Segundo o *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* (2009, p. 826), os termos “essência” e “essencial” referem-se àquilo que é o mais básico, o mais central, a mais importante característica, a ideia central, o argumento principal ou o espírito de um ser ou de algo. Assim, quando Clüver utiliza tais termos refere-se a algo que está no cerne da obra, algo próximo daquilo que, na teoria da literatura, Orhan Pamuk chama de “o centro do romance”, ou seja, um *insight* sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado na narrativa. O leitor do romance literário sabe que cada pessoa, cada objeto, acontecimento, anedota, imagem, lembrança, informação, salto no tempo, foi colocada na narrativa para apontar para o significado mais profundo, o centro secreto, que está em algum lugar abaixo da superfície do texto (PAMUK, 2011, pp. 109-110). Nas análises sobre *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, presentes no próximo capítulo da presente dissertação, tais essências são aludidas por meio dos elementos subjacentes mencionados na Introdução.

Para exemplificar sua teoria sobre a permanência das essências nas boas transposições intersemióticas, Claus Clüver analisa várias transposições da literatura para a visualidade, duas delas operadas em momentos históricos bastante distintos. A primeira data da época do

reinado de Hui-tsung, último imperador da dinastia Sung do Norte, a qual terminou em 1126 d. C., quando era hábito requerer aos candidatos à Academia Imperial de Pintura que representassem um determinado verso em imagens visuais. Uma das pinturas mais famosas, hoje existente apenas em lenda, foi criada a partir do verso “montanhas profundas, onde o sino?”. O artista retratou a minúscula figura de um monge com a mão em concha sobre o ouvido, no sopé da montanha. “O templo, que foi evocado no verso lírico apenas pelo som de um sino, também não foi representado na pintura. Mas a sua presença oculta, assim como o som que o denuncia no poema, ficou implícita na versão visual através da figura monástica e seu gesto de escuta” (CLÜVER, 2006, p. 108). Depois continua dizendo que o que parece ter tido maior relevância na recepção da obra “é a existência de uma equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais” (CLÜVER, 2006, p. 108).

Outra transposição intersemiótica mencionada por Claus Clüver data de 1875 e consiste nas ilustrações que Édouard Manet (1832-1883) realizou para uma edição de *O corvo* de Edgar Allan Poe (1809-1849), publicada naquele ano. O poema de Poe é reproduzido em inglês, com as suas dezoito estrofes divididas em grupos de quatro, cinco, cinco e quatro, e cada grupo impresso na página esquerda. No lado oposto, há uma litografia de Manet, e, a cada duas páginas, ocupando a mesma posição da ilustração do conjunto anterior, existe uma página com a tradução das estrofes para prosa, realizada por Stéphane Mallarmé (1842-1898). Assim, o livro oferece tanto uma tradução interlingual quanto uma transposição intersemiótica do texto de Poe. Sobre as quatro litografias de Manet contidas na obra, as quais podem ser lidas, seja como relativas ao conteúdo geral do texto da página ao lado, seja como referente a um verso específico, Clüver entende que elas parecem corresponder ao texto no que ele chama de “qualidades essenciais”, pois empregam um linguagem visual que aponta para o futuro, em vez de representarem a retórica verbal de 1840 presente no poema de Poe (CLÜVER, 2006, p. 146).

Depois de apresentar as ilustrações do poema de Edgar Allan Poe, Clüver analisa quadros sobre textos literários específicos, os quais se destinam a serem observados isoladamente, com ou sem referência ao texto literário, e que, por tais características, aproximam-se ainda mais das obras de Elida Tessler que serão abordadas no próximo capítulo da presente dissertação, como é o caso de *I saw the Figure 5 in gold* (1928), de Charles Demuth (1883-1935), nascido do poema *The great figure* (1920), de William Carlos Williams (1883-1963).



Figura 18: Charles Demuth, *I saw the Figure 5 in Gold*, 1928, óleo sobre papelão, 90,2 x 76,2 cm. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488315>>. Último acesso em: 22 abr. 2018.

O terceiro e quarto verso do poema fornecem o título ao quadro:

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city (WILLIAMS *apud* CLÜVER, 2006, p. 144).

Uma versão em língua portuguesa para o poema seria:

Entre chuva
E luzes
Eu vi a figura 5
Em ouro
Sobre o vermelho do
Carro de bombeiros
Movia-se

Tensa
Ignorada
Tinir de gongos
Sirenes, uivos
Ribombar de pneus
Pela cidade escura (WILLIAMS *apud* CLÜVER, 2006, p. 144, tradução nossa).

O Museu Metropolitano de Nova York exhibe a obra visual lado a lado com a literária. No entanto, mesmo que a condição expositiva fosse diferente, *I saw the Figure 5 in Gold* consiste em uma entidade autônoma (TAHJIAN *apud* CLÜVER, 2006, pp. 143-145) que prescindiria do poema para gerar sentidos, da mesma forma que ocorre com um texto verbal que é substituído pela sua tradução em outro idioma quando os leitores não compreendem o idioma original. Então, o observador que encontre a imagem de Charles Demuth em um contexto que não explique nem mesmo o título, provavelmente, construirá um significado bem diferente para ela. Entretanto, para qualquer observador consciente das associações literárias, a imagem tornar-se-á algo mais “fechado” (CLÜVER, 2006, p. 146), no sentido do termo usado por Umberto Eco no livro *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts* (1984, p. 8), ou seja, algo com um campo de interpretação mais delimitado. No caso da obra de Demuth, mais delimitado pelo texto original.

Assim, poder-se-ia dizer que transposições intersemióticas, tais quais a realizada por Charles Demuth ou similares as de Elida Tessler que constituem o objeto da presente dissertação, são como a tradução de um poema que seria melhor apreciada pelos leitores que não necessitam de tal tradução, por exemplo, a tradução de um poema inglês para o espanhol lido por alguém que compreenda bem as duas línguas. *I saw the Figure 5 in gold*, *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling*, *Vous êtes ici* são obras às quais significados podem ser atribuídos sem quaisquer conhecimento do poema e dos romances que as antecedem. Porém, caso o observador esteja familiarizado com os textos literários, respectivamente, *The great figure*, *Meu nome é vermelho*, *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*, poderá construir o significado por meio uma transposição cuidadosa e complexa da obra literária, para ver quais detalhes textuais foram transpostos para a visualidade, e de que forma esses detalhes, assim como o texto em si, foram reconstruídos na obra visual. Tal processo, por um lado, atribuirá aos signos visuais um significado específico que não seria alcançado necessariamente por meio de uma leitura mais aberta, desconectada do texto literário. Por outro lado, trará uma nova luz à obra original. “Estudar um poema por meio de uma tradução que também é um poema nos conduzirá a *insights* que não ocorrem de nenhuma outra maneira, e que são

obtidos através de um engajamento criativo, que é diferente do envolvimento como análise crítica” (CLÜVER, 2006, p. 146). O mesmo pode ser dito a respeito do estudo de uma obra resultado da transposição de um texto literário para a visualidade.

As análises contidas no próximo capítulo desta dissertação partem, justamente, de tal pressuposto. Com o objetivo de compreender de que forma as obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling*, *Vous êtes ici* relacionam-se com suas antecessoras literárias, examinam como Elida Tessler desmonta e remonta as máquinas da criação (CAMPOS, 2004, p. 43) de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust; de que maneira a artista revolve as entranhas (CAMPOS, 2004, p. 43) dos textos literários *Meu nome é vermelho*, *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*, para trazê-los novamente à luz em uma forma artística diversa.

3.4 “Identidade de fundo e de percepção”²⁸: artes visuais e literatura como formas de “explorar o desconhecido e revelar o Infinito”²⁹

O longo debate nascido a partir das frases de Simônides de Cós e de Horácio, apresentado de forma bastante resumida no item 3.1 da presente dissertação, gira em torno do poder mimético da pintura e da poesia, ou seja, da capacidade de uma e de outra de imitarem as imagens do mundo, seja via palavras, seja via novas imagens (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10). Tais investigações teóricas, em um afã competitivo de comprovar a superioridade de uma arte sobre a outra, parecem relegar a segundo plano aquilo que motiva o fazer artístico. Consequentemente, como já mencionado antes, o tradicional debate em torno da máxima *ut pictura poesis* não pode suprir as necessidades metodológicas do exame realizado na presente dissertação, pois tal exame envolve questionamentos, tanto sobre o processo criativo de Elida Tessler, quanto sobre aquilo que há de submerso nas obras visuais e que as une às suas antecessoras literárias.

Dessa maneira, além dos conceitos de transcrição e de transposição semiótica, mostrou-se bastante adequado, aos objetivos da presente dissertação, o uso de estudos que conectam as artes visuais e a literatura por meio da capacidade dessas de explorar o desconhecido do mundo. Investigações teóricas nesse sentido serão a seguir apresentadas, em especial, as contidas no artigo “*Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción*” (D’ANGELO, 2006). Em tal texto, D’Angelo defende que, considerada em sua mais ampla acepção, a arte não pode contentar-se em duplicar formas e sentimentos, mas,

²⁸ D’ANGELO, 2006, p. 8.

²⁹ D’ANGELO, 2006, p. 8.

sim, deve buscar captar a realidade de ordem sobrenatural que não pertence ao mundo visível e que, no entanto, existe (D'ANGELO, 2006, p. 2).

Segundo D'Angelo (2006), Charles Batteux, já em 1746, no texto *Les beaux-arts réduits à un même principe*, afirma que um objeto quando contemplado apresenta-se ao espírito como uma representação viva, uma representação animada, a qual suscita “uma emoção do coração” (BATTEUX *apud* D'ANGELO, 2006, pp. 2-3). Apesar da emoção contida nessa frase, Batteux crê mais no uso do artifício como meio para propagar a imaginação, do que em uma concepção emocional da arte (D'ANGELO, 2006, p. 3). Para o abade francês, desenvolve-se, entre o artista e a natureza, um sentimento secreto de mutualismo, de paixão vivida em conjunto, uma sym-patia, uma com-paixão (D'ANGELO, 2006, p. 3). Por um lado, a natureza demanda a leitura hermenêutica por parte do artista através de objetos ou signos da realidade. Por outro lado, o artista reconhece o significado da natureza desses signos, e nasce no artista um novo sentimento, que Batteux chama “entusiasmo” (D'ANGELO, 2006, p. 3).

O entusiasmo permite ao artista penetrar na natureza para dar a ela uma nova forma: adicionando, subtraindo, transpondo (BATTEUX *apud* D'ANGELO, 2006, p. 3). Ao falar sobre os estudos de Charles Batteux, Biagio D'Angelo lembra que, no século XVIII, havia uma concepção unitária das artes, e que o termo “poesia” designava um campo de consciência artística muito mais vasto que o considerado na Modernidade (D'ANGELO, 2006, p. 3). Assim, quando Batteux fala do entusiasmo do artista, não diferencia esse sentimento daquele que se manifesta no escritor diante do mundo.

Em “*On poetry and painting, with a thought of music*” (1984), ensaio integrante do livro *The language of images*, organizado por W. J. T. Mitchell, o poeta estadunidense Howard Nemerov (1920-1991) menciona um sentimento parecido ao “entusiasmo” de Charles Batteux. Para Nemerov, a escrita e a pintura são linguagens, e, em ambas, as formas e as substâncias do mundo afloram e assumem uma qualidade mental e espiritual, a qual confere à mente que a criou um poder emocionante, algo assustador, de desprendimento do mundo. Algo que parece visto por uma mente pré-humana, ou, ao menos, por uma mente que já existia antes da existência das coisas (NEMEROV, 1984, p. 11). O artista e o escritor são produtores de imagens, e, tradicionalmente, existe uma conexão entre as imagens que eles produzem. E, quando se diz que eles “produzem” imagens, não se busca distinguir o componente de invenção do de descoberta (NEMEROV, 1984, p. 11).

No mesmo sentido, para Claudio Guillén (1998, p. 112), os artistas e os escritores são caçadores furtivos, que desconhecem ou não respeitam os limites e as barreiras com as quais

as universidades atuais demarcam seus espaços herdados e seus feudos estabelecidos. Diante da sensibilidade de tais caçadores furtivos, o mundo transforma-se em um campo ininterrupto e infinito, *unendlich*, de assuntos em potencial (GUILLÉN, 1998, p. 124). “Um mundo sem confins se oferece à curiosidade e à capacidade de atenção do artista. Ver, apenas ver, é dispor de uma riqueza inesgotável” (GUILLÉN, 1998, p. 124). Em comentário sobre os “caçadores furtivos” mencionados por Guillén, Biagio D’Angelo (2006, p. 7) destaca que fronteiras acadêmicas podem obliterar ou relegar a segundo plano a sensibilidade, o olhar e a função criadora do artista:

Os limites fronteiriços atravessados por estes “caçadores furtivos” são fronteiras, então, que respeitam a um academicismo que separa, talvez violentamente, formas artísticas diferentes, com o pretexto de pertencimento a campos semiológicos diversos. Entretanto, dessa maneira, oculta-se ou se põe de lado a função criadora do artista, sua sensibilidade, sua mirada: essa é, em última análise, o ponto de convergência do literário, e é literário tudo o que apresenta uma “textura”, um reticulado que o ser humano (artista, escritor, leitor, observador) propõe, expõe, como uma nova janela aberta para o mundo (D’ANGELO, 2006, p. 7, tradução nossa³⁰).

Ainda sobre a busca do artista e do escritor, Nemerov (1984) localiza afinidades naquilo que ele chama de “silêncio por trás da linguagem” ou “silêncio dentro da linguagem”. “Ambos, poeta e pintor, desejam alcançar o silêncio por trás da linguagem, o silêncio dentro da linguagem” (NEMEROV, 1984, p. 9).

O silêncio atrás da linguagem de Nemerov parece manter uma relação estreita com a “poética do não dito” mencionada por Biagio D’Angelo (2006), quando esse fala a respeito de Paul Cézanne (1839-1906), cuja influência sobre poetas, escritores e filósofos do século XX, tem propiciado curiosos e excepcionais momentos de discussão, reabrindo polêmicas, gerando debates e novas reflexões sobre paradigmas e poéticas que abarcam uma pluralidade de âmbitos artísticos e epistemológicos (D’ANGELO, 2006, p. 7). Cézanne representa um artista paradigmático que borra as fronteiras entre as pluralidades de formas artísticas, em um diálogo íntimo e diretamente relacionado com o mistério da criação poética (D’ANGELO, 2006, p. 7).

³⁰ Do original: “Los límites fronterizos atravessados por estos “cazadores furtivos” son fronteras, entonces, con respecto a un academicismo que separa, tal vez violentamente, formas artísticas diferentes, con el pretexto de pertenencia a campos semiológicos diferentes. Sin embargo, de esta manera, se oculta o se pone de lado la función creadora del artista, su sensibilidad, su mirada: esta es, en último análisis, el punto de convergencia de lo literario y es literario todo lo que propone una “textura”, un reticulado de tejidos que el hombre (pintor, escritor, lector, espectador) plantea, “expone”, como una nueva ventana abierta sobre el mundo” (D’ANGELO, 2006, p. 7).

Yves Bonnefoy, durante uma leitura de seus poemas no Centro Cultural de Milão, em 1999, afirma a centralidade da poética de Cézanne como influência para toda a poesia contemporânea (BONNEFOY *apud* D'ANGELO, 2006, p. 7). Nas obras de Cézanne, existe um aspecto aparentemente contraditório pelo qual o artista, limitando-se a descrever e a perceber a forma mais natural e mais eminentemente geográfica do mundo que é a paisagem, não se pronuncia, pelo menos não de forma explícita, sobre “aquela outra região da poesia” que consiste em sua interrogação existencial (BONNEFOY *apud* D'ANGELO, 2006, p. 7).

Cézanne descobre na imagem sua ambivalência, sua ambiguidade, sua duplicidade misteriosa e infinita: de um lado, ela permite indagar mais a fundo o perceptível, o visível; de outro, seu “realismo” consiste em ampliar os limites de uma visão ao que de invisível ela esconde em suas dobras (D'ANGELO, 2006, p. 6, tradução nossa³¹).

Conforme D'Angelo, a ausência antes mencionada é a presença mais apreensível de uma “poética do não dito”, por meio da qual a representação de uma montanha, por exemplo, torna-se imagem do absoluto (D'ANGELO, 2006, p. 7):

A montanha provençal de Cézanne, privada de vegetação, despojada de toda gama de sentimentalismo e de conceitualismo, é um signo ou um instrumento poético, que serve para experimentar o assombro que desperta qualquer realidade, antes de reduzi-la a opiniões preconceituosas: Cézanne ensina que a poesia (em seu sentido mais amplo), a pintura de Pierro della Francesca ou a escultura da Michelangelo são resultados do espanto do sujeito frente à realidade (D'ANGELO, 2006, p. 7, tradução nossa³²).

O espanto do sujeito frente à realidade une não apenas os processos criativos do artista e do escritor, mas a esses, também, o deslumbramento de qualquer pessoa sensível ao “invisível deste mundo”; àquilo que habita, sustenta e torna o mundo visível; à possibilidade interior e própria, ao Ser deste mundo (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 196). Na obra *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail* (1979), Merleau-Ponty fala sobre a consciência como uma “abertura para configurações ou constelações gerais, raios de passado e raios de mundo no início dos quais, atravessados por ‘lembranças anteparos’, permeadas de lacunas e de imaginação, palpitam algumas estruturas quase sensíveis, quase lembranças individuais”

³¹ Do original: “Cézanne descubre en la imagen su ambivalencia, su ambigüedad, su duplicidad misteriosa e infinita: de un lado, ella permite indagar más adentro lo perceptible, lo visible; del otro, su “realismo” consiste en ampliar los límites de una visión a lo que de invisible ella esconde en sus pliegues” (D'ANGELO, 2006, p. 6).

³² Do original: “La montaña provenzal de Cézanne, privada de vegetación, despojada de todo rango de sentimentalismo y de conceptualismo, es un signo o instrumento poético que sirve para experimentar el estupor que despierta cualquier realidad, antes de reducirla a opiniones prejuiciosas: Cézanne enseña que la poesía (en su sentido más amplio), la pintura de Piero della Francesca o la escultura de Miguel Ángel son resultados del estupor del sujeto frente a lo real” (D'ANGELO, 2006, p. 7).

(MERLEAU-PONTY, 1979, pp. 288-289, tradução nossa³³). O encontro com a translucência desses raios, como em uma experiência iniciática (CARBONE, 2010, p. 29), abre o indivíduo para uma dimensão cuja porta nunca mais poderá ser fechada, estabelece um patamar de compreensão sobre o qual todas as futuras experiências serão situadas (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 196).

Para Merleau-Ponty, ver é sempre mais que enxergar o visível, pois a visibilidade comporta uma não-visibilidade. O sujeito percebe a ontologia das coisas, não tanto pela aparência dessas, mas, justamente, por meio do invisível que constitui o todo e o mistério de cada uma dessas coisas. As “comparações” entre o visível e o invisível, na verdade, não são comparações: significam que o visível está prenhe do invisível; que o visível possui uma membrana de invisível; e que o invisível é a contrapartida secreta do visível – aquele não aparece senão deste (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 265).

Segundo Merleau-Ponty, a sensibilidade para o entrelaçamento, ou para quiasma, do invisível ao visível, ocorre tanto para o escritor quanto para o artista. A literatura é a exploração do invisível, o desvendamento de um universo de ideias que não se deixam separar das aparências sensíveis e que se erigem em uma segunda positividade (MERLEAU-PONTY, 1979, pp. 193-194). Na visualidade, “o olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas” (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 280).

Dessa forma, quando se reconhece como recriação ou reconstituição do mundo, a percepção física matiza-se de percepção poética; e, por isso, é necessária uma subjetividade, um sujeito que, no sistema hermenêutico de Maurice Merleau-Ponty, simpatiza com a realidade e a sente como sua (D’ANGELO, 2006, p. 7).

No ensaio “*En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*”, Antonio Monegal aponta um denominador comum entre a visualidade e a literatura, a qual ele define como “poéticas implícitas” (MONEGAL *apud* D’ANGELO, 2006, p. 5). “São essas poéticas não abertamente declaradas, silenciosas, as que legitimam metodologicamente o estudo conjunto de signos diferentes” (D’ANGELO, 2006, p. 5,

³³ Do original: “la «conscience» même à comprendre (...), mais comme ouverture sur des configurations ou constellations *générales*, des rayons de passé et des rayons de monde au bout desquels, à travers bien des «souvenirs écrans» parsemés de lacunes et d’imaginaire, palpitent quelques structures presque sensibles, quelques souvenirs individuels” ((MERLEAU-PONTY, 1979, pp. 288-289).

tradução nossa³⁴). Se o artista visual representa o encanto do que, misteriosamente, põe-se diante de seu olhar, o escritor transmite em palavras a experiência do indefinido, pela qual imagem e palavra sintetizam-se em uma percepção sensorial e existencial (D'ANGELO, 2006, p. 8).

Quando aborda o debate sobre as relações da visualidade com a literatura, em *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts* (1967), Mario Praz denomina um dos capítulos do livro de “identidade de estrutura e diversidade de meios expressivos” (PRAZ, 1967, p. 55), referindo-se ao que ele defende que ocorra entre a poética visual e a poética literária. Para Biagio D'Angelo, talvez não fosse correto falar de identidade de estrutura, mas, sim, de identidade de fundo e de percepção (D'ANGELO, 2006, p. 8). A criação artística, seja no âmbito das artes visuais, seja no da literatura, explorará o desconhecido, tentará revelar o Infinito, buscará dizer o indizível (D'ANGELO, 2006, p. 8).

Nas análises realizadas no próximo capítulo da presente dissertação, os estudos acerca da identidade entre artes visuais e literatura, no que diz respeito à sensibilidade e ao assombro diante da existência, auxiliaram muito na percepção de que a relativização de fronteiras (D'ANGELO, 2013) existente no processo criativo de Elida Tessler pode alcançar, também, a própria produção crítica e teórica a respeito dos trabalhos da artista. Se existe uma conexão entre os mecanismos desencadeadores da produção de imagens de Elida Tessler e da escrita de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust, os exames de *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici* beneficiam-se, imensamente, do revolvimento de entranhas (CAMPOS, 2004, p. 43) dos textos literários que antecedem tais obras.

³⁴ Do original: “Son estas poéticas no abiertamente declaradas, silenciosas, las que legitiman metodológicamente el estudio en conjunto de signos diferentes” (D'ANGELO, 2006, p. 5).

4 CONTINUIDADE VISUAL: TESSLER ENTRE O VER E O LER

Com base nas teorias abordadas no capítulo anterior, o presente capítulo analisa os processos de rapto, absorção e integração de elementos alheios na obra nova (PERRONE-MOYSES, 1990, p. 94), existentes nas obras *Meu nome (também) é vermelho* (2009), *Dubling* (2010) e *Vous êtes ici* (2010). Em outras palavras, realiza o exame da captura, por Elida Tessler, de elementos dos romances *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk, *Ulisses*, de James Joyce e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, bem como o exame da maneira como a artista transpõe tais elementos para suas obras visuais. A intenção da análise intersemiótica e transtextual, a qual relaciona os elementos visuais aos elementos capturados das narrativas, é a de compreender de que forma Elida Tessler cria suas imagens, dando continuidade às obras de Joyce, Pamuk e Proust.

4.1 Contribuições de Elida Tessler à diluição das “fronteiras”³⁵ entre artes visuais e literatura

“Transformar uma coisa em outra é lição de poesia”. Assim, Elida Tessler (2015, p. 281) refere-se ao ensinamento recebido da mãe, a qual, segundo a artista, tinha grande dificuldade com o descarte de objetos, mesmo quando eles não podiam mais cumprir suas funções originais.

O aprendizado permanece na obra de Elida Tessler quando ela valoriza o obsoleto e deslumbra-se com o universo ordinário. Antes de trabalhar diretamente com autores literários e com obras impressas, a artista já mantinha interesse nas coisas comuns do dia a dia e fazia do cotidiano a matéria-prima de seu trabalho, desejosa de transformar o rotineiro em algo especial.

Seja de forma temática ou por tudo aquilo que ele pode nos oferecer em termos de surpresas e estranhamentos, o universo ordinário apresentou-se como motivo de deslumbramento e entusiasmo para criar algo. Lembro-me de ter participado de uma exposição em Santiago do Chile, em 2006, com curadoria de Kevin Murray, chamada “*Hacer de lo comum el precioso*”. Creio que o que diz esse título me acompanha até hoje. É o meu desejo: fazer do ordinário o extraordinário (TESSLER, 2014, p. 69).

Em obras como *Inda* (1996), *Doador* (1999), *Manicure* (2002), *Gaveta do guardados*

³⁵ D'ANGELO, 2013.

(2013), *Carta ao pai* (2015), *O tempo passa* (2015), Elida Tessler salva os objetos da dispersão, do descarte e do esquecimento, ao mesmo tempo em que transforma em poesia o prosaico. Assim, meias-calças colecionadas pela mãe durante vinte anos; objetos domésticos cujos nomes contêm o sufixo “dor”, doados à artista por conhecidos e amigos; vidros de esmalte usados, recolhidos da mesma manicure, ao longo de três anos; as fichas catalográficas descartadas da biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; a máquina de escrever que pertenceu ao pai; são ressignificados nos trabalhos da artista.

A mesma relevância dada ao comum é percebida nos suportes escolhidos para a palavra escrita, em exposições nas quais Elida Tessler utiliza vocábulos enquanto imagem: as toalhas de *Temporal* (1998); os pratos de *Horizonte provável* (2004); os prendedores de roupas de *Você me dá sua palavra* (2004-...); as rolhas de garrafa de *Dubling* (2010).

Foi a importância atribuída aos objetos por alguns escritores, que, segundo a artista, a fez estabelecer um diálogo mais íntimo com a literatura, pois tais autores fizeram-na repensar a maneira com a qual se relaciona e enxerga o que está diante dela, como afirma em entrevista a Marília Panitz, na *Revista Binômios*:

Em determinado momento, identifiquei em Georges Perec e em Michel Butor, autores do novo romance francês dos anos de 1950, a possibilidade de criar uma conversa mais intensa com a literatura, pois percebi o seu foco no mundo dos objetos, e não mais na criação de personagens e de um enredo em torno deles. Em seus romances, respectivamente, em *As coisas* e em *A modificação*, encontrei a força do detalhe e a potência da descrição pormenorizada de uma determinada situação espacial dos objetos. Esses elementos me ajudaram a refletir sobre o meu próprio posicionamento diante das coisas e sobre sua potencialidade de mudança relativa às nossas formas de ver o que está diante de nós (TESSLER, 2014, pp. 69-71).

O uso da palavra retirada de livros aparece na obra de Elida Tessler em 1999, a partir do romance *Café pequeno* (1995), de Zulmira Ribeiro Tavares, apresentado pela primeira vez na exposição “Território expandido”, em 1999, no Sesc Pompeia, com curadoria de Angélica de Moraes.

Nos anos seguintes, o entrecruzamento da visualidade com a literatura no processo criativo de Elida Tessler ocorre por meio da captura de frases dos textos literários, para se tornarem títulos das obras visuais, conforme a artista explica: “eu tomei como método fisgar uma frase de um livro, que eu estivesse lendo. Quando eu acabava o trabalho, eu tentava encontrar, na página em que eu havia parado minha leitura, algo que se aproximasse do meu trabalho” (TESSLER *apud* NEVES, 2011, p. 34). Assim, surgiram *Fundo de rumor mais macio que o silêncio* (2003), após a leitura de *Marcivaldo ou As estações da cidade* (1963),

de Ítalo Calvino; *Um homem que dorme enquanto dura a viagem ao redor do seu quarto* (2004), que surgiu da junção dos títulos *Um homem que dorme* (1967), de Georges Perec, e *Viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre (1872); e *Mais perto não se fica a quem não se conhece as mãos* (2004), a partir da leitura do livro *As mãos* (2003), de Manoel Ricardo de Lima.

