

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL  
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

**ISABELA MAGALHÃES BOSI**

**ENVIO, TEMPO, MEMÓRIA:  
uma conversa com a obra de Elida Tessler**

Rio de Janeiro

2017

ISABELA MAGALHÃES BOSI

**ENVIO, TEMPO, MEMÓRIA:  
uma conversa com a obra de Elida Tessler**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem  
Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro

2017

ISABELA MAGALHÃES BOSI

**ENVIO, TEMPO, MEMÓRIA:  
uma conversa com a obra de Elida Tessler**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovada em:  
Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador)  
(PPG Memória Social – UNIRIO)

---

Profa. Dra. Júlia Vasconcelos Studart  
(Centro de Letras e Artes – UNIRIO)

---

Profa. Dra. Tania Rivera  
(PPG Estudos Contemporâneos das Artes – UFF)

Rio de Janeiro

2017

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por ser minha maior inspiração de mulher e professora-pesquisadora, por me apoiar e ajudar em cada momento de angústias e dúvidas nesse (e em tantos outros) processo(s), por me apontar caminhos e caminhar ao meu lado. Sem você, não haveria esta dissertação.

Ao meu pai, por me ensinar o que é ser amigo, por estar sempre tão amorosamente disposto a ajudar, pela torcida e por todo o incentivo incondicional a cada escolha que faço.

À minha irmã, meu grande amor, minha metade, minha melhor amiga, companheira, cúmplice, parceira, mestra, por tudo o que jamais conseguirei escrever aqui. Não posso imaginar nada disto sem você.

Aos meus irmãos, por tornarem minha vida mais leve e me ensinarem tanto, desde sempre. Ao Raian, por me fazer rir até chorar, e ao Léo, pelas conversas profundas e filosóficas.

Ao meu querido orientador Manoel, por toda a acolhida, a atenção, as palavras, os ensinamentos e, sobretudo, a sensibilidade nas leituras de mundo. Esta conversa começa com você e não termina.

Ao Tiago, companheiro desde o início até o fim (que não há) de tudo isto, por cada momento compartilhado, seja no Cariri, em Fortaleza, na Peroba, em Ubatuba, na Praia Vermelha ou na Monte Alegre. Estamos muito juntos.

À Elida, por me permitir entrar em contato com sua obra, sua vida, seu bairro, sua casa, por toda a imensa sensibilidade e generosidade, por saber inventar tempos e me ensinar tanto.

À professora Júlia Studart, por me receber em sala de aula durante o estágio docência e dividir comigo um pouco de sua força como professora, por aceitar participar da minha banca e ler este trabalho com seu olhar atento, ainda com Teo na barriga.

À professora Tania Rivera, pela gentileza em aceitar compor minha banca de qualificação, mesmo antes de me conhecer, e também aceitar participar da banca de defesa. Agradeço imensamente pela leitura atenta e atenciosa de meu trabalho.

Ao meu amigo e sempre companheiro de invenções Yuri Leonardo, por mais uma parceria, ajudando este trabalho a ganhar corpo, diagramando cada página e dando sempre boas ideias e abraços apertados.

Ao amigo querido Érico, por todas as conversas que nunca têm fim, pela generosidade e disposição ao encontro, os inúmeros cinemas e, principalmente, por toda a escuta – que aprendemos juntos, mas é você quem me ensina.

À Anna, minha doni, por me receber em sua casa porto alegreense mais de uma vez com tanto carinho e dividir comigo as angústias e alegrias da vida (acadêmica) – sem falar nos M&M burgers, nas corujas, cucas de côco, pipocas do bira, pantufas, cobertores etc.

À Juli, pela presença carinhosa e por todas as conversas – tantas conversas! –, de antes, durante e depois desse mestrado.

À toda minha família, que me ensina tanto sobre o amor, principalmente a minhas avós, as mulheres mais fortes que conheço – e, aqui, em especial à vó ú por toda a disposição em ajudar e fazer comidinhas que me salvaram tantas vezes nesses dois anos.

Ao amigo-irmão Patrick, por aliviar um pouco o peso de tudo, aparecendo eventualmente com uma garrafa de vinho nos dias difíceis e sempre me fazendo rir.

Ao amigo Bruno Cosentino, por estar presente desde o início de tudo isto, participando, me dando ideias e sempre me incentivando a tentar.

Aos irmãos da vida Mário e Xande, por me lembrarem sempre o que é amizade e desse amor que temos. Às irmãs da vida Laly, Carol, Cris, Bel e Louise, por dividirem tantos (e tantos!) momentos.

À Fernandinha, pelas conversas desde antes do início de tudo isto e por me lembrar que todo caldo no mar tem um fim.

Ao Diego, por ter aparecido de surpresa, com um olhar atento e sensível, me ajudando a entender tantas coisas.

Ao Cauê e à Babi, não só, mas sobretudo por me salvarem quando o carregador do computador decidiu parar de funcionar!

À CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro.

## RESUMO

O título dessa dissertação, *Envio, tempo, memória: uma conversa com a obra de Elida Tessler*, já antecipa, em parte, o caminho que tento traçar neste trabalho, que se sustenta na busca por um pensamento *com* a obra da artista Elida Tessler, a partir das noções de envio e tempo, por sua vez, entrelaçadas pela noção de memória. Mais do que simplesmente refletir *sobre* os trabalhos de Elida, a intenção é criar uma conversa *com* esses trabalhos, na busca por gerar um pensamento movente em torno dos conceitos de envio e tempo. Envios esses motivados por uma disposição ao encontro e sempre permeados por memórias: da artista, de seus interlocutores e dos próprios objetos-palavras que lhe chegam.

**Palavras-chave:** Envio, Tempo, Memória, Elida Tessler.

## ABSTRACT

The title of this dissertation, *Sending, time, memory – one conversation with Elida Tessler’s work of art*, already anticipates the path I try to trace in my research, with the intention of creating a thought *with* Elida Tessler’s work, guided by the concepts of sending and time, interlaced with the concept of memory. More than just reflect *about* Elida’s work, my intention in this research is to create a conversation *with* it, an attempt to develop a thought about the concepts of time and sending, motivated by the desire of a meeting and always permeated by memories: of herself, of her public and also of the object-words that are sending to her.

**Keywords:** Sending, Memory, Time, Elida Tessler.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dois quadros do trabalho <i>Desenhos</i> de Elida Tessler .....	12
Figura 2 – Livro com os adjetivos rasurados por Elida .....	22
Figura 3 – Instalação <i>O homem sem qualidades caça palavras</i> (2007) .....	23
Figura 4 – Página do livro, carimbado por Elida, para o trabalho <i>Vous êtes ici</i> (2009) .....	24
Figura 5 – <i>Uma e três cadeiras</i> (1970), de Joseph Kosuth .....	25
Figura 6 – Desmontagem da máquina .....	29
Figura 7 – <i>Carta ao pai</i> (2015) .....	31
Figura 8 – <i>Doador</i> (2009) .....	41
Figura 9 – Prendedores de <i>Você me dá a sua palavra?</i> .....	52
Figura 10 – Prendedores de <i>Você me dá a sua palavra?</i> (2) .....	56
Figura 11 – Fachada da Garagem dos livros .....	58
Figura 12 – Livros de <i>Ist Orbita</i> na estante .....	60
Figura 13 – Livros de <i>Ist Orbita</i> na estante (2) .....	61
Figura 14 – Livro de <i>Ist Orbita</i> aberto .....	62
Figura 15 – Maleta de slides, no escritório de Elida .....	69
Figura 16 – Instalação <i>365</i> (2015) .....	70
Figura 17 – Imagens de <i>Desenhopógrafo</i> (2007-2008), de Nena Balthar .....	83
Figura 18 – <i>O tempo passa</i> (2015) .....	86
Figura 19 – <i>Manicure</i> (1998) .....	94
Figura 20 – <i>Vinte anos e meia</i> (1994) .....	104
Figura 21 – <i>Inda</i> (1996) .....	105
Figura 22 – <i>Claviculario</i> (2002) .....	110
Figura 23 – <i>Claviculario</i> (2002), detalhe das chaves .....	116
Figura 24 – <i>Sentimento de mundo</i> (2002) .....	118
Figura 25 – <i>Falas Inacabadas</i> (2000) .....	120
Figura 25 – Pote de vidro com água em <i>Falas Inacabadas I</i> (2000) .....	126

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	
<b>SOBRE ESTA CONVERSA</b> .....	11
<b>CAPÍTULO UM</b>	
<b>ENVIO (DE ALGUMAS MEMÓRIAS NO TEMPO)</b> .....	18
<i>Carta ao pai: uma grafia do pensamento</i> .....	28
<i>Doador: coleção de envios</i> .....	37
<i>Você me dá a sua palavra?: um longo poema anônimo</i> .....	48
<i>Ist Orbita: um envio à cidade</i> .....	57
<i>365: um endereço ou a quem eu me endereço?</i> .....	65
<b>CAPÍTULO DOIS</b>	
<b>TEMPO (E ALGUMA MEMÓRIA DE ENVIOS)</b> .....	72
<i>O tempo passa: o movimento é o movimento do tempo</i> .....	85
<i>Manicure: cor e espessura do tempo</i> .....	93
<i>Inda: uma pintura reencarnada</i> .....	102
<i>Claviculário: Um et cetera final</i> .....	107
<i>Falas Inacabadas: escorrimento do tempo e suas reverberações possíveis</i> .....	117
<b>CONCLUSÃO</b>	
<b>ISTO É (TAMBÉM) UMA FALA INACABADA</b> .....	128
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131

## SOBRE ESTA CONVERSA

*O que fazer com as coisas? Para onde vão as coisas? Qual o destino das coisas? Muitas coisas. Poucas coisas. Listar as coisas. Olhar para as coisas. Se conhecer nas coisas, a partir delas, através delas. Apego às coisas. Necessidade de repertório. Desejo de vitrinas. Olhar as coisas através da transparência do vidro. Esbarrar no silêncio desta transparência.*

Elida Tessler

O escritor argentino Jorge Luis Borges, em seu texto *utopia de um homem que está cansado*, publicado em *o livro de areia* (2009), traça um diálogo entre dois personagens: um que se chama Eudoro Acevedo, escritor de contos fantásticos; e outro, a quem lhe chamam *alguém*, que habita o futuro. Eudoro é de 1897, mas conversa com *alguém* em uma espécie de viagem no tempo, de visita a outro século no qual já não existem cidades, bibliotecas ou museus; em que *a terra retornou ao latim* (Idem, p.76). Um mundo onde, do passado, restam apenas *alguns nomes* e tornou-se impossível evadir-se *do aqui e do agora* (Idem, p.77). Enquanto come uvas, flocos de milho e uma fruta que, para Eudoro, se parece com figo, *alguém* lhe diz: “Nas escolas nos ensinam a dúvida e a arte do esquecimento. Antes de tudo o esquecimento de coisas pessoais e locais” (Idem, p.76). Borges, em seu conto fantástico, pinta esse futuro onde todos se dedicam a esquecer (e esquecem) o passado. Já não há importância em reter vestígios, guardar coisas. Esse quadro de Borges, com Eudoro e *alguém*, é de um futuro que já se desvela neste tempo presente, este nosso *agora*, em que dúvidas e esquecimentos são ensinados não apenas nas escolas. Quase não há mais sentido no guardar, no manter. As coisas perdem suas funções e, rapidamente, tornam-se obsoletas, viram lixo. O passado já não nos serve – e o importante é *servir*, é o útil.

É justamente na contramão desse presente-futuro trazido por Borges que a artista Elida Tessler cria seus trabalhos. Atenta ao mais ordinário e descartável do cotidiano, ela recupera objetos já sem uso – inúteis para suas funções pré-estabelecidas, mas impregnados de memória – e os dispõe em suas instalações. Esse movimento parte, quase sempre, de um gesto de envio – espontâneo ou não – que gera, muitas vezes, uma correspondência entre a artista e seu interlocutor. Seu interesse, ao contrário das pessoas do “tempo de *alguém*”, é por rastros, por esses *restos* que, segundo ela, “constituem novas marcas, (des)conhecidas trilhas” (Tessler, 2001, p.4).

A primeira exposição de Elida, em 1988, intitulada *Desenhos*, era constituída por doze desenhos frutos de um exercício diário de observar sua escova de cabelos; de uma necessidade de entrar no movimento do próprio objeto, no tempo e no passado dessa escova

já usada e em desgaste, como observa Icleia Maria Borsa Cattani, no texto *O fio do cabelo (e da meada)* (1988):

Pronto, o grande passo foi dado: do estudo do objeto ao mergulho em seu interior; da documentação de sua forma externa ao registro de suas potencialidades propriamente formais. A escova descabelada, desmontada, destruída – e o desenho, pelo contrário, cada vez mais livre e forte. O prazer de confeccionar o material, o prazer de mergulhar no objeto, implodi-lo;



Dois dos doze quadros de *Desenhos* (1998). Foto Martin Streibel.

Anos depois, em 2015, em entrevista concedida a Alexandre Conrado<sup>1</sup>, Elida segue defendendo que é “sempre bom refletir como um objeto cotidiano passa a integrar o campo da arte”. Essa continua sendo, durante toda sua jornada, desde *Desenhos*, uma das principais motivações para criar seus trabalhos: pensar (n)esses objetos cotidianos, e muitas vezes com

---

<sup>1</sup> A entrevista, feita por Alexandre para uma disciplina da Escola de Artes da Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, foi concedida a mim por Elida.

prazo de validade vencido, dentro do campo da arte. É diante dessa inquietação de Elida, como forma de resistir ao tempo volúvel e sem passado de *alguém*, que esta pesquisa se constitui. O título, *Envio, tempo, memória: uma conversa com a obra de Elida Tessler*, já antecipa, em parte, o caminho que procuro traçar neste trabalho, que se sustenta na busca por um pensamento *com* a obra de Elida a partir das noções de envio e tempo, por sua vez, entrelaçadas pela memória. Mais do que simplesmente refletir *sobre* a obra de Elida, a intenção é criar uma conversa *com* seus trabalhos, na tentativa de gerar um pensamento movente em torno dos conceitos de envio e tempo. É essa minha metodologia: a conversa. Uma tentativa de criar pontos de contato e ressonâncias entre aquilo que provoca meu pensamento nesta pesquisa e textos de outros pensadores, poetas, artistas, educadores – todos, aqui, *meus aliados*, como diria Rubem Alves, que inicia seu texto *Sobre o riso*, publicado no livro póstumo *Para quem gosta de ensinar* (2016, p.9), dizendo:

Prefácio não vou escrever. Conversas não devem ser prefaciadas. A gente simplesmente começa e a coisa vai. Que ninguém se engane. As conversas que se seguem são conversas *mesmo*, longe da seriedade acadêmica – um esforço para ver as coisas através da honestidade do riso. (...) As cerimônias, medidas e seriedades da vida acadêmica continuam a me assombrar. E preciso de aliados.

Em seguida, Rubem convoca seus aliados Friedrich Nietzsche, Leszek Kolakowski e Octavio Paz, partindo de citações desses autores para dar início a seu pensamento em torno da educação, do riso e do humor. Todo seu texto se constrói, então, como uma grande conversa com outros autores, esses cúmplices, convocando o leitor a também entrar na roda de conversa, sem medidas ou seriedades. Compartilho desse desejo de Rubem Alves, de uma busca por escapar das *cerimônias da vida acadêmica* para inventar uma conversa possível com outros autores que possam me ajudar a pensar *com* Elida e seus trabalhos. Algo como o que diz Hélio Ferverza, artista e amigo de Elida, no texto *Notas em trânsito a partir de algumas obras de Elida Tessler*, publicado no folder *Aessos* (1994), ao admitir que sua intenção, em seu texto, não é escrever algo *secundário ou terciário* em relação às criações de Elida, mas, sim, “uma extensão desse criar”. Ao que acrescenta: “acreditem, diálogos transformam (possibilidades outras da plástica)” (Idem). É, portanto, na potência transformadora e criativa de uma conversa que este trabalho se ergue.

Partindo dessa metodologia, divido o texto, então, em duas partes principais: Envio (*de algumas memórias no tempo*) e Tempo (*e alguma memória de envios*). A primeira se divide em cinco subtítulos, relacionados a cinco trabalhos de Elida: *Carta ao pai* (2015),

*Doador* (1999), *Você me dá a sua palavra?* (2004-work in progress), *Ist Orbita* (2011) e *365* (2015). De que formas essas criações são também envios? Como esses envios estão relacionados com as próprias memórias da artista e de seus interlocutores? Pode uma instalação ser também um endereço? A quem se endereça um artista? Essas são algumas das questões que perpassam e conduzem esse primeiro capítulo. Todas as cinco obras são criadas a partir de um envio (tanto *de* como *à* artista) e, também, das relações entre palavra e objeto, ou ainda de uma palavra-objeto. Praticamente toda a criação artística de Elida parte desse jogo entre imagem e palavra.

Em *Carta ao pai*, trabalho que dá início ao primeiro capítulo, a artista escreve uma carta inteira somente com objetos, sem nenhuma palavra de nossos dicionários, e a dispõe aberta e indecifrável, como um envio que se lança a um tempo que já passou, que não cessa de passar. Já em *Doador*, Elida monta sua própria coleção de objetos cujos sufixos terminam em *dor*, todos enviados por amigos a partir de uma solicitação sua. Coisas, em sua maioria, já sem uso, que estavam destinadas ao lixo, que já tinham, portanto, cumprido suas funções. Ela as resgata do esquecimento iminente, nessa correspondência com o outro que é também (e sempre) um risco, uma tentativa de criar um tempo para o encontro. *Você me dá a sua palavra?* já traz no próprio título o pedido de um envio, que pode ser também o começo de uma troca, de um contato. Com as palavras que recebe, Elida monta uma nova coleção e constrói um poema sem fim, anônimo e em constante transformação. *Ist Orbita* é um trabalho que se estabelece como um envio de Elida à cidade de Porto Alegre, essa cidade tão sua. Para isso, a artista cria um livro ainda não lido, formado por poemas de Donald Schüller, confiados e *enviados* a ela. Elida dispõe essa enciclopédia, intitulada *Ist Orbita*, na livraria Garagem dos Livros, colocando em órbita o próprio espaço da livraria com as palavras de Donald. Já *365* é uma instalação que utiliza o próprio formato da carta – com envelope, remetente, destinatário e data –, provocando uma brincadeira com o tempo, quase uma trapaça, uma viagem *no* e *com* o tempo através de correspondências antigas que, agora, se encontram dispostas lado a lado nesse lugar-tempo que é *365*.

Dessa forma, o primeiro capítulo é uma busca por provocar um pensamento a partir da relação entre as palavras e os objetos enviados *por* e *à* Elida. Envios motivados, muitas vezes, por uma disposição a um encontro – ainda que contingente – e sempre permeados por memórias: da artista, de seus interlocutores e dos próprios objetos-palavras que lhe chegam. Envios, portanto, *no*, *com* e *ao* tempo de uma memória que “esta aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente”, como escreve Henri Bergson, em *Memória e Vida* (2011, p.2). Para Bergson, a memória está sempre presente no tempo que, por sua vez, é *pura*

*duração* e mudança; um tempo que é antes uma coexistência do que uma justaposição de passado, presente e futuro (Idem, p.90). Os envios *de, para* e *a partir de* Elida seriam, portanto, envios de memória feitos *nesse* e *a esse* tempo que se infla “continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo” (Idem, p.2).

No segundo capítulo, Tempo (*e alguma memória de envios*), amplio a reflexão em torno do tempo – que, na obra de Elida, está sempre permeado por memórias de envios (ou envios de memórias). Para isso, seleciono outros cinco trabalhos da artista que, a meu ver, se conectam a partir de uma inquietação diante do tempo: *O tempo passa* (2015), *Manicure* (1998), *Claviculario* (2002), *Inda* (1996) e *Falas Inacabadas* (1993). A passagem do tempo é uma angústia assumida por Elida, que, por sua vez, busca materializar esse fluxo em seus trabalhos, inventando também novos tempos *em* e *para* suas criações artísticas. Os trabalhos do primeiro e do segundo capítulo têm em comum, sobretudo, o uso de objetos enviados-recebidos, na maioria das vezes já sem uso. Em um movimento contra um tempo veloz e um descarte já naturalizado de tudo aquilo que não serve mais, Elida assume a tarefa de resgatar tais objetos do esquecimento e propor novas formas de se relacionar com eles.

Para construir uma reflexão em torno dessas questões, ao longo da pesquisa, além de tentar criar um diálogo com pensadores como Henri Bergson, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Clarice Lispector, Virginia Woolf, e outros, recorro também a textos escritos pela própria artista, entrevistas concedidas por ela e textos acerca de sua obra. Assim, acabo por também convocar a esta conversa alguns amigos de Elida, como Angélica de Moraes, Donaldo Schüler, Hélio Ferverza, Glória Ferreira, e outros que já escreveram *sobre* e *para* Elida – esses textos que são também envios. Vale ressaltar, aqui, que o processo criativo de Elida não se desvincula em momento algum de uma preocupação com o pensamento, com a reflexão acerca do que faz e de como faz, sem perder de vista seu envolvimento com o ambiente acadêmico, do qual faz parte, desde o início de sua trajetória artística, como professora e pesquisadora, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.<sup>2</sup>

Este trabalho também é fruto de encontros e conversas com Elida – nossos próprios envios e falas inacabadas – que temos tido desde que a pesquisa se iniciou. Nos conhecemos pessoalmente em outubro de 2015, quando fui a Porto Alegre para uma visita à sua exposição *365*. Estivemos juntas ao longo de um dia inteiro, em que Elida criou um tempo

---

<sup>2</sup> Desde 2007, Elida desenvolve e coordena, também dentro do Instituto de Artes, um grupo de pesquisa em torno da relação entre imagem e palavra, intitulado *p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a.*, com encontros quinzenais com seus orientandos para refletir acerca das produções artísticas e teóricas de cada um, relacionadas às artes visuais e/ou à literatura.

para nós, acompanhando-me não só à exposição, mas a seu ateliê, ao café que frequenta perto de sua casa, à exposição de uma amiga, dando uma volta de carro comigo e seu marido, Edson Sousa, pelo centro da cidade. Depois desse primeiro encontro, estivemos juntas outras vezes. Acompanhei, em junho de 2016, cada etapa da montagem de seu trabalho *Desertões* (2015), no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, durante três dias. Em agosto do mesmo ano, voltamos a nos encontrar, novamente em Porto Alegre, onde fiquei por duas semanas. Nesse período, pudemos conviver de forma mais intensa, compartilhando momentos em seu escritório e outros espaços da cidade, especialmente de seu bairro, Bom Fim. Desde esse encontro, seguimos mantendo viva uma conversa à distância, por e-mail e telefone, que expande e extrapola esta pesquisa.

Essa conversa com Elida aparecerá muitas vezes, durante esta escrita, na forma de relatos pessoais. É importante reforçar, aqui, que essa proximidade com a artista me é fundamental para elaboração deste trabalho, não só pela inexistência de outra dissertação acerca de sua obra ou pelo pouco contato que pude ter com suas criações. Tampouco se trata de uma aproximação meramente apreciativa de sua obra, mas, sim, de uma proximidade que me permite, ainda que minimamente, alcançar seus trabalhos, tocá-los, enxergá-los mais de perto, não só com os olhos, mas com todo o corpo – contato que só acontece no encontro, na disposição à conversa. Como diz Silvina Rodrigues Lopes, em entrevista concedida à Emília Pinto de Almeida<sup>3</sup>:

escrever é desde logo tornar impossível a totalização, é dar testemunho, dar expressão a um encontro, sempre múltiplo na repetição diferenciante que o destina. (...) Fora do encontro, é a condenação à eterna repetição do mesmo. O encontro, de certo modo, é o eterno retorno do diferente.

Tomando as palavras de Lopes, assumo minha escrita como a expressão desse encontro, na tentativa de uma repetição do diferente. Somente dessa forma se faz possível, para mim, pensar com os trabalhos de Elida acerca de questões como envio, memória e tempo – assim, juntas, como proponho neste trabalho. Meu contato com a obra de Elida é recente. Descobri sua existência numa livraria na cidade de Fortaleza, no início de 2015, meses antes de nosso primeiro encontro, ainda no início do mestrado. Minha ideia de pesquisa, à época, já passeava por um interesse acerca dos conceitos de envio, tempo e memória. No entanto, ainda não tinha um objeto muito definido. Topei, então, com um

---

<sup>3</sup> Entrevista *A ironia das teorias*, publicada primeiramente na Revista de História da Arte (do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) nº 10, de 2012. E, posteriormente, em 2016, publicada no Caderno de Leitura N.48, da editora Chão da Feira. Disponível em: [http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/08/cad\\_48.pdf](http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/08/cad_48.pdf) (acesso 06/09/2016).

exemplar do livro *Falas Inacabadas* (2000), de Elida e Manoel Ricardo de Lima, na parte baixa da estante, onde eu estava agachada, procurando por outra coisa. Comprei-o, sobretudo, por um interesse na produção de Manoel, que começara a me orientar no mestrado pouco tempo antes. Li o curto livrinho rapidamente, passando, com calma e curiosidade, pelas fotografias da instalação *Falas Inacabadas*, que compõem a publicação. Fiquei com aquelas imagens em mim, esperando um momento para revê-las com mais atenção.

Meses depois, conversando com Manoel (que não sabia que eu havia adquirido o livro e que, portanto, já existia em mim um interesse pela artista), em um de nossos encontros-orientações, ele me sugeriu que procurasse o trabalho de Elida e pensasse sobre isso, porque, segundo ele, conversava muito próximo de meus interesses. Lembrei, então, do livrinho com as imagens de *Falas Inacabadas*, que estava guardado desde minha primeira leitura. Voltei a ele. Bastou esse reencontro e uma busca por outros de seus trabalhos para perceber que estava ali, materializada em sua obra, grande parte das inquietações que me trouxeram ao mestrado, inclusive as que eu mesma não havia percebido ainda. Pensar esse gesto de envio *na e como* arte, a partir de palavras e objetos carregados de memória e tempo, era uma questão para mim – e, como pude perceber aos poucos, para Elida também.

Busquei alguma dissertação ou tese sobre a artista e não encontrei nada, apesar de sua longa e consistente trajetória artística e acadêmica, dentro e fora do Brasil. Diante dessa lacuna, percebi que havia encontrado meu objeto de estudo e que os trabalhos de Elida me ajudariam a pensar e elaborar questões acerca do que vinha instigando meu pensamento. Tive, para isso, de fazer um recorte em sua obra, trazendo apenas alguns trabalhos para esta pesquisa. Optei por aqueles que, a meu ver, se conectam entre si a partir das questões aqui propostas, com a intenção, como já foi dito, de criar um pensamento não somente *a partir de*, mas *com* a obra de Elida, com aquilo que dela emerge e me movimenta, me impulsionando a refletir sobre certas questões. Isto aqui é, sobretudo e também, minha tentativa de criar uma conversa que parte de alguns trabalhos e se amplia, também e sempre, na construção de uma (outra) fala inacabada.

## ENVIOS (*DE ALGUMAS MEMÓRIAS NO TEMPO*)

*Um grande pensador é sempre um pouco um grande correio*  
Jacques Derrida

“As pessoas estão sempre me entregando coisas”, diz Elida Tessler, durante uma conversa que tivemos em outubro de 2015, no seu ateliê em Porto Alegre – um prédio em frente ao apartamento onde vive desde criança. Enquanto conversávamos, ela me mostrava as caixas de madeira onde guarda algumas de suas obras e outros objetos, que ainda estão à espera. Praticamente toda a obra de Elida nasce desse lugar de entrega. Importante atentarmos, aqui, para uma ideia de obra não como algo fixo, mas, sim, a partir do que Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), recupera de Mallarmé: como aquilo que não deve ser acabado nem começado; como uma operação em que o leitor (ou espectador) assume o lugar de operador. Blanchot escreve: “A leitura é operação, é obra que se cumpre suprimindo-se, que se prova confrontando-se com ela mesma e se suspende ao mesmo tempo que se afirma” (Idem, p.357-358). Portanto, a obra, segundo o autor, é a própria espera da obra – algo, a todo e ao mesmo tempo, em movimento. É *na* e *da* obra que se elabora “o próprio devir que a desdobra” (Idem, p.355). Dessa forma, ao longo deste texto, sempre que me referir à obra de Elida, será no sentido próximo ao de Blanchot, de uma obra que é a própria espera da obra, em um fluxo constante.

Portanto, a obra de Elida emerge e segue se movimentando a partir desses envios. As pessoas estão *sempre* lhe entregando coisas. Envios que partem de uma solicitação da própria artista, como em *Doador*, trabalho do qual falarei neste capítulo, composto apenas por objetos doados à artista. Outras vezes, porém, as coisas lhe chegam sem que ela peça, como nas obras *Inda* e *Carta ao pai*, de que falarei no segundo capítulo. Com Elida, tais objetos, coisas já sem uso, sem função, esses restos, ganham outros sentidos, deixam seus papéis ordinários para se tornarem *poesia*. Para além de versos impressos no papel, compreendo a ideia de poesia próxima ao pensamento do filósofo Jean-Luc Nancy, no livro *Resistência da poesia* (2005, p.32), quando diz:

Não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na <arte> em geral. (...) Podemos suprimir o <poético>, o <poema> e o <poeta> sem muitos danos (talvez). Mas com <a poesia>, em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos.

Ou, ainda, pensando com o poeta Manoel Ricardo de Lima, no texto “5 cenas de leituras ou *Benjamin ainda está aqui*”<sup>4</sup>, a poesia como aquilo que nos avisa só ser possível “penetrar a história com o que nós próprios criamos, porque vivemos no mundo que criamos”. De forma consonante com o que o autor diz, a poesia é compreendida aqui, antes e portanto, como um *caráter da invenção com a invenção, aquilo que produz um pensamento*<sup>5</sup>. É dessa poesia, pensando com Nancy e Lima, libertada da fixidez das páginas de um livro, a que me refiro ao falar dos trabalhos de Elida. Uma poesia que *está lá*, ainda que a recusemos ou não a suportemos como tal.

Tudo começa, então, com um envio. Palavra que, do latim *inviare* (-in: “em, sobre”; -via: “caminho, estrada”), indica um colocar(-se) a caminho. Algo, portanto, que *vai*, que não cessa de *ir*, de seguir, de ser – ainda que nunca chegue efetivamente a lugar algum ou mesmo a alguém. Podemos pensar esse envio como algo que *é*, antes, a *promessa de um sentido*, como fala George Steiner, em *O silêncio dos livros* (2007, p.13). Steiner fala da promessa de um sentido entre escritor e leitor, através do texto escrito, mas essa promessa também se faz na relação entre remetente e destinatário, entre artista visual e espectador, portanto, entre os trabalhos de Elida e seus interlocutores – aos quais ela está sempre se endereçando, ainda que não exista apenas um destinatário. Afinal, como escreve Ossip Mandelstamm, no texto *Do interlocutor*, “dirigir-se a um interlocutor concreto corta as asas do poema, rouba-lhe o ar, o vôo. O ar do poema é o inesperado” (2000, p.63). Ou seja, um envio como promessa, como algo que pode ou não se realizar, pode ou não chegar, assinalando o *verificar-se de um contingente*, como aponta Giorgio Agamben, no livro *Bartleby – ou da contingência* (2015, p.50-51):

Não se poderia sugerir de modo mais claro que as cartas jamais entregues são a cifra de eventos alegres que poderiam ter sido, mas não se realizaram. O que se realizou é, ao invés, a possibilidade contrária. A carta<sup>6</sup>, ou ato de escritura, assinala, na tabuleta do escriba celeste, a passagem da potência ao ato, o verificar-se de um contingente. Mas, por isso também, toda carta assinala também o não verificar-se de algo, é sempre também, nesse sentido, “carta morta”.

Todo envio assinala o não verificar-se de algo, carregando o peso da impossibilidade; é sempre uma promessa, uma contingência, um lance, ou mesmo *pura ressonância*, como diz

---

<sup>4</sup> Texto cedido pelo autor, de 2015.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> O tradutor Vinícius Honesko chama atenção, aqui, para o fato de que no original, em italiano, Agamben escreve *lettera*, palavra que pode ser traduzida tanto por *carta* como por *letra*, criando, assim, um jogo de sentidos.

Jean-Luc Nancy, em *À escuta* (2014). Livro cujo título, segundo o autor, é ao mesmo tempo uma dedicatória e um *endereçamento*<sup>7</sup>. Nancy afirma que “não há sujeito, senão ressoando, respondendo a um ímpeto, a um apelo, a uma convocação de sentido” (Idem, p.53). Tais ressonâncias estariam ligadas ao *reenvio de si* e ao próprio *si* como reenvio, no que o autor chama de *reenvio infinito* (Idem, p.23). É preciso ter em conta, porém, que esse *si* de que nos fala Nancy não seria um *eu* nem mesmo um *outro*, mas, antes, um *si* que é *justamente a ressonância de um reenvio*:

nem a um *si* próprio (*eu*), nem ao *si* de um *outro*, mas sim à forma ou à estrutura do *si* enquanto tal, quer dizer, uma vez que reenvia ao (*ele*) que não é nada fora do reenvio. Sempre que se está à escuta, está-se à espreita de um sujeito, o (*ele*) que *se* identifica ressoando de *si* a *si*, em *si* e para *si*, fora de *si* conseqüentemente, ao mesmo tempo o mesmo e *outro* que não *ele*, um como eco do *outro*, e este eco como o próprio som do seu sentido. Ora, o som do sentido é como *ele se* reenvia e como *ele se envia* ou *se endereça*, e por conseguinte como faz sentido. (Idem, p.23)

Envio, portanto, como algo que, apesar do verificar-se de um contingente, ressoa como em um eco, expandindo-se. Pensando a partir dessa noção, podemos compreender a obra de Elida como (re)envios de memórias lançados *no* e *ao* tempo. Tais memórias, por vezes, são evocadas por objetos inúteis, já sem função, a partir do gesto de Elida de retirar tais objetos de seus confinamentos, envolvendo-os e impulsionando-os *com* e *a partir da* palavra – sempre a palavra. As obras de Elida estão imbricadas na relação entre imagem e palavra – na maioria das vezes, retirada da própria experiência da artista com a literatura. Alguns de seus trabalhos extrapolam os possíveis limites dessa relação, trazendo o próprio livro como objeto de intervenção artística, ainda que alterado ou recriado, e colocando a palavra como centro do processo criativo, como nos trabalhos *O homem sem qualidades caça palavras* (2007) e *Vous êtes ici* (2009).

O primeiro é fruto da leitura do livro *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. Elida, antes de iniciar a leitura, já estabelece regras com as quais irá trabalhar, extraíndo do livro listas de palavras que darão corpo à instalação. Nesse caso, a artista decide que, ao ler o romance inacabado de Musil, cobrirá com caneta esferográfica todos os adjetivos presentes no livro, após transcrevê-los para outro papel. Diante dessa lista, Elida decide realocar tais adjetivos em caça-palavras criados especialmente para sua obra. Esse jogo de passatempo é

---

<sup>7</sup> Nesse livro, Nancy trata da escuta, compreendida por ele como *envio* e *reenvio*, em relação ao som e à música, mas não só. Ele mesmo propõe uma abertura em sua reflexão a outros sentidos ao afirmar que “nada é dito do sonoro que não deva ao mesmo tempo valer para os outros registros, (...) numa complementaridade e numa incompatibilidade inextrincáveis uma da outra” (2014, p.21). Ao longo deste trabalho, portanto, tomo a liberdade de ampliar sua noção de *escuta* também às artes visuais.

ampliado em 134 telas de 90cm por 130cm, distribuídas por Elida nas paredes da instalação, convocando os visitantes a buscarem os adjetivos – caçarem as palavras.

O livro, com todos os 5360 adjetivos rasurados, é intitulado pela artista de *O homem sem qualidades, mesmo*<sup>8</sup> – já que, após sua intervenção, com todas os adjetivos apagados do romance, o *homem* de Musil perde, de fato, todas as qualidades. Esse exemplar, lido por Elida três vezes, também fica exposto na instalação ao lado dos caça-palavras. Segundo a artista, após concluir esse *super ready-made*, ela se deu conta de que aquilo que faz como artista é, justamente, “caçar palavras” (Tessler Apud Neves, 2011). No entanto, se na maioria de seus trabalhos a palavra é o *centro*, em *O homem sem qualidades, mesmo*, “a palavra virou textura, quase perdeu-se no espaço. É uma pulverização da palavra”, como afirma Elida (Idem, p.40).

Em seu texto *Outras escritas: instruções para escrever um texto*, publicado no livro *A escrita criativa: pensar e escrever literatura* (2012), Elida traça um caminho com 19 instruções para a criação de *O homem sem qualidades caça palavras*. A lista foi elaborada *duplamente a posteriori*: após a obra já estar pronta e após uma visita sua à instalação *Located Work* (2008), do artista americano Joseph Kosuth, realizada em Madri. Nesse trabalho, Kosuth expõe, em uma lista, quatro instruções para a criação de sua obra. Segundo Elida, “o estabelecimento de regras é ponto primordial, mesmo que, após serem redigidas, possam ser subvertidas” (Idem, p.164).

Ao ler as regras Kosuth, Elida decide listar também as suas instruções para criação de seu trabalho. Apesar de listadas *a posteriori*, tais regras já haviam sido elaboradas antes de iniciar a obra. Assim, sua lista acaba por contar-nos de seu processo criativo, traçando o caminho percorrido pela artista até chegar ao resultado final. Reproduzo abaixo algumas das instruções:

1. Leia o livro *O Homem sem qualidades*, de Robert Musil.
2. Sublinhe todos os adjetivos do romance com marcadores de texto na cor amarelo.
3. Transcreva os adjetivos em um caderno com as páginas divididas em três colunas: os adjetivos deverão ser transcritos sempre na coluna central. As colunas da direita e da esquerda devem se reservadas para o substantivo correspondente, situados antes ou depois do adjetivo.  
(...)
7. Providencie a impressão em serigrafia digital dos 134 quadros de caça-palavras, sobre algodão cru, nas dimensões 0,90cm x 1,30cm, que reproduzam em escala 1:10 os jogos de caça-palavras do livreto.
8. Estique todas as telas em bastidor de madeira.
9. Releia o romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil.

<sup>8</sup> O nome também faz referência ao título *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (*A Noiva despida por seus Celibatários, mesmo*), obra do artista dadaísta Marcel Duchamp.

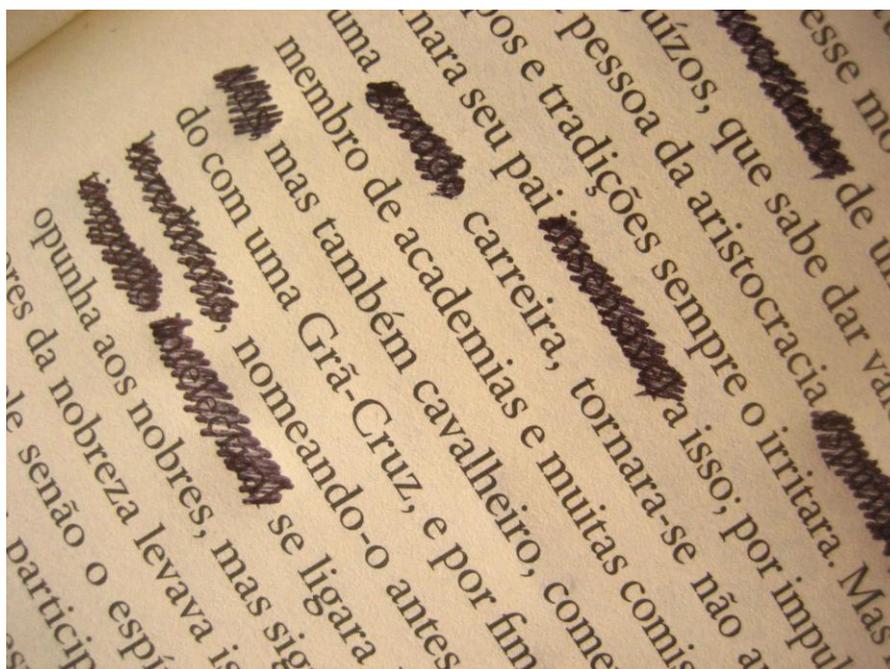
(...)