Nessas apropriações frasais, as imbricações com a literatura eram incipientes, mas já continham o diálogo que a obra de Elida Tessler estabeleceria de forma intensa com os textos literários. Sobre tais trabalhos, ela entende que havia neles um sinal de aproximação entre arte e literatura, entre objeto e literatura; para a artista, essas obras já continham a potência do quanto um romance pode aderir-se ao trabalho de um artista visual, e do quanto artistas e escritores conversam, a partir de suas produções (TESSLER *apud* NEVES, 2011, p. 34).

Além de Zulmira Tavares e dos escritores antes mencionados, Donald Schüler, Robert Musil, Orhan Pamuk, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Euclides da Cunha têm sido interlocutores-provocadores dos trabalhos de Elida Tessler. Segundo a própria artista (TESSLER, 2014, p. 69), tais autores escreveram romances e ensaios os quais produziram mudanças importantes na forma de ela pensar, na maneira por meio da qual ela olha para seu entorno. Conforme Elida Tessler, esses escritores ajudaram-na a se movimentar no espaço mental, a se deslocar em tempos históricos diferentes, a permutar pontos de vista.

A influência da literatura no processo de criação visual pode ser encontrada já nas mais antigas obras pictóricas da humanidade. Tomando-se como exemplo apenas a *Odisseia*, um dentre milhões de livros escritos na história da literatura ocidental, pode-se citar incontáveis exemplos de trabalhos visuais nascidos a partir do texto de Homero, como o mosaico romano encontrado em Cartago, datado do século II A.C. (Figura 19), e o óleo sobre tela, de 1891, (Figura 20) de John William Waterhouse, ambos denominados *Odisseu e as sereias*, por retratarem o episódio da *Odisseia* no qual Odisseu³⁶ necessita enfrentar esses seres mitológicos.

³⁶ A presente dissertação utiliza tradução da *Odisseia* realizada, diretamente do grego para português, por Donald Schüler. Em tal tradução, Schüler considera o fato de que a palavra “Odisseia” (em grego: *Ὀδύσσεια*, transl. *Odyssseia*) significa a história de Odisseu, e opta por se referir ao protagonista como “Odisseu”, e não como “Ulisses”, nome mais habitual nas traduções da obra para a língua portuguesa. Assim, seguindo a escolha do tradutor, a presente pesquisa vale-se de “Odisseu” para denominar o personagem de Homero.



Figura 19: *Odisseu e as sereias*, século II a.c., mosaico. Disponível em: <<http://www.bardomuseum.tn>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.



Figura 20: John William Waterhouse, *Odisseu e as Sereias*, 1891, óleo sobre tela, 100 x 201,7 cm. Disponível em: <<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/1312/>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Ainda sobre o episódio das sereias, mas essas transformadas nas garçonetes que atendem Leopold Bloom, em *Ulisses* (1922), de James Joyce, a gravura de Richard Hamilton (1922-2011), *Bronze by gold* (1985-87):



Figura 21: Richard Hamilton, *Bronze by gold*, 1985-87, água-forte e gravura sobre papel, 52,5 x 42,5 cm. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-bronze-by-gold-p77493>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Interessante ressaltar que Richard Hamilton, em processo similar às obras antes mencionadas de Elida Tessler, captura trechos do texto de James Joyce para torná-las título das ilustrações que realiza a partir de *Ulisses*. “*Bronze by gold*” são as palavras iniciais do Capítulo 11 do romance de Joyce, o qual começa com a frase “*bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing*”, ou, em português, “bronze ao lado de ouro ouviu o soar do aço dos ferrados cascos” (JOYCE, 2007, p. 304). O mesmo ocorre na aquarela *Stately plump Buck Mulligan* (1948), cujo título refere-se à primeira frase do Capítulo 1, “*stately plump Buck Mulligan came from the stairhead*”, em língua portuguesa, “majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada” (JOYCE, 2007, p. 27).



Figura 22: Richard Hamilton, *Stately plump Buck Mulligan*, 1948, nanquim e aquarela sobre papel. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/images/buck_mulligan_304x405.jpg>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Entretanto, em exposições como *A vida somente à margem*, *O homem sem qualidades caça palavras*, *Meu nome (ainda) é vermelho*, e nas que serão tratadas no presente capítulo dessa dissertação, *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, Elida Tessler utiliza método bastante diverso dos antes mencionados.

Ao analisar tais obras da artista brasileira, a primeira constatação a que se pode chegar é que, nelas, não há uma tentativa de apreensão e de perpetuação do *hic et nunc* de alguma cena específica presente no livro. Tampouco há a busca pela representação figurativa de alguma personagem do enredo. Isso porque o texto literário não se restringe à condição de fonte de imagens, motivos e temas, e, às letras, não cabem apenas ser a sombra do objeto (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9). As palavras e, algumas vezes, o próprio exemplar do livro são a imagem em si.

Para Elida Tessler (2011b, p. 10), quando a relação entre palavra e imagem assume sua potência medular, torna-se capaz de criar outros horizontes prováveis para a arte. Entretanto, a poética da artista não representa uma tentativa de estabelecer uma identidade de estrutura entre literatura e artes visuais, mas, sim, contém a “identidade de fundo e de percepção” (D’ANGELO, 2006) mencionada no item 3.4 do capítulo anterior. Na transtextualidade e na translíngua que opera, cada campo epistemológico mantém sua própria singularidade (D’ANGELO, 2016a, p. 265).

Trata-se, (...), da concomitância de uma diversidade epistemológica que não

apenas sobrevive (...), mas vive de nova vida, antes impensável. Esse binômio – transtextualidade e translinguagem –, feito de “vida nova”, de nova vitalidade, é também um espaço novo em que as Artes dialogam entre elas e com o sujeito produtor e leitor (D’ANGELO, 2016a, p. 265).

Sobre seu processo criativo, a artista brasileira afirma que, ao iniciar uma obra, se coloca diante do infinito de possibilidades que a palavra pode oferecer, e que, sistematicamente, incorpora objetos onde a palavra encontra uma superfície de pouso. Mais recentemente, tem apresentado o próprio livro como elemento ativo no trabalho. Para tanto, procura estabelecer uma intimidade com a materialidade do livro, atendo-se a textura, a espessura do volume, a qualidade da impressão e do papel, a configuração do texto. A experiência visual da leitura também se incorpora ao projeto final (TESSLER, 2014, p. 71), como ver-se-á nos subtítulos seguintes sobre a obra *Meu nome (também) é vermelho* e a respeito do trabalho *Vous êtes ici*, Elida inscreve, sobre as páginas do exemplar, a própria experiência da leitura.

A artista explica a intimidade que estabelece com os textos dos autores, em busca de se identificar com os processos de criação dos mesmos: “a intimidade acontece, creio, quando me permito adentrar o texto a partir de uma sugestão do autor, com uma proposição que nasce de dentro da narrativa” (TESSLER, 2014, p. 71). Afirma, ainda, que não consegue mais separar o que lê do que vê e, sobretudo, do que imagina ao longo da leitura. Confessa que, durante o processo de criação de suas obras, torna os escritores cúmplices das proposições e dialoga com eles o tempo inteiro. Deles escuta as indicações para a busca do lugar onde as palavras podem encontrar seu campo de pouso (TESSLER, 2015, p. 282), como ocorre com as rolhas e as garrafas de *Dubling*, as quais estão presentes em uma frase do protagonista de *Ulisses*, de James Joyce, e que representam o erotismo que permeia o enredo do início ao fim do livro.

Assim, examinando-se a forma como Elida Tessler transpõem a literatura para a visualidade, pode-se chegar, ainda, a uma segunda constatação, na qual reside a maior peculiaridade de sua poética. Durante o processo de captura, absorção e integração dos elementos literários, a artista brasileira rapta os temas, motivos, assuntos, submersos nas narrativas de cada livro. Independente da representação de uma cena ou de uma personagem, as obras de Elida Tessler traduzem para a visualidade elementos que constituem o cerne dos romances dos quais nasceram, no sentido que Orhan Pamuk atribui a “cerne do romance”, ou seja, um centro secreto onde algo mais misterioso e mais profundamente significativo opera (PAMUK, 2011, p. 110). Dessa maneira, na transposição de tais elementos para a visualidade,

a artista dá continuidade ao âmago da narrativa. É o que ocorre, por exemplo, como ver-se-á nos subtítulos seguintes desta dissertação, com a proibição à arte figurativa e a dedicação do artista, presentes em *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk; com o erotismo e as perambulações, existentes em *Ulisses*, de James Joyce; com a indissociabilidade entre o indivíduo e o tempo e a memória dos objetos, presentes no *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Quando a presente dissertação menciona que as obras de Elida Tessler aqui tratadas dão continuidade aos elementos subjacentes retirados dos livros, quer dizer que tais temas, motivos, assuntos não se encontram estagnados em uma representação. Os trabalhos da artista objeto da presente pesquisa promovem uma abertura, uma perpetuação, mantêm, na visualidade, a condição do “texto literário como lugar de trânsito” (D’ANGELO, 2016a, p. 264), um lugar de cruzamento de linguagens, onde a imagem que emerge do texto, de que é composta a textualidade, não é redutível a uma impressão visual, pois tal imagem é um lugar de dilatação, feito de condensações, expansões, retornos que não se cansam de doar novas significações e novas simbolizações à textualidade (D’ANGELO, 2016a, pp. 264-265).

Segundo Elida Tessler (2010, p. 11), faz parte de seu método de trabalho a configuração de uma imagem por camadas de pensamento, como uma espécie de matéria-prima imaterial, mais conceitual do que física, a qual exige ações sucessivas e nem sempre visíveis. Menciona, também, a construção da imagem com aquilo que sobra, que, como uma espécie de adubo em terreno aparentemente infértil, faz brotar novas configurações de mundo. Sobre a montagem com sobras, usa a acepção de Didi-Huberman a respeito da criação de uma imagem: “fazer uma imagem, então: fazer aparecer os limites imanentes e, para isso, fragmentar conectando, abrir fazendo proliferar, enfim, praticar uma montagem sobre outros restos de imagens, sobre outros restos de linguagem, de pensamentos, de gestos, de temporalidades” (DIDI-HUBERMAN *apud* TESSLER, 2010, p. 11).

A configuração de uma imagem por camadas, de uma imagem sobre restos de linguagens, de temporalidades, é, justamente, o que Elida Tessler realiza nas obras objeto de estudo da presente dissertação. A análise desses trabalhos pressupõe o gesto arqueológico sugerido por Donaldo Schüler (2007) quando, ao falar da poética da artista, diz que debaixo de todo texto outros textos se alinham, e, a leitores atentos, não escapam os textos escondidos, os quais conseguem provocar o diálogo do texto oferecido à vista com os textos rasurados. Sob a imagem visual produzida por Elida Tessler, encontramos a imagem literária, aberta, expandida, continuada.

E a artista parece retomar o ensinamento materno citado no início desse subtítulo.

Transforma uma coisa em outra. Nessa “outra coisa”, permanecem os resquícios da predecessora e a lição de poesia.

4.2 *Meu nome (também) é vermelho: a escritura de Elida Tessler sobre o vermelho de Orhan Pamuk*

A poética de Elida Tessler, no que tange a ignorar as “fronteiras imaginárias”³⁷ entre artes visuais e literatura, relaciona-se extremamente com a de Orhan Pamuk, escritor turco, cujo romance *Meu nome é vermelho* (1998) deu origem à obra *Meu nome (também) é vermelho* (2009) da artista brasileira.

O livro *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk, publicado no Brasil em 2004, “é uma multiplicidade de vozes e imagens, uma gigantesca arquitetura teatral e intersemiótica. Pois é de intersemiose que se trata. O livro é uma homenagem ficcional à teoria da arte” (D’ANGELO, 2016a, p. 266). É um romance absolutamente tradicional em seu formato, mas é revolucionário porque faz evoluir a narrativa para uma teoria da estética em forma de ficção (D’ANGELO, 2016a, p. 265).

Trata-se de um bom trabalho para os teóricos das artes visuais, os comparatistas e os semioticistas, ou seja, para todos que reconhecem a complementariedade da experiência textual como conjunto de ramificações e estratificações que quase pouco ou nada têm a ver com uma noção estereotipada do literário e daquilo que se considera literatura (D’ANGELO, 2016a, p. 271).

O leitor recebe o relato por meio de dezenove narradores diferentes, dentre eles um cadáver, a imagem de um cavalo, a morte, o desenho de uma moeda e a cor vermelho. A trama que apresentam é a ponta de um iceberg cujo corpo submerso consiste em um emaranhado indissociável entre teoria da arte, religião e filosofia. Em meio à narrativa, sutilmente diluído nos conflitos e nas desventuras dos personagens, Pamuk apresenta o debate em torno da iconoclastia no Islã, bem como o conflito entre os dogmas religiosos e um processo “típico de toda a arte islâmica: o de misturar, reformular e criar a partir de tradições artísticas altamente variadas” (GRUBE, 1966, p. 17).

As imbricações entre artes visuais e literatura na poética de Orhan Pamuk não se restringem à escritura do livro *Meu nome é vermelho*. Conforme declarou no texto “*When*

³⁷ D’ANGELO, 2013.

*Orhan Pamuk met Anselm Kiefer*³⁸, o escritor turco, Prêmio Nobel de Literatura em 2006, dedicou-se intensamente à pintura, desde a infância até os vinte e dois anos, período durante o qual sonhava em ser artista visual (PAMUK, 2015). Apesar de, ainda jovem, ter abandonado a pintura, a influência da pintura não o abandonou. Pamuk deixa isto claro em “O que nossa mente faz quando lemos um romance”, uma das seis palestras proferidas pelo autor em Harvard, reunidas no livro *O romancista ingênuo e o sentimental* (PAMUK, 2011). No texto, Pamuk realiza uma analogia entre o mundo retratado no romance e uma “paisagem pintada”. Afirma que muitos detalhes que o romance vai urdindo, delicadamente, ao longo da leitura, aparecem, na cena lida, como um quadro. “O leitor tem a impressão de estar não entre as palavras de um romance, mas de pé diante de uma paisagem pintada” (PAMUK, 2011, pp. 12-13).

Se, enquanto leitor, Pamuk valoriza as imagens que o texto proporciona, no ofício de escritor ele não é diferente, como afirma em outra das palestras, esta chamada “Palavras, quadros, objetos”. Pamuk declara que “a arte de escrever romances é a capacidade de perceber os pensamentos e as sensações dos protagonistas numa paisagem – quer dizer, entre os objetos e imagens que os rodeiam” (PAMUK, 2011, p. 66). Afirma, ainda, que “escrever um romance equivale a pintar com palavras, e ler um romance equivale a visualizar imagens por meio das palavras de outra pessoa” (PAMUK, 2011, p. 69), e que alguns escritores são melhores em se dirigir ao que Pamuk chama de imaginação verbal, enquanto outros falam com mais força à imaginação visual. Chama o primeiro tipo de ‘escritores verbais’, e o segundo de ‘escritores visuais’, e define-se, ele próprio, como um escritor visual (PAMUK, 2011, p. 67).

Especificamente sobre o processo criativo de *Meu nome é vermelho*, admite em seu discurso na Cerimônia de Entrega do Prêmio Nobel de Literatura:

No romance *Meu nome é Vermelho*, quando escrevi sobre os antigos miniaturistas persas que desenhavam o mesmo cavalo com a mesma paixão por tantos anos, memorizando cada pincelada de tal modo que se tornavam capazes de reproduzir aquele lindo cavalo de olhos fechados, eu sabia que estava falando da profissão de escritor e da minha própria vida (PAMUK, 2007, pp. 14-15).

³⁸ Texto publicado pelo jornal “The Guardian” após Orhan Pamuk visitar o ateliê de Anselm Kiefer, artista visual de quem Pamuk é devotado fã.

When Orhan Pamuk met Anselm Kiefer. The Guardian, 25 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/25/when-orhan-pamuk-met-anselm-kiefer>>. Último acesso em: 01 mai. 2016.

Cinco anos após o lançamento do livro de Orhan Pamuk no Brasil, Elida Tessler, expõe, na coletiva “*Nuevas Miradas: 14 artistas brasileños contemporáneos*”, na galeria Fernando Pradilla, em Madri, o trabalho *Meu nome (também) é vermelho*, uma releitura muito pessoal sobre a obra de Pamuk, na qual realiza intervenções sobre o livro do escritor turco. A exposição é composta por duzentos porta-retratos com molduras vermelhas, as quais enquadram e fixam à parede duzentas fotografias de palavras, retiradas do romance de Pamuk e designadoras de coisas vermelhas; um exemplar do livro impresso *Meu nome é vermelho*, no qual todas as letras que não formam palavras ou expressões referentes à cor vermelha foram barradas com um traço diagonal, quase verticalizado, utilizando-se para tanto tinta para caligrafia vermelha e um cálamo de vidro italiano; os cadernos onde as palavras retiradas do livro foram copiadas, o cálamo, o tinteiro para tinta de caligrafia e os vidros de tinta vermelha utilizados para a confecção do trabalho.



Figura 23: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. Instalação com 200 porta-retratos, livro impresso com intervenções gráficas e material de caligrafia, 18 x 24 cm (porta-retratos), 24 x 36 cm (livro aberto). Disponível em: <<http://www.elidatessler.com.br>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Como ver-se-á a seguir, “o trabalho de Elida Tessler completa e complementa a leitura de *Meu nome é vermelho* (...), num jogo de pureza e impureza sem solução” (D’ANGELO, 2016a, p. 271). Em gesto similar ao de Pamuk, que transfigura teoria estética em ficção, Elida

Tessler transmuta o texto literário em visualidade, capturando elementos que compõem o cerne do romance de Pamuk e dando a eles continuidade por meio da obra visual.



Figura 24: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. pormenor. Disponível em: <<http://www.elidatessler.com.br>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

4.2.1 A palavra-imagem emoldurada, a caligrafia da artista: o aniconismo, o estilo do miniaturista

Duas particularidades da obra *Meu nome (também) é vermelho*, marcadamente diversas em relação às demais obras de Elida Tessler, carregam elementos do livro de Pamuk à visualidade: o uso da moldura e o emprego da caligrafia da artista.

Ao longo da narrativa do *Meu nome é vermelho*, Pamuk apresenta um antigo debate dentro da arte islâmica, que gira em torno de ela poder ser figurativa, ou não. A oposição à figuração no Islã é baseada não na escritura sagrada do Corão, mas, sim, no também sagrado Hádice³⁹ (FLOOD, 2002, p. 643), o qual consiste no corpo de leis, lendas e histórias sobre a vida do profeta Maomé, bem como nos próprios dizeres em que Maomé justificou suas escolhas ou ofereceu conselhos (MOTZKI, 2004, pp. 285-288). Nesse conjunto de textos, as

³⁹ O Hádice, considerado a segunda lei depois do Corão, contém atos, afirmações, opiniões e modos de vida de Maomé e, para a maioria dos muçulmanos, apresenta, com autoridade, uma exposição dos significados do Corão (MOTZKI, 2004, pp. 285-288).

duas principais objeções à arte figurativa concernem, primeiro, em não usurpar os poderes divinos da Criação⁴⁰ e, segundo, no medo do Shirk, termo que se tornou sinônimo dos pecados do politeísmo e da idolatria, mas que, originalmente, significava associar outros deuses a Deus (FLOOD, 2002, p. 643). Ambas objeções preocupam-se com o materialismo da veneração nas religiões não islâmicas. Segundo Flood (2002, p. 644), as prescrições do Hádice, indubitavelmente, promovem o aniconismo (ausência de representação figurativa) e motivam atos de iconoclastia (destruição de imagens). Porém, o impacto na Arte Islâmica em geral varia bastante de acordo com o local e o momento histórico.

No enredo de *Meu nome é vermelho*, que se desenvolve na Istambul de 1591, a arte figurativa ocorre dentro dos livros, por meio das miniaturas e das iluminuras, como demonstra o primeiro narrador do enredo de Pamuk:

Eu fazia miniaturas e iluminuras para os livros. Iluminava as beiradas das páginas colorindo suas margens com fidelíssimos desenhos de folhas, ramos, roseiras, flores e pássaros. Pintava nuvens com as bordas revoltas à chinesa, ramagens complicadas, matagais furta-cor onde se escondem gazelas, galeras, sultões, bosques e palácios, cavalos, caçadores... (PAMUK, 2013, p. 10).

Entretanto, na Istambul e no período do livro de Pamuk, as imagens só são permitidas se “forem regradas pelo texto” (FOUCAULT, 1988, p. 39). “As imagens são feitas para alegrar as páginas” (PAMUK, 2013, p. 88). “Para embelezar um livro, o pintor deve escolher a mais bela cena de cada história” (PAMUK, 2013, p. 42). “As imagens são a história florescendo em cores, mas uma pintura sem uma história que a acompanhe é inimaginável” (PAMUK, 2013, p. 43). No mesmo sentido, outro trecho da narrativa, no qual o Sultão fala (entre aspas) ao Mestre Iluminador que apenas escuta:

“O essencial é a história”, dissera ele. “Uma bela imagem completa graciosamente uma história. Se tento imaginar uma imagem que não seja a ilustração de uma história, percebo que, ao fim, ela se tornará um falso ídolo. Porque como não é possível acreditar em uma história ausente, acabaremos naturalmente acreditando na imagem mesma”.

(...)

“Mas uma imagem não pode ser exposta assim. Porque uma imagem pendurada na parede, qualquer que seja nossa primeira intenção, sempre acaba convidando à adoração” (PAMUK, 2013, p. 157, aspas do autor).

⁴⁰ Receios similares ocorreram em movimentos no Cristianismo e no Judaísmo, contra a veneração de ícones. Segundo Paul Corby Finney, o cristianismo surgiu como uma religião essencialmente iconofóbica (FINNEY, Paul Corby. *The Invisible God*. Oxford University Press, 1997).

Na trama de Pamuk, em comemoração ao primeiro ano da Hégira, o Sultão encomenda em segredo, a um dos Grandes Mestres Iluminadores de Istambul, um livro que represente, em sua beleza, o poder e a riqueza do Império Otomano da época. Porém, mesmo ciente da vedação à arte figurativa, o pedido do Sultão contém uma afronta ao Islã: o manuscrito iluminado conterá um retrato desse Sultão à maneira europeia. O pecado contido nesse livro, confeccionado pelo Grande Mestre Tio Efêndi com a ajuda dos melhores miniaturistas e iluminadores do sultanato, gera os assassinatos que rondam a narrativa.

O conflito entre utilizar, ou não, a arte figurativa surge como o motivador do Assassino, o qual, pouco antes de atacar sua segunda vítima, pronuncia, “com a gravidade de um promotor formulando sua acusação” (PAMUK, 2013, p. 225), as seguintes palavras:

No Dia do Juízo, será pedido aos escultores que insuflam vida a suas criaturas, (...) E como nenhuma delas se animará, sofrerão os tormentos do inferno. Não esqueçamos que, no Venerável Corão, Alá é qualificado de ‘escultor’. Alá cria, faz existir o que não existe, anima o inanimado, e ninguém pode rivalizar com ele. A pretensão dos pintores de fazer o que ele fez, de ser criadores como ele, é o maior de todos os pecados (PAMUK, 2013, p. 225).

Segundo Heidi de Mare (2007), Pamuk contrasta o estilo artístico dos europeus renascentistas com a pintura de miniaturas islâmica. O primeiro comete o pecado do retrato, produzindo pinturas únicas de pessoas reais com rostos únicos, tão encantadores quanto assustadores em sua veracidade; a pintura com perspectiva funciona como janelas para a realidade; o olho funciona como um centro que permite a todos as mesmas medidas e proporções, independentemente de patente ou status (MARE, 2007). Na segunda, a representação de pessoas reais, e de detalhes faciais em particular, é proibida; as miniaturas têm origem na repetição com o propósito de iluminação espiritual; o miniaturista pinta não o que ele vê, mas reproduz a visão de Deus (MARE, 2007).

Em *Meu nome (também) é vermelho*, Elida Tessler, pela primeira vez em sua trajetória de expor a palavra escrita, emoldura as palavras retiradas da obra literária. São duzentas “fotografias colocadas em porta-retratos com moldura vermelha, apresentando as páginas de um caderno onde eu transcrevi (...) as palavras que designam coisas vermelhas presentes no romance” (TESSLER, 2014, p. 83).

Partindo-se do pressuposto de que a moldura, tradicionalmente, costuma abrigar uma imagem, há, nas molduras vermelhas de Elida Tessler, uma continuidade ao aniconismo,

defendido ou questionado pelas personagens de Pamuk, e, principalmente, uma continuidade ao conflito que o aniconismo gera entre as personagens.

Assim, em *Meu nome (também) é vermelho*, por um lado, ocorre a ausência de representação figurativa no sentido em que desejam os defensores do aniconismo: não há, dentro da moldura, um desenho, pintura, ilustração, fotografia que represente, por exemplo, uma mantilha escarlate (Fig. 25), mas, sim, a inscrição “mantilha escarlate” que indica a peça de vestuário.

Por outro lado, como visto no primeiro capítulo desta dissertação, na obra de Elida Tessler, a palavra não se reduz a simples meio de representar a imagem: a palavra é a imagem; e, se a artista emoldura tal palavra e a prega à parede do museu, está contrariando, como fizeram parte das personagens de Pamuk, o aniconismo, pois, como citado anteriormente, “uma imagem pendurada na parede, qualquer que seja nossa primeira intenção, sempre acaba convidando à adoração” (PAMUK, 2013, p. 157). Corrobora essa leitura das molduras vermelhas o fato de, conforme mencionado acima, a própria artista denominar o sustentáculo das palavras de “porta-retratos com moldura vermelha”, indicando que há ali o retrato de uma palavra e, enquanto retrato, há ali uma imagem.

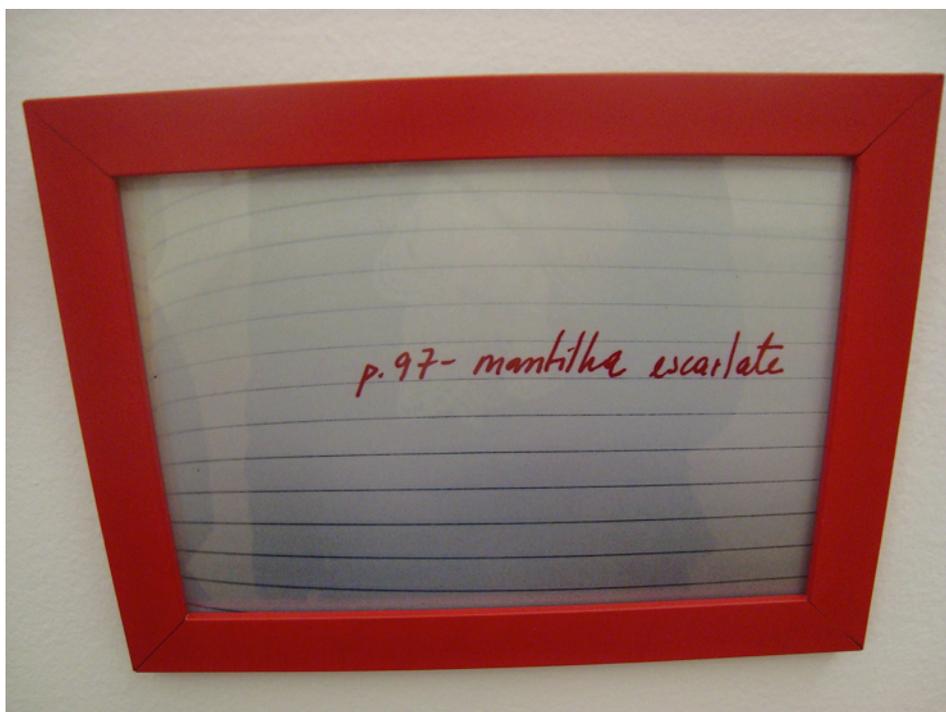


Figura 25: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. Pormenor. Fonte: arquivo pessoal.

Outro elemento da obra *Meu nome (também) é vermelho* que, igualmente, consiste em continuidade visual do livro *Meu nome é vermelho* é o uso da caligrafia da artista.