17. Conceba as formas de apresentação e montagem do trabalho da melhor maneira possível em uma galeria de arte.

(...)

19. Releia mais uma vez o romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, sublinhando com um marcador de textos na cor laranja os adjetivos esquecidos nas leituras anteriores. Compartilhe com o grupo. Saboreie o resultado. (Idem, p.165-166)

Com a última regra, Elida mostra que, a cada releitura, o livro surpreende com palavras que não havíamos lido. O trabalho, ainda que siga um caminho demarcado por regras, não alcança o resultado esperado somente com uma primeira leitura. Isso, ironicamente, contraria a própria ideia de *regra* proposta por Elida: ainda que se estabeleça normas para elaboração de um trabalho, sempre há algo que escapa, que escorrega por fora. Mesmo que siga rigorosamente as próprias instruções, ao final, há palavras que passarão despercebidas, que insistirão em permanecer ocultas no livro. Não se controla totalmente o resultado de uma obra. Na segunda releitura, Elida já havia encontrado um total de 30.301 adjetivos, ou seja, 24.941 a mais do que na primeira leitura, que dá origem ao trabalho. Ela decide, então, expor sua própria distração, essa ausência de domínio total sobre a obra, colocando ao lado de *O homem sem qualidades*, mesmo um segundo exemplar do livro de Musil, intitulado *O homem sem qualidades, mesmo assim*, com os adjetivos encontrados na terceira leitura, agora, apagados com corretivo de caneta na cor branca.



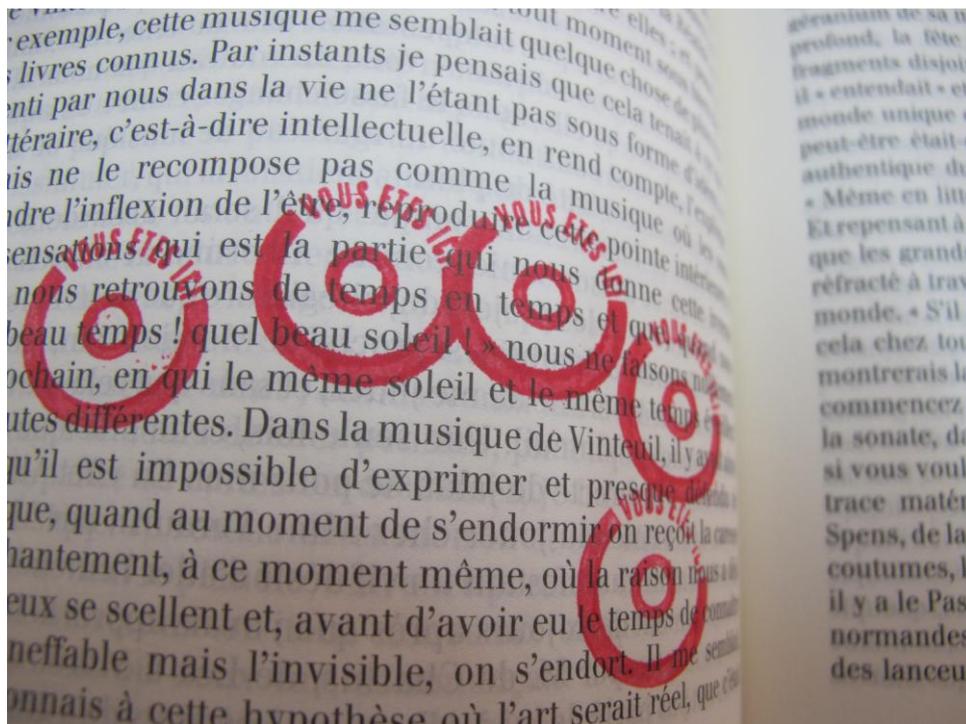
Livro com os adjetivos rasurados por Elida. Foto Fábio del Re.



Quadros de caça-palavras, na instalação *O homem sem qualidades caça palavras* (2007).  
Foto Fábio del Re.

*Vous êtes ici* passa por um processo similar de elaboração, partindo também de regras pré-estipuladas por Elida ao iniciar a leitura do livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A artista estabeleceu o período de um ano em que esteve em Paris, realizando seu pós-doutorado, para ler o romance e marcar todas as palavras *temps* (tempo) encontradas no livro. Para isso, elaborou um carimbo com a inscrição *Vous êtes ici* (*Você está aqui*), equivalente a do sistema de transporte urbano parisiense RATP<sup>9</sup>, utilizado nos mapas da cidade.

<sup>9</sup> Sigla para *Régie Autonome des Transports Parisiens*, grupo estatal responsável pela operação da maior parte do transporte público de Paris e de Ilê de France, incluindo metrô, ônibus e trem.



Página do livro, carimbado por Elida, que compõe o trabalho *Vous êtes ici* (2009). Foto Fábio del Re.

A artista transforma, então, o livro “em uma espécie de mapa e o tempo em uma espécie de lugar”<sup>10</sup>, tentativa de tornar o tempo visível e, assim, recuperá-lo conceitualmente. Tentativa, também, de situar o leitor (e situar-se) diante da leitura de um livro que, segundo Valère Novarina, no livro *Teatro dos Ouvidos* (2011), traça um percurso mais próximo de um processo de perda que de aquisição. Ele diz: “O leitor vem perder ali alguma coisa, não conhecer nem reconhecer nem adquirir. Ele vem se perder ali, se perder. Perder o sentido. Perder seus sentidos” (Idem, p.36). Elida, ao invés de assumir ou mesmo reforçar essa perda inerente à leitura, insiste na demarcação de um mapa possível, essa carta que, como afirma Vinícius Nicastro Honesko, no texto *Pequeno parágrafo sobre mapas* (2015), tentamos traçar em busca de um refúgio. No entanto, no fim,

não restam senão traços. Tudo é traço: as letras das cartas que endereçamos à amada (e não são as cartas o mapa impossível do amor?), as marcas desse pequeno livro que preencho despreocupado em uma sala de espera qualquer, o telegrama sagrado. (...) A sós no deserto, os hebreus corriam os olhos pelo rolo sagrado para tentar decifrar, nas letras, o caminho para a terra prometida (e a promessa? Não seria a promessa o mapa impossível do porvir?). (...) [Todo mapa] não grafa senão a forma daquilo que é salvo da

<sup>10</sup> Frase retirada do material didático da exposição Gramática Intuitiva de Elida Tessler na Fundação Iberê Camargo, em 2013, disponível no link: <http://www.iberecamargo.org.br/site/upload/programaeducativo/material-didatico-elida-tessler.pdf> (acessado dia 25/04/16).

não existência, salvo na falência e, portanto, sempre no erro. (Idem, p.175)

Como objeto da instalação, Elida dispõe o próprio livro de Proust aberto e carimbado, esse mapa como uma espécie de recanto, convidando o espectador-leitor a folhear as páginas e deparar-se com esse tempo-lugar que é também a própria palavra, a literatura. Joseph Kosuth, em outra de suas obras, intitulada *Uma e três cadeiras* (1970), dispõe, lado a lado, uma cadeira-objeto (móvel), uma cadeira-imagem (fotografia) e uma cadeira-palavra (verbete do dicionário), sem sobrepor uma à outra. Afinal, toda cadeira-palavra e imagem evoca uma cadeira-objeto e toda cadeira-objeto, por sua vez, é também uma cadeira-palavra e imagem. Cada uma e as três cadeiras falam de uma mesma coisa, que é esse projeto de cadeira – antes, um pensamento, uma ideia. Elida, à maneira de Kosuth, lembra-nos a todo tempo que palavras são coisas e coisas são palavras, e indaga: *por quê dissociá-las?*<sup>11</sup>. Grande parte de seu trabalho parte, portanto, dessa inquietação, desse interesse por romper ou estirar as fronteiras entre coisa, imagem e palavra.

A palavra, com Elida, está sempre separada de sua funcionalidade, dos significados retirados de dicionários, apresentando-se, por outro lado, sempre e também como *coisa*, ou melhor: como aquilo que *chama* a coisa, como propõe Novarina, em *Diante da palavra* (2009). Segundo o autor,

se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que *a chama*, o que risca no ar sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento. (Idem, p.22)

As palavras, para Novarina e nos trabalhos de Elida, não mostram nem dão lugar às coisas, mas, sim, as *partem* e as *derrubam* o tempo inteiro de seus lugares pré-estabelecidos. Mais do que objetos de manipulação, as palavras são *trajetos*, *sopros*, *campos de ausência* (Idem, p.16). Ou, como escreve Maria Carolina Fenati, no texto *O jogo do dicionário* (2015), as palavras teriam uma *força frágil* com a qual a literatura persiste em se relacionar. A literatura, para a autora, é atraída “não pela tagarelice que as desfaz no uso utilitário, mas sim pela interrupção que permite ouvir os movimentos silenciosos pelos quais cada palavra é insubstituível” (Idem, p.107). Ela segue:

---

<sup>11</sup> Frase de Elida, retirada da entrevista concedida pela artista à Revista *Museologia e Interdisciplinaridades*, out/2015. Disponível no link: [periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/17185/12213](http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/17185/12213) (acessado dia 25/04/16).

É talvez por isso que quando os textos nos fascinam, pressentimos que neles as palavras, longe de desaparecer, jogam entre si de modo singular, alegres e moventes, criando relações que os nossos hábitos deixaram de despertar. Todavia, isso não acontece porque as palavras foram enriquecidas, preenchidas até a exaustão por um simbolismo que as engrandece. O movimento parece ser o contrário, e quando uma palavra perde a força ou abertura que a distingue, quando ela torna-se excessivamente pesada, quase imóvel e atrelada à utilidade, é talvez preciso esvaziá-la, mais uma vez estranhá-la até voltar a pensar com ela, a jogar com a sua incerteza e precisão. (Idem, p.107)

A literatura como esse campo de ausências permeado por palavras-sopro, palavras fortemente frágeis, é o solo de onde emerge grande parte da criação artística de Elida. É nesse jogo de esvaziar a palavra (e a coisa) de suas funções utilitárias que a artista arma seus trabalhos. Assim, palavra segue sendo a “linguagem que nada diz” e, ao mesmo tempo, “jamais se cala”, como escreve Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2000, p.421). Para o filósofo, à literatura

não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura. (Idem, p.416)

Diante da vasta produção artística de Elida e da profundidade de cada trabalho seu, foi necessário fazer um recorte, aqui, para conversar com apenas uma parte de sua criação artística. Em vez de trabalhar com as obras criadas a partir de livros (como os já citados Robert Musil e Marcel Proust, e outros), optei por aprofundar esta pesquisa em alguns de seus trabalhos elaborados a partir de objetos, ou mesmo objetos-palavras, que lhe chegam como envios. Tal recorte mostrou-se necessário diante dos limites de estudo e tempo durante o mestrado e, ainda, do enfoque escolhido para esta pesquisa. A palavra e a literatura, porém, também estão presentes em todos os trabalhos dos quais falaremos ao longo deste estudo – ainda que “somente” como matéria para o pensamento que os antecede e/ou os conduz. Neste capítulo, portanto, as obras *Carta ao pai*, *Doador*, *Você me dá sua palavra?*, *Ist Orbita e 365*, ainda que densamente provocadas por uma relação com essas palavras e essa literatura que jamais se cala, estão conectadas, sobretudo, por uma noção de envio.

Nesses trabalhos, Elida assume(-se) um corpo-correio: alguém que, recebendo, reenvia o que lhe chega já transformado em outra coisa – mesmo quando nada é, de fato, modificado no objeto original. Um envio-reenvio de memórias que chama atenção para o *escoar do tempo* e o *escorrer da existência*, como assinala a crítica de arte Angélica de Moraes (2003,

p.8). Portanto, os cinco trabalhos escolhidos para conduzir o pensamento neste capítulo têm em comum, especialmente, o envio como impulso criativo (ou como intenção<sup>12</sup>). Além de uma busca por uma *troca* de palavras, por esse *tocar* o outro, por um encontro – seja por meio de objetos cotidianos, ordinários, permeados de memória e tempo, ou por meio da própria palavra enviada.

---

<sup>12</sup> Alguns trabalhos, como veremos nas próximas páginas, mais do que nascer de um envio, provocam-no. Já que Elida, muitas vezes, elabora suas criações a partir de doações solicitadas por ela a amigos e desconhecidos, gerando essa correspondência entre a artista e seus interlocutores.

***Carta ao pai:*  
uma grafia do pensamento**

*Toda carta é um corte, logo é também uma corte, uma cortesia; mas é também uma “quête”: justa, disputa, aventura, segredo e uma forma de coragem.*

Manoel Ricardo de Lima

*dirijo-me a você, um pouco como se me enviasse*  
Jacques Derrida

E se Franz Kafka tivesse morado na Rua Henrique Dias, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre, menino magro e de poucas palavras, usando fatiota e gravata, como fabula Moacyr Scliar, no livro *A Guerra no Bom Fim* (1981)? Um Kafka que seria, então, vizinho de Elida, morador da mesma quadra onde a artista nasceu e vive até hoje, perto da sinagoga. Ampliando a fábula, podemos pensar ainda os dois vivendo a mesma época, crescendo juntos ali, compartilhando o tempo e as calçadas do Bom Fim, esse bairro que, anos antes, teria acolhido seus antepassados judeus – que, “como outros judeus, estavam cansados da miséria” (Idem, p.11). Quem sabe, assim, Elida teria acompanhado Franz durante a escrita de sua enorme carta ao pai (essa carta nunca enviada ao destinatário, mas atentamente lida por Elida) e, encorajada pela iniciativa do *franzino* Kafka, a artista teria, então, iniciado a escrita de sua própria carta ao pai?

Ainda que grande parte disso seja mero devaneio, Elida de fato leu a carta de Kafka, esse livro póstumo intitulado *Carta ao pai*, e, tomada por essa escrita violenta, decidiu que escreveria também uma carta a seu pai. Para isso, no entanto, não usaria palavras traçadas com tinta sobre o papel (como fez o autor tcheco), mas, sim, o próprio corpo da máquina de escrever de seu pai, escolhida por Elida como herança, dentre outros objetos deixados por ele após a morte. Em 2007, ano de falecimento de seu pai, essa máquina antiga, uma Olivetti, passou a ocupar um espaço da biblioteca de sua casa, fazendo parte de seu cotidiano. Ao receber o convite da Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre, no final de 2014, para elaborar uma nova exposição, intitulada 365, Elida decide, então, fazer algo com esse objeto, transformá-lo em outra coisa.

Diante desse desejo e com o objeto em mãos, o desafio primeiro: por onde começar? Ou, como os propositores curatoriais<sup>13</sup> Eduardo Veras e Gabriela Motta, no texto *Palavra dada, escrita aberta* (2016), recuperam de Virginia Woolf, no livro *Ao Farol* (2013, p.135):

<sup>13</sup> Elida repensa a ideia de curador na exposição 365 (2015), convidando Eduardo Veras e Gabriela Motta para participarem desse projeto com uma *proposta curatorial* em vez de uma *curadoria*. Logo após aceitarem o convite, os dois passaram a se encontrar quinzenalmente com Elida para pensarem juntos a exposição.

“Era essa a questão; em que ponto fazer o primeiro traço?”. Um primeiro traço que, para a pintora Lily, personagem do romance de Woolf, torna-se imediatamente complexo no momento da execução, ainda que pareça simples na ideia. A atitude de colocar a primeira linha na tela, no caso de Lily (ou de escrever a primeira palavra ao pai, no caso de Elida), pressupõe *irrevogáveis decisões*. “Mas deve-se correr o risco; dar o primeiro traço”, conclui Woolf, no momento em que Lily, impelida para a frente e ao mesmo tempo contida, dá a primeira pincelada em seu quadro (Idem, p.136). Elida assume esse risco ao desmontar toda a máquina, desmembrá-la inteira com as próprias mãos, sujando-se na violência sutil de quem disseca um corpo – a busca pela palavra. Ou mesmo o gesto infantil de desmontar brinquedos, querer ver como são por dentro – o que há por dentro de um antigo objeto desse pai que já se foi? –, transformando uma só coisa “em vários outros brinquedos, novos brinquedos ajustados a um outro imaginário”, como elabora Manoel Ricardo de Lima, no texto *Onde fica a casa de meu amigo?* (2005)<sup>14</sup>. Ou mesmo, como escreve Eduardo Jorge, no texto *Abismos: ficção crítica, experiência, montagem* (2014)<sup>15</sup>: “estamos sempre em vias de quebrar o brinquedo, exercendo certa ‘vontade de impossível’”. Vontade essa que seria também uma forma de desarmar e colocar do avesso aquilo que já está posto, que nos é dado como um objeto pronto.

Elida, praticando essa vontade de impossível, decide, então, desmontar toda a máquina, pedaço por pedaço. Inicialmente, para criação de um só trabalho, intitulado *O tempo passa* (2015)<sup>16</sup>, no qual utiliza 44 hastes da máquina como ponteiros de 22 relógios. No entanto, durante esse processo de desmontagem, que também contou com a ajuda de Eduardo Veras e Gabriela Motta, ao dispor uma peça ao lado da outra sobre a mesa de seu ateliê, Elida percebeu que estava se armando, ali, uma escrita, um texto, uma carta. Tomada por essa percepção, ela retoma ao livro *Carta ao Pai*, de Kafka, lendo-o ao longo de um final semana, na sua casa de praia. Ao final dessa leitura, ela conclui que já havia iniciado, sem perceber, a escrever sua própria carta ao pai, enquanto dispunha lado a lado essas pecinhas sobre a mesa branca.

A artista, então, elabora uma instalação homônima ao livro de Kafka, remetendo-se ao pai como em uma despedida impossível, que não pôde e nem poderia acontecer, nessa escrita que é também uma forma de *se vingar da perda*, como queria o poeta Waly

<sup>14</sup> O texto, homônimo ao filme de Abbas Kiarostami, foi escrito dez anos antes de *Carta ao pai*, fala de outra obra da artista, *Doador* (da qual falarei nas próximas páginas), mas conversa também de forma muito próxima com outras obras de Elida, como esta sua carta.

<sup>15</sup> Texto cedido por Elida, escrito em 7 de novembro de 2014, como parte do Grupo de Pesquisa Poéticas da experiência, da Faculdade de Filosofias e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>16</sup> Trabalho do qual falo no segundo capítulo.

Salomão<sup>17</sup>. A própria escrita como (resultado de) um corte dessa máquina que, mesmo desfragmentada, ainda escreve. Luciano Bedin da Costa e Elisandro Rodrigues, no texto *Escrever e tentar de novo e fracassar de novo e fracassar melhor* (2016)<sup>18</sup>, falam dessa carta ao pai de Elida como uma escrita *ainda por vir*, que transborda “questões, perguntas, pensamentos, ao mesmo tempo em que ecoa um silêncio e uma vida”,

que coloca em dúvida a própria afirmação de um texto, de uma escrita, que quer ser, que poderá vir a ser [ou não] através de um processo de escrita. São tantas coisas que se pensa, que se escreve, que poderiam ser colocadas num texto, são tantos pedaços e fragmentos de outros que compõe, e podem compor, uma escrita, mas, é na micropolítica dos incidentes que a escrita acontece. E o que acontece, nesses incidentes, nesse momento é esta escrita, que carrega por nome o próprio fracasso. O fracasso enquanto potência.

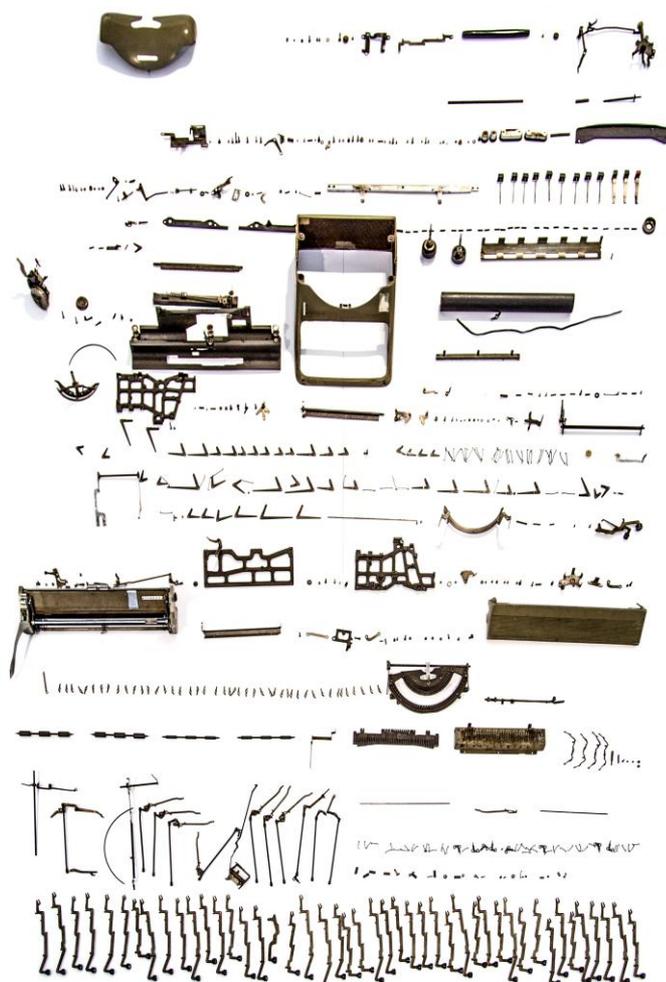
Os autores lembram que a etimologia da palavra *fracasso* vem do italiano *fra* (entre; no meio) e *cassare* (bater, golpea). A própria ideia de fracasso, portanto, como um rompimento, um destroçamento, uma quebra; como a potência de uma escrita que se faz no *entre, nos e a partir dos* pedaços expostos na desconstrução de uma máquina<sup>19</sup>. A escrita, feita a partir dessa máquina destroçada, ecoa um silêncio que é também grito – um dos (g)ritos de passagem de Elida<sup>20</sup>, sua vingança contra a perda. A própria artista, em uma de nossas conversas, me revela que nunca grita e que seus trabalhos são a forma que encontrou de inventar algum grito possível. Já no meio da carta, depois de várias peças pequenas lado a lado – quase um sussurro –, nos deparamos com a carcaça dessa máquina, grande, invadindo o texto, como se Elida, de repente, decidisse usar somente maiúsculas. É, ali, um grito seu, que ecoa no silêncio dessa escrita fracassada, essa carta composta por um total de 617 peças pregadas por 1500 imãs à superfície de uma mesa de ferro pintada de branco.

<sup>17</sup> “Escrever é se vingar da perda./Embora o material tenha se derretido todo, igual queijo fundido./Escrever é se vingar?/Da perda?/Perda?/Embora? Em boa hora.” Trecho do *Poema Jet-Lagged*, de Waly Salomão, publicado no livro *Algaravias: Câmara de ecos* (1996).

<sup>18</sup> Cedido por Elida.

<sup>19</sup> Não me aprofundarei, aqui, na ideia de escrita como fracasso, mas tomo esta nota para lembrar que esse pensamento está, antes, em Roland Barthes, em textos como *O rumor da língua* (1984), em que ele diz “Malogramos sempre ao falar do que amamos” (Idem, p.304-305). Para Barthes, na escrita, estamos sempre fadados ao fracasso. O que Maurice Blanchot também defende, de outra forma, em *O livro por vir* (2005), ao dizer: “saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca ser amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *ai onde você não está* – é o começo da escritura” (Idem, p.93).

<sup>20</sup> Retomarei à ideia de (g)rito de passagem mais à frente neste capítulo, ao falar da obra *Doador*.



*Carta ao pai* (2015). Foto Bernardo Kroeff.

Segundo a artista, foi difícil encontrar um material que correspondesse ao que ela imaginava ser uma *grande folha de papel de carta*:

sem muitas emendas e com espessura fina a ponto de não diminuir a potência dos imãs colocados sob ela. O material usado é encontrado no comércio pela sigla PS (não é incrível para quem escreve uma carta?). Esta sigla corresponde a um produto sintético de forte resistência à base de poliestireno. A espessura é muito fina, e precisei fazer apenas uma emenda vertical, que ficou quase invisível na montagem final com as peças dispostas sobre ela.<sup>21</sup>

A medida da mesa é de 216 x 279 cm e foi determinada pela escala 1:10 de um papel de carta convencional. Entretanto, em suas pesquisas, Elida descobriu haver duas medidas para esse papel de carta: uma referente aos Estados Unidos e ao Canadá, de 210 x 297cm; e

<sup>21</sup> Trecho de uma de nossas troca de e-mails, em maio de 2016.

outra, ao *resto do mundo*, de 216 x 279cm. Diante dessas duas opções possíveis, Elida, então, me escreve: “É claro que optei pelo padrão do resto do mundo!!!”<sup>22</sup>.

A máquina foi desmontada no ateliê de Elida, que ela gosta de chamar de *escritório* – nome que, em suas buscas no dicionário, descobriu significar “lugar em que se escreve”. Ela diz: “O escrever entra como atividade criativa, ele não é só o ato da escrita, é um pensamento inscrito, uma grafia do pensamento”<sup>23</sup>. Um pensamento, portanto, que se escreve, se inscreve, se ex-creve e ex-creve precisamente com palavras que *começam no impossível*, como sugere José Angel Valente, no texto *La memoria del fuego*<sup>24</sup>. Para o autor, aquilo que ele chama de *palavra poética* começa justamente no “limite extremo em que se faz impossível o dizer” (2015, p.82). Palavra essa que não pertence à cidade; e, portanto, não tem lugar, a não ser o deserto – esse *não lugar*.

O deserto é o espaço privilegiado da experiência da palavra, num estado de espera ou de escuta que, por sê-lo, não se consuma em si mesmo, antes tendendo incessantemente para mais: “O deserto é bastante mais que uma prática do silêncio e da escuta – afirma (Edmond) Jabès. É abertura eterna. A abertura de toda a escrita, a que o escritor tem por missão preservar – abertura de toda a abertura”. Estado, pois, de disponibilidade e de receptividade máximas, caracterizado pela tensão entre ausência e iminência que marca tão profundamente toda a tradição judaica. (Idem, p.83)

Elida, seguindo essa tradição judaica com Kafka, faz uso de palavras impossíveis, sem lugar, ao transformar cada uma das peças da máquina em letras e traçar essa carta como um pensamento que se envia a seu pai, mas não só. Há ali um traçado que é também uma escrita só sua, em que a palavra ganha outro formato, liberta de qualquer sentido ou postura. A coisa assume inteiramente o lugar da palavra e vice-versa. O limite entre imagem e texto, entre coisa e palavra, se expande, então, ao ponto de praticamente inexistir. Como afirma Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2000, p.421):

A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua

---

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Retirado do texto publicado no site da Fundação Iberê Camargo, a respeito da exposição *Gramática Intuitiva*, ocorrida na própria fundação, em 2013. Disponível no link: [www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalle.aspx?id=147#!prettyPhoto\[galeriaExpo\]/2](http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalle.aspx?id=147#!prettyPhoto[galeriaExpo]/2) (acessado dia 24/04/16).

<sup>24</sup> O texto de José Angel, publicado no conjunto *Vacaciones sobre el pájaro y la red* (Barcelona: Tusquets Editores, 1991), foi traduzido por Gustavo Rubim como *A memória do fogo*, para a revista *Gratuita*, v.2, da editoria Chão da Feira, 2015, p.82-85.

vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário.

A resposta de Mallarmé à questão de Nietzsche, trazida por Foucault, é essa de que a palavra é o que fala, ela própria, essa palavra como ser enigmático e, portanto, distante de qualquer ideia de sentido funcional. Na carta de Elida, é precisamente a própria palavra que fala, essa palavra grafada de forma ainda mais enigmática, materializada num pedaço de ferro antigo, nesse órgão interno da máquina de escrever deixada por seu pai. A artista, à maneira de Valère Novarina, escreve “uma língua que não se ouve” (2011, p.40). Essa língua, como diz Novarina, no livro *O teatro dos ouvidos*, não é instrumento nem utensílio, mas a própria matéria daquele que a escreve: “Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua” (Idem, p.40). Elida, portanto, escreve a seu pai com essa língua que não se ouve, com a palavra enigmática que fala, essa palavra que só tem lugar no deserto.

Para compor a carta, ela escolhe ir mais fundo no corpo desse objeto máquina (que é também palavra), impregnado do próprio corpo de seu pai. Um corpo, como diz Jean-Luc Nancy, em seu livro *Corpus* (2000)<sup>25</sup>, não é *onde* se escreve nem *aquilo* que se escreve, mas, sim, *sempre o que a escrita excreve* (Idem, p.84). Um colocar-se para fora, um *enviar-se*. O corpo de Elida, portanto, *excrevendo com e ao* corpo de seu pai, que permanece como memória nas peças de uma máquina de escrever. Uma *escrita* como tentativa de “tocar no corpo, tocar o corpo, tocar, enfim” – o que, segundo Nancy, “está sempre a acontecer na escrita” (Idem, p.11). Para o autor,

*escrita* não quer dizer mostrar, ou demonstrar uma significação, mas indica um gesto para tocar no sentido. Um tocar, um tato que é como o gesto de endereçar: aquele que escreve não toca apreendendo, prendendo na mão, mas toca quando endereçado, enviado ao contato de um fora, de algo que se subtrai, se aparta e se espaça. (Idem, pp.18-19)

Contato esse que se dá exclusivamente em um *intervalo*, como sugere Nancy (Idem, p.56), nesse vazio de um tempo que fica suspenso entre a despedida e a escrita de uma carta impossível, que, sabidamente, não será lida pelo destinatário. *Carta ao pai*, portanto, traça uma carta que *não é para ler*, o que, para Nancy, se configura um outro *corpo* (Idem, p.85)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Publicado pela primeira vez na França, em 1992.

<sup>26</sup> “De toda a escrita, um corpo é a letra, e todavia nunca é a letra, mas, mais recuada e mais desconstruída que toda a liberalidade, uma <eletricidade> que já não é para ler. Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo. (Torna-se evidente que devemos compreender a leitura não como uma

Diante dessa enorme carta codificada, Elida coloca seu interlocutor novamente no lugar do analfabeto, esse *estado de infância* de que nos fala José Bergamin, em *A decadência do analfabetismo* (2012). Para o autor, esse estado de infância seria o mesmo que o estado da *razão analfabeta* (Idem, p.55), puramente espiritual, poética, em que a imaginação ainda está livre da representação, das formas formadas, da institucionalização do pensamento no qual o adulto vê-se preso. A escrita enigmática de Elida é uma escrita, portanto, poética, diante da qual podemos sair da *cultura literal* (que reduz o universo) e voltar à *cultura espiritual*, ou seja, a nosso estado poético infantil de que, segundo Bergamin, todos sentimos saudades (Idem, p.60).

Pôr em poesia as palavras é simplesmente fazer brincadeira, como dizíamos que faz a criança analfabeta ou o povo, criança analfabeta. A poesia pura é, simplesmente, a mais impura: a poesia analfabeta. A poesia é o analfabetismo integral, porque integra espiritualmente tudo. (...) Toda arquitetura espiritual tem sempre um conteúdo imaginativo, poético, homogêneo: genericamente e genuinamente humano. Por isso, o estado poético é um estado de saudade infantil ou popular: de saudade do analfabetismo; porque é uma saudade paradisíaca do estado do homem puro. O poeta sente saudade de ignorar, saudade da infância, da inocência, da ignorância analfabeta que perdeu; saudade do analfabetismo perdido: a pura razão espiritual de sua brincadeira (Idem, p.60-61)

É, portanto, somente nesse terreno permeável do analfabetismo que a poesia encontra solo fértil para nascer, transportando-nos de volta ao estado divino dos antigos povos crianças analfabetos. É esse jogo de poesia – brincadeira infantil – que Elida arma com sua *Carta ao pai*. Uma poesia que, pensando de maneira *provocativa* a partir de Tania Rivera, no livro *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012, p.88), seria “justamente aquilo que, da linguagem, não comunica, mas se apresenta como ‘coisa’”. Tania repensa a ideia de *criação artística* a partir da obra e dos escritos do artista Hélio Oiticica, passando também pelo *ready-made* duchampiano – momento em que a ideia de criação entra *radicalmente* em crise, o artista deixa de ser “um criador a partir do nada”, de construir objetos propriamente novos, e passa a rearranjar *objetos corriqueiros do mundo* e nomeá-los como arte (Idem, p.46). Segundo Tania, a obra de Oiticica

vai além da distinção tradicional entre literatura e artes plásticas, construindo muitas vezes objetos-palavras ou palavras-objetos, na medida em que a própria relação entre linguagem e coisa é nela um questionamento central. O trabalho artístico não se faz com a linguagem, mas na linguagem,

---

decifração, mas como o tocar e o ser tocado, o contacto com as massas do corpo. Escrever, ler, questão de tacto (...)” (Nancy, 2000, p.85).

ele consiste em operações de linguagem. (Idem, p.90)

Podemos pensar o mesmo a respeito da *Carta* de Elida, na qual o objeto é a própria palavra, consistindo numa verdadeira *operação de linguagem* capaz de transformar coisa em poema. Nesse estado poético infantil, Elida redige sua carta ao pai, num envio *de* e *à* memória, sua e dele. A carta é, então, enviada ao espaço da galeria, sem envelope ou dobradura, como um enigma indecifrável e ilegível, ainda que inteiramente aberto a qualquer tentativa de leitura. Tomo, aqui, emprestada a frase de Jacques Derrida, retirada do livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* (2007, p.18), em que diz: “o que eu gosto no cartão-postal é que, mesmo no envelope, ele é feito para circular como uma carta aberta mas ilegível”. A carta de Elida, portanto, não mais ilegível do que um cartão-postal, provoca o que Jean-Luc Nancy, em *À escuta* (2014, p.54), chama de *abertura de sentido*: aquilo que ultrapassa a significação, um *além-sentido*. Ou seja, uma escrita que

no seu conceito moderno elaborado desde Proust, Adorno, Benjamin até Blanchot, até Barthes e a <arqui-escrita> de Derrida, não é outra coisa senão fazer ressoar o sentido para além da significação, ou para-além dele mesmo. (Idem, p.61)

Escrever, portanto, em Nancy e na carta de Elida, não é algo que pressupõe um sentido já dado pelas palavras que julgamos conhecer, mas, por outro lado, é justamente uma *abertura* desse sentido, ultrapassando-o na escrita que é também e, possivelmente, apenas uma voz que ressoa; ou mesmo um *jogo* que se arma, uma *trapaça* que se monta, “algo como revirar o cotidiano até alcançar a sua porção mais precária, débil e violenta”, como diz Júlia Studart da escrita de Evandro Affonso Ferreira, no livro *Arquivo Debilitado: o gesto de Evandro Affonso Ferreira* (2012, p.54). Uma escrita na qual “talvez nem a própria narrativa esteja ali, apenas um gesto, este gesto entre o limite e o impossível” (Idem, p.25). Ela diz:

O trabalho de Evandro Affonso Ferreira, através do gesto e do jogo, propõe montar uma perspectiva interessante para uma ideia de território e para uma ideia da memória; suas narrativas ocupam e desenharam um lugar que é todo *sem* e *infame*, quando de fato parece não haver nenhum lugar nem mais nada, talvez nem a própria narrativa esteja ali (...) Um movimento que, enquanto movediço, como a areia úmida que engole corpos desprevenidos e desprevenidamente, é todo ele um desaparecimento, uma espécie de morte do próprio texto, mas insistente e num ato político de radicalidade sem par com a língua (...) (Idem, p.35)

O gesto de Elida, ao desmembrar, deixar exposta toda as vísceras da máquina de

escrever de seu pai, para remontá-la numa escrita fragmentada, fracassada, compondo esse cartão-postal sempre ilegível, aproxima-se um tanto também dessa escrita de Evandro. Ao revirar o cotidiano em busca de seu lado *mais precário, débil e violento*, Elida remonta e recria a memória desse objeto, dando a ele um outro lugar, um outro projeto de existência. É esse também seu ato político de radicalidade com a língua, armando um jogo com a palavra que é tão-somente sopro, ausência de si. *Carta ao pai*, essa instalação, essa carta enigmática e magnética, pode ser lida também como um gesto *apenas*. Um gesto poético de envio infantil, *entre o limite e o impossível* – entrega que só se efetua na suspensão do sentido, no contato com o espectador agora analfabeto.

**Doador:  
Uma coleção de envios**

*É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude.*

Walter Benjamin

Uma breve busca pela palavra *doar* em dicionários e encontramos: entregar; oferecer; transmitir gratuitamente a posse de alguma coisa a alguém; entregar-se; demonstrar dedicação a uma causa ou pessoa; conceder sem esperar nada em troca. Algo próximo de uma ideia cristã de caridade – que, do latim *carita*, quer dizer *amor, afeto* –, um *doar com o coração*: corpo e sentimento, tempo e memória. Doar-se a si, doar *a dor*, um envio de si ao outro, essa entrega sem espera de algo em troca – a não ser, talvez, um contato, um apelo ao outro, um convite ao encontro *com e no* outro, aquilo que Jean-Luc Nancy, no texto *O Intruso* (2008), chamaria de *intrusão*. Nancy escreve sobre a doação de órgãos, particularmente de seu transplante em que seu coração *arruinado* foi trocado por outro, um *estrangeiro*. Para o autor, o estrangeiro seria justamente aquele que não cessa de vir, que *continua vindo*, e acolhê-lo quer dizer também acolher sua intrusão e “é isso que não é fácil de receber, nem talvez de conceber...” (Idem, p.4).

A doação de um órgão está, obviamente, distante da doação de um objeto. Mas, pensando com Nancy, podemos notar certas semelhanças entre ambas, como na própria ideia de *intrusão*. Todo órgão-objeto doado assume o lugar de um intruso que, contraditoriamente, é concedido (e até desejado) por aquele que recebe. Receber uma doação é sempre receber um intruso, essa *perturbação na intimidade* (Idem, p.3), aquilo que não pertence à nossa memória nem ao nosso corpo. Qualquer doador é também alguém que doa um pedaço de si; que doa, portanto, um pedaço de sua própria dor, de sua própria vida – que é inteiramente permeada de dores.

Assim, no movimento de doação, muitas vezes, exige-se mais daquele que recebe do que daquele que entrega. É preciso estar disposto ao encontro com o intruso, esse encontro com o outro que se dá dentro de si, dentro do próprio corpo impregnado de memórias. Mais do que o esforço daquele que doa de desapegar-se, de entregar-se, é preciso que o outro esteja disposto a *receber*, ou seja, acolher, aceitar, tomar posse. “Era preciso, portanto, para viver, receber o coração de um outro”, conclui Nancy (Idem, p.6). É preciso aprender a receber (d)o outro para continuar vivendo – e mais: para viver melhor.