No texto do escritor turco, o contraste entre a arte islâmica e a arte europeia renascentista gera o longo debate sobre o estilo do artista, ou seja, sobre a vontade do artista de ter “um método próprio (...) uma maneira, uma característica que o diferencie dos outros” (PAMUK, 2013, p. 90). Os miniaturistas das excelentes escolas de Herat e de Tabriz, que figuram no romance de Pamuk abandonaram um estilo individual a favor de uma proposta estilística coletiva (D’ANGELO, 2016a, p. 266). Para eles, “a arte é ‘ver o mundo como ele é visto por Deus’, como diz um mestre da escola de Herat no romance. Por isso, não existiria originalidade, nem individualidade da obra artística” (D’ANGELO, 2016a, p. 270). Para essa corrente, um estilo pessoal é uma tendência indesejada, influência dos chineses e dos europeus (PAMUK, 2013, p. 90), “um estilo nada mais é que um defeito que permite, em cada objeto, distinguir entre todos os outros quem o pintou, e não uma característica individual, como alguns arrogantemente proclamam” (PAMUK, 2013, p. 141). Já outra vertente, não acredita que o estilo é fruto de uma imperfeição, porque o que passa do miniaturista à imagem, aquilo que permite distinguir sua obra, “não é de modo algum uma imperfeição ou uma falta grave, mas uma nova regra artística. Prova disso é que, com o tempo, ela se torna o modelo que todos os outros pintores farão questão de imitar” (PAMUK, 2013, p. 97).

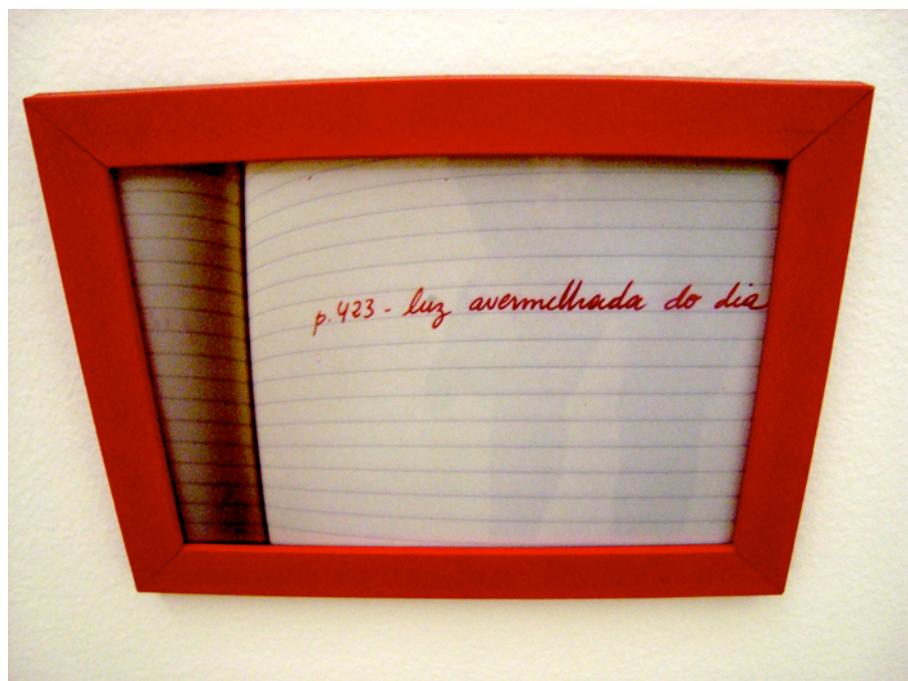


Figura 26: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. Pormenor. Fonte: arquivo pessoal.

Elida Tessler captura duzentas passagens do livro de Pamuk que se referem a cor vermelha e, em vez de imprimi-las em objetos como faz em suas demais obras, escreve tais

expressões, uma por uma, de próprio punho. Dessa maneira, Elida Tessler dá continuidade à questão do estilo pessoal por meio de sua própria caligrafia, pois o que é a caligrafia senão “estilo ou maneira própria, peculiar de escrever à mão” (HOUAISS, VILLAR; 2009, p. 370)? A artista visual coloca, na palavra-imagem, o maior estilo pessoal que a palavra escrita pode receber e, por meio desse gesto, perpetua, na obra *Meu nome (também) é vermelho*, o debate sobre o estilo do artista iniciado em *Meu nome é vermelho*.

4.2.2 O traço diagonal repetido, a supressão das letras: o tempo e a pintura, os restos de imagens

Um dos grandes Mestres Miniaturistas ilustrados por Pamuk, quando questionado por outra personagem sobre a relação do tempo com a pintura, chega a três conclusões. “Somente o tempo pode gerar uma imagem perfeita”, “o único meio de se libertar do tempo é exercer seu talento pela pintura”, o tempo cessa, e só resta a morte, para quem renuncia à vida e à pintura perfeita (PAMUK, 2013, p. 110).

Em busca da “imagem perfeita”, exercendo seus talentos para se libertar do tempo e, concomitantemente, escapar da morte, os miniaturistas têm como técnica repetir, de forma incansável, as mesmas imagens:

Na casa em que vivia recluso, começava a trabalhar bem cedinho, logo depois da prece matinal, e continuava a pintar noite adentro, à luz de vela, os mesmos cavalos, os mesmos ciprestes, os mesmos amantes, dragões e belos príncipes, até jorrarem lágrimas amargas dos seus olhos avermelhados (PAMUK, 2013, p. 113).

Tal gesto repetitivo proporciona, aos miniaturistas e aos ilustradores, uma enorme intimidade com as imagens, a ponto de conceder a eles a condição de reproduzi-las pela memória, dentro de uma filosofia na qual “conhecer é lembrar-se do que se viu” (PAMUK, 2013, p. 112). E, alguns artistas, por terem trabalhado tão persistentemente sobre as mesmas imagens, nem se importam em ficar cegos:

“Estou cego, é verdade”, disse a este. “Mas guardo na memória todas as maravilhas daquele manuscrito que iluminei nestes últimos onze anos, lembro-me de cada traço de cálamo, de cada pincelada que dei, e minha mão é capaz de reproduzi-los todos de cor” (PAMUK 2013, pp. 113-114, aspas do autor).

Outros, até, almejam a cegueira, “a escuridão profunda que fica fora do tempo” (PAMUK, 2013, p. 112), “o mais longe que se pode chegar na pintura”, a possibilidade de “ver o que aparece na escuridão de Alá” (PAMUK, 2013, p. 91):

Para ele, a cegueira não era um mal, mas a graça suprema concedida por Alá ao pintor que dedicara a vida inteira a celebrá-Lo; porque pintar era a maneira de o miniaturista buscar como Alá vê este mundo, e essa visão sem igual só pode ser alcançada por meio da memória, depois que o véu da cegueira cair sobre os olhos, ao fim de uma vida inteira de trabalho duro (PAMUK, 2013, p. 117).

Com a mesma veneração e a mesma minúcia as quais os personagens de Pamuk dedicam à pintura das miniaturas e das iluminuras islâmicas, Elida Tessler debruça-se sobre as palavras do livro *Meu nome é vermelho*. Obstinadamente, seis horas por dia, sem interrupção, durante dois meses e dois dias, barra com um traço, “como um corte de estilete na página”, letra a letra, todas as palavras que não se refiram a vermelho (TESSLER, 2014, p. 83), em um livro de mais de quinhentas páginas, usando um cálamo de vidro veneziano e tinta vermelha para caligrafia. Sobre o processo de barrar as letras, a artista descreve:

Ponto por ponto. Traço por traço. (...) a concepção do trabalho contou com a realização de apenas um breve traço diagonal repetido inúmeras vezes, de uma mesma cor, em tempos sucessivos. E também em tempos contínuos, isto é, contabilizei dois meses e dois dias, com cerca de seis horas diárias sem interrupção, para poder recobrir todas as páginas, do título às notas, passando pelo sumário, orelhas e contracapa da edição. Senti como se eu estivesse não somente tateando o livro, mas perpassando as camadas de tempo que me separavam do atelier de caligrafia e iluminuras do século XVI (TESSLER, 2010, p. 7).

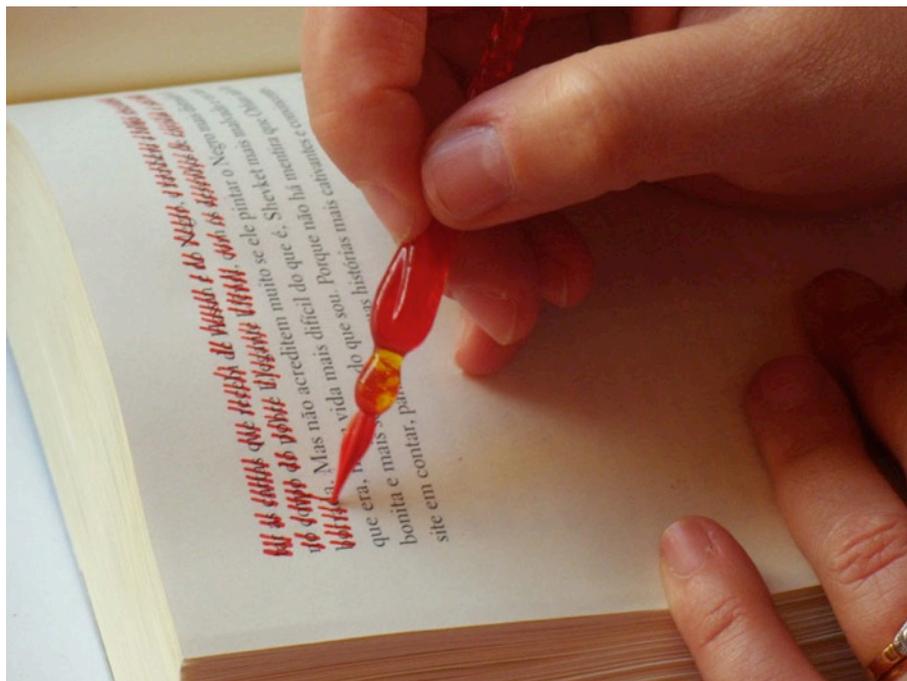


Figura 27: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. Pormenor. Disponível em: <<http://www.elidatessler.com.br>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Por meio da devoção consagrada ao trabalho com o cálamo, Elida Tessler continua, na visualidade, a estreita relação entre tempo e árdua dedicação dos miniaturistas. Para a artista (TESSLER, 2014, p. 69), os projetos de longa duração consistem no modo que ela encontrou para “estabelecer uma relação mais serena com o tempo, de perceber minhas resistências relativas a seus imperativos, e com a noção de efemeridade que tanto me inquieta”, pois admite que sua “relação com a passagem do tempo nunca foi tranquila”.

O gesto de Elida Tessler sobre o romance de Pamuk, letra a letra, palavra a palavra, materializa a passagem do tempo. Cada traço diagonal repetido, suprimindo do texto tudo o que não se refira à cor vermelha, imita o movimento da areia que escorre da clepsidra, de cima para baixo, sincopado e irreversível. Nesse aspecto, a gestualidade de Elida Tessler em *Meu nome (também) é vermelho* aproxima-se do gestual mencionado no Capítulo 1 da presente dissertação, contido na poética de Mira Schendel e de Roman Opalka, uma “tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero” (SCHENDEL *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 256), de tornar visível a passagem do tempo. Ao barrar os sinais gráficos em gesto contínuo e ritmado, Elida inscreve, sobre as páginas do livro de Pamuk, a própria experiência da leitura. Transforma o ato de ler, originalmente impalpável como o tempo, em algo concreto, riscado na diagonal e em vermelho, vocábulo a vocábulo. Após a intervenção sobre a obra do escritor turco, a experiência de Elida Tessler enquanto leitora, poderá ser vista e revista, lida e relida, “coisa que o tempo não pode” (SCHENDEL *apud* SALZSTEIN, 1996, p. 256). Assim, a

imagem do exemplar de Pamuk, traçado pela artista, fixa, sem imortalizar, a fluidez do tempo, nos moldes pensados por Schendel para suas próprias inscrições; torna visível a passagem do tempo, no caso, o tempo da leitura, como desejava Opalka.

Outro elemento do livro de Pamuk continuado por Elida Tessler é a intimidade que os miniaturistas criam com as imagens, ao ponto de poderem ilustrar mesmo que cegos. Entretanto, em *Meu nome (também) é vermelho*, a intimidade que a artista estabelece é com o texto de Pamuk. Sobre o estabelecimento de intimidade com os textos dos autores, Elida Tessler confirma que, de fato, procura identificar-se com os processos de criação daqueles e, também, com a materialidade do livro: a textura, a espessura do volume, a qualidade da impressão e do papel, a configuração do texto (TESSLER, 2014, p. 71).

O gesto de barrar as letras do livro, por parte de Elida Tessler, remete, ainda, ao dos raspadores e modificadores de imagens, os quais são mencionados durante o enredo de *Meu nome é vermelho*. No contexto histórico e cultural da narrativa de Pamuk, rezava o costume a prática de, após capturar e matar o inimigo, o vitorioso visitar a biblioteca e o harém do derrotado para afirmar-se como o novo soberano. Na biblioteca, os encadernadores descosturavam os livros do falecido e reordenavam as páginas, a fim de montar com elas novos volumes. Os calígrafos substituíam o epíteto que mencionasse o derrotado e o substituíam pelo nome do novo soberano. Os pintores substituíam, em suas magníficas miniaturas, os sublimes retratos do falecido, pelo retrato do vencedor, após os raspadores dos artistas terem eliminado da imagem as feições do vencido. Assim, quando os livros mudavam de mão, as pinturas eram reutilizadas em outros livros, em outras épocas, depois da morte dos xás e sultões que os encomendaram.

As conexões entre *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk, e *Meu nome (também) é vermelho*, de Elida Tessler, afastam-se totalmente de uma relação entre vencedor e vencido. Pelo contrário, como defendido pela presente dissertação, a obra visual expande e dá continuidade ao narrado na obra literária. Ainda assim, como acontecia com os livros que mudavam de proprietário no romance do escritor turco, os traços diagonais vermelhos aplicados sobre as letras do romance transformaram o exemplar *Meu nome é vermelho* sobre o qual Elida interveio em outro: o livro não é mais o mesmo, tornou-se um objeto único. Segundo a artista, ao longo do processo de intervenção sobre as páginas, o livro “foi tomando outro corpo. A espessura das páginas foi se modificando com a umidade da tinta. Todo o trabalho aconteceu por camadas de pigmento e de tempo” (TESSLER, 2014, p. 83). Continua questionando-se se estava a “escrever ou ‘desescrever’”, a “ler ou ‘desler’”; e ela mesma responde: “sobre a letra impressa do livro, eu acrescentava um gesto manual, uma espécie de

caligrafia mono-alguma-coisa. Trata-se aqui de uma outra forma de escritura, que barra a letra e cria um silêncio feito de hachuras” (TESSLER, 2010, p. 8).



Figura 28: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. Pormenor. Disponível em: <<http://www.elidatessler.com.br>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Além disso, nos livros retratados no romance, raspava-se uma parte da imagem para dar lugar a outra pintura, mas os vestígios da parte raspada permaneciam sobre o papel, sob a nova imagem pintada. A nova imagem, portanto, construía-se sobre os restos da antiga. Da mesma forma, em *Meu nome (também) é vermelho*, o texto de escritor turco permanece por baixo dos traços vermelhos do cálamo da artista brasileira. Assim como os ilustradores de Pamuk, Elida Tessler pratica a montagem sobre outros restos de imagens, sobre outros restos de linguagem (DIDI-HUBERMAN *apud* TESSLER, 2010, p. 11), mencionada no primeiro subtítulo desse capítulo, e dá continuidade a mais um aspecto da obra literária.

4.2.3 As palavras expostas, o (também) vermelho, o corte sobre o papel: a poesia e o desenho, o vermelho e o sangue, a representação e o representado

Além da devoção consagrada ao trabalho com o cálamo, antes de finalizar o recobrimento das letras do livro, Elida Tessler sentiu a necessidade de transcrever todas as citações do texto que contivessem algo vermelho. “Como se fosse preciso assegurar uma certa visibilidade a essas passagens, antes que qualquer distração pudesse recobri-las ou uma

desatenção fizesse com que o leitor deixasse de percebê-las” (TESSLER, 2010, p. 9). Para transcrever as duzentas citações do romance que se referiam à cor vermelha, Elida Tessler utilizou dois cadernos com cem páginas cada um, com capa vermelha, com o mesmo tom da tinta para caligrafia. Adotou como princípio a escritura de uma citação por página, onde cada coisa vermelha pudesse ter seu espaço amplo e exclusivo. Sobre o processo de transcrição, a artista detalha:

Como no atelier de caligrafia do século XVI, onde os copistas dedicavam o seu tempo a transcrever os textos dos mestres, enquanto os ilustradores concentravam-se às iluminuras, passei a copiar “as coisas vermelhas do romance”, numerando-as e fazendo referência ao número da página do livro onde se encontra a citação (TESSLER, 2010, p. 9, aspas no original).

A artista visual entende o processo acima mencionado como um exercício de caligrafia, o qual transformou ambos os cadernos em um manuscrito. Conforme Elida Tessler, “o mesmo cálcamo de vidro e a mesma tinta com a qual eu vinha recobrando letras, agora estavam a favor de um novo tipo de escritura: o meu manuscrito” (TESSLER, 2010, p. 9).

O manuscrito de Elida Tessler é fotografado, página a página, e exposto por meio de duzentos porta-retratos com molduras vermelhas, na parede do museu. Por meio dessa transposição à visualidade, o texto, que a artista desenhou sobre o caderno com a própria caligrafia, tornou-se imagem. Ao estabelecer o amálgama entre palavra e imagem, continua o assunto presente na obra de Pamuk sobre as Artes Irmãs.

Segundo D’Angelo (2016a, p. 266), o romance de Pamuk dialoga, de forma mais ou menos explícita, com três textos fundamentais da cultura oriental: o Livro dos Reis de Firdausi (c. 935-c. 1020); o Quinteto de Nizami (?1140-1209); e outro Livro dos Reis, coordenado por Shah Tahmasp. Este último pode ser definido como um livro-álbum, no qual parece inexistir diferença entre a palavra e a miniatura (D’ANGELO, 2016a, p. 266). A questão do entrecruzamento entre palavra e imagem perpassa toda a narrativa de Pamuk, e uma personagem chega a pronunciar-se explicitamente no sentido de que “a poesia e o desenho são irmã e irmão, (...), assim como a palavra e as cores” (PAMUK, 2013, p. 159). Ao longo do enredo do escritor turco:

A palavra resplandece nas cores, a miniatura acolhe e contém o segredo das palavras, o fluir ininterrupto da escrita é parecido com o vento que sacode as folhas das árvores de romã que o miniaturista desenhou, uma por uma, numa tentativa, mais ou menos evidente, de imitar a mão divina (D’ANGELO, 2016a, p. 266).

Em *Meu nome (também) é vermelho*, o próprio título perpetua a irmandade entre literatura e artes visuais. Considerando-se que o advérbio “também” é sinônimo da conjunção subordinada comparativa “assim como”, a denominação do trabalho da artista pode ser lida como uma paródia à máxima “assim como a pintura, é a poesia”. Ademais, por meio do advérbio “também”, a obra visual parece conversar com o romance e afirmar uma identidade que ultrapassa a nominal, que se refere à, antes mencionada, “identidade de fundo e de percepção” (D’ANGELO, 2006), dando continuidade ao debate teórico presente no enredo de Pamuk e tão caro à Elida Tessler.

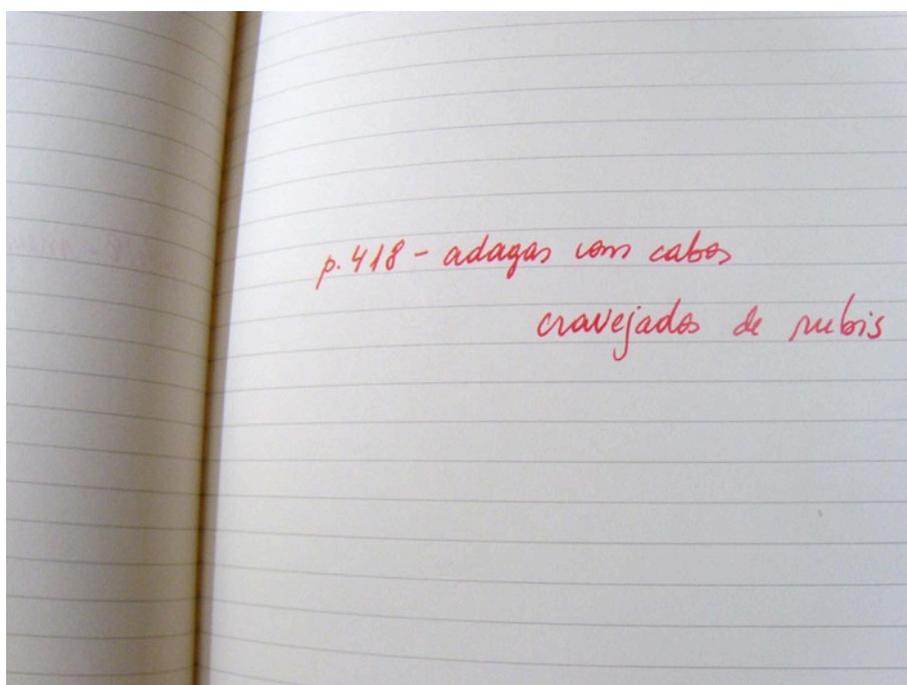


Figura 29: Elida Tessler, *Meu nome (também) é vermelho*, 2009. Pormenor. Disponível em: <<http://www.elidatessler.com.br>>. Último acesso em: 04 jun. 2017.

Especificamente a respeito do vermelho, Elida Tessler comenta que, já nas primeiras páginas, percebeu, em objetos ou sensações, em variações de gênero e número, a presença da cor na elaboração do enredo do escritor turco:

A cor vermelha vem aparecendo ao longo do texto como pigmento usado nos ateliês, na cor de tecidos, nos objetos e nas pedras preciosas. Mas é sobretudo a cor do sangue, este fluido corporal que vai tingindo o romance do início ao fim, e que vem misturar o tom sensual ao político na obra de Pamuk (TESSLER, 2014, p. 83).

Referindo-se ao sangue, o Vermelho enquanto narrador lembra ao leitor: “a vida começa e se acaba sempre comigo” (PAMUK, 2013, p. 260).

Na cena que culmina com o brutal homicídio da personagem Tio Efêndi, a presença do vermelho ajuda, nitidamente, o escritor a construir a tensão. Inicialmente, a cor surge como um alerta. O Assassino parece raivoso, mas ainda não ameaçou a vítima. De repente, em meio a seu discurso, interessa-se por uma arma em potencial: um pesado tinteiro de bronze destinado a abrigar a tinta vermelha.

“É um tinteiro mongol, tem no mínimo trezentos anos”, diz o Tio Efêndi. “Foi o negro que me trouxe de Tabriz. É para o vermelho”.

A súbita tentação que sinto então de vibrar com toda a minha força o tinteiro no crânio daquele velho estúpido e satisfeito de si, é uma tentação demasiado evidente do Diabo para que eu ceda a ela (PAMUK, 2013, p. 231, aspas do autor).

O próprio Tio Efêndi realça, com o auxílio do vermelho, o alerta já enviado ao leitor. “Eu o sentia ali, bem atrás de mim, brandindo meu tinteiro reservado a tinta vermelha na altura da minha nuca” (PAMUK, 2013, p. 232).

No instante do ataque ao Tio Efêndi, Pamuk mistura a tinta ao sangue, o material de que é feita a imagem com o material de que é feita a vida, a base da representação na pintura com a base do que é representado, e o vermelho colore o magistral amálgama realizado pelo escritor turco:

Bateu mais uma vez o tinteiro de bronze na minha cabeça.

Meus pensamentos, minhas lembranças, meus olhos e o que eu via, tudo se misturou para se transformar em medo. Eu não via mais cores, e percebi que todas as cores tinham se transformado em vermelho. O que pensei ser meu sangue era tinta vermelha; o que pensei ser tinta nas minhas mãos era meu sangue que se derramava (PAMUK, 2013, p. 243).

Elida Tessler (2010, p. 9) afirma que, durante o processo de transcrição das palavras, imaginou estar realizando um talho no caderno, um corte de onde pudesse brotar o sangue da letra, e que considerava o livro como um corpo e a página a sua pele. Em outro momento, reitera a relação entre o corte e o sangue: “identifico-me com essa ação de corte, ao fazer uma incisão na página do livro com o cálamo de vidro. A tinta vermelha, quando seca, parece sangue coagulado”; e afirma que a própria literatura possui a rasura em seu nome, no radical *rature*⁴¹ (TESSLER, 2014, p. 85). Outra vez a artista captura elemento da obra literária por meio da gestualidade e, com o cálamo, abre as fendas sobre o papel de onde brotam o sangue, fluído que tingem o livro de Pamuk do início ao fim.

⁴¹ Do latim *littera* (letra) e *rature* (rasura).

4.3 *Dubling*: o percurso de Elida Tessler pelo livro de James Joyce

Dentre todos os livros-cidade da história da literatura⁴², Orhan Pamuk poderia ter mencionado qualquer um como influência para seu livro *Meu nome é vermelho*. Entretanto, ele aponta *Ulisses* (1922) como a obra literária que pairou seu processo criativo. “Quando eu estava escrevendo meu livro eu pensava que, provavelmente, os críticos escreveriam ‘Pamuk fez a Istambul o que James Joyce fez a Dublin’” (PAMUK, 2003). Depois, confessa que, enquanto escrevia, imaginando seu livro como um livro ambicioso e moderno, tinha em mente, sem dúvida, James Joyce e a homenagem que este fez a Dublin em *Ulisses* (PAMUK, 2003).

Ao relatar seu contato inicial com *Ulisses*, Elida Tessler afirma que a capital irlandesa realmente entra no romance, não é apenas um cenário: as evocações dos lugares de Dublin tornam-se palpitações que fazem o livro respirar a vida ali contida. “Percebi que *Ulisses* era considerado um romance-cidade (...) As palavras estavam relacionadas aos lugares e aos hábitos de Dublin” (TESSLER, 2014, p. 73-75).

“Fiquei fascinada ao saber que Joyce criou esse romance com o objetivo de oferecer a possibilidade de reconstrução da capital irlandesa em caso de bombardeamento em uma nova guerra” (TESSLER, 2014, p. 72).

Dubling, obra de Elida Tessler apresentada no ano de 2010, na exposição “*In Transition*”, na *Cisneros Fontanals Art Foundation*, em Miami, nos Estados Unidos, consiste em uma instalação com 4.311 garrafas transparentes, em cujos bocais pode-se ler 4.311 verbos no gerúndio, retirados do livro *Ulisses*, de James Joyce, e transcritos sobre rolfas de cortiça encaixadas às garrafas. Tais garrafas são expostas junto a 4.311 cartões-postais, com imagens do rio Riffley, fotografadas pela artista e sua filha e associadas de forma aleatória aos gerúndios já escritos nas rolfas. Fazem parte, ainda, de *Dubling*, o vídeo *Liffeying*⁴³, produção que reúne as imagens dos cartões-postais e a voz do escritor e professor Donald Schüler – que foi responsável pela tradução do último livro do irlandês, *Finnegans Wake*, publicado no Brasil em 1999 –, lendo a lista completa dos verbos selecionados por Elida Tessler, na ordem

⁴² Pode-se citar *Manhattan Transfer* (1925), de John dos Passos; *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin; *Trópico de Câncer* (1934), de Henry Miller.

⁴³ Vídeo idealizado por Elida Tessler e pela artista Leticia Bertagna, para as comemorações do *Bloomsday*, de 2010, no Studio Clio, em Porto Alegre: o *Bloomsday* ocorre em 16 de junho e celebra, ao redor do mundo, a jornada do protagonista de *Ulisses* por Dublin (FEDRIZZI, 2010).

em que aparecem no romance (FEDRIZZI, 2010). Segundo Elida Tessler, *Dubling* “começou a ser concebido na própria cidade de Dublin” (TESSLER, 2014, p. 72).



Figura 30: Elida Tessler, *Dubling*, 2010, instalação reunindo 4311 garrafas, 4311 rolhas com palavras impressas, 4311 cartões-postais e o vídeo *Liffeying*. Trabalho apresentado na exposição “In Transition”. *Cisneros Fontanals Art Foundation*, Miami, EUA Coleção CIFO. Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso: 09 nov. 2016.

4.3.1 O título: os verbos no gerúndio: o método de leitura: as imagens do rio Riffley: a linguagem como tema: os fluxos: as perambulações

“A ideia do trabalho *Dubling* surgiu em silêncio, durante uma caminhada na cidade de Dublin” (TESSLER, 2011a, p. 30). Em julho de 2008, Elida Tessler realizou, em relação ao livro *Ulisses*, um percurso proposto pelo *James Joyce Center*, centro cultural que oferece a possibilidade de percorrer Dublin com um guia especializado na obra do escritor irlandês. Durante o trajeto, em pontos específicos, eram sugeridas paradas para a realização da leitura de passagens do romance relacionadas ao local indicado. “A ação de caminhar pelas vias de uma cidade lendo em voz alta, quando as ruas por onde se passa são o próprio cenário das páginas do livro, eis a vertigem propulsora de um processo de criação” (TESSLER, 2011a, p. 30).

A respeito da escolha do título, bem como da opção pelos verbos no gerúndio dentre todas as classes de palavras possíveis, Elida Tessler expõe detalhes sobre seu processo criativo:

Nosso guia nos fazia parar em determinadas esquinas, pontes ou portas, onde ele lia em voz alta as passagens do livro referentes aos pontos indicados. Eu, com pouco domínio em relação ao idioma, acrescentei o visual ao textual, prestando muita atenção à forma como era realizada a leitura e nos elementos que faziam parte do entorno. Meu pensamento acelerado foi criando um ritmo onde as ações tornavam-se evidentes: ele está lendo, nós estamos caminhando, o carro está passando, agora está chovendo... Enfim, a vida está acontecendo. O tempo verbal do gerúndio fazia-se presente a cada instante, e eis que o próprio nome da cidade surgiu como título do trabalho, assumindo a letra G no final, sem que fosse alterada a sonoridade da palavra. Este foi o marco inaugural de um trabalho que ainda nem sequer tinha sido pensado (TESSLER, 2011a, p. 33).



Figura 31: Elida Tessler, *Dubling*, 2010, pormenor. Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso: 11 abr. 2017.

Ainda no que se refere ao título, Elida Tessler afirma que a intenção do trabalho *Dubling* é transformar um nome próprio (Dublin) em verbo no gerúndio (*Dubling*), que reúne, também em movimento de contração, a língua inglesa e a língua portuguesa (TESSLER, 2011a, p. 34). Assim, já no título de *Dubling*, há um elemento contido em *Ulisses*, ao qual foi dado continuidade na obra visual de Elida Tessler, qual seja, a linguagem como tema.

A crítica literária concorda que, em *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, a linguagem é o grande tema do livro. Em *Ulisses*, publicado dezessete anos antes pelo escritor irlandês, nem todos críticos pronunciaram-se a esse respeito de forma explícita. Entretanto, parece não haver dúvidas de que a linguagem como temática já estava no predecessor de *Finnegans Wake*. Para Jacques Borel (1969, p. 19), falando sobre *Ulisses*, a linguagem “tornou-se o principal, senão o único ‘personagem’ da obra de Joyce”.

Na introdução ao *Finnegans Wake* em língua portuguesa por ele traduzido, Donald Schüler descreve o processo linguístico utilizado no original em inglês e, apesar de estar se referindo à narrativa de *Finnegans Wake*, o mesmo método é aplicado por James Joyce em *Ulisses*:

Núcleos narrativos vivem, transfiguram-se, acasalam-se, geram, rompem vínculos para entrar em combinações imprevistas, sementeira de linhagens insuspeitas. O substrato verbal conquista autonomia longe dos referentes. Até nomes arrancados de personalidades históricas entram na forja da invenção (SCHÜLER, 2012, p. 24)

No que diz respeito ao método de James Joyce, Schüler ressalta, “nem sobre enredo nem sobre processos verbais se profira sentença de experimentalismo gratuito” (SCHÜLER, 2012, p. 24). E Borel (1969, p. 19) complementa, no sentido de afirmar que não há gratuidade na experimentação: “e na linguagem, pela linguagem, até mesmo na paródia ou no sarcasmo, aquilo que *Ulisses* visa é uma recuperação ou uma integração da totalidade da cultura”.

Sendo a linguagem tema ou, como afirma Borel, personagem, o fato é que, em *Ulisses*, ela não se restringe, de maneira nenhuma, a mero instrumento para desenvolver a trama. A linguagem como objeto narrativo leva James Joyce a construí-la e desconstruí-la, constantemente, ao longo do enredo. Assim, ao traçar os percursos de Leopold, Molly e Stephen, o escritor irlandês vale-se abundantemente de palavras deturpadas em seus significados, cria neologismos (ASSIS BRASIL, 1971, p. 139), bem como utiliza-se da “metódica profusão de *portmanteau words* – para usar o termo técnico de outro precursor: Humpty Dumpty⁴⁴” (BORGES *apud* WAISMAN, 2005, p. 179, tradução nossa)⁴⁵, ou seja, de

⁴⁴ O precursor mencionado por Jorge Luis Borges consiste no personagem Humpty Dumpty de Lewis Carroll. A expressão *portmanteau* foi, pela primeira vez, utilizada no livro *Alice através do espelho* (1871), quando Humpty Dumpty explica a Alice as várias maneiras de combinar palavras no poema *Jabberwocky*, no qual *slithy* significa “*slimy and lithe*” e *mimsy* é “*miserable and flimsy*”. “*You see it's like a portmanteau—there are two meanings packed up into one word*” (CARROLL, Lewis. *Through the looking glass*. 1871. p. 83. Disponível em: <<https://birrell.org/andrew/alice/IGlass.pdf>>. Último acesso em: 16 abr. 2017).

⁴⁵ Do original, “es la metódica profusión de *portmanteau words* – para usar el termo técnico de otro precursor Humpty Dumpty”.

palavras montadas, palavras associadas a outras, para que delas se depreenda um novo sentido (ASSIS BRASIL, 1971, p. 139).

No título *Dubling*, por meio de um mecanismo morfológico de derivação sufixal verbal⁴⁶, Elida transforma o substantivo em verbo. Apropria-se de um processo de formação de palavras que, apesar de previsto na norma gramatical da língua portuguesa, é muito mais aceito e inúmeras vezes mais frequente na língua inglesa⁴⁷. Estabelece, dessa forma, uma conexão com os procedimentos constitutivos do idioma inglês e, sobretudo, uma ligação com o processo criativo de James Joyce. E, como em *Ulisses*, a linguagem não consiste em ferramenta, mas, sim, em temática, Elida Tessler, já ao escolher o título de sua obra visual, deu continuidade a esse elemento do livro de Joyce.

Como supracitado, a artista entende que o marco inaugural de *Dubling* foi o nascimento do título, combinado à opção pela captura dos verbos no gerúndio presentes no livro. Segunda ela, o próximo passo nessa longa jornada seria estabelecer um método de leitura do romance. “Sempre quis ler *Ulisses*. Já havia comprado o livro com a tradução para o português, mas nunca passava das dez primeiras páginas em minhas tentativas de imersão nesta literatura alucinante” (TESSLER, 2011a, p. 30). A artista visual afirma (TESSLER, 2014, p. 74) que, somente em 2009, durante o período de realização de um pós-doutorado na cidade de Paris, um ano após o passeio por Dublin, conseguiu encontrar um método para a leitura do livro de James Joyce:

estabeleci a seguinte regra: ler o romance somente em cafés e bistrôs parisienses, sem nunca repetir o local. Solicitar o recibo impresso correspondente ao meu consumo, sendo que ali estaria também registrado o nome do estabelecimento, seu endereço, a data e o horário de minha permanência, além da lista de itens e do valor do consumo. Anotava no mesmo papel o número de páginas lidas naquele interstício de tempo e, em um caderno, a lista de verbos no gerúndio identificados no texto.

(...)

O exercício da leitura e a anotação dos dias em recibos de consumo me proporcionaram outra vivência de tempo e outra aproximação com o espírito *flâneur* com o qual Baudelaire nos fez conviver em *Le Spleen de Paris*. Esse processo de trabalho criou-me uma rotina na qual passear e tomar café em lugares confortáveis para ler seriam ações fundamentais (TESSLER, 2014, pp. 74-76).

Ao estabelecer o método de leitura de *Ulisses*, Elida Tessler adotou o espírito *flâneur*

⁴⁶ CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008, p. 102.

⁴⁷ Sobre o preconceito contra neologismos na língua portuguesa, ver: BRAZ, Shirlei. Recepção linguística: o caso dos neologismos lexicais. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno13-20.html>>. Último acesso: 16 abr. 2017.

que está no livro de James Joyce, cujos personagens transitam pela cidade de Dublin durante dezoito horas do dia 16 de julho de 1904. Conforme lembra Enda Duffy (1994) *Ulisses* é, manifestamente, interessado em *flânerie*. Mesmo nos episódios que se passam em locais fechados, *Ulisses* apresenta-se como um romance de pedestres, onde o espetáculo principal consiste nas perambulações de Leopold Bloom (DUFFY, 1994, p. 54). “Caminhar é motivo primordial na representação de Leopold Bloom como uma personagem, mais importante que seu casamento com Molly, sua ansiedade a respeito da paternidade, sua identidade como um judeu dublinense. No âmago de *Ulisses*, há uma espécie particular de dromo-mania” (DUFFY, 1994, p. 54, tradução nossa)⁴⁸. Para Elida Tessler (2014, p. 75), algo a conduzia a pensar que podia, de fato, recriar a cidade de Dublin em plena Paris, “reinventando traçados em um mapa mental da cidade. Também imaginei poder incorporar a permanente deambulação das personagens do romance joyceano”.

Elida Tessler pretendia utilizar as notas fiscais dos cafés na obra *Dubling*, mas desistiu:

Como em todo projeto, algumas ideias iniciais foram sendo modificadas. Eu havia pensado em imprimir as notas fiscais dos cafés em cartões-postais da mesma forma que as imagens do rio Liffey, mas desisti. Ao perceber que o movimento do fluxo contido nas águas do rio não poderia ser interrompido por qualquer outra imagem, reservei as reproduções dos tickets dos cafés para um futuro trabalho, ainda sem forma definida, mas aproveite-os conceitualmente, naquilo que eles me oferecem como desenho de percurso, conforme mencionei acima. Tenho um caderno onde cada ticket está colado e, entre um e outro, páginas registram a transcrição dos gerúndios correspondentes ao período de leitura em cada café. Não creio que este seja um trabalho em si. Podemos considera-lo como um documento de processo, e gosto de tê-los por perto de mim cada vez que reflito sobre *Dubling* e uma possível dilatação do tempo ali presente (TESSLER, 2011a, p. 39).

De qualquer maneira, o método de leitura, adotado por Elida Tessler como processo, consistiu já em uma apropriação da ideia joyceana do flandar.

⁴⁸ Do original, “walking is the primary motif in Bloom’s representation as a character, more important than its marriage to Molly, his anxiety over fatherhood, his identity as a Jewish Dubliner. At the heart of Ulysses is a particular kind of dromomania” (DUFFY, 1994, p. 54).

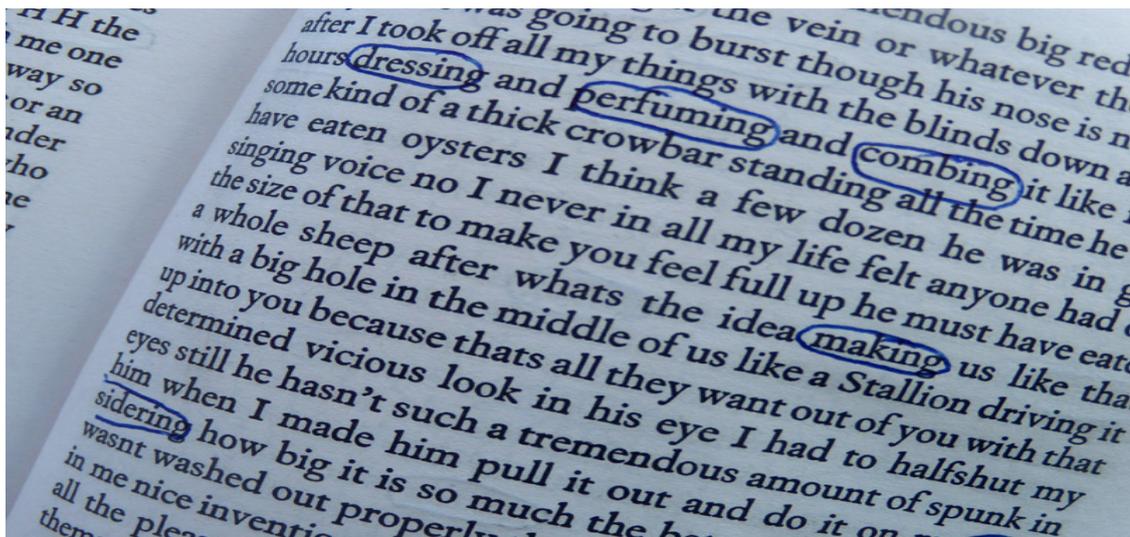


Figura 32: Documento de processo: páginas do livro *Ulisses* com a marcação dos gerúndios na língua inglesa. Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso: 09 nov. 2016.

Utilizando a técnica de perambular pela capital francesa durante a leitura, Elida Tessler capturou todos os verbos no gerúndio existentes no livro de Joyce. A sensação de continuidade proporcionada pelo modo gerúndio foi determinante para a escolha do requisito a ser preenchido para a entrada das palavras nessa nova coleção de Elida Tessler, pois a artista percebeu uma constante ideia de fluxo na obra do escritor irlandês. “Percebi que havia, na criação de Joyce, uma ideia de fluxo constante” (TESSLER *apud* NEVES, 2011, p. 41).

A noção de tempo e de duração se transforma nesta proposição ao usar o tempo verbal do gerúndio em inglês justamente por sublinhar o caráter da vida acontecendo todos os dias, a todo instante, com intensidade suficiente para não adiarmos um segundo sequer as nossas mais íntimas intenções, valorizando pequenas conquistas em lugar dos grandes planos (TESSLER, 2011a, p. 35).

Em *Elida Tessler: gramática intuitiva* (2013), publicação da Fundação Iberê Camargo, na ocasião da exposição com mesmo nome, na cidade de Porto Alegre/Brasil, Glória Ferreira lembra que “como uma das formas nominais do verbo, ao lado do infinitivo e do particípio, o gerúndio exprime ação em andamento, processo verbal ainda não finalizado, ‘transcriando’, assim, o próprio romance” de James Joyce (FERREIRA, 2013, p. 37).

A ideia de fluxo constante é inegável dentro da obra de James Joyce. Há um fluxo primordial, representado pelas perambulações das personagens, já trazido da *Odisseia*, na qual Odisseu leva dezoito anos para voltar à sua terra. A esse fluxo, combina-se o fluxo da linguagem, a qual, como visto anteriormente, sendo temática ou personagem, é construída e desconstruída, movimentando-se dentro do enredo de forma constante.

A maneira como James Joyce trata a linguagem em *Ulisses*, exaltando sua

maleabilidade e sua fluidez, proporciona outro fluxo, o *stream-of-consciousness* dos anglo-saxônicos, o *monologue intérieur* dos franceses. Técnica narrativa conhecida no Brasil como fluxo de consciência ou monólogo interior, a qual, segundo Autran Dourado (1982), usa a livre associação de ideias para exprimir e narrar o que se passa na região do espírito que não é articulada.

Donaldo Schüller lembra que “de Homero a Balzac, o objetivo central da epopeia foi o domínio do mundo exterior com raros momentos de atenção dados às tempestades interiores” (SCHÜLER, 2005, pp. 7-8) e que a revolução começa com a novela *Os loureiros estão cortados*, de Édouard Dujardin (1861-1949), publicada em 1887. Esse escritor francês define a técnica por ele criada da seguinte maneira:

Discurso sem interlocutor e não pronunciado através do qual um personagem exprime seus pensamentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente, anteriores a qualquer organização lógica, isto é, no seu estado original, por meio de frases diretas reduzidas à sintaxe mínima, de maneira a dar a impressão de não terem sido elaborados (DUJARDIN *apud* PEDROLLO, 2005, p. 12).

James Joyce reconhece, a Valery Larbuad, ter-se inspirado na novela de Dujardin para compor os monólogos interiores em *Ulisses*, especialmente, o longo fluxo de consciência de Molly Bloom no final do romance. Dujardin procura imitar o pensamento em movimento, e Joyce radicaliza tremendamente a técnica do francês (PEDROLLO, 2005, pp. 11-13).

Quem lê o *Ulisses* de Joyce, esolado na história da literatura ocidental, se desorienta. Joyce, ao celebrar o monólogo protético de Stephen Dedalus no terceiro capítulo, não faz concessões. A personagem retirou-se do convívio dos amigos e do ambiente costumeiro para resolver seus conflitos na solidão. Requer-se esforço para concatenar seu palavreado truncado com associações escondidas, permeadas de fraseologia e conceitos de autores não nomeados e de termos estrangeiros, oriundos de várias línguas. No monólogo final, que sobe a mais de setenta páginas, topamos com um fluir contínuo que pretende acompanhar imagens e reflexões sonolentas a emergirem sem controle de camadas profundas (SCHÜLER, 2005, p. 8).

Além do fluxo de consciência, Jean Schoonbroodt (1969, p. 123) lembra que a própria estrutura do romance *Ulisses* remete a fluxos. “O caso de *Ulisses* constitui uma terra redonda o bastante para que se possa partir de um ponto qualquer, seguir uma pista qualquer e, não obstante, chegar a qualquer lugar; cada pista, a todo instante, transformar-se em encruzilhada”. Schoonbroodt menciona o privilégio de, indefinidamente, poder abrir o livro em uma página aleatória, embarcar no romance de Joyce e caminhar em não importa que

direção. “Polimorfa, cada rua de *Ulisses* dá novos indícios ao leitor. Feliz aquele que pode seguir alegremente esse itinerário sinuoso de *Ulisses*” (SCHOONBROODT, 1969, p. 123).

Para Elida Tessler (2014, p. 72), inegavelmente, a ideia de fluxo está presente em *Ulisses*. Tendo consciência dos fluxos, linguísticos ou não, e das perambulações, todos inerentes ao romance de Joyce, Elida Tessler confessa sua preocupação em dar continuidade, na sua obra *Dubling*, ao elemento joyceano do movimento. “Refleti muito acerca do fato de poder estar, de certa forma, estagnando um movimento de fluxo inerente a *Ulisses* ao reunir cartões-postais, rolfas e garrafas em uma instalação em tempo e espaço definido pelo período de exposição do trabalho” (TESSLER, 2011a, p. 39).

Segundo Elida Tessler, a disposição das garrafas lado a lado no espaço expositivo tornou possível a evocação ao elemento fluído presente no texto, ou seja, um mar de palavras (TESSLER, 2014, p. 77). Entretanto, o formato expositivo continha um risco: interromper o fluxo da linguagem literária e artística. Frente ao dilema, sentiu a necessidade de incluir o elemento água (TESSLER, 2011a, p. 39) e optou por fotografar o rio Liffey e usar tais imagens nos cartões-postais.

Sobre a escolha do rio, que serpenteia por Dublin, como fornecedor das imagens de água, a artista visual explica: “a referência ao rio Liffey é constante, marcando o enredo na cidade de Dublin em *Ulisses*” (TESSLER, 2014, p. 72). “Durante a leitura do romance, fui descobrindo aos poucos que, além de Dublin ser uma cidade-cenário, o Liffey era um rio-personagem. Foi a minha forma de pensar o movimento ali contido. O romance é um fluxo do inconsciente de Joyce. O rio é fluxo das águas” (TESSLER, 2011a, p. 40). A artista visual concluiu que o fluxo constante em *Ulisses* é “materializado pela presença do Rio Liffey, que corta a cidade de Dublin, em uma linda metáfora acerca dos fluxos de linguagem e da própria vida em sua finitude” (TESSLER *apud* NEVES, 2011, p. 41). Após tais ponderações, Elida Tessler compreendeu que a intenção, em fotografar o rio Liffey e utilizar as imagens nos cartões-postais, era a “de incluir o que há de fluído nas águas do rio e de fluxos na literatura de Joyce” (TESSLER, 2011a, p. 40).

Segundo Elida Tessler, outro fator a moveu a fotografar o rio Liffey. Ela desejava que os cartões-postais fossem únicos e não reproduções de imagens já existentes sobre a cidade de Dublin. “Não encontrei sentido neste tipo de apropriação, e por mais paradoxal que seja para a lógica dos cartões-postais, decidi que cada um deveria apresentar uma imagem única, como se fosse uma fração fixada de um tempo irreversível” (TESSLER, 2011a, p. 40). “Os cartões-postais são únicos, e as fotografias foram realizadas por mim e por minha filha, em uma segunda viagem a Dublin, já com o objetivo específico de complementar o trabalho”

(TESSLER, 2014, pp. 77-78).

Além do anseio por serem únicos, a artista optou por não seguir o padrão de imagens de cartões-postais, conforme explica ao relatar o processo de captura das imagens do rio Liffey:

Foram seis dias intensos de caminhada ao longo do Liffey, desde sua foz junto ao Mar da Irlanda até a sua primeira represa, em uma cidadezinha próxima. Esta tarefa não foi nada fácil, visto que o número de gerúndios me impedia de cuidar a boa perspectiva, o enquadramento ou a luz da fotografia. Além de não haver tempo para estes procedimentos, não havia para mim a lógica da imagem ideal feita para cartões-postais. (...) Criei um arquivo de águas, nos mais diversos ângulos e contextos, na maioria das vezes urbano mas ocasionalmente mais rural, onde as águas ora eram turvas, ora cristalinas, em dias azuis ou dias nublados e chuvosos (TESSLER, 2011a, p. 40).

Quanto à associação do gerúndio à imagem, Elida Tessler afirma que aquela ocorreu de forma completamente aleatória. Explica que solicitou, ao profissional responsável pelo projeto gráfico, o uso de um programa de computador o qual arranjasse os verbos às imagens sem sua intervenção. Relata, ainda, que, mesmo que em alguns cartões-postais possa parecer ter havido indução, é preciso confiar na aposta feita no acaso (TESSLER, 2011a, p. 40). Para a artista visual, era veementemente indesejável escolher os verbos e atribuí-los a imagens específicas. Elida Tessler elucida sua reticência com uma frase que lembra o trecho de Foucault, referido no primeiro capítulo da presente dissertação. “Eu não gostaria que o gerúndio viesse a cumprir a função de legenda nem que a imagem se tornasse ilustração do verbo” (TESSLER, 2011a, p. 41).

4.3.2 A rolha e a garrafa: o erotismo: o dionisíaco: a embriaguez

Abordando a presença da palavra escrita em produções de arte contemporânea, Elida Tessler afirma que os aspectos da apresentação da palavra escrita, bem como o contexto onde ela aparece, trazem, para mais perto do espectador/leitor, as intenções do artista. “O suporte onde se fixam as palavras, por exemplo, é de extrema importância (...) O espectador/leitor completa a obra, sendo que o contexto onde ela é apresentada incorpora-se ao seu significado” (TESSLER, 2011b, p. 11).

Assim, após decidir apropriar-se dos verbos no gerúndio presentes em *Ulisses*, Elida Tessler deparou-se com a questão que surge durante o processo de todos os seus trabalhos que partem de uma obra literária: “Onde encontrar um suporte para a inscrição de uma palavra,

sendo que esta, materialmente, carrega o sentido de um trabalho que articula os espaços da arte e da literatura?” (TESSLER, 2011a, p. 36).

Elida Tessler explica que, para a concepção de *Dubling*, os suportes para a palavra foram sugeridos pelo próprio romance (TESSLER, 2011a, p. 37). E, como em todas as obras de Elida Tessler que surgiram de textos literários, em *Dubling* a análise do suporte da palavra escrita aponta essenciais chaves de leitura do trabalho da artista.

Segundo o Esquema dos Episódios, elaborado pelo próprio James Joyce, em 1921, para auxiliar seu amigo Stuart Gilbert⁴⁹ a compreender a estrutura do livro *Ulisses*, que seria publicado no ano seguinte, o Capítulo 15 recria a segunda parte do Canto 10 da *Odisseia*, na qual Odisseu e seus companheiros entregam-se aos prazeres oferecidos por Circe, chegando a serem transformados em porcos pela ninfa⁵⁰.

Parodiando Circe que, em a *Odisseia*, é uma feiticeira fascinante que atrai os homens que dela se aproximam e os transforma em porcos, mantendo-os aprisionados em seu covil, em *Ulisses* a luxúria, o egoísmo, a sordidez, simbolizando os porcos do modelo grego, estão presentes na zona dos bordéis em que Bloom penetra em busca de Stephen e nas fantasias de toda sorte, inclusive as de poder e de perversão do herói joyciano (PINHEIRO, 2007, p. 12).

Em James Joyce, o castelo de Circe é representado pelo bordel de Bella Cohen. Nele, uma Circe, Bella Cohen, dirige o espetáculo, e a festa transforma-se em bacanal demoníaco (ASSIS BRASIL, 1971, p. 125). Estimuladas por Bella, fantasias secretas de Leopoldo Bloom, que haviam permanecido engarrafadas durante a maior parte da narrativa, jorram (ALBERT; COATE; GERKEN, 2010) como a bebida que estoura para fora de uma garrafa após esta ser agitada. A sexualidade sem coleiras transforma todas e todos, literalmente, em animais. Apesar do episódio do Capítulo 15 refutar quaisquer pensamentos do protagonista e das demais personagens, a devassidão, o desejo ardente por humilhação e dominação, revelam a mais profunda vida interior de Leopold Bloom (ALBERT; COATES; GERKEN, 2010).

Envolto pelo vertiginoso delírio que conduz a narrativa do Capítulo 15, Leopold Bloom, manifesta-se: “Homem e mulher, amor, o que é isto? Uma rolha e uma garrafa” (JOYCE, 2007, p. 556).

⁴⁹ De porte do Esquema de Episódios, Stuart Gilbert publicou, em 1930, o livro *James Joyce Ulisses's: a study*, “um roteiro mais claro e definido para vasculhar a obra e as intenções do seu autor” (ASSIS BRASIL, 1971, p. 111). Desde então, tal Esquema é incluído nas publicações de *Ulisses*, (JOYCE, 2007, p. 19).

⁵⁰ Apenas Eurícolo e Odisseu safaram-se de serem transformados em porcos (HOMERO, 2010, pp. 159-163).



Figura 33: Elida Tessler, *Dubling*, 2010, pormenor. Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso: 09 nov. 2016.

Apesar de ter lido mais de três vezes o romance de James Joyce, não foi durante a leitura que a frase de Bloom, sobre a garrafa e a rolha, apresentou-se como uma solução para Elida Tessler. Segundo a artista visual, foi um acaso rotineiro o produtor da fagulha, a qual resolveu a questão do suporte onde transcrever os gerúndios.

(...) em uma das noites em que eu estava retornando para casa, escolho um vinho para acompanhar o jantar. Foi o rótulo da garrafa o que primeiro chamou minha atenção: um desenho em aquarela sobre fundo branco, algo que identifiquei como um pássaro em exercício de voo. Um rastro. A vinícola não era conhecida, mas o texto descritivo do conteúdo da garrafa convenceu-me a comprar a bebida. Qual não foi a minha surpresa quando da retirada da rolha, onde aos poucos letra a letra, pude ler a palavra E S P E R A N C E . Grafada em tom marrom sobre a cortiça, ali estava a solução para o problema que geralmente tem motivado meus últimos trabalhos: onde colocar a palavra? (...) a formatação das palavras para impressão seguiu à risca a nossa primeira rolha: A fonte e o tamanho da letra foram sugeridas pela esperança (TESSLER, 2011a, p. 37).