Como viver melhor? Precisamos viver melhor, habitando as equações relacionadas ao tempo e ao espaço. Precisamos sobreviver às pressões da vida acelerada que nos é imposta dia a dia, ano a ano, redimensionando nossos territórios, ou recombinação-os (Tessler, 2007, p.70)

É essa, talvez, uma das grandes motivações de Elida em seus trabalhos artísticos, uma busca por *viver melhor*, criando outro tempo possível diante de uma *vida acelerada*. Em sua instalação intitulada *Doador*, esse esforço passa precisamente por uma doação do outro e, sobretudo, por uma disposição de Elida em acolher esse intruso. O trabalho, realizado em 1999, a convite da II Bienal do Mercosul, tem início com um envio, uma carta da artista endereçada à toda sua lista de contatos à época, com uma solicitação formal: você pode me doar um objeto do cotidiano cuja palavra que o designa termine com o sufixo “dor”? Apontador, aspirador, espanador, computador, interruptor, secador, ralador, pregador, cortador, espremedor, liquidificador, grampeador etc. – qualquer um desses objetos que fizesse parte do cotidiano da pessoa e pudesse ser doado. Além do pedido, Elida explicava que ficaria de maio a outubro esperando por tais doações, que deveriam ser enviadas ao Torreão, espaço onde ficava o ateliê da artista à época<sup>27</sup>.

E eu não fiz nada durante esse tempo, não me dediquei a nenhum outro trabalho. Eu só esperei pelos objetos. Os objetos doados foram montados num corredor e do lado de fora, em uma das paredes laterais, foi criado um quadro com placas metálicas, constituindo uma lista com todos os objetos que estavam na instalação, organizados em ordem alfabética a partir do nome do doador. (Tessler Apud Neves, p.34)

Elida colocou-se, assim, no lugar do destinatário, à espera desses “objetos comuns que costumamos olhar sem ver”; objetos que são, “ao mesmo tempo, inércia pregnant e motor da memória”, como nos aponta Angélica de Moraes, no texto *Tempo de viver, tempo de lembrar* (2003, p.7). Como a própria Elida explica, *Doador* é fruto de suas “atitudes

---

<sup>27</sup> Torreão foi o nome dado por Elida e Jailton Moreira ao espaço que abrigou, por 16 anos, os ateliês dos dois. Durante esse período, o Torreão recebeu intervenções de outros 96 artistas, além de ter promovido grupos de estudos e encontros interdisciplinares em diálogo com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde Elida e Jailton lecionam. Em 2009, o imóvel mudou de proprietário, o contrato foi rescindido e as atividades, interrompidas. A primeira intervenção no espaço, intitulada *Golpe de Asa*, em 1993, foi um trabalho de Elida, concebido a partir do poema *Quase*, de Mário de Sá Carneiro. “O que deve ficar claro é que o Torreão não foi somente um espaço expositivo. Aliás, nós sempre negamos a palavra *exposição* preferindo a *intervenção artística* para definir nossa proposta. As intervenções na torre com as de Elder Rocha, Gê Orthof e dos Irmãos Guimarães, para citar somente alguns exemplos, constituíram apenas uma das partes visíveis de nosso projeto. Tanto eu como Jailton somos artistas pesquisadores, envolvidos com educação de forma continuada e convictos em nossas iniciativas, independentes de uma política cultural no contexto brasileiro. Nosso gesto é afirmativo. Eis tudo”, conta Elida, em entrevista concedida à Revista Museologia e Interdisciplinaridades, out/2015.

dadaístas frente aos objetos e de um tempo de espera” (Tessler Apud Neves, 2011, p.34). Afinal, toda correspondência desenrola-se e constitui-se na duração de um tempo. É preciso colocar-se nesse tempo de espera, que vai contra a rapidez incessante da vida acelerada, das respostas imediatas em aparelhos eletrônicos; um tempo que já vivemos sem, e que Elida reinventa para si, para construir seus trabalhos e viver melhor.

Alguém respondeu a minha carta através de um e-mail com o seguinte texto: ‘Elida, é um objeto tipo coador? babador? espremedor? ralador? aspirador?’ – e ela foi fazendo essa associação, eram muitas palavras, e eu procurando aonde é que ela chegaria – e, por último, um passador? É, Elida, eu vou te dar um passador, porque a minha dor eu não posso te passar’. Eu fiquei emocionada porque eu percebi que ela havia compreendido qual era a minha intenção.<sup>28</sup>

*Doador* nasce também como uma forma de Elida lidar com a morte de sua mãe, no início do mesmo ano, ou, em outras palavras, como um “(g)rito de passagem através da massa crítica da dor”, como sugere Renato Mendonça, na matéria *Elida Tessler expõe as dores da criação*, publicada no jornal Zero Hora, do Rio Grande do Sul, no dia 19 de novembro de 1999. Diante da impossibilidade de *passar* a sua dor, a artista optou por receber a dor do outro, nesses objetos ordinários que carregam em si a própria *dor* como sufixo. Doações que são, portanto, também de palavras, de memórias e tempos; que, juntas, constituem uma forma de *amenizar a sensação* de que vivemos em um mundo *sem espaço para devaneios*, como escreve Elida no texto *A instalação enquanto lugar e o lugar do espectador*<sup>29</sup>, de 2000, ano seguinte a *Doador*:

Ultrapassar as fronteiras entre as diferentes disciplinas e aproximar de forma contínua a arte e o pensamento, as atitudes cotidianas e as ousadias da criação artística, parece-me uma excelente medida para amenizar a sensação de vivermos em mundo exageradamente fragmentado, sem espaço para devaneios. Não será a instalação o abrigo para esta necessidade de encontro, em espaço e tempo compactados, para nossa experiência sensível cotidiana?

Na tentativa de, mais do que seguir vivendo, viver melhor, Elida constrói suas instalações pensando-as também como abrigos para essa necessidade de encontros. Mais do que receber objetos, o que lhe interessa em *Doador* é essa *experiência sensível* do encontro, através da correspondência que se estabelece com o outro e suas coisas. Não importava,

<sup>28</sup> Matéria do jornal O POVO, *Sua toalha, uma instalação*, 1999. Disponível no site [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com) (acesso dia 15/05/16).

<sup>29</sup> Disponível no site [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com) (acesso 15/05/16).

portanto, quais objetos lhe chegariam nem quantos seriam. Poderia receber cinco ou mil, mas o trabalho já estava feito, independentemente do que lhe chegasse, desde o momento em que enviou suas cartas pedindo a doação. “Ainda que recebesse apenas um objeto, este teria que ser muito bem apresentado, a idéia era essa”, diz Elida, em entrevista realizada com Gabriela Motta, em junho de 2005<sup>30</sup>. Ao final do período estipulado, ela recebeu 270 objetos, doados por amigos e desconhecidos, como resposta a sua carta. Essa correspondência, muitas vezes, ultrapassou a simples doação de objetos, ampliando a proposta do trabalho para outros envios, como ela própria diz:

Estabelecer meus interlocutores por uma agenda de endereços constitui-se como uma nova regra, que só foi rompida quando uma espécie de corrente incontrolável foi tomando forma, fazendo com que eu recebesse, não somente os objetos, mas também cartas e e-mails declarando: “Elida, eu tenho uma coisa para te dar...”. Pode haver coisa melhor do que isso? (Tessler Apud Lima, 2005)

A instalação ocupou um corredor de 970 cm de comprimento, construído sob medida para receber as doações, ao longo do qual Elida dispôs os 270 objetos e pregou uma lista com o nome de cada doador. A escolha do corredor como espaço para instalação não foi ao acaso. Esse lugar-palavra, cujo sufixo também é *dor*, foi feito com medidas e aspectos idênticos ao do corredor que liga a porta de entrada do apartamento de Elida à porta do apartamento que pertenceu a seus avós: 970 cm de comprimento, 150 cm de largura e 270 cm de altura. “Mesmo prédio. Mesmo andar. Percurso cotidiano. Hoje eu moro, com minha família, nos dois apartamentos, e o corredor foi absorvido como espaço interno” (Tessler Apud Lima, 2005).

---

<sup>30</sup> Disponível no site [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com) (acesso 10/10/15).



*Doador* (2009). Foto Rogério Ribeiro

Corredor, um lugar de passagem, responsável por comunicar dois ou mais cômodos. Lugar de conexão, de intervalo onde um contato pode acontecer. Ao atravessar esse corredor, participamos de uma “espécie de ritual de eliminação da dor”, como sugere Verônica Stigger, a respeito de *Doador*, no texto *Palavra de ordem* (2004/2005, p.16). Talvez seja essa a forma possível que Elida encontrou para sustentar seu (g)rito de passagem e conectar os objetos do cotidiano de seus doadores (agora, seus objetos) com seu próprio cotidiano. Essa reprodução do seu corredor permeado de afeto e memória, essa sua *trilha tantas vezes percorrida*, como diz Ana Costa, no texto *A dor do eu*<sup>31</sup>:

Mesmo sendo construída como num corredor, o qual restringe nosso andar por uma única passagem, de suas paredes escorrem os significantes dos objetos ali dispostos, tal qual janelas abertas para tantas vias. Numa primeira encontramos o próprio corredor, do qual podemos dizer que significa tanto o vazio de uma partida, quanto um fio de ligação de uma

<sup>31</sup> Texto acessado em outubro de 2015, no site [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com)

chegada. Verso e reverso de uma mesma trilha, tantas vezes percorrida desde a infância.

Elida, com esse corredor de memórias e(m) objetos, destaca também a passagem do tempo, armando um jogo com o banal, aquilo que sucede diariamente, que nos passa despercebido. Um corredor construído também para a passagem da dor ou mesmo, como diz Cláudia França, um “espaço do desejo de que a dor passe, de que pass(e)ador, mas de que passe lentamente, envolvendo cada objeto depositado com um envoltório de saudade”<sup>32</sup>. Dessa forma, propõe-se a transformar essa experiência cotidiana em arte, a transpor aquilo de mais ordinário do cotidiano ao museu – esse lugar que, tomando emprestadas as palavras de Hélio Oiticica, é também “o mundo; a experiência cotidiana”<sup>33</sup>. Hélio com seus *parangolés* é, para Elida,

o exemplo de quanto a experiência da reunião de materiais diversos, recolhidos dos restos do mundo, podem se transformar em obra, desde que seja assumido seu caráter experimental e valorizada a associação, a costura entre os elementos e os gestos de quem os apresenta enquanto arte.<sup>34</sup>

Em *Doador*, à maneira de Hélio Oiticica, a artista também rearranja objetos corriqueiros do mundo e os transforma em arte, em poesia, contribuindo para que o museu seja o próprio mundo cotidiano. Cláudia França observa, ainda, que cada objeto é designado por uma palavra formada por verbo e o sufixo *dor*, formando uma espécie de narrativa dentro da própria palavra: rega a dor, limpa a dor, ventila a dor, abre a dor, bate a dor, lava a dor, aspira a dor etc.

O poema é assim uma repetição infundável de ações sobre a dor que não esgotam sua força – a dor não estará destruída após o massacre de todas essas ações, mas tratada a cada novo objeto inventado, usado, arrependido, guardado, talvez descartado, doado.<sup>35</sup>

Elida constrói, assim, um poema inteiro com esses objetos-palavras que são, eles próprios, uma narrativa de ações sobre a dor, tentativas de desfazê-la, de modificá-la. É esse poema seu (g)rito individual e coletivo de passagem, mesmo que, ainda *após o massacre*, a dor não se esgote nunca. E é no cotidiano, em ambientes domésticos, que ela vai buscar as

<sup>32</sup> *Fala sobre a dor*, de Cláudia França, no *Café com Freud*. Texto cedido por Elida.

<sup>33</sup> Frase retirada do texto *Hélio Oiticica: Mundo abrigo – campo experimental aberto* (2007), de Elida, disponível no site [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com) (acesso 15/05/16).

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Fala sobre a dor*, de Cláudia França, no *Café com Freud*. Texto cedido por Elida.

palavras de seu poema, no encontro de *coisas que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos em procurar*, como escreve Hélio Oiticica, em 1966. Ele completa: “É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão” (Oiticica Apud Rivera, 2012, p.51). Essa busca por uma comunhão é o que perpassa todo o processo de Elida em *Doador*, que é também a busca por um encontro que acontece na passagem corriqueira por um corredor, agora preenchido por um acúmulo de palavras que contam histórias, que carregam memórias, deslocando a própria dor. Praticamente todo trabalho de Elida passa justamente por uma obsessão de coletar, acumular, colecionar coisas ordinárias, “um fiapo de vida, que seja, que possa ainda retomar a criança, o sorriso, a alegria e dar algum sentido de vínculo, ainda, a um estar no mundo”, como escreve Manoel Ricardo de Lima, em *Onde fica a casa do meu amigo?* (2005), acerca de *Doador*. Como sugere o autor, o gesto de Elida é também uma retomada a essa criança que inventa imagens com objetos mais ordinários da casa; é também uma maneira de contornar a própria dor com alguma tentativa de encontro, uma brincadeira que seja, de troca e envio.

Nas palavras de Elida, “tudo passa pelo acúmulo”, tanto de experiências como de coisas que formam camadas “capazes de revelar alguns de nossos desejos”<sup>36</sup>. Ela pensa ser, portanto, uma *acumuladora* mais do que uma colecionadora. Para ela, toda coleção exige um trabalho mais específico, que “requer tempo, atenção e procedimentos especiais”<sup>37</sup>. Entretanto, todo seu trabalho passa precisamente por um exercício de *atenção* e de *tempo*, visto que nada se dá de imediato em seu processo artístico. Tudo exige um tempo alargado, estabelecido pela artista de início junto com *procedimentos especiais* que ela própria cria para seus trabalhos e suas coleções.

Em *Doador*, tal processo se inicia com as cartas que escreve e envia, passando pelo tempo de espera pré-estabelecido para receber as doações para, então, construir seu corredor. Um processo que, segundo Lima (2005), no mesmo texto citado acima, remete precisamente a uma ideia de coleção. Ele elabora:

Desde as cartas que escreveu e enviou (cartas particulares, diferentes, a cada um, de fato, indivíduo, de sua estima, com o desejo de que participasse com um objeto doado; um convite pessoal, intransferível), à catalogação dos endereços na agenda, ao nome dos amigos, aos amigos, a recepção aos objetos até a tentativa de arrumá-los, de organizá-los, de deixá-los tomar também um senso de acaso, de gesto não previsto, e usar todos os objetos que chegaram mesmo se repetidos. Como jogá-los pra cima, no corredor, e

<sup>36</sup> Em entrevista à revista *Museologia e Interdisciplinaridade*, v.IV, n.8, dez/2015. Disponível no site [www.periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/17185/12213](http://www.periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/17185/12213) (acesso 18/05/16).

<sup>37</sup> Idem.

que eles, na disposição da queda fossem, aleatoriamente, pregando-se sozinhos às paredes laterais.

Pensando com Lima, *Doador* pode ser visto como uma tentativa de construção de *algum sentido de duração, com e para* esses objetos, a partir precisamente desses procedimentos de arquivamento, listagem, rememoração. Se formos aos dicionários, veremos que um dos significados da palavra *coleccionar* é, também, *acumular*, ajuntar, reunir. Segundo Walter Benjamin, no texto *O Colecionador*, o colecionador seria justamente aquele que “reúne as coisas que são afins”, informando “a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (2009, p.245) – esse *algum sentido de duração*. O autor defende que, o *grande colecionador* vive em outro ritmo, em que as coisas lhe chegam, vão ao seu encontro:

Poder-se-ia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo – mais serenos diante de certas coisas, mais rápidos diante de outras –, não existiria para nós nada “duradouro”, mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro a nós. Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. (Idem, p.239-240)

*Doador*, essa coleção de objetos terminados em *dor*, uma coleção de envios criada por Elida, parte da correspondência para estabelecer, ainda que “minimamente, algum pensamento de encontro, de busca, de espera, sobre o quanto ela coleciona de memória e gesto da infância em seus objetos de série e vinca” (Lima, 2005). Elida não faria esse trabalho sozinha e, justamente por isso, decide fazê-lo. Recebe suas doações como entregas que se estabelecem, antes, na confiança no outro e com a confiança do outro. Ela confiou que esses objetos lhe chegariam. Bastava apenas esperar. Afinal, toda coleção é feita também de esperas e encontros. Os doadores, por sua vez, lhe confiaram seus objetos, essas coisas que, de alguma forma, fazem-fizeram parte de seus dias, de suas histórias.

Tomando emprestada a expressão utilizada por Diego Machado, em *O colecionador de movimentos* (2011), podemos ver Elida como uma *artista-colecionadora*, ou seja, alguém cujo ato criativo já se estabelece durante o processo, em que o método de coleta acaba se mesclando à criação, criação essa que se apresenta como ato de reunir, de investigar configurações e composições estéticas de “coisas” colecionáveis (Idem, p.26-27). Em outras palavras, colecionar seria “retirar o objeto de suas relações funcionais”, como aponta Benjamin (2009, p.241). O *verdadeiro colecionador* teria, assim, um “olhar que vê mais e

enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano” (Idem, p.241). Ele acrescenta que

é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste (Idem, p.241)

Assim, além de resgatar os objetos de suas funções ordinárias, o colecionador deve, ainda, reagrupá-los de outra maneira, nessa organização incompreensível à mente profana. O colecionador, portanto, resgata os objetos do *fluxo incessante das mercadorias*, movimentando-se, assim, para *decompor e criar um significado outro* para essas coisas, como sugerem as autoras Cláudia Maria Perrone e Selda Engelman, no artigo *O colecionador de memórias* (2005, p.87):

Nesse sentido, o colecionador realiza um ato político. Ele instaura uma nova unidade para os objetos que rompe com a falsa unidade dos objetos como mercadoria e, com isso, pode instalar e reinscrever os objetos em uma nova ordem sensível.

Em *Doador*, essa *nova ordem sensível* se mostra de maneira bastante clara, na conexão feita por Elida entre objetos que, antes, não teriam aparentemente nada em comum, como um apontador e um liquidificador, mas que, agora, estão reinseridos em uma nova unidade, formando parte de um novo e mesmo grupo: essa coleção inventada de objetos terminados em *dor*, frutos de uma correspondência estabelecida entre a artista e seus doadores. Assim, Elida, como colecionadora, alcança *novas esferas da percepção* nesse ato decisivo de colecionar, em que

o objeto é separado de todas as suas funções originárias para que possa entrar, colocar-se na relação mais íntima concebível com o que guarda a sua maior afinidade. É diametralmente oposto à categoria do consumo. O colecionador, ao despojar cada objeto individual de toda a propriedade ou condição de mera possessão, remete o objeto a uma constelação histórica criada por ele próprio, revelando conexões entre coisas que guardam correspondências. (Idem, p.85-86)

Enviar seu pedido, esse desejo por uma nova coleção, e receber em troca 270 doações, permeadas da memórias de outros; reunir tais objetos a partir de um critério novo,

guiado por esse sufixo em comum, e distribuí-los em um espaço criado a partir da memória de travessias por um corredor familiar. É nesse percurso criativo traçado por *Doador* que Elida executa, do início ao fim, seu gesto infantil, de fábula e invenção de novos mundos, urdidos a partir do mais ordinário cotidiano. Gesto próximo ao de Evandro Affonso Ferreira com sua coleção de palavras sonoras, na qual, segundo Júlia Studart,

o que faz sentido é a magia capturada pelo gesto de colecionar, não a coleção em si, mas o gesto infinito, babélico, desordenado e vertiginoso que pratica o colecionador, que é, para [Walter] Benjamin, o gesto encantado da criança. (2012, p.117).

Podemos notar semelhanças entre esse gesto encantado de colecionar em Evandro, que já acumula mais de duas mil palavras sonoras, como *bangalafumenga* e *afaluado*, com o gesto de Elida, tanto em *Doador* como em outras de suas criações artísticas. Essas coleções que surgem, antes, de um interesse no próprio gesto, mais do que na coleção em si. O interesse da artista passa também, antes e sempre, por um desejo de tocar o outro e reunir vestígios, mais do que por uma simples obsessão pelo acúmulo. Ela exercita o olhar infantil, da criança que vê numa caixa de sapatos inúmeras possibilidades de brincadeira – essas invenções de mundo – e resgata objetos que provavelmente iriam para o lixo, dando-lhes um novo estatuto, a partir da palavra – essa que termina sempre em dor.

Em meio ao desgaste de objetos comuns, que rapidamente são substituídos por outros mais modernos, em um tempo veloz ditado pelo fluxo do consumo, Elida propõe um outro caminho possível, indo em uma direção um tanto contrária, ao elaborar sua coleção de envios e de dores – que só existe por causa de seus doadores. O doador, portanto, assume aqui o papel de “transformar a angústia do encontro com o dejetivo no exercício de um desejo”, como pontua Robson de Freitas Pereira, no texto *Doador revisitado* (2002)<sup>38</sup>. Ele segue dizendo que Elida reinventa a cerimônia do potlatch<sup>39</sup>, dando aos objetos inúteis outro valor:

Um abridor de latas enferrujado (cego) pode nos ajudar a enxergar melhor. Um pequeno apontador de lápis permite nos orientar em direções diversas. Enfim, quem se dispuser a colocar "algo de seu", a simbolizar a "Libra de carne" que Shakespeare marcou como preço de nossa humanidade no Mercado de Veneza pode percorrer o corredor, fazer a experiência, enfrentar o "perigo" de uma travessia. Os objetos estão ali, suspensos no tempo e no espaço. Sabemos que o doador é evanescente, mas o tempo da

<sup>38</sup> Disponível no site [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com) (acesso 15/05/16).

<sup>39</sup> Cerimônia praticada em algumas tribos indígenas norte-americanas, como os Haida, os Tlingit e os Salish, em que o homenageado renuncia a todos os bens materiais mais preciosos acumulados, durante um ritual em que tais objetos são queimados. A própria palavra *potlatch* significa *dar*.

passagem é contingente para relançar nosso desejo e nossa abertura para uma invenção que é própria e compartilhada simultaneamente.

***Você me dá a sua palavra?:  
Um longo poema anônimo***

*O universo da palavra é imenso.*  
Elida Tessler

A escritora Virginia Woolf, no texto *Craftsmanship – um passeio à volta das palavras*<sup>40</sup>, assume como ponto de partida de seu pensamento que “as palavras não são úteis” (Idem, p.2). Ela traz como exemplo a tentativa que fazemos de colocar a palavra a serviço de algo, como na frase: “É proibido inclinar-se para fora da janela”, que era inscrita, à época, no vidro de carruagens inglesas (Idem, p.2). Segundo Woolf, a primeira leitura nos conduz ao significado útil da frase, o *significado superficial*, mas, em um segundo momento, as palavras

mudam, e começamos a dizer “Janelas, sim, janelas — casements opening on the foam of perilous seas in faery lands forlorn.”<sup>41</sup> Sem nos apercebermos já nos inclinamos para fora da janela, à procura de Ruth<sup>42</sup> num pranto no meio do trigo alheio. A multa são vinte libras ou um peçoço partido. (Idem, p.2)

A própria palavra, utilizada para proibir alguém de inclinar-se na janela, conduziu Virginia justamente a fazê-lo, após ser levada pela lembrança da poesia de John Keats. Poesia essa que vive na memória da autora, como ela própria diz: “uma simples frase desperta a imaginação, a memória, o olhar e a audição — tudo isto se combina na sua leitura” (Idem, p.3). Para a autora, esse exemplo já “comprova, se é que é preciso haver prova, que as palavras não nasceram dotadas para a utilidade” (Idem, p.2) – ainda que se tente encaixá-las em formatos proficientes. Para a autora, a natureza das palavras – essas *vadias incorrigíveis* (Idem, p.6) – não seria “expressar uma afirmação, mas mil possibilidades” (Idem, p.2). A poesia só existe, portanto, *se e quando* libertamos as palavras

<sup>40</sup> O texto foi traduzido por Cátia Sá para o Caderno de Leituras n.34, da Editora Chão da Feira, disponível no site <http://chaodafeira.com>. Segundo a tradutora, o texto original, intitulado apenas *Craftsmanship*, foi lido por Virginia Woolf em 29 de abril de 1937, no programa de rádio da BBC, *Words Fail Me (Faltam-me as Palavras)*, que consistia em entrevistas/conversas com escritores. Este é o único registro que se tem da voz da escritora. A versão integral de *Craftsmanship*, a partir da qual Cátia fez a tradução, foi publicada postumamente no livro *The Death of the Moth and Other Essays [A Morte da Mariposa e Outros Ensaios]*, em 1942. O texto e o áudio originais estão disponíveis no link:

<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter24.html> [acessado dia 25/04/16].

<sup>41</sup> Segundo a tradutora, Woolf se refere a um verso de John Keats, no poema *Ode to a Nightingale [Ode a um Rouxinol]*, que diz: “(Quem sabe o mesmo canto/ Que abriu janelas encantadas ao perigo/ Dos mares maus, em longes solos, desolado.)”, traduzido por Augusto de Campos, em *Vialinguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>42</sup> Menção a outro verso do poema de John Keats (vide nota 13): “(Talvez a mesma voz com que foi consolado/ O coração de Rute, quando, em meio ao pranto,/ Ela colhia em terra alheia o alheio trigo;)”.

de seus “significados utilitários”, ou seja, “o significado que nos permite apanhar o comboio, o significado que nos faz passar no exame” (Idem, p.6). É esse um dos movimentos de Elida com o trabalho *Você me dá a sua palavra?*: libertar e deslocar a palavra de sua utilidade a partir de um pedido (o mesmo que dá nome ao trabalho) e de um encontro, que acontece quando a palavra lhe é confiada, entregue, *enviada*.

*Você me dá a sua palavra?* nasce de um jogo de palavras, um desvio de *verbas* e *verbos*. Em 2004, Elida foi convidada pela Fundação Nacional de Arte vinculada ao Ministério da Cultura no Brasil para participar do projeto *Oficinas Itinerantes* da Rede Nacional de Artes Visuais, que tinha por princípio provocar o deslocamento de diversos artistas brasileiros pelo território nacional. O destino escolhido para a artista foi Macapá, capital do estado Amapá. Antes de iniciar a viagem, Elida sentiu necessidade de adquirir um *mapa*, palavra que imediatamente formou um *desenho sonoro* em Elida, segundo ela mesma escreve, no texto *Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista* (2009):

AMAPÁ  
O MAPA  
UMA PÁ.

Ao elaborar essa conexão sonora, Elida decide fazer a viagem acompanhada de um mapa e uma pá. O trabalho conceitual, portanto, já estava posto: passear pelo Amapá com um mapa e uma pá em mãos. Entretanto, logo ao chegar à cidade, Elida soube que o então prefeito de Macapá fora preso um dia antes. Diante da tensão política instaurada na cidade, o evento não pôde acontecer como previsto e tampouco a proposição inicial de Elida. Durante o caminho para o hotel, a artista formula uma pergunta ao motorista de táxi, interessada em saber por qual razão o prefeito havia sido preso. A resposta, aparentemente banal, foi: “Ele faltou com a palavra!” No dia seguinte, ao ler os jornais, ela se informou de que se tratava de um desvio de verbas. “Neste momento, assumi o desejo de realizar um desvio de verbos”, conta (Idem).

Nesse mesmo dia, Elida comprou prendedores de roupa de madeira<sup>43</sup> e deu início ao

---

<sup>43</sup> Vale ressaltar, aqui, que o prendedor de roupas aparece em outras duas obras de Elida, anteriores a *Você me dá a sua palavra?*. Primeiro, em *Temporal* (1998), elaborado a partir da leitura do livro *A Dialética do Tempo*, de Gaston Bachelard, em que Elida retira do livro as palavras que remetem à passagem do tempo, borda-as em toalhas e pendura-as em varais. Depois, em *Coisas de café pequeno* (1999), obra elaborada a partir da leitura do romance *Café pequeno*, da escritora Zumira Ribeiro Tavares, em que Elida retira do livro todos os substantivos comuns e grafa-os em prendedores de roupa. Os prendedores são pendurados em um varal estendido diante de seis grandes toalhas de banho (1,5m de largura cada), presas em varais suspensos no teto. Cada toalha remete a um dos seis capítulos do livro.

projeto *Você me dá a sua palavra?* – um *work in progress ad infinitum*<sup>44</sup> que segue até hoje, sem pretensão de ter um fim. Nessa obra, em vez de objetos, como em *Doador* (1999), as doações solicitadas por Elida são de palavras. A artista pede que o outro escreva a *sua* palavra num prendedor – este que poderia ser, também, um objeto recuperado de sua coleção em *Doador*. Após escrever a punho a palavra escolhida, a pessoa devolve o prendedor, agora grafado, à Elida.



Foto Elida Tessler.

Jean-Luc Nancy, no livro *Corpus* (2000, p.20), diz: “escrever: o ser que se envia”. Pensando com Nancy, podemos compreender essa obra de Elida, da mesma forma que *Doador*, como uma coleção de envios. Envios, aqui, que se estabelecem na própria escrita dessa palavra que o outro escolhe para si. Uma coleção infinita que já acumula mais de cinco mil prendedores-palavras, que, juntos, pesam mais de 15 quilos e, pendurados ao longo de um fio, somam mais de quarenta metros de comprimento. A obra, quando apresentada, consiste em uma instalação com fios de arame esticados onde os prendedores são colocados um ao lado do outro, prendendo a eles próprios e às palavras que carregam, formando, assim, um grande varal de palavras oriundas das mais diferentes línguas, letras, memórias, mãos.

No artigo *Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos*

<sup>44</sup> É como a própria Elida classifica *Você me dá a sua palavra?*, no texto *Faço minhas as suas palavras*. Ela diz: “este trabalho não tem data para ser finalizado, aspirando a um para sempre inerente a quem vive o dia a dia como uma vida inteira.” (2011, p.12)

*para a crítica na/da arte* (2011), publicado na revista *Poiésis*, em que Elida reflete *sobre e com* sua obra, a artista conta que, desde 2000, dez perguntas norteiam sua pesquisa – tanto no âmbito acadêmico como em suas proposições artísticas:

- 1) Onde a palavra?
- 2) Quando a palavra?
- 3) Como a palavra?
- 4) Por que a palavra?
- 5) De quem a palavra?
- 6) De onde a palavra?
- 7) Para quem a palavra?
- 8) Para onde a palavra?
- 9) Pode ser qualquer palavra?
- 10) Você me dá a sua palavra? (2011, p.11)

Ela explica que essas dez perguntas a motivam a continuar fazendo exatamente o que faz: “não procurar as respostas, mas configurar distintas maneiras de apresentar estas indagações, tentando buscar dispositivos adequados para apresentá-las a um público mais amplo” (Idem, p.11) Interessa-lhe, como ela própria diz, “evocar a palavra como matéria, a palavra como gesto, a palavra como posicionamento e como instrumento de corte” (Idem, p.11-12). Um corte, côrte e cortesia, como na escrita de sua carta ao pai. A palavra assumindo uma possibilidade de cissura, a potência do rompimento, de *criar sentido em coisas que não o tinham*, como em um livro formado por fragmentos de jornal, imagem que o poeta Joan Brossa traz em seu poema *O espelho na pista*:

não ia à procura de nenhum tema,  
senão que aceitava o que lhe acontecia,  
ainda que fosse em forma de um retalho  
de jornal: nessa aceitação natural  
foram-se formando os livros.  
criar um sentido em coisas que não o tinham.<sup>45</sup>

A décima pergunta de Elida, portanto, sai da lista para dar nome e ganhar corpo nessa obra infinita. Além de simplesmente uma resposta, *Você me dá a sua palavra?* busca o contato com o outro através desse gesto de confiança em dar a própria palavra ao outro, em grafá-la à mão num objeto cotidiano como um prendedor, que, aqui, abandona sua função,

---

<sup>45</sup> Tradução de Ronald Poliro do catalão *El mirrall a la pista*: “no anava a la recerca de captema/sinó que acceptava allo que li arribava,/encara que fos en forma d'un retall/de diari: en aquesta acceptación natural/s'han anat formant els llibres./crear un sentit en coses que no en tenien.” Publicado no livro *Sumário astral e outros poemas* (2006, p.57).

ordinária, de prender roupas para assumir um novo uso, extraordinário, de guardar palavras. Assim, em forma de retalhos, Elida vai criando sentido naquilo que, antes, não tinha – ou mesmo o que, para ela, seria o *sentido da arte*: transformar uma coisa em outra (Elida, 2009):

Um prendedor de roupas de madeira é barco e rio ao mesmo tempo, é um objeto que provoca diálogo com outros objetos e com sujeitos que dele se aproximam. Objeto comum, corriqueiro, fazendo-se pátria quando suporte da palavra.

Segundo a artista, “uma pergunta gera outra pergunta” e, em grande parte das vezes, ao pedir a palavra do outro, a resposta que obtém é: “pode ser qualquer palavra?” (Idem, p.12). Elida reforça: *a sua palavra*. Essa palavra íntima, que possa lhe dizer algo daquele que a envia. Pedir ao outro a *sua* palavra, dessa forma, é também uma maneira de iniciar uma relação, de estabelecer um *lugar de confiança*, algo como dizer “posso me aproximar?”, como aponta Adriane Hernandez, no texto *Esperança Catavento* (2011)<sup>46</sup>. Para Hernandez, essa palavra dada

é solta, é livre para ganhar inúmeros sentidos, pendidas na linha-varal do texto que o olhar percorre e caça. Pendurar palavras-dadas, lado a lado, formulando um poema sempre aberto e notável de sentido, mostra-se como uma biblioteca borgiana de infinitas lombadas agrupadas que se percorre como um horizonte.

Ao pedir a palavra *do* e *ao* outro, o trabalho já se estabelece como um contato, uma conversa, essa fala sempre inacabada, que possibilita a formação desse poema aberto como um horizonte<sup>47</sup> que, segundo Elida, nos conduz a “uma outra forma de ler justamente aquilo que está escrito, onde está escrito e como é colocado”<sup>48</sup>. A cada montagem, as palavras são aleatoriamente prendidas no fio de arame, formando o que Elida chama de *um longo poema*

<sup>46</sup> O texto faz parte do *folder* de divulgação da exposição de Elida, intitulada *Você me dá a sua palavra?*, na Galeria do Centro de Artes da UFPEL, em agosto de 2011; disponível no link: <https://petartesufpel.files.wordpress.com/2011/08/conviteasala.jpg> (acesso dia 25/04/16).

<sup>47</sup> Faço aqui uma pequena digressão para lembrar de outro trabalho de Elida, intitulado *Horizonte Provável* (2004). Um instalação criada em homenagem a Haroldo de Campos, falecido um ano antes, pensada para ocupar toda a varanda do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Elida usa como referência o livro do poeta *A arte no horizonte do provável*, de onde retira todo os verbos no infinitivo, imprimindo-os em 581 pratos de porcelana branca. Ela dispõe os pratos ao longo das janelas que dão a volta no museu, de frente para o mar, deixando-os próximos à altura do horizonte. Além dos pratos, ela também imprimiu todo o livro numa linha de 596 metros, enrolada num tubo de PVC, e, durante a exposição, esticou esse fio ao longo da praia, deixando o livro inteiro aberto, na altura da linha do horizonte.

<sup>48</sup> Comentário de Elida retirado do canal da Fundação Iberê Camargo no youtube. Disponível no link: [https://www.youtube.com/watch?v=cVFT\\_xfx4s4](https://www.youtube.com/watch?v=cVFT_xfx4s4) (acesso dia 25/04/16).

*anônimo*<sup>49</sup> em processo Uma espécie de livro em forma de retalho escrito por milhares de mãos anônimas, desconhecidas entre si, em que cada palavra, ainda que se repita, torna-se única justamente por ser manuscrita, carregando o traço singular daquele que a escreve. Uma coleção de palavras únicas, como na coleção de areia de que fala Ítalo Calvino, em que um grão de areia nunca é idêntico a outro, e “uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a outra praia de pedrinhas cor-de-rosa” (2010, p.12). Cada uma – palavra e pedrinha – carrega uma memória das mãos, um *momento de contato*, de que fala Elida:

Minha convicção é de que cada palavra continua sendo uma pessoa, uma caligrafia, um ponto de vista único, em momento de contato. Se há devolução, esta se caracteriza pela possibilidade de encontro, se não com sua própria palavra, pelo menos com um poema inédito, uma experiência visual e sonora única.<sup>50</sup>

E essa coleção de palavras (um poema único e infinito) está, a todo tempo, em constante processo de construção, como um *livro por vir*, que vai “para além do futuro e não cessa de vir quando está ali”, como diz o escritor Maurice Blanchot a respeito da obra de Stéphane Mallarmé, em *O Livro por vir* (2005, p.352). Blanchot cita Mallarmé, em uma carta deste à Coppée:

aquilo que devemos visar acima de tudo é que no poema, as palavras – que já são por elas mesmas suficientes, não necessitando receber nenhuma impressão de fora – refletem-se umas nas outras até parecerem não ter mais sua cor própria, mas serem somente as transições de uma escala musical (Idem, p.329).

Um longo poema como uma escala musical, uma melodia composta por palavras que refletem umas às outras, no “movimento silencioso das relações” (Idem, p.346). Palavras que, como escreve a poeta Maria Gabriela Llansol, se *reenviam* umas às outras: “transformam-se, aparecem-me desconhecidas no já antigo conhecimento que eu tenho delas, e o texto toma um alcance de destino” (2013, p.62 Apud Fenati, 2015, p.110).

Nesse fragmento escrito por Llansol em 5 de abril de 1979, recuperado Maria Carolina Fenati em *O jogo do dicionário* (2015), a poeta fala de seu jogo com o dicionário, no qual brinca de “reinventar suas possibilidades de uso” (Idem, p.109). Suas idas ao dicionário não tinham como objetivo a busca por sinônimos ou significados de palavras, mas, sim, a procura

---

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Em entrevista concedida para a 8ª Bienal do MERCOSUL, cedida por Elida.

por um *rastro* da palavra. É nesse jogo inútil e infantil<sup>51</sup> que as palavras podem, enfim, se reinventar para Llansol. Isso acontece, talvez, porque seu jogo do dicionário “inverte a relação habitual que se tem com ele: parte-se do conhecido ao desconhecido, e não o contrário”, como observa Fenati (Idem, p.110).

Em *Você me dá a sua palavra?*, Elida também cria seu próprio jogo de dicionário, nessa reinvenção dos usos da palavra, que se arma na relação de confiança entre seu interlocutor, aquele que envia, e a artista, aquela que recebe, que espera a palavra do outro – e “a obra é a espera da obra”, como escreve Blanchot (2005, p.352). Essa espera se dá em temporalidades distintas que “não cessam de se superpor”, num tempo que pertence a *outros tempos* (Idem, p.353). Um jogo, portanto, *de* e *com* palavras que se estabelece em diferentes lugares e tempos, formando esse longo poema como um livro-fio inacabado, sem fim, *por vir*, sempre *à espera de*. Para Blanchot, todo livro é *sempre outro*<sup>52</sup> e em constante mudança, transformação, “se desdobrando e se redobrando, se dispersando e se unindo”, nunca presente e, ao mesmo tempo, não cessando de “se desfazer enquanto se faz” (Idem, p.357). Ele escreve:

O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra que, impedindo a Obra de ser – *Um*

<sup>51</sup> Gosto de pensar as ideias de inútil e de infantil assim, próximas uma da outra, próximas também ao pensamento de Rubem Alves que, como outros escritores, dedicou-se ao pensamento em torno do *inútil*: aquilo que não serve para nada, a não ser *o prazer e a alegria*. Em seu livro *Variações sobre Prazer [Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette]* (2011), Rubem divide as coisas do mundo entre a *Feira das Utilidades*, onde se encontram os *saberes*, e a *Feira da Fruição*, onde se encontram os *sabores*. Sobre esta, ele escreve: “Objetos da Feira de Fruição, inúteis: canto gregoriano, um pôr do sol, o cheiro do orégano, o perfume do jasmim, uma sonata de Mozart, um poema de Fernando Pessoa, um arco-íris, uma taça de vinho, uma moda de viola, um fresco de pitanga, um gole de pinga, um pião rodando no chão, um papagaio empinado no céu, uma boneca, um nenezinho, papo furado, uma piada, um palhaço, um mágico, um cachorro, a constelação de Órion, uma tela de Vermeer ou Monet, um cafuné, um beijo, o voo de uma gaivota, o barulho do mar, um quebra-cabeça. Não servem para nada. Não são ferramentas. Por que as amamos? Porque nos dão prazer e alegria” (Idem, p.104). Rubem, então, cita Manoel de Barros, poeta que, para ele, “é um ser da Feira de Fruição”: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia, de formiga e musgo – elas podem um dia milagres de flores. Também as latrinas apropriadas ao abandono me religam a Deus. Senhor, eu tenho orgulho do imprestável” (Barros, 1996, p.57 Apud Idem, p.104). Rubem fala também das palavras, que, para ele, pertencem a ambas as feiras, mas é na da fruição onde elas *se transfiguram*, transformando-se em poemas através do gesto infantil do poeta. Ele diz: “Poesia é brincar com as palavras – palavra/brinquedo: não valem pelo que significam, mas pelas brincadeiras que fazemos com elas” (Idem, 108). Portanto, tanto o jogo do dicionário de Llansol como o que Elida (des)monta em suas criações artísticas participam da feira de fruições de Rubem, esse lugar onde as máquinas que deixaram de funcionar assumem outro estatuto, o do prazer, da poesia – completamente inútil e saboroso.