Em entrevista à revista *Binômios*, Elida Tessler explica quais elementos da imagem da rolha “esperance” fizeram-na optar pela cortiça encaixada ao vidro transparente: “a elegância e a legibilidade da palavra tornaram-se indicadoras da possibilidade de ver também gravados os 4.311 gerúndios de *Ulisses* em rolhas de cortiça” (TESSLER, 2014, p. 76). “Decidi

arrolhar 4.311 garrafas de vinho vazias, de forma que as palavras ficassem visíveis no gargalo. Um encaixe perfeito prenunciado pelo autor” (TESSLER, 2014, pp. 76-77).

Assim, o acaso apontou à frase de Leopold Bloom expressa no livro, “neste momento, me dei conta que, na vida, tudo é uma questão de encaixe” (TESSLER, 2011a, p. 38); e Elida Tessler decidiu-se pela rolha e pela garrafa mencionadas pelo protagonista, pois elas contêm a sensualidade que, submersa ou explícita, transpassa a narrativa inteira de *Ulisses*. “Essa é uma exclamação que parte de Leopold Bloom, personagem principal do romance, já embriagado em um cabaré, e que revela todo o erotismo do romance” (TESSLER, 2014, p. 76).

O erotismo em *Ulisses* constitui tema já existente na *Odisseia*, e o próprio James Joyce, no esquema que elaborou a Stuart Gilbert, pinça episódios sensuais do enredo de Homero e os conecta com passagens eróticas vividas por Leopold Bloom, Molly Bloom e Stephen Dedalus⁵¹.

Na narrativa joyceana, o tratamento dado ao erotismo levou o livro a ser chamado de obsceno e acusado de pornográfico e corruptor, proibido de circular nos Estados Unidos e liberado⁵², nesse país, somente em 1933 (ASSIS BRASIL, 1971, p. 99), ou seja, onze anos após a sua publicação. E, inclusive, há teóricos da literatura que consideram o erotismo tema onipresente ao longo de *Ulisses*, e que tal onipresença comanda o leitor através do romance como um tema central (SANDHAUS, 2010, p. 2).

Em *Dubling*, Elida captura o erotismo e transpõe-no à visualidade por meio das rolhas, das garrafas, dos encaixes. A garrafa arrolhada induz, também, a pensar no vinho.

⁵¹ Apenas a título de exemplificação, o adultério entre Odisseu e Calipso retorna com o relacionamento de Molly e Boylan, bem como de Leopold e Martha. Como antes mencionado, Circe aparece como Bella Cohen. As Sereias de quem Odisseu consegue escapar, surgem como as Garçonetes do Capítulo 11 de *Ulisses* (JOYCE, 2007, p. 19).

⁵² O fim da censura a *Ulisses* ocorreu por meio da famosa sentença do juiz John M. Woosley, segundo o qual o livro era difícil de se ler, continha algumas passagens repugnantes e muitas palavras de baixo calão, mas nenhuma delas era usada com o fim exclusivo de chocar (ASSIS BRASIL, 1971, p. 99).



Figura 34: Elida Tessler, *Dubling*, 2010, pormenor.
Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso: 09 nov. 2016.

Na *Odisseia*, “o vinho pode ser usado para estabelecer vínculos ou para debilitar adversários” (SCHÜLER, 2010, p. 262). O vinho aparece em todas as passagens nas quais Odisseu confraterniza com seus companheiros ou entes queridos, mas, igualmente, surge como estratégia do astuto Odisseu para derrotar o Ciclope, no Canto 9. Em *Ulisses*, a menção à embriaguez é constante, e, no Capítulo equivalente ao episódio do Ciclope, as personagens embriagam-se na Taverna, com “o vinho do país”⁵³, ou seja, a tradicional cerveja *stout* irlandesa.

Para além da referência direta ao vinho nos enredos homérico e joyceano, as garrafas arrolhadas de Elida Tessler podem remeter ao vinho mitológico, a bebida produzida por Dionísio. Na mitologia romana, Dionísio surge como Baco, a quem a etimologia atribui a origem da palavra bacanal⁵⁴, o que traria mais uma vez o tema do erotismo. No entanto, Dionísio não se restringe à temática da orgia e da festa. Existe “a parte noturna de seu poder, pois ele é também o que Homero chama de *mainoméno*s (o louco), um deus que perturba e até mesmo transtorna a ordem das coisas” (LEVI, 2005, p. 234). Assim como Dionísio é capaz de

⁵³ “ – Ora, francamente, pare com sua maldita pilhéria, Joe – digo eu. – Estou com uma sede dentro de mim que não venderia por nada nesse mundo.

– Dê-lhe um nome, cidadão – diz Joe.

– O vinho nacional – diz ele” (JOYCE, 2007, p. 349).

⁵⁴ “ETIM lat. *bacchanal*, *alis* ‘lugar onde se reúnem as mulheres que celebram os mistérios de Baco, festa de Baco, orgia, devassidão’” (HOUAISS, VILLAR; 2009, p. 238).

fazer jorrar leite, mel e vinho para a prosperidade dos seres humanos, pode fazer jorrar leite e vinho do teto do quarto das filhas de Mínia, fazendo-as enlouquecer como castigo por não terem deixado seus maridos para seguir Dionísio (LEVI, 2005, p. 234).

Dionísio, portanto, simboliza ao mesmo tempo destruição e equilíbrio (LEVI, 2005, p. 237). Embora possa chegar à anarquia, não é em si anárquico, mas objeto de um método, que talvez corresponda à ordem das três etapas da orgia⁵⁵. “Porém, equilíbrio aqui não significa estabilidade nem serenidade, ao contrário: o dionismo é um equilíbrio enquanto contrapeso necessário à moderação do mundo ‘normal’, à ordem apolínea” (LEVI, 2005, p. 237).

Em *Ulisses* (e, também, em *Finnegans Wake*), James Joyce, por meio de gesto dionisíaco, desconstrói as estruturas ditas “normais” da linguagem. Para criar uma visão fragmentada do mundo, não só mistura vários narradores e diferentes focos narrativos durante o desenvolvimento do enredo, como fragmenta o próprio idioma, em busca de um estágio estético superior da comunicação: a linguagem (ASSIS BRASIL, 1971, pp. 140-141). “Usando *hic et nunc* todos os recursos que a linguagem lhe oferece, Joyce faz dela um objeto múltiplo onde tudo ressoa e soa ao mesmo tempo” (JANVIER, 1969, p. 67). “E ele consegue uma ‘linguagem do caos’ para poder retratar o caótico e não o esquemático de algumas vidas” (ASSIS BRASIL, 1971, p. 141).

O resultado pode parecer anárquico ao leitor menos atento. No entanto, como na figura do Dionísio mitológico, tal desconstrução é fruto de um rígido método. “Joyce gosta de impor cadeias à sua inspiração. Ele, o extravagante e o rebelde, é o senhor da disciplina, uma disciplina extravagante e rebelde” (SVEVO, 1969, p. 42). “Foi capaz de utilizar o estilo como uma forma rigorosa, opondo metodicamente uns aos outros os diferentes estilos nos diferentes capítulos de *Ulisses*. Ele chega assim a uma generalização dessa noção, sendo o estilo de *Ulisses* a própria ligação de todos esses estilos diferentes” (BUTOR, 1969, p. 14).

(...) os vários fragmentos da estrutura do romance perseguem uma unidade: a visão fragmentada torna-se uma visão coesa, orgânica no espaço da criação, para que se tenha a forma. Das simples palavras “montadas” ou conjugadas, aos episódios de estilos conflitantes, há um único propósito: a organização de um todo, a procura de uma harmonia, a procura de uma forma. (...) cada episódio corresponde a um órgão do corpo humano. E como o corpo humano, a forma de *Ulisses* não é linear, não é simétrica. Embora assimétrica, ou seja, com partes que não se ajustam como num quebra-cabeças de início, meio e fim, estas partes, no entanto, estão estritamente ligadas através de uma ‘tensão’ e de um ‘equilíbrio’, que resultará na unidade da forma (ASSIS BRASIL, 1971, p. 140).

⁵⁵ Segundo Levi, a orgia descrita em *As Bacantes* de Eurípedes desenrola-se em três etapas: a *oribasia*, o *diasparagmos* e a omofagia (LEVI, 2005, p. 235).

Outra vez nos moldes da simbologia de Dionísio, em *Ulisses*, o equilíbrio não significa estabilidade ou serenidade. Trata-se de subversão da literatura para obter da literatura sua maior carga. Ligando a palavra, a sequência e o livro à maior cadeia paradigmática possível, Joyce instala, dentro do caos, a totalidade da linguagem (JANVIER, 1969, p. 67).

As 4.311 garrafas arrolhadas de Elida Tessler carregam o erotismo, trazido da *Odisseia* e ampliado em *Ulisses*. Proporcionam a embriaguez da linguagem de James Joyce, cujos fluxos e vertigens já foram examinados no item anterior da presente dissertação. Propiciam, também, a embriaguez dionisiaca, contida nos abalos que a literatura inaugurada por James Joyce gerou na ordem das obras literárias até então produzidas. Os elementos inerentes a *Ulisses* vertidos pelas garrafas de *Dubling* fluem do livro e ganham sequência narrativa na visualidade.

4.3.3 Os cartões-postais: a cartografia dos envios postais: os envios do texto e da imagem

Assim como a rolha, a garrafa e o vinho encontram-se na narrativa de *Ulisses* e simbolizam aspectos inerentes da obra literária, para, transpostos à visualidade, terem continuidade no trabalho de Elida Tessler, o mesmo ocorre com o cartão-postal, “um elemento constante na narrativa joyceana” (TESSLER, 2011a, pp. 38-39). “Foi o filósofo Jacques Derrida, em seu ensaio *Ulysse Gramophone* que me fez enxergar pela primeira vez a forte relação entre um cartão-postal e uma garrafa arrolhada com uma mensagem em seu interior atirada ao mar” (TESSLER, 2011a, p. 40). A artista visual afirma que, mediante a leitura de tal texto de Jacques Derrida, foi “conduzida a pensar na relação entre remetente e destinatário presente no romance *Ulisses*” (TESSLER, 2014, p. 79).

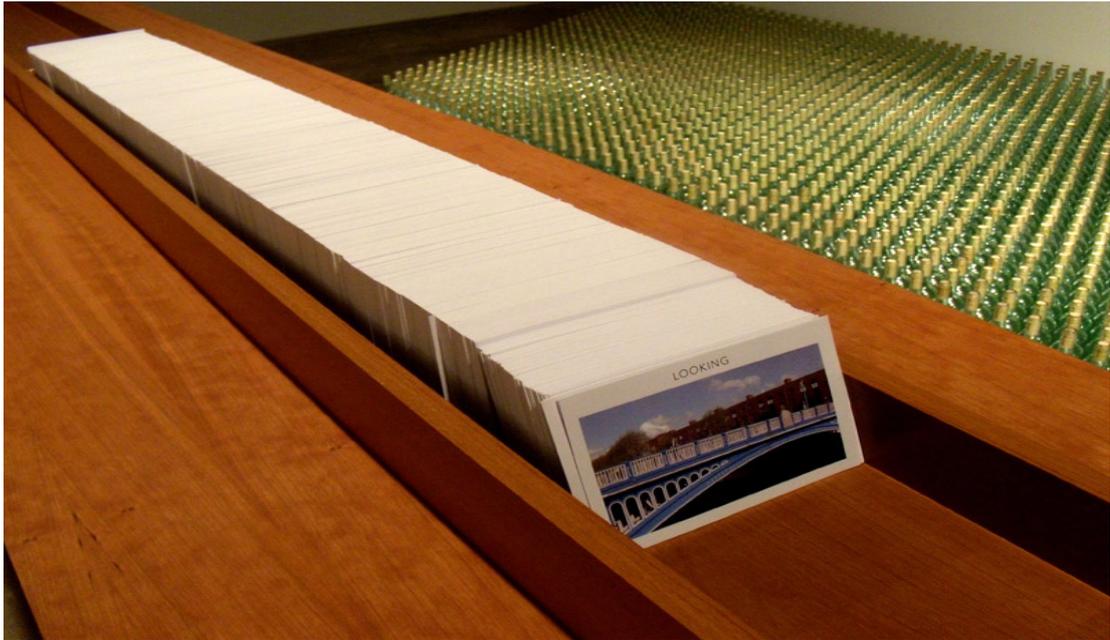


Figura 35: Elida Tessler, *Dubling*, 2010, pormenor.
Disponível em: <<http://elidatessler.com.br>>. Último acesso: 09 nov. 2016.

Segundo Jacques Derrida, o livro *Ulisses* é um grande cartão-postal (DERRIDA, 1987, p. 63).

Em *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*, Derrida enumera alguns dos muitos trechos de *Ulisses*, nos quais o cartão-postal é mencionado. Por exemplo, no Capítulo 13, quando o narrador acompanha os pensamentos de Gerty:

Quanto ao Sr. Reggy com sua arrogância e seu dinheirinho ela podia simplesmente jogá-lo para o lado como se ele não fosse mais do que uma imundície em nunca mais lhe concederia de novo sequer um segundo pensamento e rasgaria seu tolo cartão-postal em doze pedaços (JOYCE, 2007, p. 421).

Ou, durante o monólogo interior de Molly Bloom, no derradeiro Capítulo 18, quando ela desdenha do marido, dizendo que Bloom “está andando de um lado para o outro com seus chinelos para encontrar 10.000 pounds por um cartão postal para cima para cima Ó minha namorada May” (JOYCE, 2007, p. 796).

Derrida elenca vários outros fragmentos do romance, nos quais o cartão-postal aparece e, a partir de tais excertos, sugere possíveis significados à presença de tal símbolo na obra de James Joyce.

Para Derrida (1987, p. 62), a geografia desenhada pelos trajetos de Ulisses poderia muito bem ter a estrutura de um cartão-postal ou de uma cartografia de envios postais.

Assim são os trajetos percorridos dentro da capital irlandesa por Leopold Bloom. Esse “aventureiro nato”, que ansiava viajar a Londres via alto-mar, para não dizer que jamais tivesse viajado por alguma grande extensão, pois, por alguma artimanha do destino, permaneceu como viajante de água doce, “a menos que você assim chame a ida a Holyhead que foi sua mais longa viagem” (JOYCE, 2007, p. 672).

Assim são, igualmente, aqueles trajetos percorridos pelo personagem “marinheiro”, um viajante dos mares, que aparece no Capítulo 16 de *Ulisses*. O marinheiro sem nome exibe um cartão-postal, supostamente vindo da Bolívia, e afirma estar voltando de uma longa viagem circular ao redor do mundo, à semelhança do homérico Odisseu que circundou por longos dezoito anos o Mar Mediterrâneo (DERRIDA, 1987, p. 68):

Eu circum-naveguei um bocado desde que ingressei pela primeira vez na marinha. Estive no Mar Vermelho. Estive na China e na América do Norte e América do Sul. Fomos perseguidos por piratas em uma viagem. Vi icebergs rosnadores. Estive em Estocolmo e no Mar Negro, nos Dardanelos sob o comando do Capitão Dalton, o homem mais danado de bom que jamais pôs a pique um navio. Visitei a Rússia. *Gospodi pomilyou*. É assim que os russos rezam (JOYCE, 2007, p. 670).

Elida Tessler (2011a, p. 39) afirma que, após a leitura do *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*, fascinou-se pelo caráter, ao mesmo, *globe-trotter* e portador de imagem/texto, do cartão-postal. “Sabe-se que o cartão-postal é um pequeno território de papel capaz de percorrer outras geografias, concentrando a experiência da viagem e o espírito provisório daquilo que é nele relatado pela escrita e pela imagem simultaneamente” (TESSLER, 2011a, p. 39). “Cartões-postais remetem a uma circularidade” (TESSLER, 2011a, p. 40).

A artista visual propôs, à curadoria de *Dubling*, a reprodução de múltiplos exemplares de um livreto com cartões-postais, idênticos aos oferecidos em importantes pontos turísticos, para colocar à venda em quiosques de Miami, cidade onde ocorreria a exposição (TESSLER, 2011a, p. 39). “Os livretos são compostos por dezoito cartões-postais especialmente escolhidos correspondendo aos dezoito capítulos do romance. (...) No livreto aparece ainda uma imagem de meu exemplar de *Ulisses* aberto, reproduzindo duas páginas com gerúndios assinalados por mim” (TESSLER, 2011a, p. 39). A intenção da artista era que esses cartões-postais pudessem “ser comprados e utilizados normalmente, refazendo a circularidade do trabalho” (TESSLER, 2011a, p. 39).

Além da relação com a cartografia dos trajetos, para Derrida, o cartão-postal pode ser visto como um documento aberto (DERRIDA, 1987, p. 63), e a essa acepção dada pelo filósofo francês é que Elida Tessler refere-se quando fala da supracitada “relação entre remetente e destinatário presente no romance *Ulisses*”.

Derrida inicia a construção de seu raciocínio por meio da frase de J. J., personagem que possui as iniciais de James Joyce e que conversa com Leopold Bloom e os demais presentes na taverna do Capítulo 12. Em tal frase, J.J. fala sobre a equivalência de um cartão-postal e de uma publicação. “E além do mais – diz J. J. – um cartão-postal é uma publicação. Serviu como prova suficiente de intenção criminosa no caso de *Sadgrove v. Hole*. Em minha opinião, caberia uma ação judicial” (JOYCE, 2007, p. 376). Sobre tal trecho, Derrida pronuncia-se:

Toda escrita pública, todo texto aberto é, também, oferecido como a superfície exposta, não-privada, de uma carta aberta e, portanto, de um cartão-postal, com seu endereço incorporado à mensagem, que, por ser pública, é duvidosa, com sua linguagem, às vezes, codificada e estereotipada. Trivializada pelos próprios códigos e pelas próprias cifras. De forma recíproca, toda cartão-postal é um documento público, privado de toda privacidade (DERRIDA, 1987, p. 63, tradução nossa)⁵⁶.

Derrida continua o desenvolvimento da ideia do cartão-postal como um documento aberto quando menciona o cartão-postal para Flynn (DERRIDA, 1987, p. 63). “Será que eu esqueci de escrever o endereço naquela carta como no cartão-postal que enviei para Flynn?” (JOYCE, 2007, p. 428). O esquecimento de Bloom em escrever o endereço ressalta o caráter de publicidade anônima: um cartão-postal sem destinatário alcança qualquer pessoa.

Na sequência do episódio do marinheiro na taverna, ressurgem um cartão-postal, que não está sem endereço como aquele para Flynn, mas cujo destinatário do cartão-postal é uma espécie de leitor fictício (DERRIDA, 1987, pp. 64-65). Derrida ressalta um elemento interessante da narrativa, que, a julgar pelo rigorismo metódico de James Joyce, não constitui uma simples coincidência. No momento em que esse cartão-postal a um leitor fictício reaparece, Bloom sonha em escrever sobre sua vida, em uma coluna no jornal talvez chamada de *Minhas Experiências*, na qual escreveria sobre “toda galáxia de acontecimentos”, que o cercavam, e os quais “contribuíam para formar uma camafeu miniatura do mundo” (JOYCE, 2007, p. 693).

⁵⁶ Do original, “Toute écriture publique, tout texte ouvert est aussi offert comme la surface exhibée, non privée, d’une lettre ouverte, donc d’une carte postale, avec son adresse incorporée dans le message, dès lors douteuse, avec son langage à la fois codé et stéréotypé. Trivialisé par le code et le chiffre mêmes. Réciproquement, toute carte postale est un document public, privé de toute *privacy*” (DERRIDA, 1987, p. 63).

Encadeando os trechos de *Ulisses* que envolvem cartões-postais, o raciocínio de Derrida faz concluir: o cartão-postal é um documento público, porque seu texto não está encoberto por envelope, o que permite a qualquer pessoa lê-lo. Além disso, induz a pensar: se, como nos mencionados episódios de *Ulisses*, o cartão-postal não possui endereçamento ou se nele o destinatário for fictício, o seu caráter público se torna ainda mais preponderante, já que tal correspondência está sendo enviada a qualquer receptor. Dando um passo à frente, Derrida gera a pergunta: em um romance como *Ulisses*, no qual nenhuma palavra das mais de oitocentas páginas parece ter sido ali colocada de forma aleatória, quando um cartão-postal destinado a um leitor fictício aparece posicionado debaixo do braço de Leopold Bloom, justamente, quando o protagonista pensa em escrever sobre sua vida, sobre “toda galáxia de acontecimentos” que colaborariam para formar “uma miniatura do mundo”, não estaria o escritor irlandês referindo-se ao que a literatura opera? Então, o passeio de Derrida pelos caminhos postais de *Ulisses* conduz ao questionamento: quando James Joyce povoa *Ulisses* de cartões-postais, documentos abertos ao público que o desejar ler, enviados a destinatários hipotéticos ou a qualquer leitor, não está se referindo aos envios que uma obra literária proporciona? E, em última análise, o cartão-postal não é o símbolo da própria literatura?

Elida Tessler, ao transpor os cartões-postais do livro de James Joyce para seu trabalho *Dubling*, dá continuidade à homenagem do escritor irlandês à literatura, ao mesmo tempo em que estende a simbologia homenageante à visualidade. “Jacques Derrida considera o romance *Ulisses* um imenso cartão-postal, já que não há um destinatário preciso. Nem sempre sabemos quem é ou quem será o nosso leitor/espectador, mas é a ele que nos dirigimos quando criamos uma obra” (TESSLER, 2011a, p. 40). E, de forma mais explícita, pondera: “poderia ser o cartão-postal o fluxo da própria linguagem da arte? Imagens entrariam em uma rede postal onde o desenho de *Dubling* estaria sendo permanentemente realizado, como em um diagrama, sem previsão de destinatários”.

Os 4.311 cartões-postais de *Dubling* continuam a narrativa de *Ulisses* em vários de seus aspectos. O caráter *globe-trotter* do cartão-postal perpetua os trajetos de Odisseu, “o multifacetado” herói de Homero, que “viu cidades e conheceu costumes de muitos mortais” (HOMERO, 2010, p. 13); e, principalmente, perpetua os percursos realizados, dentro ou fora de si, por Leopold, Molly, Stephen e todas as outras personagens que circulam incessantemente pelo *Ulisses* de James Joyce. O aspecto de documento aberto, ainda sem destinatários, dos cartões-postais de *Dubling*, dá seguimento à homenagem que James Joyce faz, ao longo da narrativa de *Ulisses*, aos envios próprios da obra de arte, seja literária ou

visual. Envios onde há “uma promessa de encontro, mas sem a garantia de chegada” (TESSLER, 2011a, p. 40).

4.4 *Vous êtes ici*: o encontro de Elida Tessler com o tempo de Marcel Proust

Elida Tessler associa os percursos de Odisseu (a quem ela chama de Ulisses) e os de Leopold Bloom aos dela próprios, durante seu processo criativo, em busca de um local imaginário, no qual pudesse relacionar os livros de Homero e de James Joyce a outro que ela estava lendo ao longo da sua estadia em Paris no ano de 2009:

Neste gesto de envio, há uma promessa de encontro, mas sem a garantia de chegada na geografia dos trajetos, que podem ser associados aos trajetos de Ulisses de Homero, de Leopold Bloom de Joyce ou os meus próprios, à procura de um lugar imaginário, sem nome, mas que pudesse acolher a minha vontade de relacionar estes dois romances a outro que eu estava lendo no momento: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (TESSLER, 2011a, p. 40).

Como mencionado na Introdução da presente pesquisa, durante o ano em que estive em Paris, realizando pós-doutorado vinculado aos *Centre de Recherches sur les Arts et les Langage – École de Hautes Études en Sciences Sociales*, e *Centre de Philosophie d’Art de l’Université de Paris I, Panthéon – Sorbonne*, Elida Tessler deu início ao projeto de *Dubling*, obra que seria desenvolvida no ano seguinte, e produziu outros dois trabalhos: *Meu nome (também) é vermelho* e *Vous êtes ici* no qual intervém na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Para além do fato de terem sido concebidos na mesma época, existem outras semelhanças que conectam *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, as quais demonstram que Elida Tessler, por meio de seu processo criativo e de sua poética, conseguiu não apenas relacionar o romance de Marcel Proust ao de James Joyce, como almejava, mas também relacioná-lo ao de Orhan Pamuk.

Da mesma forma que a ideia do trabalho *Dubling* surgiu durante uma caminhada pela capital irlandesa, o método de leitura do romance de Marcel Proust foi encontrada em meio a um deslocamento, como ver-se-á a seguir. Dessa maneira, já em seu processo criativo, Elida Tessler conecta os trajetos existentes em *Ulisses* aos trilhados nos volumes de *Em busca do tempo perdido*.

Assim como a poética de Elida Tessler relaciona-se com a de Orhan Pamuk, no que diz

respeito à “diluição de fronteiras entre artes visuais e literatura” (D’ANGELO, 2006), o mesmo ocorre entre a poética da artista brasileira e a de Marcel Proust, conectando, dessa maneira, as poéticas dos dois escritores, entre eles e com a dela própria.

Desde a adolescência, Marcel Proust demonstrou paixão pela pintura; pelo desejo de vê-la e de compreendê-la; pela vontade de ir além do quadro, de prolongar o prazer do espectador, de mostrar que um quadro não é somente uma obra de arte, mas algo que transforma a percepção (MITTERRAND *apud* GONÇALVES, 2004, p. 160). A necessidade de ir além, de compreender os mecanismos que desencadeiam os procedimentos da pintura, representou para Proust um caminho que norteou, de maneira profícua, a construção de sua obra (GONÇALVES, 2004, p. 160), a qual ilumina tanto os processos de construção da poesia, quanto as formas de compreensão da pintura (GONÇALVES, 2004, p. 156).

O reconhecimento do fenômeno *linguagem* atua com válvula motriz para as questões que advêm da pintura como realidade planar capaz de suscitar, sobretudo no homem da palavra, os mais fascinantes incômodos. Evidentemente, a pintura para Proust não era apenas “objetos de arte” para serem contemplados. Era, sim, como diz Miterrand, uma forma de linguagem que transforma nossa percepção (GONÇALVES, 2004, p. 160).

Para Aguinaldo José Gonçalves, em seu livro *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust* (2004), a pintura apresenta-se em, pelos menos, duas dimensões básicas no romance *Em busca do tempo perdido*. Na primeira dimensão, está a pintura de várias épocas, de vários estilos, de várias tendências estéticas, de manifestações de pintores reais, integrados ao fluxo do discurso, seja no desenrolar do enredo, seja nas digressões do narrador (GONÇALVES, 2004, p. 153). Na segunda dimensão, em movimento semelhante ao que ocorre com a literatura representada por Bergotte, e com a música representada por Vinteuil, localiza-se a pintura no âmbito do imaginário, personificada na personagem de Elstir, o pintor, que encarna a construção simbólico-representativa da pintura, por meio da qual Proust compõe e conduz seus exercícios teórico-inventivos (GONÇALVES, 2004, p. 154). “Elstir significa, desse modo, toda a galeria de pintores antigos e modernos que se entrecruzam ao longo das páginas da obra, tentando encontrar uma forma de síntese, e essa síntese consiste na essência da arte” (GONÇALVES, 2004, p. 154).

Na tessitura de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust ocultou, sob os signos verbais, uma espécie de intercâmbio de sistemas que convergiam para sua obra em forma de signo estético (GONÇALVES, 2004, p. 156). No texto proustiano, “a linguagem plástica atua como uma espécie de elemento semiótico movedor do pensamento estético de Proust, tendo

no seu silêncio irrestrito, na sua irrestrita mudez, o olho e a voz resguardados que o exercício da palavra pode tentar expressar” (GONÇALVES, 2004, p. 156). Ao longo do desenrolar da trama de *Em busca do tempo perdido*, a consciência da arte como permanente exercício de metamorfose, da arte como transubstanciação da linguagem em busca de uma apreensão da chamada “realidade”, presentifica-se em cada palavra, em cada atitude e gesto da escrita proustiana (GONÇALVES, 2004, p. 178). E, em um trecho de *À sombra das raparigas em flor*, no qual o protagonista Marcel visita o ateliê de Elstir, Proust chega a presentear suas leitoras e seus leitores com uma versão da máxima *ut pictura poesis*:

Naturalmente, o que havia no seu ateliê não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que, em poesia, se chama de metáfora, e, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção (PROUST, 1946, p. 48, tradução nossa)⁵⁷.