<sup>52</sup> Ideia que também encontramos em outros escritores, como Jorge Luis Borges, no texto *O livro*, de 24 de maio de 1978, em que ele diz que, sempre que lemos um livro, uma *coisa estranha* acontece: ele muda a cada vez. “Toda vez que lemos um livro, o livro se modificou, a conotação das palavras é outra. Além disso, os livros estão impregnados de passado” (Borges, 2011, p.21). Em *Você me dá a sua palavra?*, Elida põe em movimento justamente esse livro que, literalmente, muda a cada leitura e que está impregnado de um passado de encontros, de memórias grafadas à mão por outros.

*lance de dados jamais* –, deixa voltar o último naufrágio em que, na profundidade do lugar, tudo sempre já desapareceu: o acaso, a obra, o pensamento, EX- CETO *na altitude* TALVEZ... (Idem, p.359)

*Você me dá a sua palavra?*, essa obra infinita que, contraditoriamente, pensando com Blanchot, tem como *fim* sua origem. Diante da falta de palavra de um representante político, a obra nasce na busca por essa palavra perdida. A primeira palavra foi o próprio motorista de táxi quem deu: *amor* – até hoje, a mais recorrente no projeto. Desde esse primeiro encontro, essa entrega de *amor*, Elida carrega em sua bolsa uma caneta e alguns prendedores de madeira por onde vai, sempre disposta a pedir a palavra de uma nova pessoa, qualquer pessoa – não há distinção. Segundo ela, *Você me dá a sua palavra?* é a forma que encontrou para afirmar que ainda está viva enquanto não morrer – ou, em outras palavras, “é poeticamente que o homem permanece” (Holderlin apud Blanchot, Idem, p.350).

De alguma forma, desde a primeira palavra escrita, e a que mais se repete ao longo destes anos, amor, tudo está conectado. Todas as palavras mudam de sentido a cada vez que outra é acrescida, principalmente quando ocorre a repetição; amor amor amor amor amor... (...) Em uma mesma linha contínua, encontramos geografias distantes, pessoas que já morreram, crianças que já cresceram, e eu mesma, em uma única palavra: obrigada. (Elida, 2009)

Em uma fotografia de uma das montagens da obra, posso ler, grafado em um dos prendedores, a palavra *poupador*. Um prendedor-poupador que poderia ser um objeto de *Doador* – num reenvio a outro trabalho seu, anterior, como um grito que ecoa no passado, um diálogo inacabado entre as próprias obras da artista, através do tempo. No dia em que nos conhecemos, já quase próximo da hora de nos despedirmos, no fim de uma sexta-feira fria em Porto Alegre, Elida se lembra: “Ah, a sua palavra!”. Sai do cômodo em que estamos para buscar em sua bolsa um prendedor de roupa de madeira e escolher uma caneta com a qual eu lhe escreveria a minha palavra. A primeira caneta não funciona bem. Desperdiço um prendedor. Ela pega, então, um novo prendedor e outra caneta. Fico com aquele objeto pequeno e leve em mãos, pensando na minha palavra naquele momento. Era a chance de repensá-la, já que na primeira tentativa a caneta havia falhado. Pensar em uma palavra que eu pudesse lhe dar, como quem dá um pedaço da própria dor para que o outro a carregue. Esvaziar-se um pouco do peso de tudo. *Poupar a dor*. Um gesto de confiança, mas, sobretudo, de amor – reenvio infinito.



***Ist órbita:***  
**Um envio à cidade**

*O sebo também é um reino dos mortos. São livros muitas vezes oriundos de coleções de pessoas mortas, em edições fora de circulação. O sebo reúne livros mortos e às vezes alguém os resgata da morte, como Eurídice.*

Donaldo Schüller

*Para uma cidade não vista, resolvi apresentar um livro não lido.*  
 Elida Tessler

Logo na primeira conversa que tivemos pessoalmente, em outubro de 2015, num café no bairro Bom Fim, Elida me diz: “Nasci e morei praticamente minha vida inteira neste bairro. Estou, desde criança, na mesma casa. É importante que você saiba disso.” Talvez, toda a obra de Elida possa ser compreendida a partir da relação íntima que estabelece com a cidade, especialmente com o bairro Bom Fim, onde nasceu e mora até hoje. Um bairro habitado, majoritariamente, por famílias de descendência judia, formadas por imigrantes do início do século XX, como os avós russos de Elida. Sua família se enraizou nesse *pequeno país* que é o Bom Fim, limitado entre *as colinas dos Moinhos de Ventos* e a antiga Várzea, hoje conhecida como Parque da Redenção ou Farroupilha (Scliar, 1981, p.7). Porto Alegre é, portanto, uma cidade que lhe habita, lhe provoca questões, muitas vezes, sem resposta, mas que lhe proporcionam movimentos, encontros, contatos. O trabalho *Ist Órbita* emerge precisamente desse lugar de confluência, como um envio e reenvio amoroso – tanto recebido como remetido por Elida *da* e *à* cidade.

Em 2011, ela recebe um convite dos organizadores da 8ª Bienal do Mercosul para participar da mostra intitulada *Cidade Não Vista*, em que alguns artistas foram convidados a intervir com suas obras em espaços da cidade considerados não vistos, ou seja, desconhecidos, quase invisíveis. O lugar proposto à Elida foi a Garagem dos Livros: uma livraria que é também sebo – e ateliê de costura e sapataria e serviços gerais de construção – e, à noite, funciona como garagem, onde o dono João Machado de Souza, João dos Livros, guardava seu carro<sup>53</sup>. O veículo ficava estacionado no meio das estantes de livros e, caminhando até o fundo da livraria, encontramos a casa de João, que, em 2009, deixou de dedicar-se exclusivamente ao ofício de sapateiro para dedicar-se à venda de livros.

A casa-livraria fica no centro da cidade de Porto Alegre, diante da antiga Usina do Gasômetro, onde hoje funciona um centro cultural. Apesar de conhecer bem essa região,

---

<sup>53</sup> Seu João faleceu no decorrer desta escrita, em agosto de 2016.

próxima ao Bom Fim e frequentada por Elida durante toda a vida, ela nunca havia notado a Garagem dos Livros. Após receber o convite da Bienal, antes de dizer *sim*, foi conhecer o local sem se identificar ao seu João. Surpreendeu-se ao encontrar uma livraria com mais de oito mil exemplares de livros, em diferentes línguas, cujo dono era um sapateiro e amante de literatura. Elida aceitou o convite da Bienal, tornou-se amiga de João e decidiu criar uma nova obra pra intervir no espaço, agora *visto* e querido por ela.

Em nossa primeira conversa, Sr. João me apresentou o seu autor preferido, J.G. de Araújo Jorge e, segundo ele, a origem de todo o seu interesse por livros e de sua própria coleção. Iniciou a leitura, mas logo fechou o livro, desprendendo-se da página para recitar o poema de cor. Aquela era a sua língua, o seu conhecimento, o seu repertório. Comprei o livro. Precisava tê-lo em casa, já que ainda não tinha um projeto em mente. O simples deslocamento do livro produziu um efeito de trânsito, de fluxo e de inquietação. Território de um... território de outro...<sup>54</sup>

Após essa primeira visita, ela decide, então, intervir no espaço, ativando esse efeito de trânsito, “colocando os seus elementos constituintes em órbita”<sup>55</sup>. Colocar o sebo em órbita com a própria literatura que o habita: *Ist Orbita*. Um pensamento retirados do quinto volume do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, com tradução de Donaldo Schüler: “A urb ist orbita. O foi é já como o já é foi em conjugação contínua. Entendido. O que tendo tem este há de ter tido. Entenda!” (Joyce, 2013, p.598). Joyce elabora, nessa frase, um pensamento de tempo circular, *orbital*, algo próximo do que Gilles Deleuze, no livro *Bergsonismo* (1999), pensando a partir de Henri Bergson, chama de o *paradoxo da memória*: “o passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele *foi*” (Idem, p.45). O tempo, portanto, deixa de ser sucessivo e assume-se como a coexistência de passados e presentes, de um foi-que-é-já com um já-que-já-foi infinitos. *A urb ist orbita*. Uma cidade em órbita, habitando este tempo anacrônico – algo que interessa à Elida e que perpassa praticamente toda sua obra.

Nesse novo trabalho, intitulado *Ist Orbita*, a artista traz esse jogo com o tempo para dentro da livraria de João, pensando essa cidade-não-vista como parte de um movimento orbital contínuo com “o espaço literário e os fluxos dos frequentadores do sebo”, como sugere o curador da mostra, Cauê Alves (2014, p.6). A obra, entretanto, inicia-se *antes* de seu começo, com os *e-mails* que Donaldo Schüler envia à Elida ao longo de 2009 – período em que a artista esteve em Paris, cursando pós-doutorado. O escritor, professor, tradutor,

<sup>54</sup> Elida em entrevista à 8ª Bienal do Mercosul. Texto cedido por ela.

<sup>55</sup> Frase de Elida publicada no texto *8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre: um evento que acontece pela cidade*, de Andréia Silva, disponível no link: <http://www.saraiwaconteudo.com.br/Materias/Post/41521> (acesso dia 26/04/16).

crítico literário e amigo de Elida lhe enviou, ao todo, 137 textos “como poemas, prosas curtas, desenhos configurados com palavras” (Ferreira, 2013, p.33). Esses poemas são uma releitura do mito de Orfeu, conhecido herói grego que vai ao inferno resgatar a amada, Eurídice. Donaldo (tradutor de outros clássicos da literatura grega, como *Odisseia*, de Homero) elabora esses poemas e os envia à artista, nessa fala há tempos iniciada e sempre inacabada entre os dois<sup>56</sup>. Nesse gesto de envio, o escritor permite, assim, que a escrita se desenrole “como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora”, como sugere Michel Foucault, no texto *O que é um autor?* (2001, p.268):

O que quer dizer que ela (a escrita) é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta (...) Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.

Donaldo, abstendo-se do papel de autor, esse lugar fixo e enrijecido da autoria, entrega seus textos ao diálogo com Elida, num envio firmado também na confiança de que a artista saberia *ler* seus textos, transpondo-os a outros espaços, libertando-os para além das margens da caixa de mensagem eletrônica ou de um formato convencional de livro. É precisamente esse o movimento de Elida em *Ist Orbita*: transpor as palavras de Donaldo para outro suporte. Para elaboração desse trabalho, a artista recupera de sua caixa de e-mails os 137 textos de Donaldo para reagrupá-los em 137 volumes que compõem uma enciclopédia única, intitulada *Ist Orbita*.

---

<sup>56</sup> Elida já criou outras obras frutos da parceria com Donaldo, como *Tubos de ensaio <> Test Tubes* (2006), *Grafar o buraco* (2012) e *Desertões* (2015).



Foto Elida Tessler.

Para uma cidade não vista, Elida entrega, portanto, um livro não lido, esses envios recebidos de um amigo e, agora, reenviados à cidade – esse pedaço de cidade, até então, invisível para ambos. Uma invisibilidade que indica, antes, certa (in)capacidade de enxergarmos ou não as coisas como estão postas, na simplicidade de suas existências. O invisível se torna visível na medida em que, como aponta Elida, nos dispomos ao encontro com algo novo, “com o desassossego e o espanto”:

Identifico-me muito com a pergunta que o escritor francês Georges Perec coloca em meio às suas reflexões sobre o espaço urbano, no livro *Espécies de espaços*: “Há algo acontecendo agora? Não? Você não está vendo nada de admirável? Mas somos ainda capazes de notar o notável?”<sup>57</sup>

Se houver alguma disposição ao espanto, o espaço completamente visível do sebo é ativado por essa enciclopédia em que cada volume consiste em 137 folhas pretas, vazias de palavras, a não ser por uma única página de cada volume onde um texto é impresso em serigrafia com pigmento prata. A página escolhida para impressão coincide com o número de cada texto e volume da enciclopédia – o volume 22, por exemplo, tem a vigésima segunda página impressa com o vigésimo segundo texto enviado por Donald.

<sup>57</sup> Elida em entrevista à 8ª Bienal do Mercosul. Texto cedido pela artista.

Elida distribuiu os 137 livros nas estantes de João, sinalizando-os com plaquinhas de acrílico, além de pregar outras 101 placas referentes a nomes conhecidos na literatura, que habitam os poemas de Schüler, como Orfeu, Eurídice, Lygia Clark, Maurice Blanchot, João Cabral de Melo Neto, Heráclito, Paul Celan, Madame Bovary, Hamlet, Napoleão, Riobaldo, Capitu etc.<sup>58</sup> Tais nomes criam, dentro do poema-enciclopédia, um diálogo atemporal entre personagens históricos, mitológicos, e figuras relevantes na literatura do último século. Uma operação poética do autor contra o tempo dito lógico (esse nosso tempo crono-*lógico*) que acaba por se encaixar perfeitamente nas estantes de um sebo: onde todas essas personagens já vivem juntas, lado a lado, *no* mesmo tempo. Como nos volumes 58 e 73, em que Donaldto inventa um pequeno diálogo (encontro) entre Proust e Orfeu:

58  
Proust a Orfeu:  
O tempo tomba  
Tumba

73  
Orfeu a Proust:  
Em busca do tempo perdido  
Achei pedaços perdidos de mim

Ou no número 34, em que Donaldto coloca em contato Orfeu e o jagunço Riobaldo, personagem do livro *Grande Sertão: Veredas*, escrito em 1956 por João Guimarães Rosa:

Orfeu a Riobaldo:  
Pois é chefe, não sou nada  
Coisinha nenhuma de nada  
Menorzinho que nada  
Merdinha de nada  
Nada de nada  
Nada  
Travessia  
Eu já fui  
E agora?

Esses diálogos imaginados por Donaldto são enviados à Elida também como uma conversa expandida, como ele escreve no poema 36: “você e eu, literatura, artes visuais” – o

---

<sup>58</sup> Além dos livros, a instalação também dispunha de um CD com todo o texto de *Ist orbita* lido na voz de Donaldto. O áudio, reproduzido no rádio do carro de João, estacionado na garagem durante toda a mostra, podia ser escutado por quem visitasse a livraria.

qual termina justamente com a palavra *Elida*<sup>59</sup>. Sua destinatária. Diante desse convite à conversa, a partir dos poemas sem tempo de Donald, o exercício de leitura da artista, mais do que *um exercício óptico*, assume-se como *um processo de abstração*, de que fala Ítalo Calvino, no texto *Mundo escrito e mundo não escrito* (2015, p.111)<sup>60</sup>:

ler é um processo que mobiliza olhos e mente ao mesmo tempo, um processo de abstração, ou melhor, uma extração de concretude por operações abstratas, como reconhecer traços distintivos, fragmentar tudo o que vemos em elementos mínimos, recompô-los em segmentos significativos (...).

Elida, portanto, vai além de um simples exercício ótico e assume inteiramente esse processo de abstração, recompondo todos os fragmentos em novas formas; lendo o texto de Donald *na cidade, com a cidade*; lendo, enfim, *a cidade* (nesse pedaço não visto) a partir de *Ist Orbita*. Uma leitura que busca, também, *transver o mundo*, como o poeta Manoel de Barros dizia ser necessário<sup>61</sup>. Mais do que simplesmente *ver* a cidade não vista, como propuseram os organizadores da Bienal em 2011, era preciso, para Elida, *transver* essa cidade, *desformar* o que está formado e pôr, assim, as coisas em órbita, borrando fronteiras entre aquilo que seria o visível e o invisível, como ela mesma diz: “colocar em órbita tantos nomes e palavras é também uma forma de borrar fronteiras”<sup>62</sup>. E isso se faz possível a partir da palavra – no caso, das palavras enviadas por Donald.

Calvino, ao final do texto citado acima, diz: “meu objetivo não é simplesmente fazer um livro, mas mudar a mim mesmo – objetivo que, acho, deveria ser o de toda aventura humana” (2015, p.114). Ampliando essa imagem, poderia dizer que o objetivo de Elida, em *Ist Orbita*, não é simplesmente criar uma instalação com essa enciclopédia negra – *fazer um livro* – nem mesmo mudar a si própria, apenas. O que busca é, sobretudo, reenviar algo à sua cidade, ofertando imagens construídas<sup>63</sup>; e criar movimento, contato, encontros possíveis, ao estirar essa fala, que nunca acaba, um pouco mais além.

<sup>59</sup> “Hélio Oiticica/Não/Orfeu, Riobaldo, Pessoa, Sartre/Você e eu/Literatura, Artes Visuais/Cê sabe cumé/Parangolé/Gerúndios geram mergulhos/Ítaca demora além dos remos/Portos, Paris, Pequim, Roma/Catálogos, Claviculário, prendedores de roupa/Elida”

<sup>60</sup> O texto, publicado no livro *Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas* (2015), foi uma conferência lida por Calvino na Universidade de Nova York, no dia 30 de março de 1983.

<sup>61</sup> “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./É preciso transver o mundo./Isto seja:/Deus deu a forma. Os artistas desformam./É preciso desformar o mundo:/Tirar da natureza as naturalidades.”, trecho do poema *Lições de R.Q.*, de Manoel de Barros, publicado em *Livro sobre nada* (1996).

<sup>62</sup> Elida em entrevista à 8ª Bienal do Mercosul. Texto cedido por ela.

<sup>63</sup> No poema número 25, Donald escreve: “Construo as imagens que agora te oferto”.



365:

**Um endereço ou a quem eu me endereço?**

*Assim não se esperam as cartas  
Assim se espera – a carta.  
Pedaco de papel  
Com uma borda  
De cola. Dentro – uma palavra  
Apenas. Isto é tudo.*

Marina Tsvétaieva

“Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço?”, interroga(-se) Jacques Derrida, no livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* (2007, p.11). Em seguida, com aquilo que lhe *resta de honestidade*, ele responde que não sabe. Se tivesse alguma certeza, no entanto, ele diz: “não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte, quero dizer, nesta publicação” (Idem, p.11). Derrida escreve, portanto, *porque* não tem respostas. É, justamente, por não tê-las que precisa escrever. Ou, como diria Gilles Deleuze, no texto *O ato de criação*: “um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (1999, p.6). Deleuze formula esse pensamento a partir das imagens cinematográficas capturadas pelo diretor francês Robert Bresson. Para Foucault, Bresson é um dos responsáveis por introduzir no cinema *os valores táteis* e, se assim o fez, não foi por nada além de, efetivamente, *precisar* dessas imagens.

Enviar aquilo que se escreve é também um gesto absolutamente necessário para aquele que remete. Necessidade não apenas de uma escrita, mas de um contato possível, tentativa de tocar, de alcançar o outro. Entretanto, o mesmo não pode ser dito daquele que recebe. Franz Kafka, em um texto escrito no dia 18 de dezembro de 1910<sup>64</sup>, diz que “receber, de repente, uma carta não se pode evitar”. Ao que segue:

Ora é precisamente isto que eu atraso com um artifício, não a abro durante muito tempo, ela está em cima da mesa, à minha frente, oferece-se a mim continuamente, recebo-a continuamente, mas não a aceito.

É preciso *aceitar* uma carta antes de abri-la e, mais do que aceitá-la, querê-la, estar à sua espera, no comovente *equilíbrio frágil da espera* (*l'équilibre fragile d'une attente*)<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Retirado do texto *Uma leitura da Carta ao pai*, de Felipe Pereirinha, publicado na revista Cult, n.194. Disponível no link: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/09/uma-leitura-da-carta-ao-pai/> (acesso 26/04/16).

<sup>65</sup> Referência a um dos cinco poemas do marido de Elida, Edson Sousa, escritos *como um eco* à exposição *Sentimento do Mundo*, de Elida e Hélio Ferverza. A exposição aconteceu em junho e julho de 1992, no apartamento que Elida e Edson moraram em Paris, durante o doutorado da artista. Os poemas foram impressos, em português e francês, no material gráfico da exposição, criado por Maria Ivone dos Santos. O poema

Algo como a poeta russa Marina Tsvetáieva ansiando pelas cartas de Boris Pasternak ou Clarice Lispector esperando, ansiosa, as cartas de sua irmã Tânia Kauffman. É nesse estado comovido e comovente da espera que Elida se coloca durante a elaboração de seu trabalho intitulado *365*, que dá início à exposição de mesmo nome. Logo que recebeu o convite para elaborar a exposição *365* (2015)<sup>66</sup>, ela solicitou de amigos que lhe enviassem cartas escritas por artistas ou escritores que já tivessem sido publicadas em livros, catálogos, revistas, sites ou qualquer outro meio. Elida enviou um e-mail com essa solicitação meses antes de montar o trabalho e, também ao longo da exposição, deixou na entrada da galeria um papel com um texto parecido, convidando os visitantes a lhe enviarem cartas até o último dia de *365*. Reproduzo abaixo parte desse texto:

Caros amigos, (...) Caso aceite o meu convite, peço que escolhas uma carta entre os seus autores preferidos e envie uma cópia por correio postal dentro de um envelope para o seguinte endereço:

A/C Elida Tessler  
Galeria Bolsa de Arte  
Rua Visconde do Rio Branco, 365  
Porto Alegre – RS – Brasil  
CEP 90220-231

Aguardarei as correspondências até 7 de novembro, dia de encerramento da exposição e lançamento do catálogo. Neste dia, este projeto será concluído definitivamente.

Será uma grande alegria poder contar com a sua participação e presença.

Agradeço sinceramente,  
Um forte abraço,  
Elida

P.S. O envelope com o nome do remetente também fará parte do trabalho.

Cartas antigas de Fernando Pessoa, Ana Cristina César, Virginia Woolf, Machado de Assis, José Saramago, Carlos Drummond de Andrade, entre outros; muitas delas escritas por pessoas que já morreram, esses fantasmas que, de alguma forma, *sempre evocamos* quando escrevemos cartas (Derrida, 2007, p.43). A literatura, tão presente no processo artístico de

---

completo diz: “O equilíbrio frágil de uma espera/comove/Meu movimento faz eco/num deslocamento de ar/O pó metálico recolhido na louça branca/como duas mãos juntas que não conseguem/conter o mundo/Sybylla sonhara com a eternidade/e os deuses lhe deram os anos de um punhado de areia/Esquecer o essencial/o valor de um final justo/Poetas do espaço/traçam nossos enigmas de branco/recortam com coragem nossas hesitações tardias/Do I dare disturb the universe?/A vida por um fio/suspensa em tantas reticências/Entre pontos e linhas/a gravidade definitiva da terra”.

<sup>66</sup> Para essa exposição, Elida criou cinco trabalhos inéditos (*Desertões*, *365*, *Carta ao pai*, *O tempo passa* e *PHOSPHOROS*) e expôs outros dois trabalhos antigos (*Gaveta dos guardados: biblioteca* e *Ist Orbita*).

Elida, dessa vez emerge não de sua leitura solitária, mas dos envios de seus amigos. Em 365, em um movimento um pouco oposto ao de outros trabalhos seus, não é a artista quem se relaciona com o livro para pensar a criação, e, sim, seus interlocutores. São estes que movimentam o trabalho de Elida a partir das próprias leituras, do próprio tempo dedicado ao *ler* e ao *reler* para selecionar apenas um texto, colocá-lo no envelope e remetê-lo à artista. Mais do que dedicado, é um tempo inventado e provocado a partir da proposição de Elida. Afinal, se o mais comum é vivermos sem-tempo-para-nada, para tê-lo é preciso, então, criá-lo. A pintora Geórgia O’Keeffe, citada por Rubem Alves, no livro *Ostra feliz não faz pérola* (2008, p.37), dizia que, diante de uma pequena flor, ninguém a vê, *realmente*, porque “não temos tempo e o ato de ver exige tempo, da mesma forma como ter um amigo exige tempo”. Elida, determinada a enfrentar esse tempo esgotado, sempre pouco, inventa seus próprios tempos, para criar seus trabalhos e, sobretudo, encontros – esses envios.

A carta original, escolhida por seu interlocutor, poderia ser xerocada, copiada à mão, impressa do computador, ou em qualquer outro formato desejado, contanto que contivesse o local e a data originais do autor – esse lugar-tempo de onde a mensagem surgiu para, agora, chegar à Elida. Um lugar-tempo em que ela enxergou a possibilidade de habitar, logo que reparou na ligação entre o endereço da galeria e a quantidade de dias de um ano: 365. “Pensei que havia chegado a minha chance de habitar o tempo”, conta Elida, em uma conversa que tivemos. Essa *chance*, ainda pequena, mesmo que nunca chegasse a se concretizar, foi suficiente para provocar em Elida o desejo de criar essa exposição como uma oportunidade de habitar um tempo *transparente*, de que fala João Cabral de Melo Neto, no poema *Habitar o tempo*, que permeia o pensamento da artista na criação deste trabalho:

### **Habitar o tempo**<sup>67</sup>

Para não matar seu tempo, imaginou:  
 vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;  
 no instante finíssimo em que ocorre,  
 em ponta de agulha e porém acessível;  
 viver seu tempo: para o que ir viver  
 num deserto literal ou de alpendres;  
 em ermos, que não distraiam de viver  
 a agulha de um só instante, plenamente.  
 Plenamente: vivendo-o de dentro dele;  
 habitá-lo, na agulha de cada instante,  
 em cada agulha instante: e habitar nele  
 tudo o que habitar cede ao habitante.

<sup>67</sup> Poema disponível no link: <https://solangef.wordpress.com/2008/12/29/joao-cabral-de-melo-neto-habitar-o-tempo/> (acesso dia 25/04/16).

E de volta de ir habitar seu tempo:  
 ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;  
 e como além de vazio, transparente,  
 o instante a habitar passa invisível.

Portanto: para não matá-lo, matá-lo;  
 matar o tempo, enchendo-o de coisas;  
 em vez do deserto, ir viver nas ruas  
 onde o enchem e o matam as pessoas;  
 pois como o tempo ocorre transparente  
 e só ganha corpo e cor com seu miolo  
 (o que não passou do que lhe passou),  
 para habitá-lo: só no passado, morto.

Como, então, habitar um tempo que corre transparente? Como ocupá-lo se o único tempo com cor e corpo, possível de ser habitado, só existe num passado, morto? Talvez por isso sua tentativa de habitar o tempo faz-se, principalmente, em uma evocação ao passado, recuperado nessas cartas antigas, reenviadas à Elida. Diante dessa ideia de habitação, 365 se constrói especialmente a partir de um questionamento: pode uma exposição ser um endereço? Sem pretender responder a questão, mas invertendo um pouco a pergunta, Elida diz encontrar o “sentido de toda elaboração artística” nessa exposição: “a quem nos endereçamos quando oferecemos um trabalho artístico ao público?”<sup>68</sup> Para Rubem Braga, na crônica *Receita para mal de amor*, publicada em *A traição das elegantes* (1998), ao nos enviarmos a outro, entregamos um pedaço de nosso destino junto:

Destinatário, destinatária... Bonita palavra: não devia querer dizer apenas aquele ou aquela a quem se destina uma carta, devia querer dizer também a pessoa que é dona do destino da gente. (Idem)

Destinar-se ao outro, esse *destinatário*, na tentativa de dividir um pouco que seja o peso da própria existência, do próprio *destino* que se faz o tempo todo, no *agora*. É com essas questões em mente que Elida define, logo de início, o tempo de um ano, esses 365 dias, para montar sua exposição – tempo também de espera das cartas. Toda semana, ela passava na galeria para buscar as cartas que lhe chegavam e ia juntando-as, ainda sem saber o que faria com elas, de que forma montaria o trabalho. Somente em meados de 2015, já perto da data de abertura da exposição, Elida encontrou aquilo que daria corpo a 365: uma maleta de fotografias em slides, dividida em nichos onde as fotos podem ser guardadas.

<sup>68</sup> Elida em entrevista à Revista Museologia & Interdisciplinaridade, vol. IV, n.8, dez/2015. Disponível no link: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/17185/12213> (acesso dia 25/04/16).

Nesse momento, ao deparar-se com essa antiga maleta, já quase completamente obsoleta diante das novas ferramentas digitais, Elida vislumbra a forma de *365*: um móvel similar a essa valise, com 170cm de altura, dividido em 365 nichos equivalentes a cada dia do ano, para guardar todas as correspondências.



*365* (2015). Foto Bernardo Kroeff.

O objeto, fechado como uma maleta de slides, foi aberto no primeiro dia de exposição quando Elida distribuiu todas as cartas que recebera até o momento nos compartimentos correspondentes à data de emissão de cada uma. Durante o período da exposição, ela continuou recebendo novas cartas e colocando-as em sua grande maleta. Em um caderno, ia anotando o nome de cada autor, com destinatário, local e data da emissão, e o nome do remetente que lhe reenviou a carta. Ao final, Elida recebeu um total de 180 cartas, escritas em português e outras línguas, remetidas a ela em diferentes formatos e cores de envelope – o que cria, também, uma espécie de pintura multicolorida na lateral desse móvel aberto.

Se Rubem Braga, em outra crônica, chamada *Velhas cartas* (1998), agradece àqueles

que não rasgaram suas cartas, podemos estender sua gratidão também à Elida. Nessa obra, mais do que não rasgar, ela inventa um movimento de resgate, salvamento de palavras outrora enviadas, em vez de contribuir com o apagamento dessas cartas antigas, essa *morte* de que fala Rubem:

cada um de nós morre um pouco quando alguém, na distância e no tempo, rasga alguma carta nossa, e não tem esse gesto de deixá-la em algum canto, essa carta que perdeu todo o sentido, mas que foi um instante de ternura, de tristeza, de desejo, de amizade, de vida — essa carta que não diz mais nada e apenas tem força ainda para dar uma pequena e absurda pena de rasgá-la. (Idem, p.44-45)

Elida não só não rasga as cartas como as coloca novamente em circulação. Os correios outra vez distribuindo essas correspondências há tempos enviadas. Ainda que siga sem saber a quem se endereça em seus trabalhos (e, possivelmente por não saber, permaneça se endereçando como busca), o interesse maior de Elida segue sendo essa conversa possível com o outro, sempre inacabada, contingente, permeada por envios infinitos. Em 365, ela realiza um resgate do tempo, por meio dessa troca de cartas que atravessa tempo e espaço, passando por um *desejo* de Elida *de ocupar o tempo no tempo*, como escreve Veras e Motta (2015). Desejo esse que provoca

Um sem fim de gestos que, pode-se dizer, reafirmam a frase: eu estou aqui, no momento presente. (...) Olhar o mundo – a literatura e a arte – através dos olhos de Elida é olhar com tempo, no tempo, sem deixar o tempo impor-se enquanto passagem.

## TEMPO (E ALGUMA MEMÓRIA DE ENVIOS)

*A arte não muda o mundo; nem de mundo. Antes, faz com que ele venha em certo modo de “reabertura”, o outro-mundo neste. Altera-o nele mesmo. E a vida que aí se manifesta enfim muda a vida.*

Michel Deguy

### 1.

*As pessoas ainda presenteiam tempo.* Essa é a frase do dia vinte e três de dezembro do calendário criado pelo poeta e crítico de arte Adolfo Montejo Navas, intitulado *Sobretiempo*<sup>69</sup>. Para cada dia do ano, há uma frase *sobre o tempo*, compondo esse objeto que serve, sobretudo, para nos situar *no tempo*, ao dividi-lo em pedaços de diferentes tamanhos – os dias, semanas, meses e anos. Nesse trabalho, Navas amplia um pouco a função do calendário, colocando-o também como provocador de algumas reflexões sobre o tempo que carrega em si. É também Navas quem escreve, oito anos depois, no texto *O imã imagético* (2015)<sup>70</sup>, acerca do trabalho de Elida Tessler, que a artista propõe um tempo “mais lento”, de “outra duração”, em suas criações. Ele defende que, na busca por outra “dilatação” ou outro “compasso”, o tempo proposto por Elida aproximar-se-ia de “uma cultura mais generosa”<sup>71</sup>, resistindo ao tempo cada vez mais veloz – esse nosso *nunca ter tempo para nada*.

O exercício de Elida passa por uma invenção de outros tempos possíveis, mais generosos, nos quais as coisas possam conviver um pouco mais demoradamente. Cada trabalho seu já parte, assim, de início, de um tempo pré-definido e demorado que ela estabelece para realizar cada etapa de criação. É no fazer artístico onde pode (ou, ao menos, tenta) se contrapor um pouco ao ritmo acelerado de todas as coisas. Como em *365*, trabalho de que falei no primeiro capítulo, em que a artista estipula, logo de início, o período de um ano para esperar as cartas que dariam corpo à instalação. Na contramão de um imediatismo de respostas imposto por ferramentas de comunicação digitais, a artista volta-se ao formato carta e, assim, a um tempo de espera e demora, inerente a esse formato, já bastante obsoleto. Uma correspondência por carta exige um tempo maior de espera, esse *outro compasso* de que fala Navas – se mais generoso, talvez, precisamente por ser mais lento, dando ao outro

<sup>69</sup> O calendário de Adolfo Montejo Navas, chamado *Sobretiempo* (*Sobretempo*), foi originalmente escrito em espanhol, em 2007, e posteriormente traduzido pelo autor com Diana Araujo Pereira, contando também com a revisão última de Ana Grillo. Parte do trabalho está disponível no site:

<http://www.confriadovento.com/revista/numero18/adolfo.htm> (acesso 03/10/16).

<sup>70</sup> Texto cedido por Elida Tessler.

<sup>71</sup> Idem.

alguma possibilidade de demora diante da proposta de envio e, à própria artista, um tempo maior para elaboração de seus trabalhos.

Elida, assim e também, ainda presenteia tempo. O tempo como um *presente*. Não em oposição ao passado ou ao futuro, mas um presente como envio, entrega, uma disposição à, um *presentear*. Esse tempo que, muitas vezes, não existe de imediato, mas é tecido, fabulado, criado por ela *a partir de e com* seus trabalhos, na defesa de outra duração, de uma cultura mais generosa onde, ainda, resta algum tempo ocioso. Seu processo de criação sugere questões em torno de nossas próprias formas de nos relacionar com o tempo. Algo como: de que maneiras ainda podemos lidar com o tempo? Ou mesmo: como lidar com a espera? E com a perda – que é também o nunca mais, o eterno? Ainda: como demorar(-se) um pouco?

Desde o início de sua trajetória artística, quando, aos vinte e sete anos, fez sua primeira exposição individual<sup>72</sup>, Elida já anunciava seu interesse pelo tempo, por fixar a passagem inevitável do tempo, segurar as cerdas da escova com as mãos sujas de preto, criar um tempo de pausa, observação, demora, demorar-se. Essa maneira de encarar o tempo em seus trabalhos também é fruto de um exercício de lentidão, do “saber deixar passar o tempo”, de que fala Gilbert Lascault, no texto *Gestos e fábulas de alguns pintores: arte e psicanálise*, publicado no livro *A invenção da vida: arte e psicanálise* (2001, p.53). Para Lascault,

cada pintor deve administrar seu tempo, sem pressa, sem impaciência. Seu aprendizado é primeiramente aquele do esforço lento, da atividade interminável e contínua, sem oposição (diz o *Livro de arte*) entre o dia de festa e o dia de trabalho, sem oposição entre a preparação e a execução, entre o essencial e as tarefas anexas. Quem deseja tornar-se pintor será ao mesmo tempo tenso e disperso. (Idem, p.52)

Elida, em suas criações, encontra-se precisamente nesse lugar do encontro entre tensão e dispersão. Como no trabalho que já vimos aqui, *O homem sem qualidades caça-palavras*, em que decide marcar todos os adjetivos presentes no livro *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. Há, nessa empreitada, o exercício tenso de não deixar escapar uma palavra sequer, de encontrar todos esses adjetivos e cobri-los com a caneta. No entanto, há ainda (e sobretudo) um distrair-se inevitável, colocando em risco toda essa tarefa. O resultado final, como já vimos, acaba tendo como objeto dois livros: um da primeira leitura com 5360 palavras rasuradas; e outro, após a terceira leitura, com mais de 20.000 novos adjetivos encontrados. Essa obra evidencia a presença e a força do componente dispersão ao

---

<sup>72</sup> *Desenhos* (1988), já citada no capítulo anterior, em que reuniu doze desenhos criados a partir da observação diária de sua escova de cabelos.

lado da tensão, de que fala Lascault a respeito do pintor. Ainda que, ao longo dos anos 1990, Elida se distancie da pintura em seu formato tradicional e passe a trabalhar com objetos do cotidiano, o que segue fazendo são, ainda, pinturas, junção de cores, traços, gestos, esperas. Não à toa, *O homem sem qualidades caça-palavras* é uma instalação repleta de telas penduradas nas paredes. Sua relação com o tempo segue sendo, portanto, a do pintor que deve saber deixá-lo passar, como sugere Lascault; ou mesmo, em outras palavras: saber demorar, esperar. Mas, se já *perdemos a espera*<sup>73</sup>, como deixar o tempo passar, nesse esforço de lentidão? Como é possível criar outras formas de se relacionar com o tempo diante de uma busca crescente pelo instantâneo, em uma velocidade que, como diz Paul Virilio<sup>74</sup>, *faz com que o mundo se desmanche?*

## 2.

Antes de seguir conversando com a obra de Elida, peço licença para aprofundar-nos um pouco no conceito de *tempo*, e em suas diferentes significações ao longo da história, por considerar relevante para as questões que tentarei armar ao longo deste capítulo. Para isso, começo com o filósofo Giorgio Agamben, em especial com seu texto *Tempo e História: crítica do instante e do contínuo* (2005), em que apresenta diferentes conceituações do tempo, desde a antiguidade greco-romana até o século XX, passando por pensadores como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho e Walter Benjamin. Agamben defende que, mais do que mudar o mundo, a tarefa de uma *autêntica revolução* deveria ser, também e *antes*, mudar o tempo, porque “toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência” (Idem, p.111). Sua principal crítica é justamente ao fato de o *pensamento político moderno* ter dedicado toda a atenção a elaborar uma concepção de história, sem, no entanto, elaborar uma concepção correspondente do tempo e,

em virtude dessa omissão, ele (*o pensamento político moderno*) foi inconscientemente forçado a recorrer a uma concepção do tempo que

<sup>73</sup> Referência ao livro *As mãos* (2012), de Manoel Ricardo de Lima, em que este escreve: “Sei que todo o problema é porque perdemos a espera” (Idem, p.87).

<sup>74</sup> O filósofo e urbanista Paul Virilio, em entrevista concedida a Laymert Garcia dos Santos, responde questões acerca do tempo (*um tempo real* que organiza as redes e o espaço) em relação com as cidades, a arquitetura, as telecomunicações, a geografia etc. Segundo ele, a velocidade é uma maneira de olhar o mundo que *transforma a paisagem*, modifica a realidade. Ele diz ainda: “Toda a organização da história passada das cidades, e também das sociedades, baseou-se no privilégio do tempo longo, sobrepujando o tempo curto. O tempo curto não era levado em consideração, era frágil, provisório, incerto. Hoje há uma inversão radical. O tempo curto e ultracurto, o tempo real, o tempo da imediação é privilegiado, contrariamente ao tempo logo” (Virilio, 1989, p.139).

domina há séculos a cultura ocidental, e a fazer então conviver, lado a lado, em seu próprio âmago, uma concepção revolucionária da história com uma experiência tradicional do tempo. (Idem, p.111).

Segundo Agamben, esse terá sido, talvez, o maior erro do pensamento moderno, dedicar toda a atenção a compreender a história sem, no entanto, levar em consideração o tempo como fator intrínseco e modelador de toda transformação histórica. Agamben observa, porém, que não se trata “de abandonar a história, mas de chegar a uma concepção mais autêntica da historicidade” (Idem, p.118). Para provocar essa reflexão, ele expõe diferentes conceituações do tempo, começando no helenismo, em que pensadores como Platão e Aristóteles compreendiam o tempo de acordo com os movimentos dos astros, como algo que se desenrola de forma contínua, cíclica e repetitiva. Essa noção de tempo teria, assim, uma primeira e principal consequência: a ausência de início, meio ou fim. Um tempo circular que retorna sempre sobre si mesmo. Para Aristóteles, diante da ausência de um começo ou final, a continuidade do tempo estaria garantida por uma sucessão de *instantes inextensos*, que uniriam passado e futuro (Idem, p.113). Partindo disso, Agamben observa que a

incapacidade do homem ocidental de dominar o tempo (e a sua conseqüente obsessão de <ganhá-lo> e de <fazê-lo passar>) tem o seu primeiro fundamento nesta concepção grega do tempo como um *continuum* quantificado e infinito de instantes pontuais em fuga. (Idem, p.114).

Já a experiência cristã do tempo, antitética à grega em muitos aspectos, traz a ideia de um tempo que segue em linha reta, em vez de circular. Para o cristianismo, o mundo fora criado *no* tempo e deverá, portanto e também, acabar *no* tempo; e, assim, “todo evento é único e insubstituível”, sem jamais se repetir (Idem, p.115). No entanto, Agamben chama atenção para o fato de que, quer seja pensado como linha ou como círculo, toda a concepção ocidental do tempo sempre foi e segue sendo dominada por uma noção de *pontualidade*:

representa-se o tempo vivido mediante um conceito metafísico-geométrico (o ponto-instante inextenso) e então se procede como se este próprio conceito fosse o tempo real da experiência. (...) Uma crítica do instante é a condição lógica de uma nova experiência do tempo. (Idem, p.122).

Como exemplo de outra experiência possível do tempo, Agamben traz a visão gnóstica de uma “recusa do passado” e de toda ideia de redenção cristã, sem tampouco esperar nada do futuro (Idem, p.123). A imagem que se tem na gnose, portanto, não é a de um círculo nem de uma linha reta, mas, sim, de uma linha partida, em que o homem deixa de

ser refém do tempo e passa a atuar nele de forma mais livre, sem tantas expectativas. Outro exemplo evocado por Agamben é do estoicismo, que, partindo de uma crítica do tempo contínuo e quantificado, teria como modelo de tempo o *cairós*: “experiência liberadora de um tempo que não é algo de objetivo e subtraído ao nosso controle, mas brota da ação e da decisão do homem” (Idem, p.123). É também em oposição a esse tempo quantificado que Walter Benjamin e Martin Heidegger vieram a elaborar seus pensamentos a respeito do tempo, séculos depois dos estóicos.

Agamben, por fim, defende o *prazer* – essa “experiência imediata e disponível a todos” – como possibilidade de encontrarmos algum fundamento para uma “nova concepção do tempo”, citando Aristóteles que, na *Ética a nicômaco*, já o havia observado, ao dizer que “a forma (*eidós*) do prazer é perfeita (*téleion*) em qualquer momento”, não se desenrolando num espaço tempo, mas sendo “a cada instante um quê de inteiro e de completo” (Idem, p.127).

Isto não significa que o prazer tenha o seu lugar na eternidade. A experiência ocidental do tempo está cindida em *eternidade* e *tempo linear contínuo*. O ponto de divisão, através do qual estes se comunicam, é o instante como ponto inextenso e inapreensível. A esta concepção, que condena ao fracasso toda tentativa de dominar o tempo, deve-se opor aquela outra segundo a qual o lugar próprio do prazer, como dimensão original do homem, não é nem o tempo pontual contínuo nem a eternidade, mas a história. (Idem, p.127)

A história, portanto, e ao contrário do que desejaria a ideologia dominante, não seria a “sujeição do homem ao tempo linear contínuo”, mas “a sua liberação deste” (Idem, p.128). Ou seja, o tempo da história, para Agamben, seria antes o *cairós* que o *chronos*, por possibilitar ao homem decidir sobre sua própria liberdade, conservando “a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer” (Idem, p.128).

É este o tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, como recorda Benjamin, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia; porém, uma revolução da qual brotasse, não uma cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma *cairologia*), seria a mais grávida de conseqüências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração. (Idem, p.128)

Aqui, é ainda possível pensarmos em uma aproximação entre o conceito de *cairós* trazido por Agamben e a ideia de *presente do sonoro*, proposta por Jean-Luc Nancy, em seu livro *À escuta* (2014). Segundo Nancy, esse tempo presente não seria um ponto nem uma

linha reta, mas, sim, um tempo que “se abre, que se escava, que se estira ou se contrai” (Idem, p.29). O que se coloca, portanto, em oposição à ditadura de uma cronologia – esse tempo quantificado e contínuo –, admitindo outras formas de pensarmos e vivenciarmos o tempo.

### 3.

Além dos conceitos de *chronos* e *cairós*, há ainda outra palavra grega para se pensar o tempo: *aiôn*, ligada à noção do eterno, do imensurável, incalculável, *um tempo para além do tempo*<sup>75</sup>. Márcio Tavares D’Amaral, no texto *Sobre tempo: considerações intempestivas* (2003), defende a coexistência desses tempos, sem que tenhamos de nos submeter a apenas um tipo de experiência temporal.

Por que eles [*os gregos*] inventariam tantas palavras se estão dizendo uma coisa só? Nós é que empobrecemos extremamente a compreensão do que é tempo quando acoplamos a lógica à duração e produzimos uma compreensão crono-lógica, que é a única que fomos capazes de empregar de Aristóteles até agora. (...) O que terá acontecido àquelas variedades de compressões que tinham os gregos do que nós hoje pobremente, usando uma palavra só, chamamos de tempo? (Idem, p.26-27)

D’Amaral, sem efetivamente responder a essa questão, propõe que possamos “inventar uma *poética* do tempo” (Idem, p.22). Uma poética que seria, também, a invenção de outros compassos, ritmos, durações; algo, talvez, próximo do exercício do pintor de Lascault, nesse deixar o tempo passar, aguardar, *demorar* – palavra que, em francês, se escreve *demeure*, e admite duas significações: *demorar* e *morar*, “ou seja, o lugar onde uma pessoa fica, permanece; portanto, seu endereço é sua demora no lugar que é seu” (Idem, p.26). Demorar como uma forma de também habitar o tempo – saber deixá-lo passar.

Já anos antes de D’Amaral, em 1998, Jacques Derrida publicou um livro chamado *Demeure*, traduzido para o português, por Silvina Rodrigues Lopes, como *Morada* (2004). Logo no início do texto, Derrida diz que *tentará falar* de uma “necessária mas impossível permanência da persistência [*demeurance de la demeure*]” (Idem, p.8)

Como decidir do que resta de modo estável [*à demeure*]? Como entender esta palavra – este nome ou este verbo, estas locuções adverbiais –, *a morada* [*la demeure*], o que *permanece* [*ce qui demeure*], o que se mantém

<sup>75</sup> Referência a Raul Antelo, em seu texto *Ruinologia* (2016), quando escreve: “postulação do tempo para além do tempo, não um Chronos mas um Aion” (Idem, p.30).

*estável [ce qui se tient à demeure], o que intima [ce qui met en demeure]?*  
(Idem, p.8)

Derrida debruça-se, então, sobre o livro *O instante de minha morte*, de Maurice Blanchot, para armar um pensamento em torno de questões relativas à literatura, como ficção, testemunho, segredo e hospitalidade. O autor observa, assim, os diferentes usos que Blanchot faz em seu livro da palavra *demeure* (e derivados como *demeurer*, *demeurance*, *demeurent* etc.), evocando a etimologia dessa “palavra rara, enigmática, e estritamente intraduzível” de origem latina, *demorari* (*de* + *morari*), que significa *esperar* e *tardar* (Idem, p.82).

Há sempre uma ideia de espera, de contratempo, de atraso, de adiamento ou de suspensão na *demeure*, assim como na moratória. (...) *être en demeure* é estar atrasado, e *mettre en demeure*, na linguagem jurídica, é intimar alguém a cumprir uma obrigação num determinado prazo. A extensão à habitação, ao alojamento, à residência, à casa, decorre antes de mais nada do tempo concedido à ocupação de um espaço e vai até a <última morada> onde reside o morto. (...) O francês antigo tinha também esta palavra de que já me servi, aproximadamente, segundo creio, *la demeure*, que também se escrevia, o que é ainda mais belo, e tão apropriado ao nosso texto, *la demourance*. (Idem, p.83)

Para Derrida, o tempo dessa *demourance* – que admite como tradução possível a palavra *perseverança* – seria *incomensurável* (Idem, p.88). Um tempo ilimitado, desmedido, distante da ideia quantificada de uma cronologia e mais próximo, portanto, de uma noção qualitativa do tempo, cairológica. Ou mesmo, como coloca Derrida, “nem sincronia nem diacronia”, mas, sim,

*demourance* como anacronia. Não há um único tempo, e como não há um único tempo, como um instante não tem nenhuma medida comum com outro por causa da morte, em razão de morte interposta, na interrupção em razão de óbito, se é que se pode dizer, segundo a causa da morte, pois bem, não há cronologia ou cronometria. Não se pode, nem mesmo quando se readquiriu o sentido do real, medir o tempo. (Idem, p.87-88)

Elida, em seus trabalhos, insiste em uma *demora-morada* (*demeure*), em um tempo anacrônico que se mantém em movimento, não se encerrando em instantes inextensos, mas se expandindo como uma duração que se abre, se estira e se contrai. Diante de uma inquietação com esse nosso tempo sempre pouco, sempre passa(n)do, crono-lógico, sua forma de tentar inventar outros tempos, novas demoras-moradas (*demeures*), parte também de um desejo de reunir coisas e fazer com que elas convivam – esses encontros. O que exige

certo tempo de espera, pois as coisas demoram, possuem diferentes durações que não podem ser medidas.

#### 4.

Durante algum tempo, Elida carregou consigo um caderninho destinado a anotações somente em momentos de espera, enquanto não havia nada a fazer, além de esperar. Esse caderno era sua tentativa de “registrar, de uma forma ou de outra, fragmentos do tempo vivido”, como diz no seu texto *A espera de um futuro incerto: o escorrimento do tempo e sua cor úmida* (2001b, p.91). Após conviver com esse caderno em salas de espera de consultórios ou em seu próprio ateliê, esperando o tempo de seus trabalhos, ela (a)nota que passou a “conviver melhor com o sentimento da dúvida” ao concluir que “toda espera é incerta” (Idem, p.91). É diante dessa incerteza, que indica também e sempre uma impossibilidade, uma incapacidade, que Elida se coloca ao criar seus trabalhos, ao esperar e buscar um tempo que é, paradoxalmente, pura perda de tempo – ou, como ela mesma se indaga: “Como eu concilio uma ‘busca do tempo perdido’, se eu mesma estabeleço que o meu trabalho é perder tempo?”<sup>76</sup>.

Buscar o tempo seria também perdê-lo e perder-se dele, sem cessar. Algo como a tarefa do contemporâneo, proposta por Agamben em outro texto seu, intitulado *O que é o contemporâneo?* (2004). Provocado por essa pergunta, o filósofo elabora um pensamento que traz como centro a ideia de que o contemporâneo, ao contrário do que reproduz o senso comum, não seria aquele que simplesmente adere ao próprio tempo, que dele faz parte, mas, sim, aquele que dele também toma distância, “através de uma dissociação e de um anacronismo” (Idem, p.59). Essa distância é essencial para que o contemporâneo possa manter fixo seu olhar sobre o próprio tempo, buscando enxergar a luz que habita a obscuridade desse tempo – como na imagem que Agamben traz, de um céu à noite que, apesar de totalmente escuro, está repleto de estrelas que não somos capazes de enxergar, devido à velocidade com que se movimentam, mas que, ainda assim, estão ali. O contemporâneo, portanto, apreendendo essa luz veloz que habita o *escuro do presente*, teria como tarefa transformar o tempo, colocando-o em relação com outros tempos (Idem, p.72).

Para conseguir (ou, ao menos, tentar) alcançar essa luz no breu do tempo, é preciso, antes, colocar-se com alguma coragem diante do próprio tempo e permitir-se alguma demora

---

<sup>76</sup> Em entrevista para o site da Fundação Iberê Camargo, em 2013, durante exposição Gramática Intuitiva. Disponível no link: [http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalhe.aspx?id=147#!prettyPhoto\[galeriaExpo\]/2/](http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalhe.aspx?id=147#!prettyPhoto[galeriaExpo]/2/) (acesso 12/08/16).

(*demeure*). Dessa forma, perder tempo – que é também e sempre uma provocação às ideias de progresso e produtividade, impulsionadas por uma cronologia – seria uma maneira de encontrá-lo, de encontrar-se *com* ele, *nele*. Ainda que tudo não passe de uma tentativa e uma provocação, ao estabelecer que seu trabalho é uma forma de perder tempo, Elida arrisca tomar alguma distância de um tempo sempre veloz e tentar enxergar a luz que habita a escuridão desse presente. É nessa tarefa de transformar o tempo que se dá também sua busca por um tempo sempre perdido, pois, como conclui Agamben,

a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (...) E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (Idem, p.70)

## 5.

Segundo Márcio Tavares D’Amaral, ainda no texto *Sobre tempo* (2003), nós habitamos um tempo que nunca é uma *planície lisa* sobre a qual caminhamos tranquilamente de um passado (nossos rastros) em direção a um futuro (nosso oásis), mas, antes, um tempo “volumoso, espesso, denso e rugoso”, que está sempre *inquietado* e, para nós, é *inquietante* (Idem, p.16). Esse tempo, profundo e volumoso, nunca liso e rarefeito, é também pura mobilidade, como Henri Bergson formula no texto *O pensamento e o movente*, de 1922, publicado em *Cartas, conferências e outros escritos* (1979). Ao contrário da linha imóvel e contínua em que insistimos em medir a duração, o tempo é móvel, é

aquilo que se faz e mesmo o que faz com que tudo se faça. (...) Quando falamos do tempo, comumente pensamos na medida da duração e não na duração mesma. Mas esta duração, que a ciência elimina, que é difícil de conceber e de exprimir, nós a sentimos e a vivemos. (Idem, p.102)

Nesse tempo móvel, cuja natureza está em fluir, a realidade seria justamente o fluxo, e não o que chamamos de instante, esses momentos instantâneos. O real, de acordo com Bergson, é a mudança ininterrupta, “sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim” (Idem, p.104). Ele sugere, então, que passemos da *intelecção* (o *relativo*) para a *visão* (o *absoluto*), recolocando-nos na duração e recuperando a essência da realidade, que é a *mobilidade* (Idem, p.113). Em outro livro, póstumo e intitulado *Memória e vida* (2011), organizado por Gilles Deleuze, Bergson sustenta que

nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente (...) A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. (Idem, p.47)

Esse passado, que se conserva indefinidamente e incha à medida que passa, tornando-se mais denso e rugoso, coexiste com o próprio presente. Em outras palavras: todo passado é também “‘contemporâneo’ do presente que ele *foi*”, como esclarece Deleuze, em seu livro *Bergsonismo* (1999, p.46). Dessa forma, o tempo (que cresce enquanto duração, fluxo, processo ininterrupto de mudança) passa a ser também “memória, consciência, liberdade” (Idem, p.39). A memória como a própria duração é também a conservação e a acumulação de todo o passado no presente. Por isso, a duração não é simplesmente uma séria descontínua de instantes, visto que o momento seguinte sempre contém o precedente e a lembrança que este deixou; e que “os dois momentos se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece” (Idem, p.39). Mas e quando esse tempo acaba? Quanto nos vemos diante de uma perda que interrompe o fluxo? Como lidar com esse *nunca mais*<sup>77</sup>? Como lidar com o fim?

Os trabalhos de Elida são também tentativas suas de lidar com o medo da perda, com a angústia diante da inevitável passagem do tempo, desse fluxo ininterrupto que tudo leva, ainda que o passado se conserve inteiro como memória – como sugere Bergson. Seus acúmulos de objetos, de alguma forma, também acabam por evidenciar esse medo da perda. É guardando-os e, eventualmente, dando-lhes outros usos, que ela tenta reagir à passagem do tempo. Em *Doador*, como já vimos, Elida inventa um jogo de envios, colocando em movimento outras pessoas e objetos (muitas vezes, já abandonados) como uma forma de lidar com a dor da perda de sua mãe – esse *nunca mais*. Receber esses objetos – que também

---

<sup>77</sup> O fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, que perdeu a visão aos doze anos de idade, ao ser questionado por Elida a respeito da relação de seu trabalho com o tempo, responde que, “quando não se enxerga, compreendemos o que é a eternidade, pois podemos dizer ‘nunca mais’” (2001, p.37). Evgen ficou cego antes de se tornar fotógrafo ou mesmo de segurar uma câmera pela primeira vez nas mãos. O tempo de Bavcar, portanto, é outro; é o tempo de quem compreende o fim, o nunca mais que é também a eternidade, o irreversível, uma experiência de morte. Suas fotografias falam, portanto, menos da imagem que se vê com os olhos do que do próprio tempo de uma imaginação. Bavcar escreve com luz na escuridão da eternidade em que se vê mergulhado desde criança. É umas das formas que escolheu para conviver com a perda da visão, esse nunca mais. Vale, ainda nesta nota, chamar atenção para a importância do trabalho e do pensamento de Bavcar para Elida, que, em 2001, realizou, em parceria com Edson Sousa, o colóquio internacional *Imagens Possíveis*, no Auditório da UFCSPA, trazendo o fotógrafo pela primeira vez à capital gaúcha; e fazendo também a curadoria da exposição “A noite, minha cúmplice”, individual de Bavcar no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Em 2003, a artista organizou com João Bandeira o livro *Memórias do Brasil*, publicado pela editora Cosac Naify, reunindo textos e imagens de Bavcar produzidos durante viagens suas pelo Brasil.

carregam a dor em si – das mãos de outras pessoas é a maneira que inventou de viver o luto, de lidar com o fim, com um fluxo do tempo de uma vida, agora, interrompida.

É diante desse medo da perda que ela reúne, em vários de seus trabalhos (alguns dos quais falaremos neste capítulo), objetos obsoletos, restos, rastros, e desloca-os de seus lugares, esperando para ver quais formas e marcas o tempo pode deixar em seus corpos. Algo como o que ela própria formula ao questionar-se: “o que restará do pó de ferro depositado no fundo de um pote de louça branca?”, no texto *Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz* (2001).

Sempre sobra alguma coisa em nossa tentativa desesperada de dominar o mundo através da construção de conhecimentos. E estes restos constituem novas marcas, (des)conhecidas trilhas. (...) desenvolvo meu trabalho de atelier pesquisando as reações de determinados materiais que, conjugados a outros, são capazes de registrar a passagem do tempo, transformando em “arte” nossas marcas cotidianas. (Idem, p.4)

## 6.

Perto de finalizar seu texto *A espera de um futuro incerto* (2001b), onde nos conta de seu caderno de esperas, Elida admite que deseja terminar, mas tem medo da perda – e que é esse o seu *medo maior*. Para ajudá-la nisso, ela evoca o escritor José Saramago, que, durante uma conferência em Porto Alegre, disse imaginar o tempo “como uma grande tela”, onde seria possível depositar tudo, “sem perder nada” (Idem, p.104). Conversando com esse pensamento de Saramago, ela relembra aquilo que já havia percebido com seu caderno de esperas: diante do tempo – essa *grande tela* –, estamos no “terreno das incertezas”, no qual “os restos constituem novos traços, e apontam para caminhos desconhecidos” (Idem, p.105).

Talvez movida por um impulso de encontrar novos traços para compor sua tela-tempo, Elida tenha sempre se interessado pelos restos, como quando, ainda criança, recolhia farelos de pão espalhados sobre a mesa para criar desenhos – mesmo sabendo que, no momento seguinte, eles *choveriam* direto para o chão ou para o lixo<sup>78</sup>. A respeito desse gesto de recolha, a artista Nena Balthar, que também trabalha com resíduos, enxerga nas sobras uma potência para gerar outras memórias, inventadas. Em *Desenhopógrafite* (2007-2008), uma de suas obras, ela desenha com grafite sobre a parede de seu ateliê e, ao final, vê sobre o chão um acúmulo do pó negro, que sobrou do grafite usado. Diante disso, ela decide guardar o

<sup>78</sup> Trecho retirado da revista Famigerado, em que Elida diz: “Lembro também do momento da descoberta de que poderia criar formas mais firmes com o miolo do pão, e com este amálgama matérico, solidificava alguns devaneios até então somente entregues às nuvens” Texto disponível em: <http://www.revistafamigerado.com/zero/mrdelima.html> (acesso 25/08/16).

resto num pote e utilizá-lo, posteriormente, para desenhar partes de seu corpo sobre a superfície branca do papel. É esse, também, um gesto de reter vestígios do seu próprio processo criativo. É sua maneira de lidar com as sobras do tempo.



Nena desenhando seu corpo com o pó de grafite para *Desenhopógrafite* (2007-2008).  
Imagens de Luciano Mattos Bogado.

Em sua dissertação de mestrado, *Desenho: uma habitação no tempo* (2009), Nena elabora a ideia de habitar o tempo a partir de seus movimentos ao desenhar. É esse seu gesto de resistir aos “excessos da contemporaneidade”, criando um tempo de demora que é também, como ela coloca, um “‘descanso’ para a consciência e alimento para a memória” (Idem, p.38). E é na busca por um desvio da velocidade – essa demora (*demeure*) –, que se torna possível experimentar outras memórias e pensamentos, “diferentes temporalidades” (Idem, p.40). O tempo como espera, demora e também perda seria, portanto, uma forma de resistir à velocidade, aos excessos da contemporaneidade, ao compor uma atenção àquilo que sobra, ao rastro de uma memória que é pura duração e se infla à medida que “avança pela estrada do tempo”, como sugere Bergson (2011, p.2). Segundo ele, “quanto mais nos aprofundarmos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de forma, elaboração contínua do absolutamente novo” (Idem, p.97). Portanto, é precisamente na tentativa de compor alguma demora-morada (*demeure*) no tempo que se faz possível a elaboração de algo novo, como a transformação de algo banal em arte. Do que sobra de um grafite em pó, pintam-se corpos. Do resto de um pão comido, formam-se desenhos.

***O tempo passa:***  
**o movimento é o movimento do tempo**

*O tempo é como um rio/ Que caminha para o mar/ Passa como passa o passarinho/ Passa o vento e o desespero/ Passa como passa a agonia/ Passa a noite, passa o dia/ Mesmo o dia derradeiro/ Ah, todo o tempo há de passar/ Como passa a mão e o rio/ Que lavaram teu cabelo*

Edu Lobo, trecho da canção *O tempo e o rio*

Em um de nossos encontros em Porto Alegre, em agosto de 2016, no escritório de Elida, em meio a papéis antigos, fotografias, memórias de sua família, ela colocou para tocar uma sequência de vinte e duas canções sobre o tempo, gravadas em um CD por Jailton Moreira, seu amigo e companheiro de Torreão. Perguntou se poderíamos começar escutando a décima quinta faixa: *O Relógio*, de Walter Franco. A música inicia com o som dos ponteiros de um relógio e a primeira estrofe diz: *Passa tempo, tic-tac/Tic-tac, passa hora*. Escutamos, em silêncio, e, logo depois, talvez motivada pelo relógio de Walter Franco, ela me chamou para ver algo no primeiro quarto do escritório. Era dia, mas as persianas estavam fechadas, deixando o cômodo com pouca iluminação, deslocando-nos de qualquer noção de hora. “Está escutando?”, ela me pergunta. Fazemos silêncio e, então, ouço de forma bem nítida e descompassada o som de muitos relógios, seus ponteiros girando. Olho para cima das estantes de livro e vejo, pendurados um ao lado do outro, os vinte e dois relógios que compõem seu trabalho *O tempo passa* – vinte e duas músicas, vinte e dois relógios.

Criados exclusivamente para esse trabalho, cada um dos relógios é composto por duas hastes tipográficas no lugar dos ponteiros de minuto e hora. As peças foram retiradas da antiga máquina de escrever do pai de Elida – a mesma que, após aberta, foi transformada na escrita de *Carta ao pai*.



*O tempo passa* (2015). Foto Bernardo Kroeff

Consciente de que a passagem do tempo é uma questão recorrente em suas obras, e motivada por isso, ela decide criar seus próprios relógios – talvez uma tentativa de lidar com sua angústia diante da passagem do tempo. Todos os relógios foram ligados aos mesmo tempo, na abertura da exposição *365*, em outubro de 2015. No entanto, à medida que as hastes-ponteiro iam rodando, devido aos diferentes pesos das peças, cada relógio foi seguindo uma velocidade própria e, assim, marcando horários diferentes uns dos outros – como se nos dissessem: o tempo passa, mas não há apenas uma duração.

De imediato, logo no primeiro contato que tive com o trabalho, ainda na exposição, os vinte e dois relógios pendurados um ao lado do outro me provocaram uma reflexão acerca desse tempo único e calculável, ao qual estamos submetidos, que se divide em segundos, minutos e horas. Em *O tempo passa*, estamos diante de uma multiplicidade de durações descompassadas que, de alguma forma, ainda que sutil, confrontam a noção de cronologia que rege nossos comportamentos cotidianos. Além disso, embaralham a ideia de que o tempo passa de uma mesma maneira para todos, como nos ensinam os relógios, esses *infernos enfeitados*, de que fala Julio Cortázar, no conto *Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio*, publicado no livro *Histórias de cronópios e de famas* (2016, p.27):

Pense nisto: quando dão a você de presente um relógio estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar. (...) dão a você – eles não sabem, o terrível é que não sabem – dão a você um novo pedaço frágil e precário de você mesmo, algo que lhe pertence mas

não é seu corpo, que deve ser atado a seu corpo com sua correia como um bracinho desesperado pendurado a seu pulso.

O relógio constitui um pedaço frágil e precário de nós mesmos, sobretudo pela insistência em lembrar-nos, incessantemente, de que o tempo está passando e que nunca conseguimos dar conta disso, desse esgotamento das horas. O relógio materializa o tempo e contribui para nos distanciar daquilo que Henri Bergson, em *Memória e vida* (2011, p.4), chama de *duração-qualidade*. Segundo Bergson, durante o sonho, nós deixamos de medir a duração e, simplesmente, a sentimos. O tempo, então, passa qualitativamente e não quantitativamente. De maneira semelhante, quando nos distraímos, tampouco contamos as batidas de um relógio. O tempo se desenrola numa *duração-qualidade*: “aquela que a consciência atinge imediatamente, aquela que o animal provavelmente percebe”, em oposição ao tempo materializado “que se tornou quantidade por um desenvolvimento no espaço” (Idem, p.4). No entanto,

a consciência, atormentada por um insaciável desejo de distinguir, substitui a realidade pelo símbolo, ou só percebe a realidade através do símbolo. Como o eu assim refratado e por isso mesmo subdividido presta-se infinitamente melhor às exigências da vida social em geral e da linguagem em particular, ela o prefere e perde pouco a pouco de vista o eu fundamental. (Idem, p.5-6)

Confiamos no relógio, ficamos presos a esse calabouço de ar, como uma maneira, sobretudo, de servirmos às tarefas da vida social de forma satisfatória. Passamos, então, a acessar a realidade somente através dos números marcados pelos ponteiros, acreditando em um tempo que pode ser dividido e administrado em suas partes. Assim, com essa corrente atada a nosso corpo, lembrando-nos insistentemente de que o tempo passa – está passando, estamos a cada minuto mais próximos da morte, do fim –, vamos nos afastando desse *eu fundamental* que nada mais é do que a própria duração-qualidade, um tempo não-matemático ou finito.

Bergson defende que o tempo é movimento e indecomponível. Para sustentar esse pensamento, ele nos traz a imagem de uma flecha lançada do ponto A para o ponto B. Enquanto se move, a flecha não está em um só lugar, mas, sim, percorrendo um trecho na sua indivisível mobilidade:

Podem fixar um ponto C no intervalo percorrido e dizer que num certo momento a flecha estava em C. Se nele tivesse estado é porque se teria detido ali e vocês não teriam mais um curso de A até B, mas dois cursos,

um de A para C, outro de C para B, com um intervalo de repouso. (Idem, p.15)

Segundo Bergson, essa ilusão de que a flecha esteve em C se dá porque insistimos em enxergar o caminho percorrido como uma “trajetória imóvel sobre a qual podemos contar tantas imobilidades quantas quisermos” (Idem, p.15). No entanto, o que deixamos de notar é que essa trajetória se desenrola “de um só golpe” e, embora possamos dividi-la à vontade após criada, “não se conseguiria dividir sua criação, que é um ato em progresso e não uma coisa” (Idem, p.15-16). Para Bergson, é precisamente essa mobilidade indivisível que constitui a duração – que, como já vimos, é mudança ininterrupta, aquilo que há de mais “substancial e duradouro no mundo” (Idem, p.17). Além de móvel e indecomponível, a duração também não se desenrola em um ritmo único, mas, sim, em “muitos ritmos diferentes, que, mais lentos ou mais rápidos, mediriam o grau de tensão ou de relaxamento das consciências” (Idem, p.87).

Bergson traz, então, outra imagem, de um copo d’água com açúcar se dissolvendo. Segundo o filósofo, o tempo desse processo coincide com a impaciência de quem o observa, ou seja, com a própria duração da pessoa que espera a água se misturar com o açúcar. Essa duração nem sempre, ou mesmo nunca, se iguala ao tempo matemático desse processo de dissolução. Dessa maneira, antes qualitativo que quantitativo, o tempo está sempre sujeito a diferentes ritmos e durações de acordo com as experiências de cada um. Segundo Deleuze, lendo Bergson, mais do que afirmar que há uma pluralidade de durações, Bergson defende que “o universo é feito de modificações, perturbações, mudanças de tensão e de energia, e nada além disso” (Deleuze, 1999, p.60). Ao que acrescenta: “Percebemos então numerosas durações, tantas quanto queiramos, todas muito diferentes umas das outras” (Idem, p.60). Essa coexistência de diversas durações, no entanto, compõe um único tempo, *uno e universal*, como explica Deleuze:

O escoamento da água, o vôo do pássaro e o murmúrio de minha vida formam três fluxos; mas eles são isso apenas porque minha duração é um fluxo entre eles e também o elemento que contem os dois outros. (...) Dois fluxos jamais poderiam ser ditos coexistentes e simultâneos se não estivessem contidos em um mesmo e terceiro fluxo. (Idem, p.64).

Pensando a partir dessa ideia de Bergson, trazida por Deleuze, os relógios de Elida, simbolicamente, seriam como essas múltiplas durações (dos fluxos da água, do pássaro e do murmúrio da vida), coexistindo em um único tempo, impessoal, uno, universal e impossível

de ser medido. Ao arrancar da máquina de seu pai (esse corpo-ausência) as quarenta e quatro hastes e montar seus próprios relógios, Elida desmonta também o pedaço *frágil e precário* de si mesma; desarma o calabouço de ar que é a ideia de um relógio com seu ritmo único, que não para. *O tempo passa* não é capaz de acabar com a noção já naturalizada de um tempo único e quantificado, mas, ainda que de forma simbólica, nos proporciona a possibilidade de viver outra experiência diante de outros relógios, que marcam o tempo no ritmo que lhes cabe. Ficamos, assim, face à fragilidade da ideia desse objeto – afinal, é preciso pouco para que o tempo passe em outros ritmos.

Enquanto pensava nessa obra, Elida lia *Ao farol*, de Virginia Woolf. Livro em que a escritora inglesa pinta um quadro do tempo, construindo uma narrativa que acompanha o passar dos anos na casa da família Ramsay, nas ilhas Hébridas, litoral da Escócia. Praticamente todo o livro se monta de dentro dessa casa, com janelas que a Sra. Ramsay gostava de manter sempre abertas. Uma casa cheia: Sra. e Sr. Ramsay, os oito filhos, amigos, jantares, muitos pensamentos e desejos, em um tempo de vento, sempre impedindo a ida ao Farol. Entre *A Janela* e *O Farol*, primeiro e último capítulos, um corredor: *O tempo passa* – segundo capítulo da obra de Woolf, que dá nome ao trabalho de Elida.

A escritora, nesse momento do livro – o mais breve em número de páginas, mas o maior em densidade – descreve a violenta passagem do tempo sobre a casa abandonada por uma família que se afastou ao longo dos anos, em meio a mortes, guerras e tentativas de vida. Com a ausência dos Ramsay, os elementos da casa vão se deteriorando aos poucos, se desgastando, mudando de cor, enferrujando. É após a leitura do livro, especialmente desse segundo capítulo, que Elida elabora a ideia do seu trabalho *O tempo passa*, mantendo o pensamento em torno de um tempo que passa atrelado à família e à casa, àqueles que já morreram e aos que permanecem, *ao que permanece* – todas as coisas enferrujadas, desgastadas, sem função. O que resta de um tempo que passou nessa máquina de escrever antiga? Como criar alguma dobra no tempo e, para isso, utilizar-se do próprio corpo dessa máquina? Ao arrancar por dentro as hastes já gastas e deslocá-las para dentro de relógios, Elida faz *com e dessa* máquina, carregada de tempo e da memória do pai, outra coisa.

Enquanto escrevia *Ao Farol*, Virginia Woolf, por sua vez, lia *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Segundo o filósofo Michel Serres, no texto *Tempo e erosão: faróis e sinais de bruma* (2013)<sup>79</sup>, uma das palavras mais repetidas no romance de Woolf é

<sup>79</sup> Originalmente publicado na revista L’Herne, número especial sobre Michel Serres, 2010, p.203-215 e, posteriormente, traduzido para o português por Tomas Tadeu e publicado, com autorização da revista, no livro

*coisas*, e esse seria um dos traços em comum entre a escritora inglesa e o escritor francês: dar aos objetos inanimados uma alma.

Proust o diz expressamente quase no início de seu *À la recherche*: ele afirma querer se alinhar entre os antigos celtas que animavam os seres vivos e até mesmo os objetos inertes. Esta profissão de fé ilumina a leitura de sua obra. Virginia Woolf pratica a mesma religião e executa os mesmos ritos: “animistas” os dois? Eis aí sua visão do mundo. Juntos, eles anunciam na nossa uma cultura estrangeira que, esquecida dos celtas e dos estoicos, riria ao ouvir falar da alma do mundo. (...) Proust e Woolf cantam a alma das coisas. Melhor: neles, a alma do mundo canta por si mesma. (Idem, p.43-44)

Em *Ao Farol*, ainda pensando com Serres, o melhor contador do tempo é a morada, com suas “muralhas inertes e móveis mudos, face às terríveis correntes de ar e aos insistentes gotejamentos” (Idem, p.43). Algo como o que Jacques Derrida formula em *Morada* (2004), ao dizer que no livro *O instante de minha morte*, de Maurice Blanchot, a “verdadeira personagem central” é a morada (*demeure*) e a sua permanência (*demeurance*) (2004, p.82). Ainda que de forma distinta à Blanchot, a casa de Woolf é também a personagem central do livro. Apesar desse animismo, não há, nem em Woolf nem em Blanchot, a tentativa de personificar as coisas. Atribuir-lhes uma alma não significa dar-lhes características humanas, mas, sim, algum tipo de liberdade, alguma autonomia que se estabelece, justamente, *no tempo, através do tempo, a partir do tempo, pelo tempo* – em defesa de que as coisas, assim como os homens, também têm suas durações próprias.

Em *O tempo passa*, sua instalação, Elida contorce a ideia de relógio, esse objeto comum às nossas vidas, dando-lhe outro estatuto, em que este deixa de ser uma coisa entregue à função única de contar o tempo (sempre no mesmo compasso) e assume certa liberdade poética ao seguir outros ritmos, impostos agora pelo peso das peças de uma máquina obsoleta. Mantendo o formato do relógio, Elida ainda não desfaz a noção de um tempo divisível, a qual se opunha Bergson. No entanto, mesmo materializando o tempo, deixando-o dentro da lógica do *chronos*, ela acaba por desmontar a noção de que vivemos todos (em) uma mesma duração. Estamos ainda diante de relógios, sim, mas não de uma cronologia. Os vinte e dois relógios marcam, cada um no seu ritmo, um tempo mais perto de um *cairós* que de um *chronos*.

Aquilo que determina a velocidade de cada um são os pedaços desse objeto obsoleto, essa máquina de escrever antiga, fragmentos de um passado que, agora, dão movimento ao

tempo presente que é, também e simultaneamente, futuro. Podemos escolher, ali, qual dos vinte e dois relógios seguir – ou mesmo nenhum. Ao fechar os olhos e escutar o descompasso de todos esses ponteiros, a angústia diante de um tempo que passa, de alguma maneira, diminui, quase desaparece. Esses vários tempos coexistindo acabam por transmitir a sensação libertadora de não haver, afinal, um só tempo. Mais do que aceitarmos a coexistência de diferentes durações, podemos também inventar outro(s) tempo(s), desmontar e montar nossos próprios relógios.

## 2.

Na página 44 de sua antiga versão do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, já amarelada e desgastada<sup>80</sup>, Elida anota à caneta, na margem esquerda da folha: “O tempo passa”. Ao lado de sua letra, lemos a seguinte frase de Euclides: “Assim se vão os dias”. Mais adiante no mesmo livro, na página 335, Elida escreve outra vez “O tempo passa”, agora ao lado de “Iam-se assim os dias...”, de Euclides. Quase como um obsessão, essas anotações parecem querer lembrá-la a si mesma de que o tempo que passa não é apenas *pensado*, mas *vivido* no correr dos dias, que se vão, em diferentes durações. Um tempo que inevitavelmente passa, mas com o qual e no qual podemos nos relacionar de diferentes formas.