Assim como, em Proust, o caminho da obra literária foi norteado pela busca da compreensão dos mecanismos que desencadeiam os procedimentos da pintura, em Elida Tessler, os processos criativos literários norteiam a concepção das obras visuais, como se viu em *Meu nome (também) é vermelho e Dubling*, e como ver-se-á em *Vous êtes ici*. Neste último, com o auxílio de um carimbo, idealizado pela própria artista, o qual continha a inscrição *vous êtes ici* (“você está aqui”, em francês), em símbolo idêntico ao utilizado pelo sistema de transporte urbano parisiense, *Régie Autonome des Transports Parisiens* ou RATP, nos mapas da cidade, Elida Tessler carimba as palavras *temps* (“tempo”, em francês) presentes no romance de Marcel Proust. A obra foi apresentada pela primeira vez na exposição coletiva “Era uma vez um desenho”, na Galeria Ecarta, Porto Alegre/Brasil, em 2010, com curadoria de Gabriela Motta.

⁵⁷ Apesar de esta dissertação estar utilizando as traduções publicadas pela Editora Globo no Brasil, o presente trecho foi retirado diretamente do original, pois há um nítido e grave equívoco na publicação brasileira, que modifica toda a relação que o narrador estabelece entre pintura e poesia. Na versão brasileira, a palavra “metáfora” foi substituída por uma segunda “metamorfose”, e a frase apresenta-se da seguinte maneira: “consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que, em poesia, se chama de metamorfose” (PROUST, 1999, p. 362, grifo nosso). Assim, optamos pelo original em francês: “Mais j’y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu’en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c’est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu’Elstir les re créait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l’intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d’elles tout ce qui ne se reporte pas à cette notion” (PROUST, 1946, 48, grifo nosso).

Conforme será abordado a seguir, Elida Tessler recupera o “tempo” de Proust em sua materialidade verbal, dentre um universo de imagens, de evocações, de ideias, oceano de palavras (SCHÜLER, 2017). Nessa busca do tempo perdido, dilui não apenas as fronteiras entre artes visuais e literatura, mas, como também o fez Marcel Proust, dilui as que se possam imaginar existir entre espaço e tempo, entre indivíduo e espaço-tempo, entre o visível e o invisível.



Figura 36: Elida Tessler, *Vous êtes ici*, 2010, livro carimbado, 20,5 x 14 x 6,5 cm. Disponível em: < http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm>. Último acesso em: 08 jun. 2017.

4.4.1 O livro-mapa: o mapa de localização: a cartografia de Proust: o indivíduo perdido: a indissociabilidade do indivíduo e do Tempo

A ideia de utilizar o carimbo com o símbolo da RATP surgiu durante um passeio de Elida Tessler, com amigos, por Paris. Na tentativa de convencê-los a usarem o ônibus e não o metrô, a artista mostrou a uma amiga a placa indicativa do transporte público parisiense, próxima a uma parada de ônibus, a qual continha o mapa do bairro onde estavam. O símbolo da RATP com a inscrição *vous êtes ici* fez a amiga lembrar de um similar no Parque Farroupilha (ou Parque da Redenção), em Porto Alegre, Brasil, diante do qual seu sobrinho de seis anos de idade, intrigado com a abstração em que consiste uma marca “você está aqui” sobre um mapa, questionou “tia, como é que eles sabem?”. Para Elida Tessler, a pequena anedota fez todo o sentido, e o livro de Marcel Proust, para o qual ela buscava um método de leitura, tornou-se mapa, justamente, naquele momento.

A singularidade da ocasião é que estávamos, justamente, com um casal de amigos que só usa metrô em Paris. Estávamos tentando convencê-los a pegar um ônibus, pois a noite estava belíssima e o trajeto prometia boas perspectivas da cidade. Foi quando fui mostrar o mapa que o símbolo se fez presente. Associado a ele, minha amiga contou a seguinte história: Estava ela e seu sobrinho de 6 anos no Parque da Redenção em Porto Alegre, quando ainda havia o mini-zoo. Ela mostra o mapa do parque à criança, apontando para ‘Você está aqui’. A reação do menino foi a seguinte pergunta: “Tia, como é que eles sabem?” (...) Esta pequena anedota fez todo o sentido para mim. O livro se tornou mapa justamente naquele momento⁵⁸.

Como mapas de localização sobrepostos uns aos outros, as páginas do exemplar de *À la recherche du temps perdu* carimbadas com o símbolo da RATP formam o planisfério em que consiste *Vous êtes ici*. E o livro enquanto mapa, por sua vez, continua na visualidade a geografia de Marcel Proust, composta por lugares reais e imaginários, atravessada por caminhos físicos e infindáveis percursos metafísicos.

Em *Géographie de Marcel Proust* (1939), Alain Ferré defende que a geografia possui um local de primeira ordem no *Em busca do tempo perdido*. Trata-se de uma geografia nascida da imaginação de Marcel Proust, que não necessariamente retrata lugares cartografados pela ciência geográfica. Assim, ao lado de Paris e Veneza, figuram o vilarejo de Combray no interior da França e o balneário de Balbec. Tanto Combray quanto Balbec ocupam espaço de extrema importância no enredo proustiano, mas não encontram posição em nenhum outro mapa⁵⁹ que não o de *Em busca do tempo perdido*.

Ainda que imaginária, Combray constitui o epicentro da cartografia física mais evidente que compõe a trama proustiana, apresentada já no primeiro volume do romance. Consiste em dois caminhos diversos que circundam a cidadezinha, e que Marcel pode tomar conforme apresentam-se as condições climáticas do dia: o caminho de Swann e o caminho de Guermantes. No desenrolar da narrativa, deixam de ser somente alternativas georreferenciadas para passeios durante as férias do narrador com os pais. Assumem a forma de dois mundos diferentes que o protagonista passa a frequentar: o mundo de Charles Swann, judeu, colecionador de obras de arte, marido da encantadora Odette e pai de Gilberte; e o dos

⁵⁸ Relato realizado pela artista à autora da presente dissertação, em conversa por meio de correio eletrônico datado de 21 de março de 2018.

⁵⁹ A construção narrativa de Combray baseia-se nas lembranças que Marcel Proust tinha do vilarejo de Illiers, situado no departamento de Eure-et-Loir na França. Apesar de a descrição de Combray não corresponder à realidade geográfica de Illiers, em abril de 1971, durante o centenário de nascimento de Marcel Proust, a comuna de Illiers passou a chamar-se Illiers-Combray, em homenagem ao romance *Em busca do tempo perdido*, sendo a única em território francês a ter adotado um nome emprestado da literatura. Disponível em: <<https://spacefiction.wordpress.com/2014/01/09/a-propos-de-la-geographie-dans-loeuvre-de-marcel-proust-a-la-recherche-du-temps-perdu-about-the-geography-in-the-work-of-marcel-proust-a-la-recherche-du-temps-perdu/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

Guermantes, mundo da nobreza ao qual Marcel é introduzido pela Sra. Villeparisis e seus sobrinhos, Robert de Saint-Loup e Sr. Charlus (PROUST, 2008, p. 9).

Além dos caminhos físicos mapeados no *Em busca do tempo perdido*, existe uma outra espécie de trilhas que perpassa o enredo do romance proustiano: aquelas que levam Marcel ao encontro de si próprio. Tais veredas aproveitam-se dos percursos topográficos, para se inscreverem, quilométricas e sinuosas, no âmago do narrador.

Samuel Beckett (1986, p. 26) lembra que a memória involuntária de Proust é explosiva, um mágico rebelde que não se deixa importunar e que escolhe seu próprio tempo e local para a performance do milagre. Portanto, as experiências míticas (BECKETT, 1986, p. 27) ou as iluminações (GONÇALVES, 2004, p. 52) trazidas pela memória involuntária ocorrem apenas quando esta última decide manifestar-se, a despeito de qualquer controle por parte do narrador. À imprevisibilidade da manifestação da memória involuntária, porém, opõem-se pelo menos uma sutil constância: em todos os momentos listados abaixo, nos quais a memória involuntária irrompe, Marcel está em deslocamento ou acaba de chegar de algum trajeto.

No episódio da *madeleine* embebida em uma infusão de chá, o protagonista afirma que, a não ser pelo teatro e pela angústia das noites, fazia muitos anos que Combray não existia em sua memória, até que, em “um dia de inverno, ao voltar para casa” (PROUST, 2004, p. 48), mesmo contra seus hábitos, ele aceita uma xícara de chá oferecida pela mãe, e o paladar da *madeleine* amolecida pelo chá faz Marcel reencontrar, junto com um prazer delicioso, isolado, sem noção de causa, todos os detalhes de Combray (PROUST, 2004, p. 49). Já o episódio dos campanários de Martinville vistos da carruagem do Doutor Percepied, ocorre durante um passeio que se prolongara muito mais que habitualmente e, a meio-caminho, no regresso, já pelo fim da tarde, o narrador e seus pais tiveram o prazer de encontrar o Doutor Percepied, que passava a toda velocidade em seu carro e os reconheceu e os fez embarcar com ele (PROUST, 2004, p. 176). Na cena com as três árvores vistas da carruagem de Madame de Villeparisis, Marcel retornava de um passeio a Carqueville (PROUST, 1999, pp. 258-259). No trecho em que se abaixa para desabotoar as botas e percebe, pela primeira vez, a falta trágica que a avó faz, o protagonista acabara de chegar de Paris a Balbec, daquela vez, sem a falecida avó, e ele próprio anuncia que a “segunda chegada a Balbec foi muito diversa da primeira” (PROUST, 2008, p. 186). Na sequência com os paralelepípedos irregulares, o som da colher e o toque dos guardanapos; o narrador acaba de chegar à residência da princesa de Guermantes, após um trajeto de carro que circulou pelos arredores dos Champs-Élysées (PROUST, 2013, pp. 207-210).

Os caminhos que Marcel percorre ao longo da narrativa levam-no ao encontro de si

próprio, põem-no em contato com as vivências que carrega e fazem lembrar a *Teoria da viagem* (2009) de Michel Onfray. Para o filósofo francês, os trajetos dos viajantes coincidem sempre, ainda que em segredo, com buscas interiores, e, na viagem, descobre-se apenas aquilo de que se é portador. “Certamente há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca com o propósito, muito hipotético, de nos reencontrarmos ou, quem sabe, de nos encontrarmos” (ONFRAY, 2009, p. 75). Michel Maffesoli (2001, p. 158) denomina esse aspecto dos deslocamentos de “terapia do espaço”, na qual ocorre um crescimento do ser, que faz com que a alma se reaproprie de algumas de suas potencialidades das quais, progressivamente, havia se afastado.

Ainda que a fonte e o ponto de partida da ‘ação sagrada’, que os elementos de comunhão, sejam fornecidos pelo mundo físico, por alguma ação imediata e fortuita da percepção (BECKETT, 1986, p. 28), Marcel não encontra nada externo a ele, “é sua própria realidade perdida que ele recupera, a realidade de seu eu perdido” (BECKETT, 1986, p. 32). No episódio da lembrança involuntária sobre a avó, o protagonista chega a verbalizar “o que eu era, então, e que por tanto tempo havia desaparecido, estava de novo tão perto de mim” (PROUST, 2008, p. 193). E, mais adiante, já no trem, “tal lembrança, como um toque de varinha mágica, me devolvera a alma que eu vinha perdendo” (PROUST, 2008, p. 224).

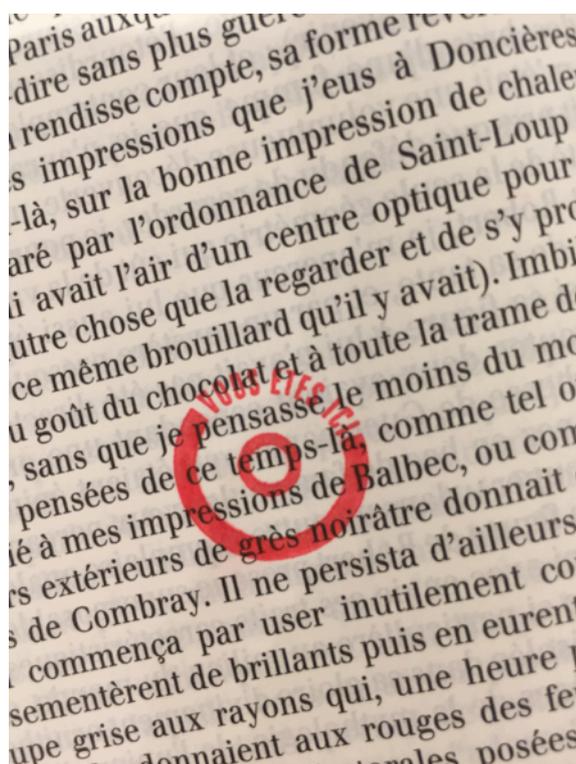


Figura 37: Elida Tessler, *Vous êtes ici*, 2010, pormenor. Foto: acervo pessoal.

Quando Elida Tessler opta por símbolo idêntico ao utilizado pelo sistema de transporte urbano parisiense, ressignifica a desorientação geográfica e espacial dos usuários da RTPA, transforma em imagem a busca de Marcel e continua na visualidade a temática proustiana. Afinal, para que serve um mapa de localização senão para proporcionar ao indivíduo que ele se encontre?

Mesmo que carimbe as aparições da palavra *temps* e, com isso, localize o tempo e não o protagonista, ainda assim continua, na visualidade, a busca do indivíduo por si próprio.

O tempo é palco onde o indivíduo atua e, concomitantemente, atua sobre o indivíduo. A ação do tempo sobre o sujeito “resulta na modificação incessante de sua personalidade, cuja realidade permanente, se é que existe, só pode ser apreendida como uma hipótese em retrospecto” (BECKETT, 1986, pp. 10-11). “Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem” (BECKETT, 1986, p. 9).

Quando afirma que as personagens de Proust são vítimas e prisioneiras do Tempo, Beckett (1986) usa a expressão “fugir”, para dizer que inexistente maneira de escapar das horas, dos dias, do amanhã, do ontem. Além disso, o tempo passado consiste em parte inseparável do indivíduo que o viveu.

Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um dia-mante na estrada batida dos anos e, irremediavelmente parte de nós, pesado e perigoso (...) Calamitoso dia, mas calamitoso não necessariamente por seu conteúdo. A boa ou má disposição do objeto não tem nem realidade nem significado. Os prazeres e pesares imediatos do corpo e da inteligência não são mais que malformações da superfície. Assim, como foi esse dia é assimilado ao único mundo que tem realidade e significado, o mundo de nossa consciência latente, cuja cosmografia sofre assim um deslocamento. (BECKETT, 1986, p. 9).

A respeito da indissociabilidade do indivíduo e do tempo, Jorge Luís Borges chega a opinar que o tempo parece se corporificar, parece tomar forma corpórea, parece ser percebido como um ente corporal (BORGES, 2009, p. 46).

A nossa substância é o tempo, somos feitos de tempo. Porque poderíamos não ser feitos de carne e osso: por exemplo, quando sonhamos, nosso corpo físico não importa, o que interessa é a nossa memória e as nossas imaginações que elaboramos com essa memória. E isso é evidentemente

temporal e não espacial (BORGES, 2009, p. 46).

Assim, o carimbo sobre a página, na obra *Vous êtes ici* de Elida Tessler, para além de encontrar o tempo perdido, parece dizer que, apesar de a grande ambição humana ser a vida fora do tempo (BORGES, 2009, p. 45), não há como não estar no tempo. Parece dizer que o indivíduo é indissociável do tempo. Porque pensar o tempo é pensar o “eu”, o sujeito que pensa, o sujeito tocado pelo acontecimento e pelo fenômeno do tempo (D’ANGELO, 2018, p. 38). E porque “o tempo prossegue inexoravelmente, e o único meio de estancá-lo é integrar-se a ele, é habitá-lo. Mas habitá-lo implica espacializá-lo, colocando-lhe rédeas, por meio de finas agulhas, com linhas tênues: fabricação do tecido, ou da rede da própria vida” (GONÇALVES, 2004, p. 52).

4.4.2 As linhas do transporte público: o carimbo: a palavra *temps* circundada pelo carimbo: a transtemporalidade: a transespacialidade: o tempo espacializado: as reminiscências

As linhas tênues da rede da própria vida, mencionadas por Aguinaldo José Gonçalves (2004, p. 52), ao falar do signo da arte em Marcel Proust, são, igualmente, continuadas pela obra visual *Vous êtes ici*. Em todos os episódios nos quais a memória, voluntária ou involuntária, manifesta-se, a vida de Marcel, como se a imagem do Tempo pudesse ser representada por uma série infinita de linhas paralelas, passa de uma linha para a outra e prossegue, sem qualquer solução de continuidade, a partir de algum momento remoto do passado do narrador (BECKETT, 1986, p. 33). “As múltiplas relações das linhas de superfície da realidade mudam-se, alteram-se a cada instante” (GONÇALVES, 2004, p. 52), e o protagonista transporta-se de um lugar para outro, de um tempo para outro, como se cambiasse de linhas em um sistema de transporte público complexo como o de Paris.

No trecho de *No caminho de Swann*, em que, embora Marcel localize-se em Paris, vê outra coisa e não o que está ao redor dele, afirma que “mesmo sob um simples ponto de vista realista, as terras que desejamos ocupar, a cada momento, muito mais espaço em nossa vida verdadeira do que a terra onde efetivamente nos achamos” (PROUST, 2004, p. 375). Em passagem de *À sombra das raparigas em flor*, quando Marcel enxerga as três árvores durante o passeio próximo a Balbec, diz que o desenho que elas formavam fora familiar para ele em outros tempos, mas que ele não consegue lembrar de onde aquela imagem havia se deslocado para vir o encontrar nos arredores de Balbec. De modo que, como seu espírito vacilasse entre

um ano muito remoto e o momento em que se encontrava, os arredores de Balbec vacilavam também, e era como se ele não estivesse, verdadeiramente, ali (PROUST, 1999, pp. 259-260).

No episódio do guardanapo, em *O tempo redescoberto*, Marcel afirma que era tão intensa a sensação de estar em tempo e espaço diversos daqueles onde, de fato, estava, que ele tomou por atual o momento imaginário. E, dentro da residência dos Guermantes em Paris, pensou que o criado havia aberto uma janela voltada para a praia de Balbec, não somente com a vista para o mar, “mas com o cheiro do quarto, a velocidade do vento, a vontade de almoçar, a hesitação entre diversas excursões, tudo isso preso à sensação do guardanapo como as mil asas dos anjos que dão mil voltas por minuto” (PROUST, 2013, p. 218):

(...) enxuguei a boca no guardanapo que me deu; mas logo (...) nova visão cerúlea me passou ante os olhos; era pura e salina, e arredondou-se em mamelões azulados; a impressão foi tão intensa que tomei pelo atual o momento imaginário, e, mais tonto do que quando indagava mentalmente se seria mesmo recebido pela princesa de Guermantes ou se tudo ia desabar, julguei que o criado tinha aberto uma janela sobre a praia e que tudo me convidava a um passeio no cais, com a maré alta; o guardanapo onde limpava a boca, engomado exatamente como a toalha com a qual tivera tanta dificuldade em enxugar-me defronte da janela no dia de minha chegada a Balbec, estendia, tirada de suas dobras quebradiças, a plumagem de um oceano verde e azul como uma cauda de pavão (PROUST, 2013, p. 210).

As experiências do protagonista Marcel supracitadas envolvem a transtemporalidade e a transespacialidade, mencionadas por Mauro Carbone em *An Unprecedented Deformation: Marcel Proust and the sensible ideas* (2010). Carbone compara a transtemporalidade e a transespacialidade, presente na obra de Marcel Proust, aos raios do passado e aos raios do mundo, de Maurice Merleau-Ponty. Na obra *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail* (1979), Merleau-Ponty fala sobre a consciência como uma “abertura para configurações ou constelações gerais, raios de passado e raios de mundo no início dos quais, atravessados por “souvenir écrans”, permeadas de lacunas e de imaginação, palpitam algumas estruturas quase sensíveis, quase lembranças individuais” (MERLEAU-PONTY, 1979, pp. 288-289, tradução nossa⁶⁰). Essa expansão do tempo e do espaço para além das experiências presentes parece estar de forma mais explícita nas frases finais de *Em busca do tempo perdido*, redigidas de maneira esplendorosa, iluminadas como raios de passado e raios de mundo:

⁶⁰ Do original: “la «conscience» même à comprendre (...), mais comme ouverture sur des configurations ou constellations *générales*, des rayons de passé et des rayons de monde au bout desquels, à travers bien des «souvenirs écrans» parsemés de lacunes et d'imaginaire, palpitent quelques structures presque sensibles, quelques souvenirs individuels” ((MERLEAU-PONTY, 1979, pp. 288-289).

Se ao menos me fosse concedido tempo para terminar minha obra, eu não deixaria de estampá-la com o selo desse Tempo, cuja ideia impõe-se a mim com tanta força hoje; e eu descreveria os seres humanos, mesmo correndo o risco de atribuir-lhes uma aparência monstruosa, como ocupando no Tempo um lugar bem maior do que aquele parcamente concedido a eles no espaço, um lugar, ao contrário, prolongado sem medida, pois eles, como gigantes mergulhados nos anos, tocam, a uma só vez, aqueles períodos de suas vidas, separados por tantos dias – tão distanciados do Tempo (PROUST, 1947, p. 513, tradução nossa⁶¹).

A respeito das constantes inversões entre macrocosmo e microcosmo que percorrem a obra proustiana, Georges Poulet (1963), em *L'espace proustien*, defende que elas remetem a um espaço perdido paralelo ou análogo a um tempo perdido. Como, por exemplo, na passagem inicial do livro, quando Marcel comenta sobre o despertar e diz que alguém “que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar” (PROUST, 2004, p. 11). Além disso, tais inversões entre macro e microcosmo recriam, na literatura, as sobreposições de estados de consciência as quais projetam o tempo sobre o espaço, e o espaço sobre o tempo. Marcel Proust não apenas utiliza-se da metamorfose do tempo em espaço em seu processo criativo, mas faz dela um dos princípios de sua poética (POULET, 1963, p. 10). Transforma aquelas sobreposições em um espaço estético, no qual os momentos e os lugares, juntos, formam uma obra admirável e inesquecível (POULET, 1963, p. 10).

⁶¹ Nesse trecho, a presente dissertação utilizou o original em francês: “Si du moins il m’était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l’idée s’imposait à moi avec tant de force aujourd’hui, et j’y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l’espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu’ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps” (PROUST, 1947, 513).

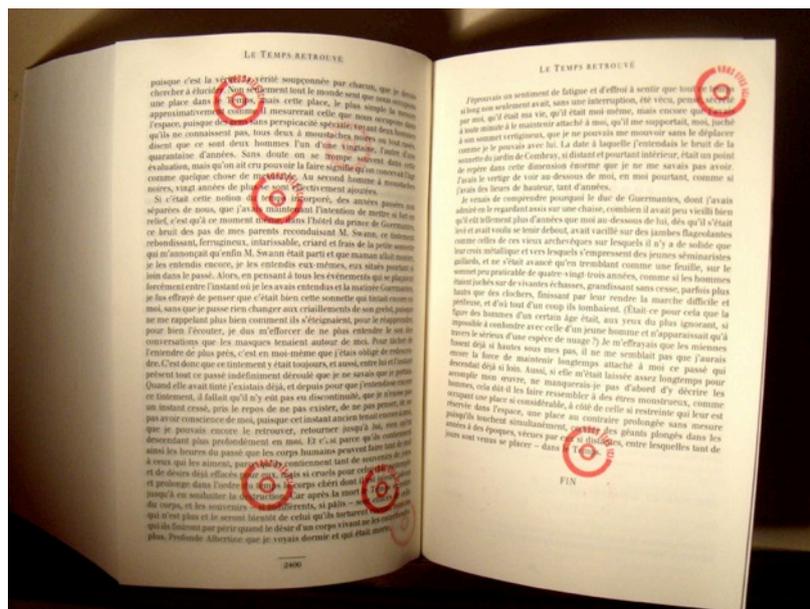


Figura 38: Elida Tessler, *Vous êtes ici*, 2010, pormenor. Fonte: Disponível em < http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm>. Último acesso em: 08 jun. 2017.

A imagem, estampada pelo carimbo de Elida Tessler sobre as páginas de Marcel Proust, para além de encontrar, espacializa o tempo (FERREIRA, 2013, p. 21), e continua, na visualidade, as metamorfoses do tempo em espaço e do espaço em tempo, as quais, constantemente, deslocam a personagem Marcel de um lugar para outro, de um momento para outro, ao longo da narrativa do romance proustiano. Além disso, evocando as mais de 300 linhas de ônibus, as 16 de metrô, as 6 de trem de superfície, do transporte público parisiense, tal imagem remete a todas as linhas temporais ou espaço-temporais que se emaranham no enredo de *Em busca do tempo perdido* e, portanto, continua na visualidade as experiências do protagonista que transcendem o tempo e o espaço, que expandem as fronteiras de um instante específico ou de um local determinado.

No texto “A imagem de Proust”, Walter Benjamin (1987, p. 37) afirma que Marcel Proust não descreveu uma vida como ela de fato foi, mas, sim, uma vida lembrada por quem a viveu. Para Benjamin, Proust construiu, com as colmeias da memória, uma casa para o exame dos seus pensamentos; transformou a existência na floresta encantada da recordação; sacrificou, pela recordação, a ação, a unidade da pessoa, o fluxo da narrativa, o jogo da imaginação. Na opinião de Benjamin, para Proust, enquanto autor que rememora, o importante não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope de sua reminiscência. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo na sua forma mais real e, por isso mesmo, na sua forma mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência.

Segundo o verbete do Dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1642), reminiscência consiste em uma imagem lembrada do passado, aquilo que se conserva na memória, uma lembrança vaga ou incompleta. A mesma fragmentação própria da narrativa composta por reminiscências encontra-se na obra *Vous êtes ici*.

Conforme Donald Schüler (2017), Elida Tessler quebra o tempo em tempos, desmonta e remonta, marca-o página a página, e, com essa intervenção no livro de Proust, parece dizer ao espectador não há mais tempo perdido. Para Schüler (SCHÜLER, 2017), ao transpor a obra de Proust para a visualidade, Elida Tessler captura o tempo, cerca-o na palavra, expõe coisa entre coisas. Nesse trecho a respeito de *Vous êtes ici*, Schüler refere-se ao fato de que, no círculo formado pelo carimbo ao redor da palavra *temps*, sempre há a presença concomitante de outras palavras-imagem, pois o formato do carimbo não permite circundar apenas o vocábulo em francês que significa tempo. Segundo Schüler (2017), em *Vous êtes ici*, o tempo de Proust retorna em sua materialidade verbal (*mot*), perdido num universo de imagens, de evocações, de ideias, oceano de palavras.

Para Biagio D'Angelo (2018, p. 44), a marca do carimbo em *Vous êtes ici* revela uma verdade escondida: mesmo que a palavra *temps* não esteja presente em uma determinada página, o timbre que atravessa a fina espessura do papel (como se pode observar na Figura 38 acima apresentada) mostra, por meio de seu efeito prolongado, que o tempo esteve na página precedente:

(...) e que seu caminho de presença discreta e indiscreta está ali, um efeito de reverberação misteriosa, que dá a impressão de que o fluir do tempo é inexoravelmente visível e legível. É a tenacidade do tempo, sua obstinação invasiva, sua assiduidade que se infiltra por tudo, mesmo onde ele não está escrito, ou desejado. Mesmo se a letra recusa o tempo, a escritura do tempo, o tempo não aceita não ser convidado a esta festa galante de coisas e de criaturas (D'ANGELO, 2018, p. 44, tradução nossa⁶²).