Michel Serres, ao falar da Sra. Ramsay, personagem de *Ao farol* que conecta todos os outros personagens do romance, inclusive a casa e o tempo, diz que ela dá todo o seu tempo

aos filhos, ao marido, aos pobres ao redor, tricoteia para o filho do faroleiro, dá refeição aos hóspedes, calor à casa... ela dá tanto que morre disso. Ela dá seu tempo; ainda que o consideremos como um elemento dado que não precisa de mediação, ela dá o tempo. Mais do que contá-lo, ela dá o tempo, ela o produz. (Idem, p.50)

À maneira da Sra. Ramsay, Elida também dá (e perde) seu tempo. Talvez seja esse seu esforço maior em cada uma de suas criações artísticas: inventar outro tempo e, então, dá-lo, oferecê-lo, enviá-lo como um presente possível ao outro – ainda que esse gesto seja pura contingência. No entanto, diferente da personagem de Woolf, em vez de morrer disso, é precisamente disso que vive. Dar esse tempo a si e ao outro – que é sempre uma perda de

---

<sup>80</sup> Elida ganhou de Donald Schüller uma versão antiga de *Os Sertões*, inteiramente anotadas nas laterais do texto e já bastante desgastada, quase se desfazendo, que utilizou para criação de *Desertões*, trabalho que, como *O tempo passa*, também foi criado para a exposição 365. Elida fotografou todas as anotações de Donald nos cantos das páginas do livro e dispôs essas imagens dentro de 1.018 lupas, pregadas à parede da galeria. O livro, dentro de uma caixa de vidro, também compunha a exposição. Pouco tempo depois, em uma das visitas ao sebo Garagem dos Livros, Seu João, dono e amigo, lhe entrega de presente um exemplar igual ao de Donald. É nesse livro em que Elida faz suas anotações à margem das páginas.

tempo – é sua forma de pensar seus trabalhos e de viver melhor o próprio tempo, um tempo próprio.

**Manicure:  
cor e espessura do tempo**

*Os objetos têm um sentido, eu o pego do cotidiano e lhe dou outro sentido, tratando de resgatá-lo dessa dependência funcional.*

Joan Brossa

Às vezes, fazer alguma coisa não leva a nada. Em 1997, movido por esse pensamento – a que chamou de *Paradoxo da prática I* –, o artista Francis Alÿs decidiu empurrar um grande bloco retangular de gelo pelas ruas da Cidade do México. Durante aproximadamente nove horas, curvado sobre essa ação, ele arrastou o bloco até que se desfizesse por inteiro, restando somente uma pequena poça de água ao final<sup>81</sup>. A princípio, numa primeira e rasa leitura, empurrar um bloco de gelo por nove horas seguidas é uma ação que não leva a nada – no fim, o que resta disso é a ausência do gelo, essa mancha de água no chão e só. No entanto, com seu paradoxo montado, o gesto do artista parece reafirmar exatamente o contrário: fazer algo nunca leva a nada. No caso desse trabalho de Alÿs, após horas arrastando o bloco de gelo e sendo gravado por uma câmera, temos uma vídeo-performance, o que já é, em si, algo – e nunca um nada. Há, ainda e sobretudo, seu corpo, cansado e marcado pela memória desse caminhar com o gelo. Nada disso é nada. Entretanto, diante de uma lógica de vida determinada pelo consumo e pela produtividade, por aquilo que se pode *ganhar com* ou *fazer de* algo, a ação de Francis é completamente inútil, não serve para nada – ou, como ele mesmo propõe, não leva a nada. Por que, então, perder tempo com isso? Qual pode ser a potência de uma ação como essa, compreendida como completamente inútil dentro de um sistema que insiste na condição funcional de todas coisas, incluindo o homem?

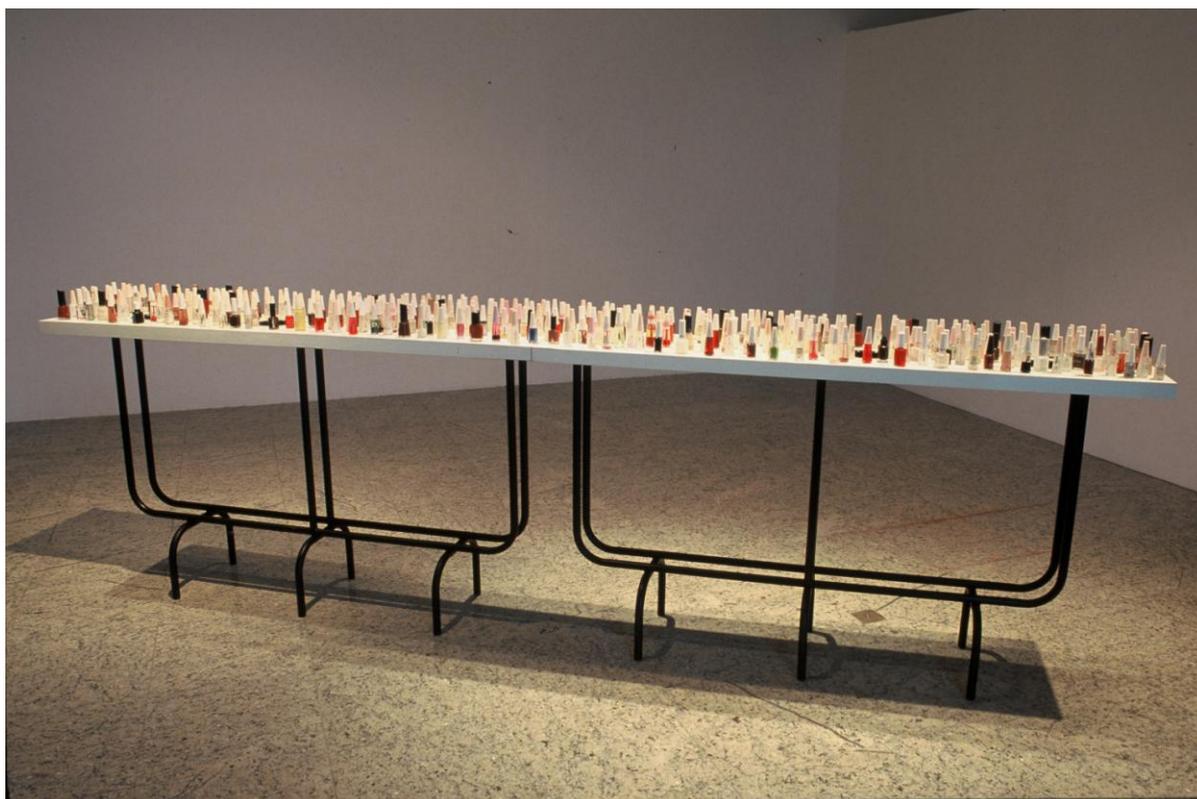
Se insistimos em repetir expressões como “não tenho tempo” ou “preciso ganhar tempo”, passar nove horas do dia empurrando um bloco de gelo seria também uma maneira de questionar essa busca incansável por *mais* e provocar um pensamento que vai na contramão disso: Como ainda perder tempo? Empurrar esse bloco de gelo leva realmente a nada? É isso, de fato, uma perda de tempo? Fazer algo-que-não-leva-a-nada não acaba sendo, sempre e também, uma maneira de construir algo novo, seja uma vídeo-performance, uma memória, um encontro, um pensamento, uma experiência, uma poesia? Será possível, então, pensando sobretudo na criação artística, escapar desse binarismo de que perder algo implica sempre em algum ganho?

Pensando com o trabalho de Francis e essas questões – que não pretendo responder,

---

<sup>81</sup> Essa performance foi gravada e editada em vídeo. Disponível no site <http://francisalys.com/> (acesso 20/11/16).

mas, sim, deixá-las como estão, ativas –, enxergo as criações de Elida em um lugar próximo ao que seria esse fazer algo que, aparentemente, não leva a nada, mas que é justamente onde todo seu trabalho artístico se constrói, como em *Manicure*, obra apresentada pela primeira vez em Brasília, na Galeria Athos Bulcão, em 1998<sup>82</sup>. Durante três anos, ela pediu à manicure, com quem pintava as unhas, que não jogasse no lixo os vidros de esmalte vazios ou fora do prazo de validade, mas que os guardasse para lhe entregar depois. A cada ida ao salão de beleza, Elida recebia esses frascos acumulados e os levava para casa, ainda sem saber o que faria disso, ou mesmo se faria algo disso. Ao final desse período, viu-se diante de uma coleção formada por 388 vidrinhos secos, esses objetos que já não servem para as unhas. Pouco tempo depois, ela decide usar esses vidros para compor um novo trabalho, intitulado *Manicure*: uma mesa de três metros de comprimento, revestida de fórmica branca, com 30 centímetros de largura e 95 de altura, sobre a qual vemos todos os frascos dispostos de forma aleatória.



*Manicure* (1998). Foto Tibico Brasil.

O gesto de Elida, ao guardar todo esse material que já não serve e dispô-lo sobre uma

---

<sup>82</sup> Como resultado do Prêmio Brasília de Artes Visuais MAB/MinC, com o qual Elida obteve a tutoria de Vera Chaves Barcellos e uma bolsa-pesquisa pelo período de um ano.

mesa, vai na contramão do que se espera dentro da lógica do consumo, de uma busca pela assepsia em que as coisas sujas e gastas devem ser deixadas do lado de fora da casa, lacradas em sacos de lixo; de que não devemos perder tempo com coisas velhas e sem função; de que tudo isso, afinal, não leva a nada – esse *nada* em que, precisamente, se constitui todo seu trabalho artístico. Em um primeiro momento, esse gesto de Elida me remete, também, à artista Aline Dias, que, em 2004, começou a guardar, dentro de caixas de papel, toda a poeira varrida de sua casa. Repetindo essa ação ao longo de quatro anos, em 2008 ela montou seu trabalho *cubo de poeira*: um pequeno cubo formado por todos esses restos de sua casa, mistura da poeira com traças, cabelos, pelos, asas de insetos, folhas, papéis etc. Nessa ação repetitiva, ela percebeu que há, na poeira, uma insistência, à que George Bataille já havia atentado, como diz no verbete “poeira”, de seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, em 1929:

Os contadores de estórias não se deram conta que a Bela Adormecida acordaria coberta com uma grossa camada de poeira; nem pensaram nas sinistras teias de aranha que se desprenderiam ao primeiro movimento de sua cabeleira ruiva. Porém, melancólicas camadas de poeira constantemente invadem habitações e as sujam uniformemente: como se preparassem sótãos e cômodos velhos para a ocupação iminente de obsessões, fantasmas, espectros, que o odor decadente da velha poeira nutre e intoxica. (...) Um dia ou outro, é verdade, a poeira, admitindo sua persistência, vai provavelmente ganhar vantagem sobre as domésticas, invadindo as imensas ruínas dos prédios abandonados, dos estaleiros desertos... (Bataille, 1995, p.42-43, apud Dias, 2009, p.93)

Na ação de juntar todas essas camadas persistentes de poeira, impedindo que elas *ganhem vantagem* sobre sua morada, Aline acaba por reunir todo o pó que se acumularia sobre sua casa caso não varresse os cômodos com frequência; todo esse pó que certamente cobriria o corpo da Bela Adormecida de Bataille. Isso traz a seu trabalho uma *dimensão temporal*, ou seja, acaba por “tornar visível a duração da coleta, conferindo volume e espessura para o tempo” (Idem, p.86). Dentro do pequeno cubo de poeira, formado por restos que certamente iriam para o lixo, encontramos também o volume do tempo, o peso do pó, desses anos reunidos dentro de um único espaço. É essa também uma forma de tentar medir a passagem do tempo, dimensioná-la, torná-la visível. De forma próxima, *Manicure* também confere espessura ao tempo, num volume medido pela quantidade de frascos guardados, que provoca também um pensamento em torno da memória desses objetos e de um tempo que passa.

Entretanto, entre os trabalhos de Aline e os de Elida há uma diferença que salta. Ainda

que guarde os restos, em vez de deixá-los como lixo, Aline mantém a ação comum e asséptica de varrer, de retirar todo o pó, de impedir – ao contrário do que queria Bataille – que a poeira fique nos objetos. Essa poeira íntima, ao ser retirada de casa, interrompe a demora (*la demeure*) necessária para que o corpo da Bela Adormecida seja inteiramente coberto pelo pó – nessa que seria a potência de toda poeira –, criando com isso um outro objeto, esse cubo no qual toda a sujeira fica compactada, presa, impedida de atingir outros corpos. O caminho de Elida com seus restos, os vidrinhos, é, de certa forma, inverso: ela recolhe aquilo que iria para o lixo, mas, em vez de criar algo novo com isso, decide não fazer nada, simplesmente deixá-lo como é – quase como espalhar sobre a mesa o pó retirado do corpo adormecido. A poeira de Elida nunca é íntima. Não lhe interessa juntar os próprios esmaltes utilizados, mas, sim, recebê-los de outra pessoa, nesses envios que nascem, sempre, de uma conversa, de um apelo ao outro.

Interessante pensarmos, aqui, nesses vidros como matéria e não apenas como objeto. É através do vidro que enxergamos as cores dos esmaltes. É essa a maneira de Elida “olhar as coisas através da transparência do vidro”, “esbarrar no silêncio desta transparência”<sup>83</sup>. Esse material, já explorado por outros artistas, como Marcel Duchamp e seu *O Grande Vidro*, e mesmo por Elida em outros de seus trabalhos<sup>84</sup>, está presente também e de forma intensa na arquitetura das cidades contemporâneas, nos prédios e carros. No entanto, esses últimos – cada vez mais escuros, fumês, blindados – apontam para uma direção oposta à transparência silenciosa presente em *Manicure*. O vidro, quando translúcido, permite que vejamos as coisas por dentro, ainda que não possamos tocá-las. É esse, talvez, seu grande silêncio: proximidade e distanciamento a um só tempo. Algo como o que escreve Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*, ao dizer: “Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar” (Pessoa, 2006, p.100)<sup>85</sup>.

Apesar de já esvaziados ou com a tinta endurecida por dentro, o tempo continua a *agir* no interior desses vidrinhos de esmalte, nos quais

<sup>83</sup> Elida em entrevista publicada na Revista Oroboro, v.2, 2004/2005. Disponível no site: [www.elidatessler.com](http://www.elidatessler.com) (acesso 12/04/16).

<sup>84</sup> Como em *Falas Inacabadas* (1994), *Pouca* (2003), *Tubos de ensaio <> Test Tubes* (2006), *Toda Pessoa* (2007), *Dubling* (2010) – para citar alguns.

<sup>85</sup> Essa frase de Pessoa dá corpo ao trabalho de Elida *Toda Pessoa* (2007), apresentado pela primeira vez na exposição coletiva “BR 2008”, na Galeria Virgílio, São Paulo-SP. Elida utiliza 27 potes de mantimento de vidro para grafar sobre eles as palavras desse verso de Pessoa com jato de areia. Para compor esse trabalho, ela cria uma associação entre o verso do poeta e o Artigo XXV da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que diz: “Toda pessoa tem direito a um padrão de vida capaz de assegurar, a si e a sua família, saúde e bem-estar.”

alguns líquidos decantam, outros endurecem, cerdas de pincel se grudam para depois se dissolver. A obra revela que até mesmo objetos aparentemente inertes como esses podem revelar a vida que não para de acontecer.<sup>86</sup>

Tanto essa vida que não para de acontecer como o laço do fazer as mãos se desenrolam precisamente no espaço do cotidiano, que, para Icleia Maria Borsa Cattani, é o *espaço dos afetos*, como escreve no texto *O fio do cabelo (e da meada)*<sup>87</sup>. Icleia nos chama atenção, já desde o início da trajetória de Elida, que é no cotidiano onde a artista busca sua matéria-prima e é, também no cotidiano, que os afetos se constroem. No entanto, e ao mesmo tempo, o cotidiano é também o espaço da ausência total de afeto, no qual tudo já ocupa um lugar (pré-)definido e perdemos a capacidade de nos *afetar*. No entanto, e ainda assim, é no próprio cotidiano onde podemos (e devemos) buscar novas formas de afeto, de deixar-nos afetar pelas coisas, pelas pessoas, pelas experiências. Ao retirar as coisas de seus devidos lugares e impedir que se transformem em lixo (no caso, os vidros de esmalte), a artista cria alguma possibilidade para as coisas a afetarem e a interrogarem acerca da vida, de um tempo que é medido em prazos de validade.

Assim, o gesto artístico de Elida parte de um *artigo comum da vida* e inventa para ele um novo lugar, ou mesmo *um novo pensamento*, como escreve Marcel Duchamp no texto *O caso de Richard Mutt* (1917, p.1)<sup>88</sup>, publicado logo após sua obra *Fonte* ter sido recusada em uma exposição na qual o artista se inscrevera sob o pseudônimo de Richard Mutt. Duchamp escreve:

O Sr. Richard Mutt mandou uma fonte. Sem discussão, este objeto desapareceu e não foi mostrado. Quais foram os fundamentos da recusa da fonte do Sr. Mutt?

1. Alguns argumentaram que era imoral, vulgar
2. Outros, que era plágio, uma simples peça de banheiro

A fonte do Sr. Mutt não é imoral, isso é absurdo, não mais do que uma banheira é imoral. É um objeto que se vê diariamente nas vitrines das lojas de encanamento.

Quanto a se o Sr. Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, isso não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Tomou um artigo comum da vida, o arranjou de forma a que seu significado utilitário desaparecesse sob um novo título e um novo ponto de vista – criou um novo pensamento para este

<sup>86</sup> Trecho do texto que compõe o material didático do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo. Disponível em: [www.iberecamargo.org.br/site/upload/programaeducativo/material-didatico-elida-tessler.pdf](http://www.iberecamargo.org.br/site/upload/programaeducativo/material-didatico-elida-tessler.pdf) acesso 15/08/2016.

<sup>87</sup> O texto foi escrito em 1988, para a primeira exposição individual de Elida, *Desenhos* – portanto, dez anos antes de *Manicure*.

<sup>88</sup> Publicado originalmente na revista *Blind Man*, n.2, New York, 1917.

objeto. (Idem, p.1)

Em *Manicure*, de modo próximo às operações de Duchamp (artista que, não à toa, é referência para Elida), ela cria também um novo pensamento para esses vidros de esmalte, ao deslocá-los do espaço cotidiano dos salões de beleza (tantas vezes, já sem afeto algum) e estabelecer contato num tempo de espera com a manicure (algum afeto possível). Sem modificar os objetos que recebe, apenas dispondo-os como são (agora, já velhos e gastos) sobre uma mesa, Elida assume o lugar do *artista moderno*, ideia que Tania Rivera (2012, p.46) recupera a partir de Walter Benjamin, ou seja, o lugar do *trapeiro*,

o catador de lixo que recolhe os dejetos, a escória da sociedade e os representa, renomeados e portanto instituídos no seio de um campo simbólico especial, o da arte. (...) Ele não tem mais a pretensão de, à maneira de Deus, criar a partir do nada. Ele recolhe o que a sociedade despeja e despreza.

Não se trata, portanto, de criar um objeto novo, mas, sim, novas formas de apresentar objetos que já existem, que formam parte de nossos cotidianos. Assim, criar possibilidades de sermos afetados por artigos comuns da vida, como um urinol ou vidros de esmalte, que a maioria de nós já passamos a olhar sem ver.

Elida recebe da manicure os 388 frascos como um envio de uma memória do *fazer as mãos*, de um tempo gasto no contato da tinta com unhas de diferentes mãos, um tempo que passou e está materializado no vazio desses objetos – que carregam a *história de muitas horas vividas e perdidas, de muitas ilusões – na unha escreve-se um capítulo da vida*, como diz Donaldo Schüller, (2003, p.46). É nessa aproximação da vida cotidiana com a criação artística, de objetos do dia a dia com objetos de arte, que a questão *com e do tempo* se faz presente nesse trabalho de Elida.

*Como refletir sobre o tempo independente de um relógio ou de uma ampulheta, mas, sim, a partir de um prazo de validade de um produto comercial?*, (nos/se)indaga Elida<sup>89</sup>. Em *Manicure*, a passagem do tempo ganha volume e espessura no acúmulo de objetos gastos, que já perderam a validade e estão “desprovidos de lugar e função – os imprestáveis – neste mundo de um *a serviço de*, sempre, um *a serviço de*”, como escreve Manoel Ricardo de Lima, no texto *Uma recolha: entre e gesto mínimo* (2013, p.71). Para o autor, *Manicure* nos coloca diante

---

<sup>89</sup> Em entrevista à Priscila Gomes, na reportagem “Conexão Unisinos – Exposição Gramática Intuitiva”, de 29/07/2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ziT13HHqM0> (acesso 17/09/10).

de uma afetividade construída, de um estado afetivo e político, por isso tênue, mas inserido na radicalidade da experiência da duração de nossas temporalidades desfeitas. É o que fica no meio, *entre e gesto* mínimo: Elida, a manicura, os vidrinhos coloridos. (Idem, p.71)

Em *Manicure*, diferente do *cubo de poeira*, o tempo não adquire somente volume, mas diferentes tonalidades, na junção de pincéis e vidrinhos coloridos que marcaram muitas mãos com suas tintas. Elida se apropria desses esmaltes, que já não pintam nada, para compor sua própria pintura, radicalizando a ideia de que, para uma tela ficar pronta, é preciso esperar a tinta secar – esse tempo do pintor. Em *Manicure*, o que vemos é um quadro pintado por tintas e pincéis já secos; uma pintura sem os princípios tradicionais da técnica – o que provoca também alguma reflexão sobre o lugar da pintura na arte contemporânea, como bem observa Angélica de Moraes, no texto *Percurso de uma poética* (2003)<sup>90</sup>:

A superfície sobre a qual eles (*os vidros de esmalte*) repousam não é a tela, mas abre, como esta, área de convívio que prevê dois lados de uma ação (obra/espectador) quem faz e quem recebe (vê) uma ação pictórica. Por muito tempo, a pintura e a arte em geral estiveram identificadas com a beleza, confinadas a ela. Elida faz alusão ao salão de beleza para anotar essa mudança e ampliação de rumos.

Ambas, pintora e manicure, trabalham com pincéis e tinta, buscam, de alguma forma, criar o belo. Aprendemos que o trabalho da primeira deve ocupar espaços legitimados das artes, como galerias e museus. Já o da segunda restringe-se aos salões de beleza – nesse cotidiano ao mesmo tempo *dos e da falta de* afetos –, repetindo sempre a mesma ação de arrastar os pincéis sobre diferentes unhas. Como, então, sair dessa cena, desmontá-la? Diante da arte como a manifestação do que há de mais sublime, como tanto se quis e ainda se quer, o gesto de Elida desarma essa hierarquia, imprimindo força ao cotidiano banal do salão de beleza, esse universo da manicure, ao trazer o vidro de esmalte como instrumento e matéria-prima de sua obra. O *sublime*, o *divino* passa a ser, também, o gesto da manicure, como, *coincidentemente*, a escritora Lúcia Leão traz em seu poema *coincidência*<sup>91</sup>:

#### **coincidência**

a pintura perdida de michelangelo  
estampada no jornal.  
no fundo da bolsa preta o batom.

<sup>90</sup> Disponível no site <http://www.elidatessler.com/> (acesso 15/10/16).

<sup>91</sup> Publicado na revista Mallarmagens, em 22/07/2015. Disponível no site: <http://www.mallarmagens.com/2015/07/a-manicure-e-o-sublime-total-6-poemas.html> (acesso 20/09/16).

nas beiras dos dedos o vermelho,  
o esmalte que brilha,  
meio sangue, marrom.  
e o seu nome no vidrinho e a sós: *divino*.  
divino seria ter um mecenas.  
sem ter nenhum para a sua arte, a manicure  
é o sublime total.  
o certo é que a moça nem imagina  
que é um vício que a sua cliente tem,  
o de ser tocada assim, a pincel.  
todas as sextas ela vai,  
só para rebater o vão,  
aquele pequenino espaço entre os homens,  
na criação de adão.

Em vez de assumir o lugar de um mecenas, de conferir ao trabalho da manicure o estatuto de arte (isso que seria divino), Elida cria um caminho um tanto inverso: traz para a própria arte o peso daquilo que sobra do cotidiano dessa manicure. Pensando com Manoel Ricardo de Lima, em seu livro *As mãos* (2012, p.30), quando escreve *mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos*<sup>92</sup>, talvez o mais evidente gesto sublime da manicure seja o de colocar-se perto, ao pôr “toda a beleza do mundo” nas mãos do outro – ou, ainda: “esta generosidade, a mão do outro com atenção” (Idem, p.60, p.29).

Elida e a manicure pintam, juntas, um quadro que se faz no contato generoso com o outro, nesse *perto* que se fica das mãos, ainda que não se conheça a quem. Uma pintura insistente que, de súbito, me remete a Candido Portinari. Artista que, morto em 1962, intoxicado pelo chumbo de seu branco titânio, pintou sempre e também mãos, perto e atento – e “nada mais resiste à mão pintora”, escreve Carlos Drummond de Andrade, *acerca de e para Portinari*, no poema *As mãos*<sup>93</sup>, que, na primeira estrofe, diz:

Entre o cafezal e o sonho  
o garoto pinta uma estrela dourada  
na parede da capela,  
E nada mais resiste à mão pintora.  
A mão cresce e pinta  
o que não é para ser pintado mas sofrido.  
A mão está sempre compondo  
módul-murmurando

<sup>92</sup> Em 2004, Elida cria um trabalho a partir dessa frase de Manoel, em que transcreve, palavra por palavra, um trecho do livro *As mãos* (2012). São 21 pratos de porcelana branca com palavras impressas em preto, sendo as do título na cor laranja. Nesse mesmo ano, Elida inclui a mesma frase na instalação *Manicure*, colando-a em adesivo numa parede próxima à mesa com os esmaltes, nas exposições *O Contato* (2004-RJ) e *Mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos* (2004-PR). Depois, em 2013, na exposição *Gramática Intuitiva* (RS), Elida apresenta a frase de outra forma: impressa em serigrafia sobre uma grande lixa, imitando uma lixa de unha, também junto ao trabalho *Manicure*.

<sup>93</sup> Escrito logo após a morte do pintor Portinari, em 1962, e publicado no livro *Lição de coisas* (1962). In Carlos Drummond de Andrade. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1983.

o que escapou à fadiga da Criação  
 e revê ensaios de formas  
 e corrige o oblíquo pelo aéreo  
 e semeia margaridinhas de bem-querer no baú dos vencidos.  
 A mão cresce mais e faz  
 do mundo como-se-repete o mundo que telequeremos.  
 A mão sabe a cor da cor  
 e com ela veste o nu e o invisível.  
 Tudo tem explicação porque tudo tem (nova) cor.  
 Tudo existe por que foi pintado à feição de laranja mágica,  
 não para aplacar a sede dos companheiros,  
 principalmente para aguçá-la  
 até o limite do sentimento da Terra domicílio do homem.  
 (...)

Elida evoca exatamente essa memória de mãos que pintam, suas e da manicure, na generosidade da mão do outro com atenção (tentativa de algum afeto em meio ao cotidiano) e na própria atenção com o peso do tempo que passa por essas mãos, em diferentes tons e cores – e talvez tudo tenha alguma explicação por ter (novas) cores. As cores se renovam, os nomes também, os esmaltes *divinos* ficam gastos e são descartados. Se nada resiste à mão (da) pintora, em *Manicure*, os vidrinhos de esmaltes compõem a imagem que a artista deseja traçar: uma memória materializada como duração nessa pintura que é também uma *fala inacabada*<sup>94</sup>, revelando uma afetividade construída e(m) uma vida que não para de acontecer.

---

<sup>94</sup> Título de um trabalho de Elida do qual falarei mais adiante neste capítulo.

**Ida:  
uma pintura reencarnada**

*Que será da mãe? Que será dos velhos, incluindo as coisas? Que será de tudo?*

Maria Gabriela Llansol

Ainda em meados de 1990, em uma das tardes que passava no Torreão, Elida recebe a visita de sua mãe, Ida, com algo em mãos para lhe entregar. *Guardei isto para algum dia fazer alguma coisa*, lhe disse, percebendo, talvez, que já não faria nada com tudo aquilo – ou que a filha poderia fazer algo ainda melhor. Era uma coleção de meias que entregava à Elida como um tesouro ou mesmo uma confissão – *guardei isto*. Um acúmulo de meias cinta-liga de náilon usadas por Ida ao longo de vinte anos, muitas já rasgadas, esgarçadas. Elida já sabia que a mãe guardava meias, porque, eventualmente, *fazia algo* com aquilo – como costurá-las para criar colchas –, mas não esperava receber um volume tão grande dessas meias, assim, numa tarde qualquer.

Ainda não sabia o que faria com tudo aquilo, mas guardou-as consigo, como costuma proceder com os objetos que lhe são entregues, esperando o momento de algum dia fazer alguma coisa com aquelas meias velhas, já gastas, guardadas durante anos, como uma carta que se escreve ao longo de toda a vida, pedaços de uma memória dessas pernas, da ação cotidiana de vestir-se. O gesto de Ida, de guardar todas as meias que usou durante vinte anos, seria também uma tentativa de *salvar as coisas do esquecimento*, como escreve Maria Esther Maciel, no texto *Coleção de vidros* (2011)<sup>95</sup>:

O que é colecionar senão salvar as coisas do esquecimento, dar a elas algo de nós, fazê-las ocupar os lugares de nossas perdas? Em quantos objetos guardados nos armários e gavetas encontramos um consolo para o que já não temos? Mesmo os cacos dos objetos destruídos fazem sentido nesse exercício de memória. Que o diga Carlos Drummond, que colecionava “cacos de louça quebrados há muito tempo”.

À maneira de Drummond, a mãe de Elida colecionava seus próprios cacos quebrados, essas meias furadas, como uma forma, talvez, de encontrar consolo diante do tempo, daquilo que já não está. As meias também carregam pedaços de memórias. E entregá-las à filha, confessando que havia guardado tudo aquilo para algum dia fazer algo novo – e esse algo talvez fosse simplesmente o gesto de reter vestígio –, confirma o *traço mais distinto* de uma coleção, que segundo Walter Benjamin, no texto *Desempacotando minha biblioteca – um*

<sup>95</sup> Texto de 30/08/2011, cedido por Elida.

*discurso sobre o colecionador* (2000, p.234), seria justamente essa *transmissibilidade* como herança<sup>96</sup>. Segundo Elida, sua mãe

era uma pessoa que tinha muita dificuldade com o descarte das coisas, mesmo quando elas já não podiam mais cumprir as suas funções originais. Acho que aprendi com ela o valor do obsoleto e a resistência ao universo do consumo desenfreado, quando ela procurava – e encontrava – um outro destino para os seus objetos. Transformar uma coisa em outra é lição da poesia. (Tessler, 2014, p.36)

Além das meias, essa coleção como herança, Elida herdou de sua mãe a lição da poesia – e a poesia, como diz Henri Meschonnic, no texto *Manifesto em defesa do ritmo* (2015, p.7), “só pode estar no sujeito que está sujeito ao mundo”. A poesia, pensando com Meschonnic, não estaria no mundo ou nas coisas, mas, sim, na relação que se estabelece com o mundo e com as coisas. Segundo o autor, para fazer poesia, é necessário *aprender a recusar* o mundo e a própria poesia (Idem, p.6). Guardar todas essas meias, em certa medida, seria também uma *recusa* de um mundo enquadrado na lógica do consumo e da incansável busca por adquirir sempre o novo e descartar o velho, o obsoleto. Elida amplia essa recusa de sua mãe ao receber a coleção e, em vez de jogá-la no lixo ou esquecê-la no fundo do armário, criar uma nova relação com elas, um novo espaço de afeto – para além do cansado cotidiano. Uma recusa que se aproxima também do que escreve Waly Salomão, no poema *Sargaços*, publicado no livro *Poesia Total* (2014, p.293), originalmente publicado no livro *Lábia*, de 1998:

Criar é não se adequar à vida como ela é,  
Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas  
Que não sobrenadam mais.  
Nem ancorar à beira-cais estagnado,  
Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa.  
(...)

Não se adequar à vida é também uma maneira de recusá-la, de desapegar-se das lembranças que já não sobrenadam, ou seja, não ajudam a inventar novos tempos, novos roteiros para as coisas. Mas, mesmo que Waly não o diga, as lembranças que, por outro lado, ainda sobrenadam, guardam em si alguma potência. São essas lembranças que podem nos ajudar a manter certa recusa da vida, a fazer poesia. Movida por essa tarefa de poesia, provocada por essas meias, em 1994, Elida cria o trabalho *Vinte anos e meia*, em que reveste

<sup>96</sup> Benjamin diz que “a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto.” (2000, p.234).

um único fio de arame de 13 metros com várias camadas das meias de sua mãe, deixando que o náilon em contato com o metal fosse mudando de cor, manchando-se nesse tempo de contato.

Dois anos depois, porém, a artista decide fazer outro trabalho com algumas das meias que sobraram e intitula-o *Inda* – nome de sua mãe, Ida, no dialeto ídiche. Para isso, Elida selecionou 74 meias da coleção cujas cores remetessem a tons de pele – do bege claro ao marrom escuro, passando por diferentes tonalidades de vermelho –, dispondo-as lado a lado, presas à parede por pequenas tachinhas pregadas a 6cm de distância uma da outra, totalizando 414cm de extensão total. Os rasgos, por vezes grandes e evidentes, ficam propositadamente à mostra e cada meia é colocada na parede de forma que os pés quase tocam o chão – uma suspensão, um flutuar. Assim pregadas, as meias pendem *vazias e inertes*, como escreve Angélica de Moraes, no texto *Tempo de viver, tempo de lembrar* (2003, p.7): “A obra remete quase a uma ausência tátil. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas”. Mais do que belas e alegres, talvez o que exista ali seja uma tentativa de alegria, ao apostar na permanência desses objetos, no *aInda* existir de cada meia. O que há, sobretudo, é o vazio melancólico de uma ausência de pernas, do volume de um tempo materializado nessas peças de roupa gastas.



*Inda* (1996). Foto Elida Tessler.

Cada meia pendida na parede remete também à imagem de um escorrimento de tinta,

formando uma pintura. Clarice Lispector, no livro *Água Viva* (1993, p.83), escreve: *quando estranho uma pintura é aí que é pintura* – ou seja, a pintura se constituiria como tal apenas *se e quando* provocasse algum estranhamento, o inesperado. Esse pensamento de Clarice, de certa forma, contempla o que Angélica de Moraes chama de *pintura reencarnada*: uma pintura feita sem os materiais e/ou as técnicas tradicionais da pintura, mas que, ainda assim, “estabelece um cromatismo tonal ‘pintado’ com náilon”<sup>97</sup>.

É pintura despreendida do seu corpo de tinta e tela para, imaterial, levíssima, pousar em outros corpos artísticos e imantá-los com sua alma inconfundível. Uma poderosa presença, que aprendemos a amar em todas suas encarnações, atuais ou remotas.<sup>98</sup>

Essa pintura reencarnada só existe como pintura porque mantemos “a memória de um fazer e especialmente de um pensar pictórico”<sup>99</sup>. Memória não só do artista, mas também do público que, diante de uma obra como *Inda*, aciona *mecanismos de associação* capazes de proporcionar uma *leitura diacrônica* de novas expressões visuais<sup>100</sup>. O pensamento pictórico, portanto, permanece ainda que a tinta, a estopa ou o chassi já não estejam presentes. O texto de Angélica de Moraes me remete a um anterior, de 1984, de Georges Didi-Huberman, intitulado *A pintura encarnada*<sup>101</sup>. Didi-Huberman recupera o conto *A obra-prima ignorada*, de Honoré Balzac, para pensar acerca dessa pintura encarnada, ou seja, que pode ser vista como *corpo*, capaz de *despertar o desejo* (2007, p.27).

Didi-Huberman parte do personagem de Balzac, o pintor Frenhofer, e sua incansável busca por uma pintura viva, por conseguir pintar uma “*pele* por debaixo ou mais além do *plano*” (Idem, p.52). Frenhofer passa dez anos na tentativa obsessiva de pintar o corpo de uma mulher com toda sua pulsão de vida: sangue, pele, carne. Mais do que se aproximar da realidade, o que o pintor almeja é pintar a própria realidade do corpo, pintar o encarnado “como a cor mesma de um corpo que é olhado com desejo” (Idem, p.91). E essa busca pelo encarnado, segundo Didi-Huberman, “obriga o pintor a uma viagem, iniciação ou fracasso aos fundos infernais do quadro” (Idem, p.85). Na busca incansável por essa carne, essa pele (o encarnado), Frenhofer acaba por não encontrar nada além da seu próprio sangue, da sua

<sup>97</sup> Do texto *Pintura Reencarnada*, de Angélica de Moraes, cedido por Elida.

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> O texto foi traduzido para o espanhol por Manuel Arranz, publicado pela edições *Correspondências. Pré-textos*, da Universidade Politécnica de Valência, 2007. As traduções para o português, aqui, são minhas. A versão em espanhol está disponível em <https://www.scribd.com/doc/194509033/Georges-Didi-Hubermann-La-Pintura-Encarnada> (acesso 11/11/16).

própria *vida que escapa* (Idem, p.166). No fim, a imagem que se tem é um enorme borrão onde só se pode ver um pé, escapando por detrás de toda a massa de tinta, esse acúmulo de tentativas. A pintura encarnada seria, por fim, “a mistura de todas as disjunções nas quais a pintura se abisma e permanece inacabada” (Idem, p.87). Diante disso, Didi-Huberman é categórico: “ou a pintura se ri de nós, ou nós a assassinamos” (Idem, p.47).

A ideia de uma pintura *reencarnada* passa justamente por essa tentativa de assassinato da própria pintura antes que ela se ria de nós. Em vez da busca por carne e sangue, como se queria na pintura *encarnada*, na *reencarnada* o caminho é quase o contrário, quase a negação desse desejo de corpo. Em *Inda*, há justamente a evidência total da ausência de carne – restando, talvez, apenas um vestígio de pele nas marcas dessas meias. Não há, portanto, a tentativa de construir uma pintura encarnada, como tanto queria Frenhofer, mas, por outro lado, talvez em *Inda* esteja exatamente uma intenção de evidenciar a ausência da carne, a impossibilidade do corpo de fazer-se presente. Uma pintura reencarnada ou mesmo, indo mais além, uma pintura *desencarnada*. Já não há vida. O que há, talvez, seja um *sopro* de vida, memória. É isso o que pende inerte da parede, é essa a pintura em *Inda*.

Pintar utilizando-se de materiais outros, que não os da pintura tradicional, como o faz Elida nesse e em outros de seus trabalhos (como *Manicure*), seria algo como o exagero da “bondade do desejo de pintar sem privar os materiais de sua liberdade”, como escreve Gilbert Lascault a respeito da obra de Elida, no texto *A memória das metamorfoses* (1994). É assim em *Inda*, uma pintura sem tinta alguma, feita com a liberdade do próprio material que são essas meias de náilon em tons de pele, que se aproximam também dos tons de ferrugem, essa cor que materializa a passagem do tempo e já interessa à Elida desde o início dos anos 1990.

Tanto em *Inda* como em praticamente todo trabalho de Elida a obra nunca é só aquilo que se vê, que nos é dado de imediato, mas, sempre e também, uma fala que a contorna. O trabalho, portanto, não começa e nem termina naquilo que está disposto como instalação, mas, também e sobretudo, naquilo que lhe antecede e se expande a partir de uma fala e um gesto de (re)envio – no caso, aqui, dessas meias. É essa, talvez, uma das grandes questões no trabalho de Elida, sua relação íntima e necessária com uma fala que também compõe o trabalho, ampliando-o para além do que está posto<sup>102</sup>. Em *Inda*, a força dessas meias inertes ganha outra potência quando entramos em contato com tudo isso que antecede à obra. Seus

---

<sup>102</sup> Todos os trabalhos de Elida que escolhi para esta dissertação exigem esse tempo de conversa do espectador. Um tempo de escuta para aquilo que vem antes, que não está exposto na instalação, para essa fala que Elida compõe junto com seus trabalhos.

trabalhos exigem uma escuta que só é possível quando há uma disposição à demora por parte do outro – e Elida parece estar sempre disposta a conversar sobre seus trabalhos. Talvez seja essa outra forma de criar alguma demora, ao exigir do outro um tempo de escuta (ressonância) e de operação diante de suas obras<sup>103</sup>. Se Elida nunca grita, como me disse certa vez, em uma de nossas conversas, é esse o seu grito silencioso e demorado, na busca por alguma ressonância – escuta.