Analisando-se as imagens formadas pelo carimbo sobre as palavras do livro de Proust, em conjunto com a frase da artista segundo a qual as palavras são coisas, e as coisas são palavras, pode-se dizer, então, que, em *Vous êtes ici*, o tempo (palavra) não existe sem as

⁶² Do original: “Le timbre dénonce une vérité cachée. Même si le temps n’est pas présent dans cette page, le timbre montre, par son effet « prolongé », qu’il était là dans la page précédente, et que son sentier de présence discrète et indiscreète est là, un effet de réverbération mystérieuse, qui donne l’impression qu’un flou du temps est inexorablement visible et lisible. C’est la ténacité du temps, son obstination invasive, son assiduité qui s’infilte partout, même là il n’est pas écrit, ou voulu. Même si la lettre refuse le temps, l’écriture du temps, le temps n’accepte pas de ne pas être invité à cette fête galante des choses et des créatures” (D'ANGELO, 2018, p. 44).

coisas que o cercam (palavras). E tal constatação remete diretamente a pontos nervais do romance *Em busca do tempo perdido*. Por um lado, a ideia de que não há como encontrar o tempo de forma isolada, sem os objetos, as pessoas, os acontecimentos que o circundam. Por outro, a condição de que a maioria das recordações aparecem, ao ser que lembra, sob a forma de imagens. E mesmo as formações espontâneas da memória involuntária são imagens, apesar do caráter enigmático da sua presença (BENJAMIN, 1987, p. 48-49).

Assim, como o carimbo de Elida Tessler não consegue apreender apenas o tempo, ele traz tudo o que circunda o tempo, e essas outras palavras-imagens-coisas saltam ao espectador como as reminiscências de Proust, no que estas têm de residual, de fragmentário, de vago. Surgem como sussurros de um discurso entrecortado e lacunar, como a memória.

4.4.3 O livro-objeto: o que transcende aos objetos

À transtemporalidade e à transespacialidade, presentes no *Em busca do tempo perdido* e continuadas em *Vous êtes ici*, junta-se aquilo que transcende aos objetos. Nem no romance de Marcel Proust, nem na obra visual de Elida Tessler, nem da tessitura da vida, tais formas de transcendências encontram-se desvinculadas umas das outras. Entretanto, para fins metodológicos, esta dissertação tratou as duas primeiras no item 4.4.2, e a terceira no presente item.

Em obras como *Ist orbita* (1999), *O homem sem qualidades caça palavras*, e a antes vista *Meu nome (também) é vermelho*, Elida Tessler utilizou o livro enquanto objeto.

Sobre o tema, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, no texto curatorial à exposição “Tendências do Livro de Artista no Brasil” (1985), abordam a relação entre Artes Visuais e Literatura, bem como a possibilidade do livro apresentar-se como objeto da visualidade, dentro das particularidades de seu formato:

Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte – superfície, enquadramento, dimensão, etc. – ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços – as páginas –, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula (FABRIS; COSTA, 1985, p. 11).

Como já abordado pela pesquisadora da presente dissertação em “Leitor-observador,

observador-leitor: as reminiscências textuais nos livros-objeto” (TEIXEIRA, 2018)⁶³, o livro-objeto consiste em uma obra de arte que convida o observador a atentar para as formas, as relações e as configurações do livro (SPECTOR, 1991, p. 38). Buzz Spector (1991, p. 39) lembra que existem duas maneiras básicas de se criar um livro-objeto: ou pela confecção de uma variável da forma corriqueira de um livro; ou pela alteração de um exemplar pré-existente, de um “livro-encontrado”, como ocorre nas obras de Elida Tessler aqui analisadas. Em ambos os casos, ainda que se conserve a aparência de livro tradicional, as experiências tátil e visual sobrepõem-se ao conteúdo verbal, o que confere ao livro-objeto um alcance mais amplo que o livro convencional, escrito em um idioma específico (TEIXEIRA, 2018).

Para Buzz Spector (1991, p. 40), o livro-objeto é fundamentalmente alegórico, e seu texto, quando preexistente à obra visual, consiste em uma ruína suplantada pela superabundância de efeitos materiais. Tal entendimento de Buzz Spector parece relativizado pelos livros-objetos nascidos a partir de textos literários como *Ist orbita*, *O homem sem qualidades caça palavras*, *Meu nome (também) é vermelho*, *Vous êtes ici* de Elida Tessler⁶⁴, nos quais os sobreviventes materiais dos exemplares alterados permanecem conectados, tanto aos enredos originalmente contidos nos livros, quanto à poética dos escritores que os redigiram (TEIXEIRA, 2018). Nessa espécie de livro-objeto, a narrativa literária não é suplantada pelo aspecto visual e tátil do livro-objeto, e a condição de observador e a de leitor podem chegar a ser indissociáveis (TEIXEIRA, 2018). Em tais livros-objetos, constrói-se, portanto, uma via de mão dupla onde os limites entre visualidade e literatura são questionados (D’ANGELO, 2006).

Nas três obras de Elida Tessler acima mencionadas, o livro-objeto veio acompanhado de outras formas artísticas. Em *Ist orbita*, havia um áudio a ser escutado dentro de um automóvel estacionado em frente ao local expositivo. Em *O homem sem qualidades caça palavras*, o livro cujos adjetivos foram riscados pela artista era exposto junto a cento e trinta e quatro telas, que imitam a diagramação do jogo caça-palavras, e nas quais Elida Tessler misturou quarenta adjetivos por tela, todos retirados do romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. Em *Meu nome (também) é vermelho*, o livro rasurado pela artista era acompanhado pelos porta-retratos com molduras vermelhas, o cálamo e o tinteiro.

Em *Vous êtes ici*, pela primeira vez, o livro é o único suporte na obra. O livro é o objeto, e o objeto é o livro.

⁶³ Comunicação realizada em abril de 2018, no I Seminário de Relações Sistêmicas da Arte, em Porto Alegre/RS, cujo texto final será publicado nos Anais do evento durante o segundo semestre de 2018.

⁶⁴ O mesmo pode ser dito das obras visuais, de Marilá Dardot, *O livro de areia* (1999), *Rayuela* (2005), *O livro das mil e uma noites* (2014), nascidas a partir de livros homônimos (TEIXEIRA, 2018).

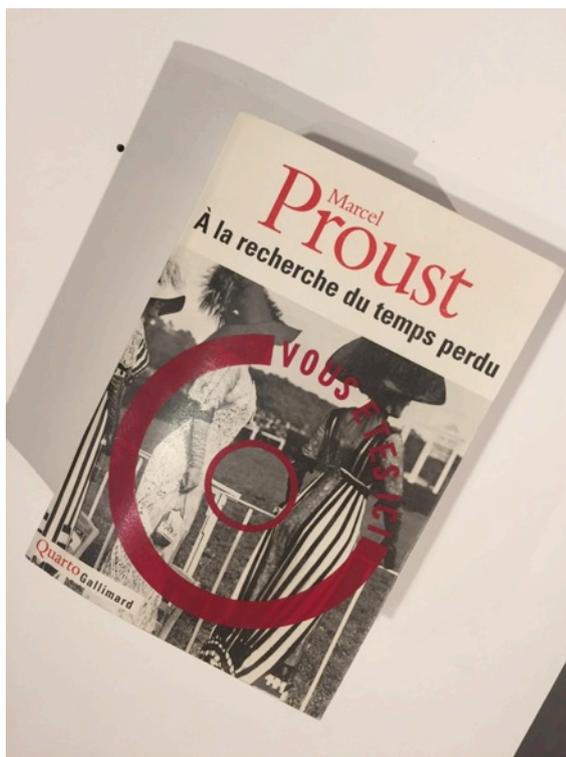


Figura 39: Elida Tessler, *Vous êtes ici*, 2010. Fonte: acervo pessoal.

Essa identidade, que corporifica toda a obra *Vous êtes ici* em um objeto, isto é, no exemplar de *À la recherche du temps perdu* carimbado pela artista, continua, na visualidade, um elemento estruturante da narrativa de Marcel Proust, qual seja, os objetos como receptáculos, portadores de muito mais do que aquilo que aparentam ser. Na obra de Marcel Proust, os objetos transcendem sua forma física, abrem-se para um mundo metafísico, funcionando como acesso; seja à memória perdida a respeito de outros objetos; seja àquilo que os objetos podem ocultar, “comum ao passado e ao presente, e mais essencial do que ambos” (PROUST, 2013, p. 213) .

Em relação ao aspecto dos objetos como portadores de memória, Marcel Proust abordou o tema em diversos outros textos além do romance *Em busca do tempo perdido*. No ensaio *Contre Sainte-Beuve*, o autor francês afirma que os objetos concentram memória, encarnam a alma de cada hora vivida, e que, portanto, apenas os objetos podem ressuscitar as horas passadas:

Na verdade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de nossa vida, tão logo suceda a morte, encarna-se e oculta-se em algum objeto material. E aí permanece cativa, para sempre cativa, a menos que não encontremos o objeto. Através dele nós a encontramos, nós a invocamos e ela se liberta.

(...)

Não somente a inteligência nada pode para com semelhantes ressurreições, como também aquelas horas do passado não se escondem senão nos objetos onde a inteligência não procurou encarná-los (PROUST, 1988, pp. 39-41).

Quando fala em “objeto”, Proust explica que se refere a objeto ou a sensação, pois, segundo ele, todo objeto diante do ser humano é sensação. Ao longo do texto, descreve episódios de sua vida nos quais a “memória involuntária” foi a única responsável pela recuperação de um momento vivido no passado e conclui que os indivíduos dependem do acaso para reencontrarem o tempo perdido, pois apenas o acaso pode colocar, diante do ser humano, um objeto que contenha situações vividas, imagens remotas, as quais, do contrário, também restariam para sempre perdidas no esquecimento.

Samuel Beckett (1986, p. 27) chama a erupção dessa memória involuntária proustiana de “experiência mística” e a considera *leitmotiv* da narrativa de *Em busca do tempo perdido*. Após, enumera exemplos de objetos (coisas ou sensações) que carregam as memórias involuntárias ao longo do enredo de Proust: a *madeleine* embebida em uma infusão de chá; os campanários de Martinville vistos da carruagem do doutor Percepied; um cheiro de mofo em um lavatório público nos Champs-Élysées; as três árvores perto de Balbec vistas da carruagem de Madame de Villeparisis; a cerca viva próxima a Balbec; o retorno ao quarto de Balbec, daquela vez, sem a avó já morta; paralelepípedos irregulares no pátio da mansão de Guermantes; o som de uma colher contra o prato; o toque do guardanapo sobre os lábios; o barulho da água nos canos; *François le Champi*, de George Sand. Conclui, finalmente, que *Em busca do tempo perdido* é um monumento à memória involuntária, bem como o épico da atuação dessa memória, a qual pode extrair de um pequeno objeto banal a imensidão de uma trama que expande seus fios por algumas milhares de páginas:

O mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá e não apenas Combray e sua infância. Pois Combray nos traz aos ‘dois caminhos’ e a Swann, e a Swann é possível relacionar cada elemento da experiência proustiana e, conseqüentemente, seu clímax e revelação. Swann está por trás de Balbec e Balbec é Albertine Saint-Loup. Diretamente ele envolve Odette e Gilberte, os Verdurin e seu clã, a música de Vinteuil e a prosa mágica de Bergotte; indiretamente (via Balbec e Saint-Loup) os Guermantes, Oriane e o Duque, a Princesa e Monsieur de Charlus. Swann é a pedra angular de toda a estrutura e a figura central da infância do narrador, uma infância que a memória involuntária, estimulada ou encantada pelo gosto há muito esquecido de uma *madeleine* embebida em chá, evoca, em todo o relevo e cor de seu significado essencial, do poço raso da inescrutável banalidade de uma taça (BECKETT, 1986, pp. 26-27).

Entretanto, não é apenas memória que os objetos carregam: há outra espécie de invisibilidade, diversa do passado, ocultada neles. Na sequência em que a memória involuntária irrompe do calçamento irregular, do som da colher e do toque do guardanapo, o protagonista Marcel comenta, “renascera em mim um verdadeiro momento passado”, e, logo em seguida questiona-se, “apenas um momento do passado? Muito mais, talvez: alguma coisa que, comum ao passado e ao presente, é mais essencial do que ambos” (PROUST, 2013, p. 213). Para Samuel Beckett (1986, 26), a memória involuntária ao longo do enredo proustiano restaura não somente o objeto passado, mas aquilo nele que o Hábito havia obliterado.

Restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mas mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pode e jamais poderá revelar – o real (BECKETT, 1986, p. 26).

O Hábito veta a percepção do objeto; esconde a essência, a Ideia do objeto, na névoa dos conceitos e dos preconceitos (BECKETT, 1986, p. 17). “A criatura de hábitos dá as costas àquele objeto que nem à força poderá corresponder a um ou outro de seus preconceitos intelectuais, que resiste às proposições de seu esquadrão de sínteses, organizado pelo Hábito segundo princípios de poupança de energia” (BECKETT, 1986, pp. 17-18).

No texto “A arte como procedimento” (1971), Viktor Chklovski afirma que, caso se examinem as leis gerais da percepção, conclui-se que, uma vez tornadas rotineiras, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os hábitos humanos fogem para um meio inconsciente e maquinal, e os indivíduos deixam de perceber o que os cerca. Para ilustrar sua afirmação, Chklovski cita um trecho do diário de Leon Tolstói, no qual o escritor russo confessa:

Eu secava no quarto e, fazendo uma volta, aproximei-me do divã e não podia me lembrar se o havia secado ou não. Como estes movimentos são habituais e inconscientes, não me lembrava e sentia que já era impossível fazê-lo. Então, se sequei e me esqueci, isto é, se agi inconscientemente, era exatamente como se não o tivesse feito. Se alguém conscientemente me tivesse visto, poder-se-ia reconstituir o gesto. Mas se ninguém o viu ou se o viu inconscientemente, se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido. (TOLSTOI *apud* CHKLOVSKI, 1971, p. 43).

Assim, Tolstói percebe que a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, os seres humanos, os sentimentos. Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido. E eis que, para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte (CHKLOVSKI, 1971, p. 44).

Para Chklovski, o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. E o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo, que deve ser prolongado. Por meio do prolongamento da percepção, a arte liberta o objeto do automatismo perceptivo (CHKLOVSKI, 1971, p. 45). No mesmo sentido, Samuel Beckett, abordando a obra de Marcel Proust, afirma que, quando um objeto deixa de ser percebido como um simples membro de uma família e passa a ser percebido como particular e único, quando ele aparece independente e inexplicável à luz da ignorância, então, e somente então, poderá ser uma fonte de encantamento (BECKETT, 1986, p. 17).

Biagio D'Angelo (2016b, p. 23) chama de “objetologia” a filosofia do objeto que supera o denominado “realismo”, que excede o objeto e transforma o discurso em arte. Para D'Angelo, a pintura e a escultura de objetos – por meio de sinestésias, alusões misteriosas, recordações – realizam conexões sugestivas entre o material e o metafísico; e os artistas portam-se frente aos objetos como se estivessem diante de um relicário, um apanhado de coisas mortas com valor de vivas, cujas naturezas aspiram à contemplação. Nessa contemplação, haveria uma lição “oriental”, pois os objetos revelam a beleza e a essência da vida, a luz e a sombra, as dobras imperceptíveis dos tecidos (dos textos) das coisas (D'ANGELO, 2016b, pp. 22-23). “O objeto é valioso não enquanto valor pecuniário, mas justamente pela misteriosa capacidade de conectar o mundo do eu com a física e com uma além-física” (D'ANGELO, 2016b, p. 18).

No episódio das torres de Martinville banhadas pelo sol do fim da tarde, por exemplo, elas permitem a Marcel acessar outra coisa que não o passado (PROUST, 2004, pp. 176-179). O protagonista atenta para as formas, para as linhas e para as superfícies daqueles objetos arquitetônicos e compreende que há algo submerso ao visível, algo que as torres pareciam conter e ocultar ao mesmo tempo. E quando aquelas formas, linhas, superfícies rompem-se, e o narrador entra em contato, ainda que efêmero, com aquilo que ocultam os objetos, ele sente um prazer peculiar que não se assemelha a nenhum outro (PROUST, 2004, p. 176).

Verificando, observando a forma de sua agulha, o deslocamento de suas

linhas, o ensolarado de sua superfície, eu sentia que não ia até o fundo de minha impressão, que alguma coisa havia atrás daquele movimento, atrás daquela claridade, alguma coisa que elas pareciam conter e ocultar ao mesmo tempo.

(...)

E logo, como uma casca, romperam-se suas linhas e superfícies, mostrando-me um pouco do que ali se achava oculto, e tive um pensamento que não existia para mim um momento antes, que se formulou em palavras em minha cabeça, e isso de tal forma aumentou o prazer que havia pouco me dera a vista das torres que, tomado de uma espécie de embriaguez, não pude mais pensar em outra coisa (PROUST, 2004, p. 177).

No caso de *Vous êtes ici*, o livro apresenta-se munido de todos os atributos que o objeto pode conter enquanto portador de memórias e relicário. Assim como ocorre nos traços de cálamo sobre o romance de Orhan Pamuk, conforme antes abordado nesta dissertação, o gesto de carimbar os vocábulos transforma a experiência da leitura em algo palpável, concretizada na marca vermelha sobre a página do livro. Assim, quando Elida Tessler, retira seu exemplar de *Em busca do tempo perdido* de sua função original enquanto mídia portadora de texto, e o dota de uma nova existência, como livro-objeto exposto na galeria, a artista salva do esquecimento, homenageia, não apenas o exemplar que lhe acompanhou durante um ano de leitura, mas toda a experiência de leitura da artista, emaranhada, como reminiscências de uma memória fragmentada, à profusão de lembranças de Proust.

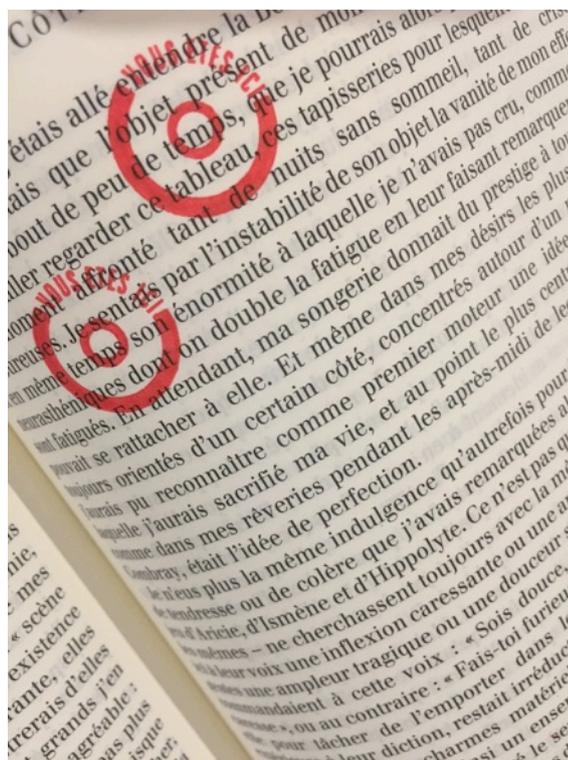


Figura 40: Elida Tessler, *Vous êtes ici*, 2010, pormenor. Fonte: acervo pessoal.

Ao mesmo tempo, retornando ao abordado no item 4.1 do presente capítulo, há, no livro-objeto em que consiste *Vous êtes ici*, aquele desejo de Elida Tessler de transformar o rotineiro em algo especial (TESSLER, 2014), de retirar o objeto do automatismo perceptivo (CHKLOVSKI, 1971), de libertá-lo do Hábito que o oblitera (BECKETT, 1986), de estabelecer uma aproximação curiosa e amorosa com o objeto-que-não-sou-eu (D'ANGELO, 2016b, p. 24). E tal desejo da artista continua na visualidade a condição do objeto proustiano, enquanto abertura para o que está além dele, para “o invisível desse mundo” (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 196), para aquilo que transcende a superfície e a forma do objeto.

Voltando mais uma vez à frase de que transformar uma coisa em outra é lição de poesia (TESSLER, 2015, p. 281), pode-se complementar dizendo que a artista poetiza quando transforma uma coisa em outra; e quando, com isso, mostra que um objeto não é apenas aquilo que ele aparenta ser.

5. CONCLUSÕES

Elida Tessler insere-se em uma tradição estética na qual representação visual e referência linguística amalgamam-se e estabelecem relações de não-subordinação entre o pictórico e o textual. Por um lado, como no caso de *Meu nome (também) é vermelho, Dubling e Vous êtes ici*, a imagem não se limita à ilustração de narrativas ou de texto lírico. Por outro lado, números, sinais gráficos, letras, palavras, deixam de ser meros instrumentos para se referir a uma imagem: tornam-se a imagem em si. A fusão entre signo verbal e imagem desestabiliza a experiência puramente visual do objeto artístico e convida o observador a tomar uma posição de leitor. Ao mesmo tempo, recupera a qualidade visual da escrita, e convida o leitor a se posicionar como observador.

Para a artista brasileira (TESSLER, 2011b, p. 11), o universo da palavra é imenso, e a amplitude de seus usos, incontornável. Em *Meu nome (também) é vermelho, Dubling e Vous êtes ici*, bem como nos demais trabalhos de Elida Tessler nascidos de textos literários, tal amplitude de usos da palavra é explorada já nos títulos, os quais não substituem nem resumem as obras, mas participam de suas concepções e geram sentidos a elas, tendo o mesmo grau de relevância que os outros elementos constituintes dos trabalhos. Assim, o advérbio “também” inscrito em meio ao título de Orhan Pamuk, o gerúndio que transforma o cenário de James Joyce em um verbo de continuidade, a frase em francês que localiza o tempo de Marcel Proust transportam temas, motivos, elementos, contidos nos textos literários e continuados por Elida Tessler em suas obras visuais, da mesma maneira que fazem os exemplares dos livros, os porta-retratos, as garrafas, as rolhas, os cartões postais e os carimbos.

A relação entre palavra e imagem instiga Elida Tessler para além das palavras capturadas da literatura. Durante quase duas décadas de pesquisa acadêmica, e ao longo de uma série de produções artísticas e textuais que envolvem a presença da palavra escrita na visualidade, Elida Tessler (2011b, p. 11) orienta-se por perguntas tais como “onde a palavra?”, “quando a palavra?”, “como a palavra?”, “por que a palavra?”, “de quem a palavra?”, “de onde a palavra?”, “para quem a palavra?”, “para onde a palavra?”. E o interesse da artista pelo signo verbal alcança a materialidade e a gestualidade que a palavra pode envolver; abarca a capacidade e a incapacidade de a palavra expressar aquilo que se deseja comunicar.

Ao lado de artistas como Paul Klee, René Magritte, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Elida Tessler testa os usos e pesquisa o papel das inscrições gráficas e da linguagem, no

contexto das artes visuais. Como Emilio Isgrò, Robert Smithson, Mira Schendel, Roman Opalka, explora as potências corpóreas e gestuais dos signos verbais. Da mesma forma que Mira Schendel, a qual transporta o universo da música para a visualidade, Elida Tessler faz do signo verbal um espaço de entrecruzamento entre diferentes formas de criação artística. No caso das obras de Elida Tessler nascidas de textos literários e que utilizam inscrições vocabulares capturadas de livros, a palavra-imagem surge como local onde se entrecruzam a visualidade e a literatura.

Ao contrário do que ocorre em inúmeras obras nas quais a literatura influencia a criação pictórica, na poética de Elida Tessler, as imbricações entre o visual e o literário diferem da mimese. A transposição da literatura para a visualidade existente nas obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, não ocorre por meio, nem da representação figurativa de personagem do enredo, nem da tentativa de apreensão e de perpetuação do *hic et nunc* de alguma cena específica presente no livro. Diante de *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, o observador não se depara com as feições de Shekure, Molly Bloom ou Albertine; com a imagem do assassino, segurando, no alto, o pesado tinteiro de bronze, prestes a deferir os dois golpes na cabeça de Tio Efêndi; com a imagem de Leopold Bloom envolto em discussões no bordel de Bella Cohen; ou com a visão das duas torres de Martinville, iluminadas pelos sol poente. Em tais obras visuais, o observador depara-se com aquilo que está subjacente às personagens, aos objetos, às cenas, às descrições, aos saltos no tempo da narrativa.

Portanto, as abordagens tradicionais da *ut pictura poesis*, baseadas em um debate sobre o potencial mimético de cada uma das Artes Irmãs, ainda que tenham se ampliado da relação entre poesia e pintura, para abranger os elementos poéticos, retóricos ou narrativos da imagem, afastam-se bastante do tipo de análise necessário para compreender de que forma ocorre a transposição da literatura para a visualidade nos trabalhos de Elida Tessler. Por sua vez, a transdisciplinaridade e a intersemiótica sugeridas por W. J. T. Mitchell (1994), Mieke Bal e Norman Bryson (1991), em seus estudos sobre a heterogeneidade das representações, mostraram-se imprescindíveis para analisar as presenças dos escritores nas obras de Elida Tessler, bem como a continuidade visual dada pela artista aos textos literários. Dentro da transdisciplinaridade e da intersemiótica mencionadas pelos três autores, a ideia de tradução poética transcriadora de Haroldo de Campos (2004), combinada aos estudos sobre transposição intersemiótica de Claus Clüver (2006), assim como abordagens teóricas sobre os textos literários que antecedem as obras visuais de Elida Tessler, instrumentalizaram as análises a respeito de como se opera a continuidade visual aqui defendida. Da mesma forma,

auxiliaram em tais análises a noção de que fronteiras acadêmicas podem obliterar ou relegar a segundo plano a sensibilidade, o olhar e a função criadora do artista (D'ANGELO, 2006, p. 7); bem como estudos que conectam artes visuais e literatura por meio da capacidade de cada uma das Artes Irmãs de explorar o “invisível deste mundo” (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 196), de experimentar o assombro que desperta qualquer realidade (D'ANGELO, 2006, p. 7).

Ao longo da pesquisa que embasou a presente dissertação, o exame das transposições intersemióticas realizadas por Elida Tessler assemelharam-se com as traduções mencionadas por Haroldo de Campos e Claus Clüver, as quais seriam melhor apreciadas pelos leitores que, conhecendo bem os idiomas original e final, prescindissem de tais traduções para ler os poemas traduzidos. Em *Meu nome (também) é vermelho, Dublin, Vous êtes ici*, significados poderiam ser atribuídos às obras visuais sem a necessidade de quaisquer conhecimentos a respeito dos romances *Meu nome é vermelho, Ulisses e Em busca do tempo perdido*. Entretanto, a análise conjunta das obras visuais e dos textos literários que as antecedem permitiu não apenas a busca por respostas às perguntas elaboradas no início da pesquisa – sobre a forma como ocorre a transposição da literatura para a visualidade, quais tipos de elementos das obras literárias são transpostos para a visualidade, que espécie de identidade existe entre os trabalhos de Elida Tessler e os livros de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust – mas, também, permitiu atribuir aos signos visuais um significado específico que não seria alcançado necessariamente por meio de uma leitura mais aberta, desconectada do texto literário. Assim, a compreensão das imagens produzidas por Elida Tessler, das camadas sobre as quais elas se configuram, beneficiou-se da investigação das camadas sobre as quais os textos literários se configuram também, em um exame que aproximou os mecanismos desencadeadores da escrita dos da produção das imagens.

A própria artista (TESSLER, 2014, p. 71) afirma que, durante a criação de suas obras nascidas de textos literários, busca se identificar com os processos criativos dos escritores, tornando-os cúmplices do seu próprio processo criativo, e encontrando, dentro das narrativas, indicações e sugestões, como ocorreu no caso das rolhas e das garrafas de *Dublin*, as quais são mencionadas pelo protagonista Leopold Bloom, e que carregam o erotismo que permeia, durante todo seu desenvolvimento, o enredo de *Ulisses*, de James Joyce. A busca pela identificação com os processos criativos dos autores é tamanha que Elida Tessler menciona que, depois de um tempo imersa nos textos literários, não consegue mais separar o que lê do que vê e, sobretudo, do que imagina ao longo da leitura. Se é possível dizer que Elida Tessler toma emprestado o conceito haroldiano de transcrição e recria a literatura pela apropriação de seus vocábulos (FERREIRA, 2013, p. 37), da mesma forma, pode-se dizer que a leitura das

obras literárias, realizada pela artista, iguala-se à mencionada por J. Salas Subirat, tradutor para espanhol de *Ulisses*, para quem “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (RÓNAI *apud* CAMPOS, 2004, p. 43). O desejo de ler com atenção, de penetrar melhor obras complexas e profundas, que, segundo Paulo Rónai (RÓNAI *apud* CAMPOS, 2004, p. 43), é responsável por muitas versões modernas de grandes clássicos da literatura, igualmente, parece estar na raiz dos projetos de longa duração de Elida Tessler que envolvem textos literários. O testemunho da artista, porém, não bastaria, por si só, para confirmar as aproximações entre os processos criativos dela com os dos autores, tampouco para explicar por quais meios os processos criativos visual e literário conectam-se.