*Inda* foi exposto pela primeira vez na exposição individual *aINDA*, em 1996, em que a artista reuniu uma série de outros trabalhos que vinha realizando desde 1990, envolvendo o processo de oxidação de diferentes objetos<sup>104</sup>. No nome, há a presença de sua mãe, mas também a provocação de um pensamento em torno desse advérbio de tempo que aponta para “nossas relações com o mundo, com a fragilidade do corpo, com as incertezas da vida”<sup>105</sup>. Como repensar aquilo que *ainda* existe, que *ainda* há, *ainda* permanece?

Talvez algo como: “acreditar no que sobra de um escoamento de ideias e formas que desenvolvem-se através do tempo. Ainda”<sup>106</sup>. Essa palavra que pressupõe certa persistência, uma ação contra a passagem do tempo (e qualquer *ainda* pode sempre acabar, de repente), carregando por dentro o nome da própria mãe em iídiche, essa língua judaica que evoca também o passado de sua família. Com *Inda*, Elida evidencia seu exercício poético com a palavra, no jogo que arma com esse advérbio que exprime uma circunstância de tempo – como se dissesse: *a-INDA* está aqui. A presença ausente de sua mãe persiste nessas meias, dispostas por Elida como um reenvio da memória desse corpo (sangue, carne e pele), agora, suspenso na parede como um convite ao outro para demorar-se um pouco diante dessa pintura *re e desencarnada* que é, também, um grito mudo.

### ***Claviculário:*** **Um et cetera final**

*Todos os dias enterramos e desenterramos coisas.*  
Adolfo Montejo Navas

<sup>103</sup> Aqui, recupero a fala de Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), quando diz que a obra é, antes, uma operação em que o espectador assume o lugar de operador. A obra é a própria espera da obra, sempre em movimento, em um devir que se elabora na própria obra.

<sup>104</sup> Realizada na Galeria de Arte da Unicamp, em Campinas, de 11 de setembro a 2 de outubro de 1996, a exposição é consequência de algumas questões que ficaram abertas desde as exposições *Interstices* (Paris-1993) e *Avessos* (Porto Alegre-1994). Segundo Elida, há algo que se repete em todas as obras de *aINDA*: a noção da passagem do tempo e de seus vestígios; uma busca constante por uma materialidade do tempo e seus rastros.

<sup>105</sup> Texto de Elida, acerca da exposição *aINDA*. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/galeria/expo-ainda.html> - acesso 20/10/2016.

<sup>106</sup> Trecho retirado da publicação *Interstices/Avessos*, de 1996.

No caminho, passando pela rua Henrique Dias, em que o Franz Kafka de Moacyr Scliar poderia ter crescido, observo a antiga sinagoga israelita, onde há cadeiras com os nomes de Elida e seus antepassados. Quase em frente, está a Confeitaria Barcelona, com letreiros grandes em vermelho e os doces expostos em vitrines, que fazem parte da memória dos moradores do bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Logo ao lado, um restaurante com o nome Afrodite e uma pizza sabor gorgonzola, damasco e castanha. Caminhando até a esquina oposta, chegamos à rua onde fica o ateliê (e, do outro lado, a casa) de Elida. Em um dos quartos de seu escritório, rodeado de estantes de livros, ela me mostra uma pasta com cadernos inteiramente escritos. *São as listas de minha mãe*. Na letra difícil de decifrar, e que Elida lê com a facilidade de quem já aprendeu de cor, vejo *fronha avulsa* e *casaco de lã*.

São muitas folhas completamente preenchidas por Ida, mãe de Elida, com todas as coisas de sua casa e, ao lado, a localização de cada uma: cozinha, sala de estar, corredor, quarto, banheiro, interior de armários, prateleiras etc. Alguns objetos afetivos, lembranças suas e da infância dos filhos. Outros, sem nenhuma razão aparente de estarem guardados, como roupas rasgadas. Ida guardava e anotava, em segredo, tudo. Elida só descobriu a existência dessa enorme lista, e da maioria desses objetos, após a morte da mãe, ao abrir a gaveta de sua mesa de cabeceira, já anos após receber as meias de *Inda*.

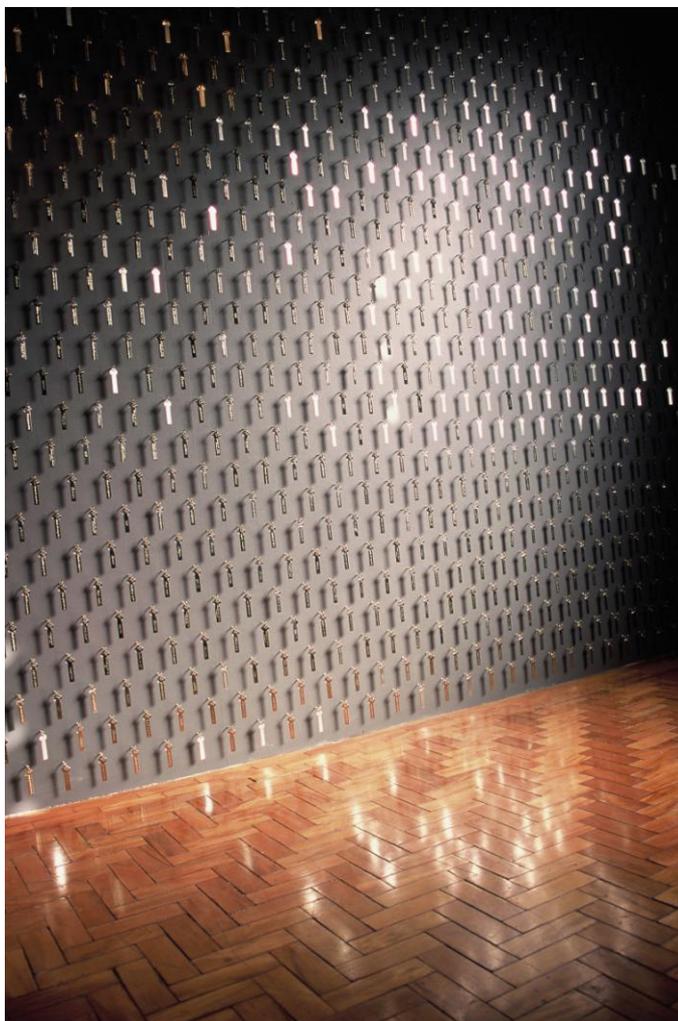
Ao lado da cama de minha mãe, após sua morte, encontrei uma listagem. Um bloco de notas ordinário, peça de publicidade de um fabricante de agendas com o nome comercial “Não esqueça!”. Tomei para mim estas folhas preenchidas por uma escritura ditada por objetos vivos. (Tessler, 2005)

Quase quatro anos depois, em 2002, Elida retira dessas listas suas mais de três mil palavras para dar corpo ao trabalho intitulado *Claviculario*<sup>107</sup>, em que a artista reúne cerca de três mil chaves, dispostas simetricamente em ganchos metálicos fixos à parede. Em cada uma delas, no lugar destinado ao recorte do segredo, lemos uma palavra-objeto retirada da lista de Ida, essa escritura feita com objetos talvez nem tão *vivos* assim, mas um tanto

---

<sup>107</sup> Especialmente concebido para uma das salas do Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo, onde foi apresentado pela primeira vez, em 2002. Após *Claviculario*, Elida deu continuidade a uma série de trabalhos com palavras-chave, retirando palavras de livros como *Finnegans Wake*, de James Joyce, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e outros. Em *Palavras-chaves de Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, Elida grava em chaves as palavras do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, cujos significados sua filha Alice desconhecia. Ou mesmo *Palavras-chaves do mundo de Sofia*, em que sua outra filha, Sofia, selecionou as palavras do livro *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, que também desconhecia o significado.

moribundos, já gastos, sobreviventes do tempo. Coisas, em sua maioria, sem uso algum, encostadas. Se vivas, talvez apenas por uma potência de memória que carregam em si.



*Clavulário* (2002). Foto Martin Streibel.

Antes, porém, de criar *Clavulário*, ao ver-se diante desse inventário, até então, secreto<sup>108</sup> – quase uma brincadeira de caça ao tesouro na própria casa –, Elida (se) questiona o que poderia ter desencadeado esse movimento de estabelecer listas: *Um divertimento? Uma necessidade íntima?* (Tessler, 2005). Deixando a questão suspensa, sem uma resposta imediata, ela provoca um pensamento em torno da dedicação solitária de sua mãe. O que

<sup>108</sup> Não me aprofundarei, aqui, no conceito de *segredo*. No entanto, e ainda assim, abro esta nota para lembrar Jacques Derrida, que em alguns de seus livros, sobretudo em *Paixões* (1995), arma um pensamento partindo da ideia de *segredo*, compreendido por ele como algo *intratável*, ou seja, “impassível, à distância, fora do alcance” (Idem, p.46). Segundo Derrida, no *segredo* “não há mais tempo nem lugar” e, ainda, “não há paixão sem *segredo*” (Idem, p.46, p.47). O *segredo* como algo impossível e, ao mesmo tempo, inerente à paixão – e compor listas e coleções é um gesto também apaixonado.

motivaria alguém a empreender a tarefa vertiginosa e obsessiva de criar listas para tudo o que juntou durante a vida inteira?

Umberto Eco, no ensaio *Minhas listas*, publicado no livro *Confissões de um jovem romancista* (2013), de certa forma, nos possibilita armar uma conversa com a questão de Elida. O autor começa o texto diferenciando o que seriam listas *práticas* de listas *poéticas*: as primeiras, segundo ele, têm uma “função puramente referencial” e são “essencialmente *finitas*”; já as segundas, *abertas*, ou seja, sem fim, pressupõem sempre um *et cetera final* (Idem, p.110). As práticas abarcariam, portanto, inventários como o da mãe da Elida, em que os objetos, por mais diferentes que sejam entre si, “se submetem a uma *pressão contextual* – isto é, estão relacionados apenas porque se acham todos no mesmo lugar” (Idem, p.111).

Segundo o autor, a literatura também está repleta de “coleções obsessivas de objetos” (Idem, p.132). Quando fala das listas poéticas, ele evoca trechos de livros de diferentes escritores, como Charles Dickens, Marcel Proust, Victor Hugo, Jorge Luis Borges, Walt Whitman, James Joyce, entre outros. Ao citar Joyce, Eco nos lembra de uma lista, que aparece no livro *Finnegans Wake*, na qual o escritor irlandês enumera diferentes rios do mundo inteiro para tentar dizer do fluxo do rio Liffey, de Dublin – cidade de sua narrativa e sua vida. Joyce elabora uma lista vertiginosa e sempre inacabada, pois, a cada tradução do livro, ela ganha novos nomes, referentes a rios de outros países. Para Eco, o gesto de Joyce, ao compor uma lista como essa, emana da *voracidade*, da *inefabilidade* e do *puro amor pelas listas* (Idem, p.133). Ele observa que,

ao analisar as compilações elaboradas por Joyce e por Borges, percebemos que eles criaram listas não porque não sabiam o que dizer, mas porque queriam dizer coisas por amor ao excesso (...) a lista se torna um modo de reconstruir o mundo (Idem, p.168).

Quando Eco evoca exemplos da literatura, como o caso de Joyce, ele se refere ao que seriam as listas poéticas, essas abertas, inefáveis, feitas com voracidade e amor. Listas onde cabe tudo, inclusive o desejo de (re)construir mundos. Mas me pergunto se estariam as listas poéticas tão distantes assim das práticas, como as de Ida, com todos os objetos de uma casa e suas localizações. Não seria esse inventário, ainda que completo, em certa medida também infinito? Não haverá, também nessa lista, um desejo de reconstruir o mundo, o próprio mundo? Ou, quem sabe, um impulso, mesmo inconsciente, de reter vestígios do próprio passado como uma tentativa de intervir no futuro, deixar vestígios? Rastros que apontam sempre para “uma presença e uma ausência”, compondo “aquilo que resta de um passado, de

uma trajetória”, como anotam Jaime Ginzburg e Sabrina Seldmayer, na apresentação do livro *Walter Benjamin: rastro, aura e história* (2012).

Esse conceito paradoxal de rastro como ausência e presença – ou mesmo a presença de uma ausência e a ausência de uma presença –, que está em Walter Benjamin, evidencia o que Jeanne Marie Gagnebin entende como a *fragilidade* do rastro como condição inerente à sua existência, ou seja, o rastro só é rastro por estar “sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala” (2012, p.27). Essa fragilidade aumentaria ainda mais durante a guerra, período em que há uma investida no apagamento dos traços das vítimas, como os judeus, negros, homossexuais. É durante, e logo após, a guerra que esses rastros indesejáveis por regimes autoritários são radicalmente apagados. Não resta nada para contar, memória alguma. É, então, preciso que se faça um trabalho de escavamento do passado em busca desses vestígios.

Ida foi criada exatamente num universo familiar fruto desse apagamento dos rastros. Filha de judeus, imigrantes russos refugiados em Porto Alegre, no bairro Bom Fim, no início do século XX, ela cresceu sem contato com o passado de seus familiares – que, a caminho para o Brasil, ainda no navio, firmaram uma espécie de pacto de silêncio: do passado, já não se falaria mais. É diante dessa fragilidade e constante ameaça de apagamento dos restos que Ida não só se (pré)ocupa em guardar todas suas coisas (rastros de sua existência) como em tomar nota de tudo – ou mesmo como Elida formula, ao dizer que as pessoas fabricam listas, “seja mentalmente, seja por escrito”, como forma de “combater o esquecimento” (Tessler, 2005). Seria essa, talvez, uma das principais motivações da extensa lista de sua mãe: tentar impedir o esquecimento de tudo, esse possível apagamento de seus rastros, da memória de sua vida.

Esse empenho diante da fragilidade do que resta, de alguma forma, acaba passando de Ida para Elida, que também adquire o hábito de juntar e guardar objetos tido como inúteis diante daquilo a que foram designados, de uma dimensão servil, do consumo, mas que são ainda resíduos, rastros da própria existência, os *ossos do mundo*<sup>109</sup>. Resgatar o inventário da mãe de um possível esquecimento e dar outro sentido a ele, lê-lo com alguma atenção, é

---

<sup>109</sup> Flávio de Carvalho, no texto *As ruínas do mundo*, do seu livro de viagens *Os ossos do mundo* (2005), publicado pela primeira vez em 1936, escreve: “O peixe dentro do mar nada sabe sobre o vôo nupcial da abelha, nem das ideias de um comandante de navio, mas poderá um dia entrar em contato com os ossos de um *homo sapiens* e ponderar sobre os ossos. Uma coleção de ossos é portanto mais importante a um observador do que os ossos do próprio observador” (Idem, p.42). Carvalho, então, diz que destruir o passado é o mesmo que destruir a alma de uma pessoa e que um homem sem passado é “um homem impossível, porque não existe ponto de apoio” (Idem, p.42). Diante disso, “a sensibilidade do homem são, precisamente, os ossos do mundo organizados em coleção; só as coleções podem fornecer comparação e dialética, e conseqüentemente sugestibilidade.” (Idem, p.42).

também uma forma que Elida encontra para evocar a ausência presente de sua mãe e lidar com a dor da perda, com o fim – ou mesmo como colocam Ginzburg e Seldmayer:

lidar com o rastro exige contemplar o que restou, dentro de um horizonte em que houve perda. No confronto com a morte, isso é particularmente ostensivo. O que resta de um ser humano depois que ele morre? Qual é seu legado? (2012, p.8)

Só há rastro se houver alguma morte. É preciso que haja a perda, primeiro, para que esses vestígios se mostrem, sejam buscados e/ou vistos com alguma atenção. Se o que resta (de material) da vida de uma pessoa após a morte é o seu legado (esses rastros), o de Ida, a princípio, ocupa o lugar do segredo. O que sobra é esse hábito secreto e, portanto, solitário de guardar e anotar suas coisas, essa coleção sem critério, acúmulo de praticamente todos os objetos de uma vida. Encontrar essa lista e criar outro lugar para essas palavras-objetos é também uma maneira de Elida lutar contra o apagamento dos rastros ou, mesmo e ainda, protestar contra o esquecimento, preservar alguma memória. Algo como o que o artista chinês Ai Weiwei diz, em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist (2013, p118), ao defender que a memória seria

a coisa mais fácil de segurar durante um movimento rápido. Quanto mais rápido nos movemos, mais nos viramos para trás a fim de olhar o passado, e isso tudo acontece porque nos movemos muito rápido. (...) De qualquer maneira, precisamos deixar traços, precisamos que as pessoas sejam capazes de nos localizar.

Ao encarar a lista de Ida, Elida localiza também o passado (seu e de sua mãe) nesses objetos guardados, no gesto (nada) simples de voltar-se para trás, para essa memória à qual nos agarramos durante os movimentos rápidos da vida – e a morte é sempre um movimento brusco, veloz. Esses objetos guardados e repertoriados por Ida firmam um registro de alguma memória sua e de sua família, uma memória marcada por meias, casacos, cadernos, vestidos, e outras coisas que, uma vez listadas, assumem *outro estatuto*, como diz Elida (Tessler, 2005). Ou seja, esse inventário de tudo o que foi guardado (e, com Ida, parece que *tudo* foi guardado) acaba por dar a esses objetos outro lugar, uma importância que antes não tinham e que, provavelmente, jamais teriam. Todas essas coisas acumuladas ampliam o tamanho da própria existência. Mais do que apenas rastros, essas listas – de palavras e coisas, assim, juntas – desenham uma existência, compõem um quadro da própria vida. Ítalo Calvino, no

texto *A redenção dos objetos*, de 1981, publicado no livro *Coleção de areia* (2010), escreve que

o humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o hábitat de nossa espécie, sua segunda natureza. (...) E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas. (Idem, p.123)

Ida seria, também, esse *homem-mais-coisas* de Calvino, reconhecendo-se nas coisas que são seus objetos guardados, nessa tarefa de compor listas. É essa sua obra anônima, seu vestígio, seu rastro. Essa busca pelo que o homem deixa nas coisas (o que, para Calvino, seria o próprio humano) pode ser compreendida também como “a tarefa de todos nós”, de que fala Walter Benjamin, no texto *História da literatura e ciência da literatura*, de 1931, publicado no Brasil em 2016. Seguindo o pensamento em torno do conceito de rastro, para Benjamin, a tarefa de todos nós seria a de,

movidos pela pobreza da experiência, recolher, colecionar os restos, os detritos deixados para trás pela tradição dominante, e fazer com que o anjo da história recupere o olhar para trás, para a ruína que se acumula a seus pés. (2016, p.51)

Benjamin fala de um *todos nós* que, após a destruição de tudo, teria (teríamos) de voltar(-nos) para trás e recuperar os restos acumulados como ruína, os detritos, rastros de (nossas) memórias, esses pedaços do tempo. Neta de judeus refugiados da guerra, cujos rastros foram apagados por eles mesmos<sup>110</sup> quando decidiram não trazer nada do passado para a nova vida no Brasil, Elida faz parte desse *todos nós* de Benjamin. Com o caderno de Ida em mãos, essa caça ao tesouro, ela recupera pedaços de que não se lembrava de sua própria infância e outros de Ida, que não conhecia – restos e rastros da vida de sua mãe em mais de três mil palavras-coisas anotadas em segredo. Se o anjo da história é aquele que recupera o olhar para trás, para a ruína acumulada debaixo dos pés, Elida assume, aqui, o

---

<sup>110</sup> Em meio à guerra, antes de apagarem os nossos rastros, o melhor seria que nós mesmos o apagássemos, como sugere Bertold Brecht. Em seu poema *Apague os rastros*, sobre o qual Walter Benjamin escreve, Brecht diz, na última estrofe: “Cuide, quando pensar em morrer/ Para que não haja sepultura revelando onde jaz/ Com uma clara inscrição a lhe denunciar/ E o ano de sua morte a lhe entregar/ Mais uma vez:/ Apague os rastros!/ (Assim me foi ensinado)”, com tradução de Jeanne Marie Gagnebin (Brecht Apud Gagnebin, 2012, p.29). Ou, ainda, *apague as pegadas* – esses rastros que indicam um caminho percorrido pelos pés –, como vemos em outra tradução do mesmo poema, por Paulo Cesar de Souza (Brecht, 2000).

papel de anjo da própria história, ou seja, de recuperar o *olhar para trás* da história de sua família, naquilo que sua mãe deixou como rastro – essas mais de três mil coisas e palavras.

Diante do peso dessa tarefa, a artista decide retirar todas as palavras-objetos da lista, até então, secreta de Ida e criar o trabalho *Claviculario*. Para isso, ainda que simbolicamente, Elida mantém todas as palavras ainda como segredos, mas, agora, de chaves. Diante dessa instalação, e de todas essas palavras-chave, nos defrontamos, de imediato, com a vertigem dessa lista. Ainda que tudo esteja exposto ali, a instalação preserva algo de secreto diante da tarefa quase impossível de lermos toda a lista. *Claviculario* acaba jogando, assim, com a ideia de segredo, revelando-nos a lista de Ida, mas de forma quase inacessível. Não se trata, portanto, de apenas expor a lista, mas de, retirando-a da gaveta, mantê-la como segredo. E as palavras passam a ocupar, agora, o lugar do segredo dessas chaves, na promessa de abrirem alguma porta, se porta houver.

A ideia de utilizar chaves nesse trabalho surgiu durante a visita da artista ao espaço expositivo do Centro Universitário Maria Antônia, em São Paulo, onde, logo na primeira visita, notou a existência de uma porta sem passagem, que apenas apontava para a possibilidade de, antes, ter existido um acesso ali.

Para uma porta sem passagem, criei um porta-chaves: um claviculario que guarda chaves com segredos incomuns. Com este trabalho, creio ter sublinhado o esforço de todos nós para obter a senha que permita a desobstrução da travessia do desejo. (Tessler, 2004-2005)

Um porta-chaves foi a solução que encontrou para aquela passagem fechada. Cerca de três mil chaves penduradas como possibilidade de desobstrução dessa *travessia do desejo*, que é também um desejo de travessia, de uma abertura que só pode acontecer por causa dos segredos das chaves, que abrem caminho para o outro lado, o desconhecido – e a própria ideia de chave já evoca uma disposição ao contato, no *encaixe do positivo com o negativo*, como observa Glória Ferreira, no texto *O tempo rouge* (2013, p.24). Contato esse que, mesmo simbolicamente, perpassa todos os trabalhos de Elida, no desejo de tocar o outro, de criar alguma possibilidade para a conversa que é, também e sempre, um convite à demora, a algum tempo de escuta – como iniciar uma correspondência.

Após a morte de Ida, além dos objetos e das listas, a artista também encontrou na gaveta da mãe uma carta destinada à filha, anos antes de Elida ter nascido. O texto falava para essa filha que ainda não existia – um pensamento, uma ideia de filha. A carta, que nunca foi enviada nem tampouco jogada fora, permanecera ali, guardada todos esses anos em

segredo (mais um) e, agora, chegava às mãos de Elida como um envio perdido no tempo. Incapaz de responder à mãe com palavras – afinal, *as cartas mais importantes a gente nunca escreve, ou tarda*, como sugere João Guimarães Rosa<sup>111</sup> –, Elida decide inventar outra resposta possível. Acrescenta, então, a seu claviculário todas as palavras que compõem o texto de sua mãe, ampliando a lista *prática* de Ida com a vertigem de seu próprio *et cetera*<sup>112</sup>. A artista embaralha todas as palavras da carta e pendura-as ao lado das coisas do inventário, como um segredo só seu e de sua mãe. Elida traça uma tentativa de resposta ao reenviar, dentro do próprio trabalho, as palavras dessa antiga carta, junto de todo o rastro deixado por sua mãe – um gesto de reenvio como segredo e contato. Em meio a tantas palavras-objetos, consigo ler um *1954* e um *filha* marcados em duas chaves distantes uma da outra. Indícios dessa carta-segredo. Palavras de outro tempo, anterior à própria artista, agora grafadas em chaves que abrem para a travessia do desejo de um envio.

---

<sup>111</sup> Trecho da carta de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira que Edson Sousa enviou à Elida para compor o trabalho 365. A carta está publicada no livro *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*, organizado por Flávio Azeredo da Silveira. Escrita no dia 25 de janeiro de 1962, no Rio de Janeiro, Rosa inicia a carta dizendo: “O envelope, êste, estava sobrescritado, há mais de dois meses a saudade estava presente e pronta, desde que Você embarcou, de noite, e sumiu; mas hoje só foi que eu estudei que as cartas mais importantes a gente não escreve, ou tarda, e justamente porque os assuntos seriam muitos, todos, exigindo totalidade de expressão, simultaneidades, revisão de tudo, recaptura anímica dos dias e das horas, um esforço inteiro da gente, conforme a gente queria e precisaria. É quase como começar um livro. Escrever, de verdade, a Você, é impossível. Então, movo-me, e vou pondo e falando, fazendo de conta, fazendo de mim” (p.48).

Disponível em: [http://editionsfads.ch/publications\\_portugues.html](http://editionsfads.ch/publications_portugues.html) (acesso 30/10/16)

<sup>112</sup> Em alguns de seus trabalhos, Elida brinca com seu nome, acrescentando um C após as iniciais de seu nome ET, formando seu próprio *et cetera* – seu nome, assim, carregado da vertigem do tempo, de um *e assim por diante* infinito.

***Falas Inacabadas:***  
**escorrimento do tempo e suas reverberações possíveis**

*Meu trabalho consiste em recuperar alguma coisa perdida. Uma perda que tem a cor específica da ferrugem.*

Elida Tessler

*A vida sobre a mesa, entre a ferrugem e o tempo.*

Manoel Ricardo de Lima

Em 1988, Elida sai de Porto Alegre pela primeira vez, para cursar o doutorado em Paris<sup>113</sup>. Durante esse período, que vai até 1993, ela fez do próprio apartamento, que dividia com Edson, seu ateliê. Parte da pequena sala era destinada a suas criações. É nessa época que a artista começa a tomar certa distância das técnicas tradicionais da pintura e a aproximar-se de diferentes materiais, a colocá-los em contato com água e ver surgir novas cores oriundas do processo de oxidação. São suas primeiras experiências com pintura reencarnada, anos antes de *Inda*, mantendo-se ainda no tempo do pintor, em *la demeure* – demora e morada, agora, nesse pequeno apartamento francês.

Suas experimentações, à época, já apontavam para uma busca por materializar o tempo; de alguma forma, poder vê-lo, tocá-lo. Em 1992, já perto de terminar seus estudos, ela monta uma exposição com o amigo e artista Hélio Ferverza, que também havia saído de Porto Alegre para estudar em Paris. Intitulada *Sentimento do mundo*, a instalação reunia trabalhos recentes dos dois. Para isso, Elida abriu as portas de seu apartamento-ateliê, colocando todo o *Sentimento de Mundo* na própria morada: número 53 Bis, Boulevard Arago, 13ème, Paris<sup>114</sup>.

Como escreve Ferverza, dois anos depois da exposição, no texto *Notas em trânsito a partir de algumas obras de Elida Tessler (1994)*<sup>115</sup>, somente “através do sentimento é possível o encontro, e só através do encontro é possível a arte”. Uma parte do apartamento de Elida, portanto, como um espaço destinado à arte e, assim, aos encontros. Era essa também

<sup>113</sup> Elida recebe uma bolsa da Capes para fazer doutorado em história da arte na Université Paris I Pantheon-Sorbonne, França, sob orientação do professor Marc Le Bot, onde investiga as experiências monocromáticas na arte do século XX. Em 1989, passa a ser orientada pelo professor Gilbert Lascault, focando sua pesquisa na obra de Hélio Oiticica, com ênfase nos usos de objetos cotidianos.

<sup>114</sup> O trabalho foi remontado no ano seguinte, 1993, no Espace Parvi (Pour l’Art Visuel), em Paris, em uma exposição individual da artista intitulada *Instertices*. Junto, ela lança uma publicação da obra, com fotografias da primeira instalação em seu apartamento e poemas de Edson, com projeto gráfico de Maria Ivone dos Santos. Nesse mesmo ano, logo após *Interstices*, Elida termina os estudos em Paris e retorna a Porto Alegre, quando inaugura o Torreão com Jailton Moreira.

<sup>115</sup> Esse texto compõe o folder da exposição individual de Elida, *Avessos*, na Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, 22 de setembro a 16 de outubro de 1994.

uma forma de questionar a aparente necessidade de o artista ter sempre de expor em locais legitimados, como museus e galerias. A sala de casa, muitas vezes, também pode assumir o lugar de galeria aberta à visitação, ao encontro,   arte. O título do trabalho faz menção ao poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, que diz:

**sentimento do mundo**

Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo,  
 mas estou cheio de escravos,  
 minhas lembranç as escorrem e o corpo transige  
 na confluência do amor.  
 Quando me levantar, o c eu estará morto e saqueado,  
 eu mesmo estarei morto, morto meu desejo, morto  
 o pântano sem acordes.  
 Os camaradas não disseram que havia uma guerra  
 e era necessário trazer fogo e alimento.  
 Sinto-me disperso, anterior a fronteiras,  
 humildemente vos peço que me perdoeis.  
 Quando os corpos passarem, eu ficarei sozinho  
 desafiando a recordação do sineiro,  
 da viúva e do microscopista que habitavam a barraca  
 e não foram encontrados ao amanhecer  
 esse amanhecer mais que a noite.

O poema de Drummond, publicado pela primeira vez em 1940<sup>116</sup>, foi escrito às vésperas da segunda grande guerra, em meio ao avanço do pensamento nazi-fascista, em 1938. Estar diante de uma total destruição e ter nas mãos todo o sentimento do mundo, mas o peso da impotência nos *ombros que suportam o mundo*<sup>117</sup>. Não há nada o que fazer – e escreve-se, talvez, por isso. Quando o amanhecer já não traz mais luz do que qualquer noite e nosso corpo está completamente sozinho. É nesse lugar em que as mãos de Drummond estão e escrevem, carregadas de todo sentimento.

O trabalho de Elida não toca explicitamente essas questões, relacionadas à iminência de uma guerra. Ela não está de frente para a eclosão de uma grande guerra e nem faz menção a isso em seu trabalho. Não há preocupação com o contexto do poema nem mesmo com o que está posto no texto. A artista, ao criar seu trabalho, não se compromete em metaforizar ou fazer referências ao que o poema diz, mas, sim, com o que dele lhe ressoa – o que, muitas vezes, pode passar e passa longe daquilo que o poema diz. Não só nesse trabalho, mas em

---

<sup>116</sup> O poema abre o livro de mesmo nome, *Sentimento do Mundo* (1940), que reúne 28 poemas de Drummond escritos entre 1935 e 1938.

<sup>117</sup> Título de outro poema do livro *Sentimento do Mundo*, que inicia dizendo: “Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus./Tempo de absoluta depuração./Tempo em que não se diz mais: meu amor./Porque o amor resultou inútil./E os olhos não choram./E as mãos tecem apenas o rude trabalho./E o coração está seco.”

praticamente todas as criações de Elida, seu gesto não é, nunca, o de trazer para as artes visuais uma tentativa de reprodução ou representação do que está escrito. Por outro lado, seu empenho é sempre em inventar alguma conversa possível entre aquilo que o texto lhe provoca – seja uma frase, uma palavra ou mesmo o título de um livro ou texto – e deixar que isso ressoe, resultando na criação de seus trabalhos.

No entanto, nessa instalação, mesmo que de forma diferente da de Drummond, a artista traz ainda e também a sensação de impotência, de se ter todo o sentimento do mundo em mãos que são incapazes de *conter o mundo*<sup>118</sup>, ou mesmo de parar o tempo. Elida e seu amigo Hélio reúnem obras que são, sobretudo, restos, aquilo que não fica – *lembranças que escorrem* –, como podemos ver em um dos trabalhos expostos, em que pedaços de unhas cortadas compõem um desenho que parece uma flor ou um redemoinho. Anos antes de pensar em recolher esmaltes para *Manicure*, Elida recolhe as unhas cortadas de Edson, em um gesto de reter esses vestígios *da e na* mão, restos da ação rotineira de *aparar pacientemente as insistências do corpo*<sup>119</sup>. Ainda em *Sentimento do Mundo*, perto das unhas, ao lado da porta de entrada, vemos outro trabalho seu, que consiste em um grande coador de café pendurado na parede, filtrando pregos de ferro. A água quente despejada sobre esse material oxida-o e mancha o coador de um tom ferrugem escuro – que é, também, o escorrimento de um tempo que *nos oxida*, como escreve Hélio Ferverza (1994).

Após *Sentimento do mundo*, primeira vez que expõe seus experimentos com metais e água, nos anos que se seguem, Elida amplia sua pesquisa com materiais de metal, colocando-os em contato com outras superfícies, como gaze, tecido, palha de aço, fios de arame, papel, pregos, estopa etc. Desses processos de oxidação, a artista observa que diferentes cores surgem: os tons avermelhados vêm do ferro, os mais esverdeados do cobre, os azuis do latão. E começa a notar também que cada elemento tem uma vida própria, como a mancha espontânea de uma esponja molhada na pia da cozinha, *colorindo aquela realidade*<sup>120</sup>. É na busca por essas manchas, por esse colorir *com e do* tempo, que Elida dá início a um dos

---

<sup>118</sup> Referência ao poema de Edson, marido de Elida, publicado no folder de *Sentimento do Mundo*, ao trecho em que diz: “O pó metálico recolhido na louça branca/como duas mãos juntas que não conseguem/conter o mundo”.

<sup>119</sup> Idem. “Aparo pacientemente as insistências do corpo/Momentos de ternura/O corte/Recorte/Em resistências calculadas/Os restos, torres sem castelos/Contendo os intervalos de divagações quase musicais/Entre parênteses de lâminas córneas/Tentarei conter o excesso das horas submersas”

<sup>120</sup> Trecho de uma fala de Elida sobre a *AINDA*, em entrevista ao Correio popular, publicada no Caderno C, Campinas, 11 de setembro de 1996.

trabalhos mais significativos de sua trajetória, que não termina, mas se expande e dura, intitulado *Falas Inacabadas*<sup>121</sup>.



*Falas Inacabadas* (2000). Foto Alessandro Asbun.

Como começa uma fala? Haverá algum início para aquilo que não tem fim? Quanto tempo dura o processo de oxidação de uma lata de ferro ou de um pedaço de cobre em contato contínuo com a água? Qual duração tem essa fala, se é que isso também é uma fala? Em que momento inicia e quando termina, se é que termina? A fala, normalmente, está ligada à palavra e ao som, ao ato de falar. Mas uma fala é também, e simplesmente, uma forma de exprimir alguma coisa, quer por meio de um som, um gesto, um olhar ou mesmo um traço com tinta no quadro ou a marca de um arame úmido sobre um papel. Há, em cada uma dessas situações, a manifestação de algo, sempre fruto de um contato, de um desejo. Toda fala é também um revelar(-se), um dar(-se) a ver.

Em seu trabalho, Elida joga com essa ideia da fala, deixando que os próprios objetos se expressem, mas, ao mesmo tempo, conduzindo-os, criando ela própria os contatos que poderão gerar uma fala que é, também, sua – sempre inacabada porque inserida no fluxo contínuo do tempo, ou seja, em constante mudança, como vimos com Bergson. Como em *Sentimento do Mundo*, o título *Falas Inacabadas* também foi retirado de um poema, o *Show de versos inversos*, de Daniela Simmonds Tessler, cuja primeira estrofe diz:

<sup>121</sup> Montado pela primeira vez em 1993, na exposição coletiva “O pensamento e a obra – uma antessala para Joseph Beuys”, com curadoria de Vera Chaves Barcellos, no MAC-RS, Porto Alegre.

Sofia é muito linda

linda

linda

naDA, nada nas águas de um líquido indo  
para versos – inversos com antigos leros  
de abrir os berros, saindo de um show  
de falas raras com modernas jarras  
de falas inacabadas com algas mandalas  
claras a bater; fingindo fazer omelete  
com canelas galeras falam.

Sofia saindo

aos berros indo escapando de fininho  
de um mundo tão pequeninho, indo para  
um mundo tão desconhecido para as  
pequeninas criancinhas, saindo de um show  
de palavras inversas ou dizer versos –  
inversos antigos como lindos para levar  
à vocês.<sup>122</sup>

O poema foi escrito por Daniela, aos onze anos de idade, para a prima Sofia, primeira filha de Elida, que acabara de nascer. Tanto Sofia como *Falas* nascem no mesmo ano, em 1993, logo que Elida retorna a Porto Alegre, depois de seu período de estudos em Paris. Em meio a toda a transformação que a maternidade traz, traria e trouxe, o trabalho se constitui também como extensão dessa nova fala que se inicia entre mãe e filha – sempre inacabada, inconclusa, um eterno devir.

A artista, então, incorpora ao trabalho o poema da sobrinha, trazendo-o como título desse *work in progress* – que seguiria e segue acontecendo durante toda a vida de Sofia, crescendo com ela, acumulando as marcas desse tempo que passa, passou, está passando. E é precisamente esse o desejo de Elida em *Falas Inacabadas*, *tentar reter o tempo*, como diz:

A artista Jenny Holzer tem um aforismo que eu gosto muito: “tentar reter o tempo é um ato de heroísmo”. Eu adoro pensar nisto associado à proposição de Samuel Beckett: “Tentar de novo, falhar melhor”! Na verdade, nós temos essa tentativa. Por isso que, entre uma coisa e outra, eu deixo materiais ativados com água, com outros líquidos, matérias metálicas, e eu sei que, na minha ausência, algo está acontecendo.<sup>123</sup>

Em *Falas*, o que está acontecendo, tanto na ausência como na presença de Elida, é uma pintura feita pelo tempo, por meio desse contato da água com diferentes materiais.

<sup>122</sup> Poema de 31/06/1993, cedido por Daniela e Elida.

<sup>123</sup> Trecho de entrevista de Elida à Fundação Iberê Camargo, durante a exposição *Gramática Intuitiva*, em 2013. Disponível no link:

[http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalle.aspx?id=147#!prettyPhoto\[galeriaExpo\]/2/](http://www.iberecamargo.org.br/site/exposicoes/exposicoes-detalle.aspx?id=147#!prettyPhoto[galeriaExpo]/2/) (acesso 10/08/16).

Ainda que assuma a autoria do trabalho, as cores que se imprimem ali nem sempre passam por um controle ou uma escolha deliberada da artista. Os processos químicos têm tons e tempos distintos, muitas vezes imprevisíveis. À Elida, cabe esperar, saber deixar o tempo passar para que os desenhos se formem livremente. É essa sua metodologia de trabalho em *Falas Inacabadas* – quase uma redundância, já que *todas falas são falas inacabadas*<sup>124</sup>. Enquanto houver contato, a fala não se encerra – e, ainda que o contato seja interrompido, a fala segue existindo como suspensão, à espera de um próximo contato, algum novo estímulo.

Mais do que seguir: uma fala também (pode sempre) se desdobra(r) em outras. Parece que todo novo trabalho de Elida é uma continuação dessa fala, reforçando a ideia do inacabado. Como em 2003, uma década depois de iniciar *Falas*, quando ela monta um novo trabalho intitulado *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*, frase retirada do texto *Férias num banco de praça*, de 1963, de Ítalo Calvino, publicado no livro *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1994). No texto, o autor narra a busca de Marcovaldo por esse rumor mais macio que o silêncio, algo como o barulho de uma fonte de água que pudesse embalar seu sono, em vez dos ruídos agressivos da cidade. Elida se apropria dessa frase como título desse trabalho, no qual coloca em contato pedaços de palha de aço com cola, água e vinagre e prega-os à parede, um ao lado do outro, na altura do olhar. Aos poucos, a palha molhada oxida, deixando escorrer um líquido cor de ferrugem que forma uma pintura vertical na parede. Algo próximo do pendurar as meias em *Inda* e deixá-las escorridas sobre a parede. Mas, se em *Inda* o que vemos são objetos vazios e inertes, anunciando uma ausência tátil, em *Fundo de rumor*, e em *Falas*, o que há são materiais que, mesmo parados, se movem, criando desenhos únicos *com e no* passar do tempo; rastros de um contato, rumor de uma oxidação, um murmúrio quase imperceptível do tempo, dessa fala sempre inacabada.