Da mesma maneira como Elida Tessler, para conceber suas imagens, realiza uma vivência interior do texto literário, monta e remonta a máquina da criação dos escritores (CAMPOS, 2004, p. 43); o exame de tais imagens e da presença dos autores nelas demandou, na presente dissertação, revolver as entranhas (CAMPOS, 2004, p. 43), concomitantemente, da obra visual e dos textos literários. Assim, se, ao início da pesquisa, essa se justificava por tentar questionar os limites entre discursos estéticos e categorias artísticas, ao longo dela, tal questionamento mostrou-se imprescindível para a análise das obras. E a diluição de fronteiras entre artes visuais e literatura (D’ANGELO, 2006), presente no processo criativo de Elida Tessler, demonstrou poder alcançar a própria produção crítica e teórica a respeito dos trabalhos da artista, reafirmando a importância do entrecruzamento de formas artísticas como maneira de colaborar com, de ampliar e diversificar o, debate acadêmico.

O concomitante revolvimento de entranhas das obras visuais e dos textos literários permitiu a conclusão de que *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici* relacionam-se com suas antecessoras literárias *Meu nome é vermelho*, *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*, por meio de um processo de continuidade visual. A continuidade não consiste no prosseguimento de enredo, como ocorre nos casos que se identificam com a categoria transtextual “continuação”; nem na constância de personagens por meio de novos enredos, como acontece na categoria transtextual “sequência”. Consiste, sim, na perpetuação de presenças, no prolongamento de elementos subjacentes às narrativas, os quais representam algo mais profundamente significativo que cada uma das peripécias e das reflexões de personagens, que cada um dos objetos e dos ambientes descritos no livro.

Em *Meu nome (também) é vermelho*, a devoção consagrada por Elida Tessler ao trabalho com o cálamo, letra a letra, vocábulo a vocábulo, continua, na visualidade, a estreita relação entre o tempo e a árdua dedicação dos miniaturistas, bem como a intimidade que os miniaturistas criam com as imagens, ao ponto de poderem ilustrar mesmo que cegos. O gesto

da artista sobre o romance de Orhan Pamuk, materializa a passagem do tempo. Cada traço diagonal repetido, suprimindo do texto tudo o que não se refira à cor vermelha, imita o movimento da areia que escorre da ampulheta, de cima para baixo, sincopado e irreversível. Inscreve, sobre as páginas do livro de Pamuk, a própria experiência da leitura, transformando o ato de ler, originalmente impalpável como o tempo, em algo concreto, riscado na diagonal e em vermelho, palavra a palavra. O gesto de barrar as letras do exemplar de *Meu nome é vermelho* remete, ainda, ao dos raspadores e modificadores de imagens, os quais são mencionados no romance do escritor turco. Como acontecia com os livros que mudavam de proprietário referidos no enredo, os traços diagonais vermelhos aplicados sobre as letras do romance transformaram o exemplar de *Meu nome é vermelho* sobre o qual a artista interveio em outro. Entretanto, assim como acontecia nos livros mencionados por Pamuk, em *Meu nome (também) é vermelho*, os vestígios do original permanecem sob a imagem criada por Elida Tessler. Além disso, as incisões sobre a página do livro abrem fendas de onde brotam a tinta cor de sangue, fluido que tinge o enredo de Pamuk do início ao fim.

O sangue, também, brota das letras durante o processo de transcrição das palavras de Orhan Pamuk para os cadernos vermelhos de Elida Tessler. Em tal processo, o uso da caligrafia da artista nas duzentas expressões que remetem a vermelho, retiradas do romance do escritor turco, continua na visualidade o debate, presente no livro *Meu nome é vermelho*, sobre a vontade do artista de ter um método próprio que o diferencie dos outros, sobre o estilo do artista. A caligrafia pode ser definida como o estilo ou a maneira própria de se escrever à mão, e, portanto, Elida Tessler coloca, na palavra-imagem, o maior estilo pessoal que a palavra escrita pode receber.

As palavras manuscritas são fotografadas e expostas por meio de duzentos porta-retratos com molduras vermelhas, na parede do museu. As duzentas molduras vermelhas de *Meu nome (também) vermelho* perpetuam, na visualidade, o aniconismo defendido ou questionado pelas personagens de Orhan Pamuk, bem como o conflito que o aniconismo gera ao longo do enredo. Se, tradicionalmente, a moldura costuma circundar uma imagem, em tais molduras, ocorre a ausência de representação figurativa no sentido em que desejam os defensores do aniconismo, pois não há, dentro delas, desenhos, pinturas, ilustrações, fotografias que representem, por exemplo, a luz avermelhada do dia (Fig. 26); mas, sim, existe a inscrição “luz avermelhada do dia”. Simultaneamente, quando a artista emoldura a palavra e a prega à parede do museu, está contrariando, como fizeram parte das personagens de Pamuk, o aniconismo, pois na obra da artista a palavra é imagem, e não simples meio de representar uma imagem.

Ao estabelecer o amálgama entre palavra e imagem, continua o debate presente na obra de Pamuk a respeito das Artes Irmãs. Da mesma forma, inserindo a palavra “também”, misturada aos vocábulos do título do romance, perpetua a irmandade entre literatura e artes visuais, pois o advérbio “também” consiste em sinônimo da conjunção subordinada comparativa “assim como”, e a denominação do trabalho de Elida Tessler pode ser lida como referência à máxima “assim como a pintura, é a poesia”. Por meio do advérbio “também”, a obra visual parece conversar com o romance e afirmar uma identidade que ultrapassa a nominal, que remete à identidade de fundo e de percepção (D’ANGELO, 2006) mencionada ao longo desta dissertação, dando continuidade ao debate teórico presente no enredo de Pamuk e tão caro à Elida Tessler.

Em *Dubling*, o título, igualmente, continua na visualidade um elemento retirado da obra literária que antecede a visual. Elida transforma o substantivo próprio que denomina a capital irlandesa, Dublin, em verbo, por meio de um mecanismo morfológico de derivação sufixal verbal. Apropria-se de um processo de formação de palavras que, apesar de previsto na norma gramatical da língua portuguesa, é muito mais aceito e inúmeras vezes mais frequente na língua inglesa. Estabelece, assim, uma conexão com os procedimentos constitutivos do idioma inglês e, sobretudo, uma ligação com o processo criativo de James Joyce, bastante afeito aos neologismos. Além disso, criando, ao mesmo tempo, título e novo vocábulo, Elida Tessler, continua a linguagem como tema, como objeto narrativo, construída e desconstruída constantemente ao longo de *Ulisses*; e concede ao título o mesmo grau de relevância que possuem os demais elementos da obra visual.

As 4.311 garrafas arrolhadas de *Dubling* carregam o erotismo, trazido da *Odisseia* e ampliado em *Ulisses*. Ademais, proporcionam tanto a embriaguez da linguagem de James Joyce, quanto a embriaguez dionisíaca contida nos abalos que a literatura inaugurada por James Joyce gerou no universo literário.

Os 4.311 cartões-postais de *Dubling* continuam a narrativa de *Ulisses* em vários de seus aspectos. O caráter *globe-trotter* do cartão-postal perpetua os trajetos de Odisseu, cujas perambulações duraram dezoito anos; e, principalmente, perpetua os percursos realizados, dentro ou fora de si, por Leopold, Molly, Stephen e todas as outras personagens que circulam incessantemente pelo *Ulisses* de James Joyce. O aspecto de documento aberto, ainda sem destinatários, dos cartões-postais de *Dubling*, dá seguimento à homenagem que James Joyce faz, ao longo da narrativa de *Ulisses*, aos envios próprios da obra de arte, tanto literária quanto visual.

As imagens do rio Liffey e a escolha dos gerúndios continuam os fluxos incessantes de *Ulisses*: seja a dromo-mania do protagonista, sejam os fluxos de consciência das personagens, sejam os movimentos construtivos e destrutivos da linguagem ao longo do enredo, sejam as referências à imensa jornada de Odisseu entre Troia e Ítaca.

De fluxos, caminhos e perambulações, também, está impregnada a obra *Vous êtes ici*. As páginas do exemplar de *À la recherche du temps perdu* carimbadas pelo símbolo do sistema de transporte urbano parisiense, como mapas de localização sobrepostos uns aos outros, formam o planisfério que continua na visualidade a geografia de Marcel Proust, composta por lugares reais e imaginários, atravessada por veredas físicas e infindáveis trilhas metafísicas. O símbolo idêntico ao utilizado pela *Régie Autonome des Transports Parisiens*, RATP, ressignifica a desorientação geográfica e espacial dos usuários do transporte público, transforma em imagem a busca da personagem Marcel e continua na visualidade a temática proustiana. Afinal, para que serve um mapa de localização senão para proporcionar ao indivíduo que ele se encontre? Mesmo que carimbe as aparições da palavra *temps* e, com isso, localize o tempo e não o protagonista, ainda assim continua, na visualidade, a busca do indivíduo por si próprio, pois o tempo é palco onde o indivíduo atua e, concomitantemente, atua sobre o indivíduo.

A imagem estampada pelo carimbo de Elida Tessler sobre as páginas de Marcel Proust encontra e espacializa o tempo. Capta do texto literário e continua na visualidade as metamorfoses do tempo em espaço e do espaço em tempo, as quais, constantemente, deslocam a personagem Marcel de um momento para outro, de um lugar para outro, ao longo do *Em busca do tempo perdido*. Evocando as mais de 300 linhas de ônibus, as 16 de metrô, as 6 de trem de superfície, do transporte público parisiense, tal imagem remete a todas as linhas temporais ou espaço-temporais que se emaranham no enredo do romance proustiano e, por isso, continua na visualidade as experiências do protagonista que transcendem o tempo e o espaço, que expandem as fronteiras de um instante específico ou de um local determinado.

Nas imagens formadas pelo carimbo sobre as palavras do livro de Proust, o tempo não existe sem as coisas que o cercam, e tal inseparabilidade remete diretamente a pontos nervais do romance *Em busca do tempo perdido*. Por um lado, a noção de que não há como encontrar o tempo de forma isolada, sem as pessoas, os acontecimentos, os objetos que o circundam. Por outro lado, a condição de que a maioria das recordações aparecem, ao ser que lembra, sob a forma de imagens. Como o carimbo de Elida Tessler não consegue apreender apenas a palavra *temps*, ele faz emergir da página tudo o que circunda o tempo, e essas outras palavras-imagens-coisas saltam ao espectador como as reminiscências de Proust, no que estas têm de

residual, de fragmentário, de vago. Irrompem feito sussurros de um discurso entrecortado e lacunar como a memória.

Em *Vous êtes ici*, a identidade que corporifica toda a obra visual no objeto único, o exemplar de *À la recherche du temps perdu* carimbado por Elida Tessler, continua, na visualidade, a ideia, presente na narrativa de Marcel Proust, dos objetos como receptáculos de memória, portadores de muito mais do que aquilo que aparentam ser. A noção dos objetos como aberturas para o que está além deles, para “o invisível desse mundo” (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 196), para aquilo que transcende suas superfícies e suas formas. Da mesma forma que os traços de cálamo sobre o romance de Orhan Pamuk, o gesto de carimbar os vocábulos transforma a experiência da leitura em algo palpável, concretizada na marca vermelha sobre a página do livro.

A continuidade visual implica, portanto, a antes mencionada não estagnação dos elementos retirados dos livros em uma representação. Como visto, *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, ampliam o texto, perpetuam os elementos retirados dos livros, promovem uma abertura por meio da imagem.

Ao mesmo tempo, a continuidade visual existente nos trabalhos de Elida Tessler não representa tentativa de estabelecer uma identidade de estrutura entre artes visuais e literatura. Nas obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, bem como nas demais em que Elida Tessler continua, na visualidade, elementos de textos literários, cada campo epistemológico mantém suas próprias singularidades (D'ANGELO, 2016a, p. 265). As presenças de Orhan Pamuk, James Joyce e Marcel Proust nesses trabalhos não constituem uma sobrevivência do literário dentro do visual, mas, sim, uma convivência, uma concomitância de uma diversidade epistemológica (D'ANGELO, 2016a, p. 265), binômios feitos de nova vida, os quais geram um espaço também novo no qual as Artes Irmãs dialogam entre elas (D'ANGELO, 2016a, p. 265).

A captura dos elementos das obras literárias e a continuidade visual deles em tais obras aponta para a outro tipo de identidade que não a de estrutura. Aponta para a identidade de fundo e de percepção referida por Biagio D'Angelo (2006) e mencionada ao longo da presente dissertação. Uma consciência da arte como transubstanciação da realidade de ordem sobrenatural que não pertence ao mundo visível (D'ANGELO, 2006, p. 2); da arte como permanente exercício de metamorfose (GONÇALVES, 2004, p. 178) do visível e do invisível do mundo (MERLEAU-PONTY, 1979, 265); da arte como resultado do deslumbramento e do espanto frente à existência.

Em comentário ao *Galáxias* (1984) de Haroldo de Campos, Elida Tessler (2011b, p. 9)

menciona que tal texto indica o caráter revolucionário que a linguagem pode ter quando está liberta dos padrões de uma gramática severa. As obras *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici* e os demais trabalhos da artista nascidos de textos literários, também, indicam um caráter revolucionário: aquele que a arte pode ter quando livre de padrões classificatórios rigorosos e de compartimentações severas.

Elida Tessler (2011b, p. 10) afirma que, quando inicia a escrita de um texto, tem a sensação de dar continuidade a uma conversa anterior, a uma fala inacabada, pois, ao escrever, está-se interagindo com camadas e camadas de textos e, em gesto arqueológico, escava-se com palavras o buraco de onde se salva o livro, ou a arte, seja em que suporte for. Na poética de Elida Tessler, a criação de imagens a partir de obras literárias ocorre, igualmente, por meio dessa continuidade atribuída pela artista a sua produção textual. Em *Meu nome (também) é vermelho*, *Dubling* e *Vous êtes ici*, e nos demais trabalhos nascidos de textos literários, a artista interage com camadas e camadas de textos, comprovando que, assim como “debaixo de todo texto outros textos se alinham” (SCHÜLER, 2007), debaixo de toda obra de arte alinham-se outras obras.

Elida Tessler constrói as imagens como sugere Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN *apud* TESSLER, 2010, p. 11), praticando uma montagem sobre restos de imagens, restos de linguagens, restos de temporalidades e, no caso das obras visuais abordadas na presente dissertação, sobre restos de narrativas literárias. Submersa à imagem visual produzida pela artista, encontra-se a obra literária, aberta, continuada. As presenças dos escritores, seus sotaques imortais (WILLIAMS, 2001, pp. 395), estão ali, e a continuidade e a abertura que Elida Tessler proporciona aos textos faz com que literatura e visualidade, que o ler e o ver, messem-se em uma única e expandida percepção.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

ALBERT, Jacob; OATES, Olivia; GERKEN, Matthew. Circe. In: *Modernism Lab Wiki*. Yale University, New Haven, 2010.

Disponível em: <<https://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/%22Circe%22>>.

Acesso em: 14 abr. 2017.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. *Joyce, o romance como forma*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.

BAKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM, 2004. pp. 7-11.

BAL, Mieke; BRYSON, Norman. Semiotics and Art History. In: *The Art Bulletin*, 73:2, Londres, 1991, 174-208.

BARANSKI, Sandrine. Analyse perceptive en vue de l'étude du rapport texte/musique dans *Gesang der Jünglinge* (Le chant des adolescents) de Karlheinz Stockhausen. In: *LIEN* Revue d'esthétique musicale. L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques. Setembro, 2011. Disponível em: <

https://www.electrocd.com/fr/album/5393/Annette_Vande_Gorne/L_analyse_perceptive_des_musiques_%C3%A9lectroacoustiques>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BARCELLOS, Vera Chaves. Elida Tessler: um trabalho em processo In: FERREIRA, Glória (Org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, pp. 75-76.

BARROS, José D'Assunção. Arte e conceito em Joseph Kosuth. In: *Digital Art&*. Ano VI, n. 10, novembro de 2008. Disponível em: < <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/32.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas*. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 36-49.

BÍBLIA, Português. *Bíblia Sagrada Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução de Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.

BOREL, Jacques. Joyce e a poesia. In: RONSE, Henri (Org.). *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969. pp. 17-26.

BORGES, Jorge Luis. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009.

BORGES, Marcelo de Carvalho. Tessitura visual da palavra: reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRAZ, Shirlei. Recepção linguística: o caso dos neologismos lexicais. 2004. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno13-20.html>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

BUTOR, Michel. Joyce e o romance moderno. In: RONSE, Henri (Org.). *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969. pp. 13-15.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARBONE, Mauro. *An Unprecedented Deformation: Marcel Proust and the sensible ideas*. Nova Iorque: State University of New York, 2010.

CAROLL, Lewis. *Thought the looking glass*. 1871. Disponível em: <<https://birrell.org/andrew/alice/lGlass.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2017

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. pp. 39-56.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico de língua portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Celso. CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

D'ANGELO, Biagio. Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción. In: *Espetáculo*. Revista de estudios literarios, n. 33, Universidade Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

_____. Educação à literatura: uma prática sem adjetivos. In: *Fronteiraz*. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 10, PUC-SP, 2013. pp. 32-46. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/15483>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

_____. O puro impuro. Variações sobre *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk. In: *Organon*, v. 31, n. 61, Porto Alegre, 2016, 2016a, pp. 261-272.

_____. Objetologia. O discurso e o estatuto do objeto na história da arte entre contemplação e precariedade. In: *Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*, v. 3, n. 1, Brasília, 2016, 2016b, pp. 16-25.

_____. *Espace-Temps. Proust & les créations contemporaines*. Paris: L'Harmattan, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée, 1987.

DIAS, Geraldo Souza. Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel. In: *ARS* (São Paulo), v. 1, n. 1, São Paulo, 2003, pp. 117-138.

_____. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

DUFFY, Enda. *The subaltern Ulysses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo, 2005.

ECO, Humberto. *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do Livro de Artista no Brasil* (catálogo de exposição). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985

FARIAS, Agnaldo. Tecer, por Tessler. In: FERREIRA, Glória (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. p. 68.

FEDRIZZI, Luiza. In transition. 2010. Disponível em <http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_tcriticicos.htm>. Acesso em: 15 abr. 2017.

FERRÉ, Alain. *Géographie de Marcel Proust*. Paris: Sagittaire, 1939.

FERREIRA, Glória (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

FINNEY, Paul Corby. *The invisible God*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

FLOOD, Finbarr Barry. Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum. In: *The Art Bulletin*, v. LXXXIV, n. IV, Nova Iorque, 2002. p. 641-659.

FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Marca d'Água, 1996. pp. 264-265.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GHIGNOLI, Alessandro. La poesía visual de Emilio Isgró: el discurso entre imagen y palabra en los Mass-media. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios da Universidad*

Complutense de Madrid, n. 45, 2010. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/poevisu.htmlno>>. Acesso em: 09 dez. 2017.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GRUBE, Ernest J. *The world of islam: landmarks of the world's art*. Londres: Hamlyn, 1966.

GUILLÉN, Claudio. El hombre invisible: literatura y paisaje. In: *Múltiples moradas*. Ensayo de literatura comparada. Barcelona: Tusquets, 1998. pp. 98-176.

GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HORACIO. *Arte poética*. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISGRÒ, Emilio. Encyclopædia Britannica. 2016. Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39158/Emilio-Isgr%C3%B2-Encyclopædia-Britannica>>. Acesso em: 09 dez. 2017.

JANVIER, Ludovic. Joyce e Beckett. In: RONSE, Henri (Org.). *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969. pp. 65-68.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. Massachusetts: MIT Press, 1991.

_____. “El noveno memorando, para Invitados y Extranjeros”. In: *Invitados y Extranjeros: Terra Ultra incógnita (catálogo da exposição)*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVI, Ann-Déborah. Dioniso: a evolução do mito literário. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mito literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 233-238.

LEWITT, Sol. *Tópicos sobre arte conceitual*. Nova Iorque: Artform, 1967.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – Volume 7: o paralelo das artes*. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. São Paulo: Record, 2001.

MARE, Heidi de. Johannes Vermeer: migration of an icon. In: Eijnatten, Joris van; Lieburg, Fred van; Waardt, Hans de. *Heiligen of helden. Opstellen vor Willen Frijhoff*. 2007. Disponível em:

<https://www.academia.edu/4103788/2007_-_Johannes_Vermeer_migration_of_an_icon>.

Acesso em: 22 abr. 2017.

MELLO, S. R. O *ut pictura poesis* e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na antiguidade clássica. *Miscelânea* (Assis. Online), v. 7, p. 215-241, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1961.

_____. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MORA, Carlos de Miguel. Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*. In: *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate, 6, 2004, pp. 7-26.

MOREIRA, Jailton. Uma cor, muitas palavras, certos lugares e mais 25 anos. In: FERREIRA, Glória (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. pp. 63-67.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Coleção, leitura, literatura: Jorge Luís Borges e Ítalo Calvino. In: *Recorte* – revista eletrônica, v. 12, n. 1. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/viewFile/2147/pdf_59>. Acesso em: 29 nov. 2016.

MOTZKI, Harald. Hadith. In: MARTIN, Richard C. (org.). *Encyclopedia os Islam and the Muslim world*, 2004, pp. 285-288. Disponível em: <https://archive.org/details/EncyclopediaOfIslamAndTheMuslimWorld_411>. Acesso em: 22 abr. 2017.

NEMEROV, Howard. On poetry and painting, with a thought os music. In: MITCHELL, W. J. Thomas (org.). *The language of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. pp. 9-13.

NEVES, Galciane. O que estava escrito seria... In: *Tessituras & Criação*, n. 1, PUC-SP, 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso: 06 nov. 2016.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAMUK, Orhan. Sense of the City: Istanbul. Texto escrito à BBC News. 2003. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3131585.stm>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

_____. *A maleta do meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Meu nome é vermelho*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. When Orhan Pamuk met Anselm Kiefer. *The Guardian*, 25 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/25/when-orhan-pamuk-met-anselm-kiefer>>. Último acesso em: 01 mai. 2016.

PEDROLLO, Hilda. Sob os loureiros de Dujardin. In: DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo, 2005.

PEREIRA, Robson de Freitas. Doador Revisitado, 2002. Disponível em <http://www.elidatessler.com.br/textos_pdf/textos_critcos/doador_texto13.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PFANDER, Götz; WÜNSCHE, Isabel. Exploring infinity: number sequences in modern art. In: *Arkhai*, Revue d'Art et de philosophie, n. 12, abril 2007. Disponível em: <<http://math.jacobs-university.de/pfander/pubs/numbersinarts.pdf>>. Acesso em: 04/11/2017.

PINHEIRO, Bernardina da Silva. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

PIRES, Julie. Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. In: *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 21, dezembro 2010. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Julie_Pires.pdf>. Acesso em: 17/03/2017.

POULET, Georges. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1963.

PLUTARCO, *Moralia* – in fifteen volumes. IV. Londres: Harvard University Press, 1962.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne: the parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

PROUST, Marcel. *L'Ombre des jeunes filles en fleur*. Paris: Gallimard, 1946.

_____. *Les temps retrouvés*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. *No caminho de Swann (Em busca do tempo perdido; v. 1)*. 23ª ed. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *À sombra das raparigas em flor (Em busca do tempo perdido; v. 2)*. 14ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Sodoma e Gomorra (Em busca do tempo perdido; v. 4)*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *A prisioneira (Em busca do tempo perdido; v. 5)*. 13ª ed. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *O tempo redescoberto (Em busca do tempo perdido; v. 7)*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2013.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

SANDHAUS, Elisabeth. *Leopold Bloom's Sexuality in James Joyce's Ulysses*. Munique: Grin VERLAG, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes Representativos da Modernidade. In: *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, n. 1, pp. 20-34, 2002. Feira de Santana: UEFS, 2002.

SCHOONBROODT, Jean. Sheminhando com *Ulisses*. In: RONSE, Henri (Org.). *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969. pp. 123-134.

SCHÜLER, Donaldo. Palavras mudas aspiram a fala: o tempo na arte de Elida Tessler. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes (catálogo de exposição)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003.

_____. Do monólogo interior. In: DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Porto Alegre: Brejo, 2005.

_____. A rasura e a mortalha de Penélope. 2007. Disponível em: <http://www.elidatessler.com/pag_nova_tcriticos.htm>. Acesso em: 01 mai. 2016.

_____. Odisseia, a epopeia das auroras. In: HOMERO. *Odisseia*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. Introdução. In: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Livro I. Capítulo I. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

_____. Invenções intuitivas. A gramática de Elida Tessler. In: *Elida Tessler: recortar, copiar, colar (texto distribuído durante a abertura da exposição em 20.05.2017)*. São Paulo: Bolsa de Arte, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *Ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998. pp. 7-72.

SIEBURTH, Richard. *A heap of language: Robert Smithson and American Hieroglyphic*. 1999. Disponível em: <<https://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1986.

SPECTOR, Buzz. The Book Alone: Object and Fetishism. In: *Books As Art* (catálogo de exposição). Boca Raton: Boca Raton Museum of Art, 1991.

SVEVO, Italo. Uma visão de Ulisses. In: RONSE, Henri (Org.). *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969. pp. 33-52.

TANKE, Joseph J. *Foucault's philosophy of art: a genealogy of modernity*. Londres: Continuum Books, 2009.

TEIXEIRA, Leila de Souza. Catálogos de memórias, reordenações de mundo: o colecionismo de Elida Tessler desde suas fontes literárias. In: *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017. Campinas: Pontificia Universidade Católica de Campinas, 2017. pp. 4292-4303.

_____. Leitor-observador, observador-leitor: as reminiscências textuais nos livros-objeto. In: *Anais do I Seminário de Relações Sistêmicas da Arte*, 2018. A ser publicado no segundo semestre de 2018.

TESSLER, Elida. Habitar o silêncio, esculpir o tempo. 2010. Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Habitarosilencioesculpirotempo.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2017.

_____. *Dubling*: um ano, um dia e algumas inconfidências conjugadas. In: *Tessituras & Criação*, n. 1, maio 2011. 2011a. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

_____. Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte. In: *Revista Poiésis*, n. 18, dezembro 2011. 2011b. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis18>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

_____. Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista. *Organon* – Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 27, n. 53, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/view/35859>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

_____. Entrevista concedida à Marília Panitz. Florianópolis. *Revista Binômios*. 4ª edição, pp. 68-97, dezembro 2014. Florianópolis: 3 C Centro de Criação Contemporânea, 2014.

_____. Entrevista concedida à Revista Museologia & Interdisciplinaridade. Brasília. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. IV, n. 8, pp. 279-286, dezembro 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17185/12213>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

VALLE, Ana Maria do; GONDAR, Jô. A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin. *Fractal*, Rev. Psicol. v. 26, pp. 645-658, 2014. Disponível em:

<<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1324/1018>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

VERAS, Eduardo; MOTTA, Gabriela. Palavra dada, palavra escrita. In: 365: Elida Tessler (catálogo de exposição). Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2015.

WAISMAN, Sergio. *Borges and translation: the irreverence of the periphery*. Cranbury: Lewisburg Bucknell University Press, 2005.

WEINER, Lawrence. October 12, 1969. In: MEYER, Ursula (org.). *Conceptual art*. Nova Iorque: A Dutton Paperback, 1969. pp. 216-219.

WILLIAMS, William Carlos. *The collected poems of William Carlos Williams: volume II, 1939-1962*. Nova Iorque: New Editions Books, 2001.