Segundo Gilbert Lascault, no texto *A cor nasce da ferrugem*, publicado em *Interstices/Avessos* (1994)<sup>125</sup>, “o desejo da artista (*Elida*) consiste em deixar que o tempo faça, em deixar que a ferrugem faça, a deixar os tons derramarem-se, escorrerem lentamente, propagarem-se. A cor é, aqui, escorrimento”. Nesse trabalho de Elida, é preciso um tempo de espera (ainda o tempo do pintor; *la demeure*), paciência para que a cor apareça e faça seu traço. Uma cor que, à medida que surge, é também a *memória do metal*, como fala Lascault a respeito da obra de Elida, em outro texto da mesma publicação, intitulado *A memória das metamorfoses* (1994). O que fica, portanto, é a memória do *brilho perdido* desse metal, “de

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> Publicação lançada nas exposições *aINDA* (Campinas, 1996) e *sOBRAS* (Porto Alegre, 1996), como forma de registrar a produção de Elida de 1990 a 1996, que teve dois principais momentos de apresentação: *Interstices* (Paris, 1993) e *Avessos* (Porto Alegre, 1944).

sua integridade abolida, de suas degradações, de sua erosão, de suas metamorfoses” (Idem). O brilho perdido desse metal (agora, memória) é a marca do próprio tempo, ou seja, da duração que é também estado permanente de mudança, como propõe Henri Bergson, em *Memória e vida* (2011). Segundo ele, todos nós mudamos sem cessar e tudo a nossa volta também muda o tempo inteiro, mas

é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma nova direção à atenção. Nesse momento preciso, descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança. (Idem, p.5)

É essa mudança ininterrupta que a obra *Falas Inacabadas* acaba por imprimir em seus diferentes objetos, em uma pintura que se forma com o tempo, que nada mais é do que fruto desse estado de mudança contínua de que fala o autor – e a mudança, se olharmos para ela diretamente, como propõe Bergson, “sem véu interposto”, logo se mostra como aquilo “que pode haver de mais substancial e duradouro no mundo” (Idem, p.17). A mudança é, assim, a própria duração – ou o contrário: a duração é mudança pura. Por isso e também, sempre inacabada. Estamos sempre inacabados, pois sempre em processo de transformação – nós, nossas falas, nossos objetos e a memória que vai se formando. Inserida no tempo, a própria memória muda e está sujeita a mudanças.

Assim, para além da *memória das metamorfoses*, como sugere Lascault, o que fica é a marca desse estado duradouro e substancial de mudança – ou ainda: mais que um instante, *Falas Inacabadas* imprime o fluxo do tempo em seus materiais. Algo como o que Clarice Lispector traz em seu livro *Água Viva* (1998). Ela escreve, em primeira pessoa, os pensamentos de sua personagem pintora diante de questões como a morte, a palavra, a escrita, como quando diz: “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (Idem, p.11). Clarice escreve no limite da escrita, no limite da palavra; pinta *dura pintura* e escreve *dura escritura* (Idem, p.12). Por todo o texto, seu esforço de escrever passa por um pensamento acerca do fluxo do tempo, da morte, das (im)possibilidades de um instante, do que há de finito e infinito – e, como diz, “só no tempo há espaço para mim” (Idem, p.10).

O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo

agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo. (Idem, p.16)

Em *Falas*, o desejo de Elida persegue o de Clarice, na busca por capturar o fluxo mais do que simplesmente fixar os instantes. É no fluxo do tempo (mudança contínua) que a cor do metal tremeluzente se transforma em ferrugem opaca. Há, nessa passagem do tempo, a capacidade de corroer tudo, mas também de construir – a própria corrosão como construção de algo novo. A forma como encaramos esse fluxo contínuo do tempo, porém, pode variar, dependendo de nossas expectativas e nossa maneira de lidar com a transitoriedade e as transformações que lhe são inerentes. Afinal, a deterioração dos diferentes materiais em contato uns com os outros acaba por revelar também a nossa própria fragilidade diante do tempo. Não há grande distinção entre nossos corpos e os objetos de metal em contato com a água. Nós também sofreremos a ação do tempo, mudando sem cessar, oxidamos. Também somos uma fala sempre inacabada. Podemos olhar para a corrosão de um material (e para nossos corpos) como processo de permanente desgaste, envelhecimento, deterioração ou podemos enxergar nisso alguma beleza, a construção de um novo desenho que só existe por causa dessa degradação, dos objetos enferrujados.

A ferrugem interessa à Elida precisamente por ser a cor que materializa a passagem do tempo, que só existe porque o tempo passa. Em *Falas*, essa ferrugem vai manchando os materiais e criando um resíduo-desenho único por meio da corrosão. Segundo Elida, sua esperança é de que um dia todo o trabalho *vire pó*<sup>126</sup>, o que levaria essa fala à ruína. No entanto, a cada montagem, ela incorpora um novo objeto ao trabalho, dando início, assim, a novos processos de oxidação e afastando sempre um pouco mais a obra de algum fim possível – esse pó. Contraditoriamente ao que diz, ela mesma faz com que a esperança pelo pó fique cada vez mais distante. Talvez seja essa sua forma, mesmo inconsciente, de resistir à perda, esse fim que seria ver o trabalho inteiro transformado em pó – e a fala, finalmente, acabada.

---

<sup>126</sup> Referência à uma frase de Elida publicada na matéria *Elida Tessler expressa Falas Inacabadas*, no jornal Folha de São Paulo, em 10 de maio de 2003. “A artista incorpora serenamente os efeitos do tempo sobre as peças e se refere, por exemplo, a uma série antiga de desenhos feitos por meio de oxidação desta forma: ‘Minha esperança é que um dia eles virem pó’”. Disponível no link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1005200305.htm> (acesso 12/09/16).

O poeta Manoel Ricardo de Lima, pensando com esse trabalho de Elida, diz estarmos *perdendo nossa capacidade de falar*<sup>127</sup>, essa que seria a primeira coisa a humanizar o homem como linguagem, ao que ele diz:

Sabemos disso. E nós não falamos mais. Hoje se conversa pouco, se fala pouco. Vem um pouco daí. De pensar de novo esse sujeito, que sujeito é esse que está aí no mundo, agora. É um sujeito diferente, né? Essencialmente igual, mas existencialmente cheio de confrontos novos. E eu acho que a arte tem que dar conta disso.<sup>128</sup>

É diante e no meio dessa possível ausência da fala, ou de uma fala que vem se desvanecendo, que Elida cria um trabalho que é a própria fala que não termina, recuperando da obsolescência e colocando em contato objetos que, antes, pertenciam a diferentes pessoas, como tecidos, papéis, sacos de chá usados, fios de arame etc. Para isso, ela utiliza a água como seu principal instrumento. É a água o ponto de encontro e de corte, *responsável* pela modificação de tudo no trabalho.

É testemunha do tempo que passa. Sem ela (*a água*), certamente eu não teria tantas manchas. (...) Às vezes, eu a controlo. Outras, deixo a obra na espera de um futuro incerto. (...) Às vezes perde-se tudo. Outras, ganha-se uma marca. Após umedecer o papel ou o tecido branco, estes tornam-se aptos à impressão. Geralmente, a imersão é feita em água fria. Em outras situações precisas, principalmente quando deseja-se o verde intenso da oxidação do cobre, a água fervente é utilizada. (Tessler, 2001b, p.92)

Assim, utilizando-se da água como instrumento, Elida vai construindo seu trabalho, testando temperaturas do líquido que, em contato com o metal, vai criando diferentes colorações, diferentes traços, marcas do inconcluso, da mudança, do desejo de insistir numa fala que não acaba. Provocado por esse gesto, em 1999, após ver uma montagem de *Falas*<sup>129</sup>, Manoel Ricardo decide criar outra coisa diante desses objetos sem lugar no mundo – o que

---

<sup>127</sup> O que seria, sobretudo, nossa capacidade de *dizer*, pois falar ainda não é dizer. Em alemão, *dichtung* admite diferentes traduções, entre elas *dizer* e *poesia*. Assim, pensando com Manoel, mais do que de falar, estaríamos perdendo a capacidade de dizer, de criar uma conversa em que haja algum espaço para essa *poiésis* – que é o que propõe Elida em seus trabalhos.

<sup>128</sup> Na entrevista “A poesia e o mundo”, publicada pela Revista Pulga, cedida por Elida.

<sup>129</sup> A montagem aconteceu no Alpendre – Casa de Cultura, Arte e Produção, um espaço que existiu na cidade de Fortaleza (Ceará), de 1999 a 2012, voltado para produção, discussão e mostras de arte contemporânea na cidade. O projeto nasceu como iniciativa de um grupo de estudos que reunia oito artistas da cidade: Alexandre Veras, Eduardo Frota, Solon Ribeiro, Manoel Ricardo de Lima, Carlos Augusto Lima, Beatriz Furtado, Luis Carlos Sabadia e Andréa Bardawil.

seria, também, o próprio ser humano –, e escreve um poema em treze fragmentos, também intitulado *Falas Inacabadas*<sup>130</sup>.

Assim, diante de uma escassez da fala, o trabalho de Elida se desdobra e ganha novas ressonâncias na invenção de outra(s) fala(s), igualmente inacabada(s), como um reenvio que nasce do desejo de conter um pouco o tempo. Se não falamos mais, ou se falamos cada vez menos, é este, talvez, o gesto de radicalidade da criação artística de Elida: provocar outras falas possíveis.

(...)

**XII**

Do q das perguntas  
a nota  
:

1993

*fiões de ferro, palha de aço, papel de seda, recipiente  
de vidro com água, materiais metálicos diversos*

ou do risco leve da tinta fresca a letra  
:

*seqüência de lágrimas  
nas mãos  
de Sofia e Alice*

datas nomes em que ninguém  
a quem pode ser (Lima, 2000, p.79)<sup>131</sup>

<sup>130</sup> O poema, junto com fotos do trabalho de Elida, foi publicado como livro em 2000, em co-autoria com a artista, sob o título *Falas Inacabadas – objetos e um poema*.

<sup>131</sup> Essa é a primeira versão do poema, de 2000. Anos depois, Manoel republica-o modificado, no seu livro *Geografia Aérea* (2014, em que esse mesmo trecho fica assim:

“12

todos perguntam demais sobre os objetos

há uma nota

:

*fião de ferro, palha de aço, papel de seda, recipiente  
de vidro com água, material metálico diverso e descartável.*

alguns riscos leves na tinta fresca

e uma seqüência de lágrimas na viagem  
de sofia e quando alice disse que podia ficar  
um pouco mais

são datas e nomes, um ninguém e  
sei lá, a quem pode ser, a quem será” (Idem, p.79)

## ISTO É (TAMBÉM) UMA FALA INACABADA

*O pintor verdadeiramente inteligente jamais termina a sua obra*  
Flávio de Carvalho

Como acabar uma conversa? E mesmo: pode uma conversa acabar? O que seria e como seria esse fim? Essas questões perpassam toda minha tentativa de escrever isto que, a princípio, deveria ser uma conclusão. Considerando que este trabalho se constrói a partir de um encontro com a obra de Elida – que é, em sua grande parte, inacabada e não se propõe a ter um fim –, penso que minha tarefa de concluir este texto é, se não impossível, no mínimo incoerente. Recupero, então, a ideia de Silvina Rodrigues Lopes, exposta já na introdução deste trabalho, de que escrever é *dar expressão a um encontro* (Lopes, 2016). Se toda esta pesquisa se orienta em direção a um encontro com a obra de Elida, em vez de concluí-la, arrisco-me, aqui, a alargar um pouco mais essa conversa.

### 1.

No livro *Lavoura Arcaica*, escrito em 1975 por Raduan Nassar, nos encontramos com André, personagem que abandona a pequena cidade em que vivia com a família, não suportando mais reprimir a paixão incestuosa pela irmã nem submeter-se à rigidez moral e religiosa do pai. Ao longo da narrativa, André nos traça uma imagem desse pai, que tinha o hábito de fazer longos e pesados sermões aos filhos e à esposa, sentado à cabeceira da mesa de jantar, com “o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (Nassar, 1989, p.51). Cada sermão proferido por esse pai era sempre marcado pelo ritmo do relógio, esse tempo soberano, bíblico que conduzia suas palavras. Para ele,

não se deve contudo retirar-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-se de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, (...) Em tudo ele (*o tempo*) nos atende, mas as dores da nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro; é através da paciência que nos purificamos (Idem, p.56, p.57).

A fuga de André é – talvez mais que tudo – uma fuga desse tempo esmagador, opressor. É a tentativa de criar o próprio tempo, alguma possível liberdade, ou mesmo um simples espaço em que lhe fosse permitido correr riscos, desafiar a palavra do pai e, portanto, desafiar o imperativo do tempo. A busca de André é por outro tempo, que lhe permitisse viver o próprio corpo, os próprios desejos, desmontando a palavra do pai – e todo tempo é,

antes e também, uma construção pela palavra. Ao longo do livro, vencido por essa palavra do pai, esse tempo tirânico, André é levado de volta à casa, derrotado pela busca por conduzir o próprio destino, e sustentar a criação de seu próprio tempo, ou seja, a própria palavra.

## 2.

Toda conversa nasce, talvez antes de tudo, de uma disposição, ainda que mínima, ao encontro; de um tempo entregue ao outro, a uma escuta. Na primeira vez em que nos falamos, ainda por e-mail, Elida me convidou à exposição 365, em Porto Alegre, e, ao final, se despediu dizendo: *No mais, criaremos o tempo para o nosso encontro*. Em outra troca de e-mails, ela me escreve: *o tempo é sempre outro, mas, sobretudo, inventado*. É com essas palavras, reiteradas em muitas das nossas conversas, que Elida formula um pensamento e uma maneira de se relacionar com o tempo – que nunca é uma submissão à tirania de um tempo dominador, tampouco a rebeldia de fugir ou tentar escapar da força do tempo, como se passa na trama de André. Com suas palavras endereçadas sempre a um outro, Elida busca inventar novos tempos possíveis. Não é essa uma simples teimosia em resistir ou ir contra a força do tempo *uno e universal*, que a tudo engloba, de que nos fala Deleuze (1999, p.64). Não há um desejo de fuga ou negação desse tempo, como vemos no André de *Lavoura Arcaica*, mas, sim, uma compreensão (próxima ao pensamento de Bergson) de que é possível vivenciar diferentes durações dentro de um tempo único – e, ainda, de criá-las.

É nesse exercício, que passa sempre por uma conversa, que a artista cria seus trabalhos. É na fala inacabada como uma maneira de enviar-se, demorar-se, de tocar o outro, criar alguma fresta para o contato, um interstício, que todo seu trabalho se monta – e, também, esta pesquisa. E suas conversas habitam sempre o espaço do cotidiano, no enviar-receber objetos que compõem nossas rotinas mais banais. Sua fala, e seus tempos, partem desse gesto de envio-reenvio de objetos e palavras que nunca são seus, mas sempre de um outro, seja a manicure, o motorista de táxi, os amigos, a mãe, o pai etc. Receber esses objetos-palavras impregnados de memória, essa memória das mãos do outro, e reenviá-los em suas instalações é um gesto que passa, também, por essa busca por um tempo perdido – sempre inventado, de conversa.

## 3.

Conduzi este trabalho assumindo a ideia de construí-lo a partir de e como uma conversa, esse *com*. Para além de escrever uma dissertação sobre o trabalho de Elida, meu desejo foi sempre o de *conversar, versar com* sua obra, a respeito das ideias de tempo, envio e memória. Essa

conversa-dissertação se formula, também, como um envio-reenvio a seu trabalho, àquilo que nele me movimentou a criar algum pensamento em torno desses três conceitos centrais – nunca, vale ressaltar, na intenção de fixá-los ou defini-los, mas de criar e manter questões abertas em torno deles, como em uma conversa que não termina. Portanto, se me cabe aqui alguma conclusão é a de ser isto, também, uma fala inacabada, inconclusa, mais um início do que um fim.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e História: crítica do instante e do contínuo. In: **Infância e história – destruição e experiência e origem da história**. Belo Horizonte, MG: EdUFMG, 2005. Trad. Henrique Burigo.
- \_\_\_\_\_. **Bartleby – ou da contingência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Trad. Vinícius Nicastro Honesko.
- \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. Trad. Vinícius Nicastro Honesko.
- ALVES, Cauê. **Espaço público: cidade não vista**. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva, São Paulo, 2014.
- ALVES, Rubem. **Ostra feliz não faz pérola**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Variações sobre o prazer [Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette]**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Para quem gosta de ensinar**. Campinas, SP: Papirus, 2016.
- ANTELO, Raul. **Ruinologia**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.
- BALTHAR, Nena. **Desenho: uma habitação no tempo**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.
- BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. In: **Biblioteca Manoel de Barros [coleção]**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984. Trad. António Gonçalves.
- BECKETT, Samuel. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Trad. Artur Nestrovski.
- BELO, Ruy. **O problema da habitação – Alguns aspectos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca – um discurso sobre o colecionador*, p.227-235. In: **Obras escolhidas II – Rua de mão única**. São Paulo: Editora brasiliense, 2000. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa.
- \_\_\_\_\_. O Colecionador. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pp. 237-246. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão.
- \_\_\_\_\_. **História da literatura e ciência da literatura**. Rio de Janeiro: 7letras, 2016. Trad. Helano Ribero.

- BERGAMIN, José. **A arte de birlibirloque; A decadência do analfabetismo**. São Paulo: Hedra, 2012. Trad. Gênese de Andrade.
- BERGSON, Henri. O pensamento e o movente. In: **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Trad. Franklin Leopoldo e Silva.
- \_\_\_\_\_ **Memória e Vida**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Trad. Claudia Berliner.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Trad. Leyla Perrone-Moisés.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Trad. Davi Arrigucci Jr.
- \_\_\_\_\_ O Livro. In: **Borges oral & sete noites**. São Paulo: Cia das Letras, 2011. Trad. Heloísa Jahn.
- BRAGA, Rubem. **A traição das elegantes**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo, Editora 34, 2000.
- BROSSA, Joan. **Sumário astral e outros poemas**. SP: Amauta Editorial, 2006. Trad. Ronald Poliro.
- CALVINO, Ítalo. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Trad. Nilson Moulin.
- \_\_\_\_\_ **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_ **Mundo escrito e mundo não escrito** – Artigos, conferências e entrevistas. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Trad. Mauricio Santana Dias.
- CARVALHO, Flávio de. **Os ossos do mundo**. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.
- CORTÁZAR, JÚLIO. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016. Trad. Gloria Rodríguez.
- COSTA, Luciano Bedin; RODRIGUES, Elisandro. **Escrever e tentar de novo e fracassar de novo e fracassar melhor**. Texto cedido por Elida Tessler, abril/2016.
- D'AMARAL, Márcio Tavares. Sobre tempo: considerações intempestivas In: **Tempo dos Tempos**. Doctors, Márcio (org.). Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2003.
- DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Campinas: UNICAMP, 2010. Trad. Marcos Siscar.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999. Trad. Luiz B. L. Orlandi.
- \_\_\_\_\_ **O ato de criação**. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Trad. José Marcos Macedo.

DERRIDA, Jacques. **Morada. Maurice Blanchot**. Lisboa: Edições Vendaval, 2004. Trad. Silvína Rodrigues Lopes.

\_\_\_\_\_ **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa.

\_\_\_\_\_ **Paixões**. Campinas, SP: Papirus, 1995. Trad. Lóris Z. Machado.

DIAS, Aline. **Cubo de poeira**. p.84-99. 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais, 21 a 26/09/2009, Salvador, Bahia. Disponível em: [https://www.academia.edu/1215809/CUBO\\_DE\\_POEIRA](https://www.academia.edu/1215809/CUBO_DE_POEIRA) acesso 20/09/2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La pintura encarnada**. Valência: Correspondências. Pré-textos –Universidade Politécnica de Valência, 2007. Trad. Manuel Arranz,

DUCHAMP, Marcel. **O caso Richard Mutt**. Revista Blind Man, nº2, New York, 1917. p.1. Disponível em: <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf> acesso 20/10/16.

ECO, Umberto. **Confissões de um Jovem Romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Trad. Marcelo Pen.

FENATI, Maria Carolina. **O jogo do dicionário**. Revista Gratuita, v.2, Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2015, p.106-113.

FERREIRA, Glória. O tempo *rouge*. In: **Elida Tessler: Gramática Intuitiva** (catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

FERVENZA, Hélio. **Notas em trânsito a partir de algumas obras de Elida Tessler**. In: Folder da exposição *Avessos*. Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, 22 de setembro a 16 de outubro de 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Tradução. Salma Tannus Muchail.

\_\_\_\_\_ O que é um autor? In: **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa.

FURTADO, Beatriz. **Gesto de reter vestígios em objetos e palavras**. Texto sobre a exposição *Horas a fio*, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, Fortaleza, 2003. Disponível em: [www.elidatessler.com.br](http://www.elidatessler.com.br) [acesso dia 15/12/15].

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GINZBURG, Jaime; SELDMAYER, Sabrina. **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Pp.27-38.

- GINZBURG, Jaime; SELDMAYER, Sabrina (orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- HONESKO, Vinícius Nicastro. **Pequeno parágrafo sobre mapas**. Revista Gratuita, v.2, p.175, Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2015.
- JOYCE, James. **Finnegans Wake/Finnicius Revém**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. Trad. Donaldo Schüler.
- LASCAULT, Gilbert. A memória das metamorfoses. In: **Interstices/Avessos**, Porto Alegre, 1994.
- \_\_\_\_\_. Gestos e fábulas de alguns pintores: arte e psicanálise. In: **A invenção da vida**. Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p.92. Trad. Glaci Bordin e Mariana Silva.
- LIMA, Manoel Ricardo de; TESSLER, Elida. **Falas Inacabadas – objetos e um poema**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Onde fica a casa do meu amigo?** Revista Famigerado, n.0, maio/2005.
- \_\_\_\_\_. **As mãos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Uma recolha: entre e gesto mínimo**. In: Gramática Intuitiva (catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p.71.
- \_\_\_\_\_. **Carta, acrobacia, exílio e cupim ou *Eu volto amanhã!*** Revista Trama Interdisciplinar, São Paulo, v.5, n.3, p.20-30, dez/2014.
- \_\_\_\_\_. **Geografia aérea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Numerosas linhas – Livro de horas III**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013. Trad. João Barrento, Maria Etelvina Santos.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **A ironia das teorias**. Entrevista concedida a Emília Pinto de Almeida. Caderno de Leitura N.48. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2016.
- MACHADO, Diego. **O colecionador de movimentos: ensaios videográficos de imagem e(m) movimento**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, maio/2011.
- MESCHONNIC, Henri. **Manifesto em defesa do ritmo**. Belo Horizonte: Revista Chão da Feira, Caderno de Leituras n.40, out/2015. Trad. Cícero de Oliveira.
- MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: **Elida Tessler: Vasos Comunicantes** (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003, pp. 7-11.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Ed. Vega, 2000. Trad. de Tomás Maia.

\_\_\_\_\_ **O intruso**. Paris: Éditions Galilée, 2000. Trad. Pricila C. Laignier, com a colaboração de Ricardo Parente e Susan Gugenheim.

\_\_\_\_\_ **Resistência da poesia**. Lisboa: Edições Vendaval, 2005. Trad. Bruno Duarte.

\_\_\_\_\_ **À escuta**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014. Trad. Fernanda Bernardo.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NEVES, Galciani. “**O que estava escrito seria...**”. Revista Tessituras & Criação, n1, p.33-45, maio/2011.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Trad. Angela Leite Lopes.

\_\_\_\_\_ **O teatro do ouvidos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. Trad. Angela Leite Lopes.

OBRIST, Hans Ulrich. **Ai Weiwei**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2013.

PERRONE, Cláudia Maria; ENGELMAN, Selda. **O colecionador de memórias**. Revista Episteme, n.20, p.83-92, jan/jun/2005.

PESSOA, Fernando. **Autobiografia sem Factos**. Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito**. Niterói: Editora da UFF, 2012.

ROSA, João Guimarães. **24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira**. Organizado por Flávio Azeredo da Silveira. Disponível em [http://www.editionsfads.ch/pdf/layout\\_24\\_cartas.pdf](http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf) [acesso 20/11/16].

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHÜLER, Donald. **Palavras miúdas aspiram à fala: O tempo na arte de Elida Tessler**. In: Elida Tessler: Vasos Comunicantes (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003. pp.45-47.

SCLIAR, Moacyr. **A Guerra no Bom Fim**. Porto Alegre: Editora L&PM, 1981.

SERRES, Michel. Tempo e erosão: faróis e sinais de bruma. In: WOOLF, Virginia. **O tempo passa**. Michel Serres, James M. Haule, Tomaz Tadeu (org.) Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STEINER, George. **O silêncio dos livros – seguido de Esse Vício Ainda Impune, de Michel Crépu**. Lisboa: Gradiva, 2007. Trad. Margarida Sérvulo Correia.

STUDART, Júlia. **Arquivo debilitado: o gesto de Evandro Affonso Ferreira**. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

TESSLER, Elida. **Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz**. III

Colóquio Internacional de Artes Plásticas – Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas, 2001. Disponível em <www.elidatessler.com> [acesso 15/05/16]

\_\_\_\_\_ A espera de um futuro incerto: o escorrimento do tempo e sua cor úmida. In: **A Invenção da Vida: arte e psicanálise**. Org: Edson Luiz A. de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001b, p.92.

\_\_\_\_\_ Entrevista concedida à Revista Oroboro. Curitiba, PR: Editora Medusa, v. 2, p. 8-13, 2005.

\_\_\_\_\_ O telefone sem fio e outras microlições de coisas. In: **Territórios Recombinantes – Arte e Tecnologia/Debates e Laboratórios**. MARTINS, Camila Duprat; SILVA, Daniela Castro e; MOTTA, Renata (orgs.). São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2007, p.69-81.

\_\_\_\_\_ **Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista**. 10th International Conference of the Utopian Studies Society/Europe: Far Other worlds and other seas, Universidade do Porto, Portugal, jul/2009.

\_\_\_\_\_ **Faço minhas as suas palavras:** da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte. Revista Poiésis, n.18, p.09-14, dez/2011.

\_\_\_\_\_ Outras escritas: instruções para escrever um texto, In: **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. Coord. Luiz Antonio de Assis Brasil; orgs. Camila Canali Doval, Camila Gonzatto da Silva, Gabriela Silva. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

\_\_\_\_\_ Entrevista à Revista Museologia e Interdisciplinaridade, v.IV, n.8, dez/2015.

VALENTE, José Angel. **A memória do fogo**. Revista Gratuita, v.2, Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2015, p.82-85. Trad. Gustavo Rubim.

VERAS, Eduardo; MOTTA, Gabriela. **Palavra dada, escrita aberta**. In: 365 – Elida Tessler [catálogo]. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2015.

VIRILIO, Paul. Paul Virilio – entrevista concedida a Laymert Garcia dos Santos In: **America: depoimentos**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Videofilmes, 1989. Trad. Suyan Marcondes de Souza Brown. p.133-140.

WOOLF, Virginia. **Ao farol**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. Trad. Tomaz Tadeu.

\_\_\_\_\_ **Craftsmanship – um passeio à volta das palavras**. Cadernos de Leituras, n.34. Belo Horizonte: Chão da Feira. Trad. Cátia Sá.

#### **BIBLIOGRAFIA SOBRE A ARTISTA**

AUGUSTO, Ronald. **Só a tresleitura nos une.** 2009. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

BARCELOS, Vera Chaves. **Texto crítico sobre o trabalho de Elida Tessler.** Texto escrito para o relatório de pesquisa do prêmio bolsa Museu de Arte de Brasília/Minc, obtido por Elida Tessler e desenvolvido no período 1998/99.

BOSI, Isabela. **Envios de memória em Elida Tessler.** In: Seminário Internacional em Memória Social, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ: 2016.

\_\_\_\_\_ **Ex-crita, envio e corpo – uma carta de Elida Tessler.** Seminário Letras Expandidas, PUC-RJ, Rio da Janeiro, RJ: 2016.

\_\_\_\_\_ **A palavra e a passagem do tempo: (re)envios de memória em Elida Tessler.** Seminário de Sociologia, UFF, Rio de Janeiro, RJ: 2015.

CARON, Muriel. **Interstício: Resistência.** 1993. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

CATTANI, Icleia Maria Borsa. O fio do cabelo. 1998. In: Folder da exposição *Desenhos*, Porto Alegre, RS: 1998.

FARIAS, Agnaldo. **Tecer, por Tessler.** 2007. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

\_\_\_\_\_ **Territórios.** 2002. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

COSTA, Ana. **A dor do eu.** 2006. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

\_\_\_\_\_ **A memória dos objetos.** In: Caderno de Cultura, do Jornal Zero Hora, Porto Alegre: 11 de dezembro de 1999.

FEDRIZZI, Luiza. **In Transition.** 2010. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

FERVENZA, Hélio. **Notas em trânsito a partir de algumas obras de Elida Tessler.** In: Folder da exposição *Avessos*. Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, 22 de setembro a 16 de outubro de 1994.

FLÓRIDO, Marisa. **Paisagem, Horizontes e Infinito.** In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, RJ: 5 de novembro de 2005.

FURTADO, Beatriz. **Gestos de reter vestígios em objetos e palavras.** Texto sobre a exposição “Horas a fio”, de Elida Tessler, no Museu de Arte Contemporânea, do Centro Dragão do Mar, em Fortaleza, 2003.

HUCHET, Stéphane. **O contato de Elida Tessler.** 2002. Disponível em:

<http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

\_\_\_\_\_ **Elida Tessler, Locus Suspectus.** 1992.

LASCAULT, Gilbert. Notas sobre o trabalho de Elida Tessler/A memória das metamorfoses. In: **Interstices/Avessos**, Porto Alegre, 1994.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Uma recolha: entre e gesto mínimo.** In: Gramática Intuitiva (catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p.71.

MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: **Elida Tessler: Vasos Comunicantes** (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003, pp. 7-11.

\_\_\_\_\_ **Percurso de uma poética.** 2003. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

MOREIRA, Jailton. **Pequenas inconfidências de imagens e palavras.** 2004. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

NEVES, Galciani. **“O que estava escrito seria...”**. In: Revista Tessituras & Criação, n1, p.33-45, maio/2011.

PEREIRA, Robson de Freitas. **Doador Revisitado.** 2002. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

SCHULER, Donaldo. **A rasura e a mortalha de Penélope.** 2007. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

\_\_\_\_\_ **Palavras miúdas aspiram à fala: O tempo na arte de Elida Tessler.** In: Elida Tessler: Vasos Comunicantes (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003. pp.45-47.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Horizonte Provável.** 2004. Disponível em: <http://www.elidatessler.com.br/> [acesso 10/01/17].

## **BIBLIOGRAFIA DA ARTISTA**

### **1. Artigos**

TESSLER, Elida. **Dubling: um ano, um dia e algumas inconfidências conjugadas.** In: Tessituras & Criação, v. 1, p. 29-37, 2011.

\_\_\_\_\_ **Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte.** In: Poiésis (Niterói), v. 18, p. 9-14, 2011.

\_\_\_\_\_ **Dublândia: uma questão de encaixe.** In: Correio da APPOA, v. 197, p. 35-42, 2010.

\_\_\_\_\_ **Dublândia.** In: Trivium (Rio de Janeiro. Online), v. II, p. 506-510, 2010.

O homem sem qualidades, mesmo. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, v. 36, p. 142-156, 2009.

\_\_\_\_\_ **Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista.** In: Sibila (Cotia), v. 16, p. 18-24, 2009.

\_\_\_\_\_ **Uma linha de horizonte e outros alinhamentos prováveis.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre, v. 24, p. 33-39, 2008.

\_\_\_\_\_ [SOUSA, Edson Luiz André de.](#) **Artur Bispo do Rosário: furos na imagem.** In: Polêm!ca, v. 7, p. 29-42, 2008.

\_\_\_\_\_ LIMA, Manoel Ricardo de. **O partido das coisas.** In: Oroboro (Curitiba), v. 2, p. 8-13, 2005.

\_\_\_\_\_ [SOUSA, Edson Luiz André de;](#) [VERAS, Eduardo;](#) BAVCAR, Evgen. **O Verdadeiro Valor do Tempo.** In: Humanidades em Revista, Brasília, v. nº 49, p. 114-120, 2003.

\_\_\_\_\_ [SOUSA, Edson Luiz André de.](#) **Sólidas formas, líquidas imaginações.** In: Jornal do MARGS (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 85, n.85, p. 5-6, 2002.

\_\_\_\_\_ **Ainda não está aqui o que você procura.** In: Correio da Appoa, Porto Alegre, v. Ano IX, n.108, p. 63-68, 2002.

\_\_\_\_\_ VALADARES, Jorge de Campos; SOUSA, Edson Luiz André de; OZÓRIO, Lúcia; OSANAI, Jorge; MEYER, Mônica. **Proximidade e Distância necessárias ao ser humano para o convívio e a diversidade.** In: Série Fiocruz Eventos Científicos, Rio de Janeiro, v. 4, p. 31-38, 2002.

\_\_\_\_\_ **Líquidos preciosos de Louise Bourgeois.** In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, v. 20, p. 65-72, 2001.

\_\_\_\_\_ **Paradoxos quase invisíveis.** In: Correio da Appoa, Porto Alegre, v. 93, p. 55-60, 2001.

\_\_\_\_\_ **Um molusco emana sua concha: bichos de Lygia Clark.** In: Jornal do MARGS (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 66, p. 5-6, 2001.

\_\_\_\_\_ **Palavras-chaves de uma prosa reunida.** In: Sibila (Cotia), São Paulo, v. 1, p. 36-40, 2001.

\_\_\_\_\_ **Edith Derdyk: Linha de Horizonte.** In: Pulsional. Revista de Psicanálise (São Paulo), São Paulo, v. 150, p. 92-93, 2001.

\_\_\_\_\_ **Das Invenções à invenção: um salto sem rede na arte brasileira.** In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, v. 19, p. 61-70, 2000.

\_\_\_\_\_ **Labirintos de Hélio Oiticica e outros labirintos brasileiros.** In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, v. 84, p. 55-60, 2000.

\_\_\_\_\_ **A instalação enquanto lugar e o lugar do espectador.** In: Correio da Appoa, Porto Alegre, v. 78, p. 33-36, 2000.

\_\_\_\_\_ **Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre - Editora UFRGS, v. 9, n.º17, p. 79-90, 1998.

\_\_\_\_\_ **CARON, M. Uma câmara escura atrás de outra câmara escura - entrevista com Evgen Bavcar.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre - Editora UFRGS, v. 9, n.17, p. 91-100, 1998.

\_\_\_\_\_ **Obras e sobras: rupturas na arte contemporânea.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre, v. 4, n.4, p. 16-23, 1997.

\_\_\_\_\_ **Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre - Editora UFRGS, v. 7, n.11, p. 57-67, 1996.

\_\_\_\_\_ **O Museu é o mundo – arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre - Editora UFRGS, v. 7, p. 7-21, 1993.

\_\_\_\_\_ **Arte e Psicanálise: encontro marcado por uma ilusão.** In: Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre - Editora UFRGS, v. 5, p. 5-14, 1992.

\_\_\_\_\_ **Arquitetura como suporte de comunicação Visual.** In: Programa Representação e Comunicação na Arquitetura, 2001, Porto Alegre. UFRGS Pró-Reitoria de Extensão, 2001.

\_\_\_\_\_ **CARVALHO, A. ; KNIJINIK, L. Coleção Liba e Ruben Knijinik.** In: Debatedora na mesa-redonda, 2001, Porto Alegre. MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2001.

\_\_\_\_\_ **Evgen Bavcar: escritor da luz.** In: Programa Conversas de fim de tarde., 2001, Fortaleza. Comunidade Universitária - Fundação Edson Queiroz - Universidade Fortaleza, 2001.

\_\_\_\_\_ **Tudo é figura ou faz figura: o objeto na arte contemporânea.** In: Seminário: O retorno do figurativo?, 2001, Porto Alegre. Instituto Goethe de Porto Alegre, PPG em Filosofia/PUCRS, Instituto de Artes UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_ **FOULKES, B.; MACHADO JUNIOR, R. As imagens de Evgen Bavcar.** In: Colóquio Imagens Possíveis, 2001, Porto Alegre, 2001.

\_\_\_\_\_ **De Saforai a Parangolé: O Brasil nos tristes trópicos.** In: Palestra, 2000, Porto Alegre. Programa de atividades do Cartel Preparatório do Congresso Brasil 500 anos das Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2001.

\_\_\_\_\_ **Devolver a terra à terra – A terra e a arte contemporânea no Brasil.** In: Palestra, 2000, Porto Alegre. Casa de Cultura Mário Quintana, 2000.

\_\_\_\_\_ FONSECA, T. G. **Falas Inacabadas.** In: Seminário Avançado Subjetividade e Temporalidade, 2000, Porto Alegre. PPG Psicologia UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_ **A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando.** In: Seminário Outras Investigações: O Artista na Universidade, 2000, Belo Horizonte. Instituto Cultural Itaú de Belo Horizonte, 2000.

\_\_\_\_\_ **Jornadas de Reflexión: La cuestión del grabado Contemporáneo. Ruptura de los limites.** In: Objetos gráficos e instalações, 2000, Buenos Aires. Museo Nacional del Grabado. Buenos Aires: Gráfica Contemporânea, 2000.

\_\_\_\_\_ **Realidade e Criação: um olhar sobre a atualidade.** In: Psicanálise e arte, 2000, Porto Alegre. Casa de Cultura Mário Quintana, 2000.

\_\_\_\_\_ **Workshop sobre estética.** In: Workshop, 2000, Fortaleza. Colégio de Dança do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria audiovisual do Ceará, 2000.

\_\_\_\_\_ **Relações Institucionais e Diferença: Implicações no cotidiano..** In: Curso de Extensão Instituição e diferença, 2000, Porto Alegre. PPG Psicologia/UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_ **Notícias da Crítica de Arte no Brasil.** In: Encontro Teoria e História da Arquitetura, 2000, Porto Alegre. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Ritter dos Reis, 2000.

\_\_\_\_\_ **Ainda não está aqui o que você procura.** In: Congresso de Psicanálise da APPOA - BRASIL DESCOBERTA<>INVENÇÃO, 2000, Porto Alegre. Salão de Atos da UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_ **Conversa com o artista.** In: Sobre a II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2000, Porto Alegre. DAV - Instituto de Artes, 2000.

\_\_\_\_\_ **Cartografias do social - Arte, Psicologia e Filosofia em questão. Arte e Corpo.** In: Curso de Extensão, 1998, Porto Alegre. Departamento de psicologia Social, 1998.

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de; CATTANI, I. **Ver o Tempo: repetições em Evandro Salles.** In: Painel, 1997, Porto Alegre, 1997.

\_\_\_\_\_ **Obras e Sobras - Rupturas na arte contemporânea.** In: Curso de extensão Saberes e subjetividade na contemporaneidade, 1996, Porto Alegre. PPG Educação/NESPE - UFRGS, 1996.

\_\_\_\_\_ **Possibilidades para além da pintura**; investigações sobre o espaço branco nas posições de Hélio Oiticica.. In: II Colóquio Internacional de Artes Plásticas en la Universidad., 1995, Chile. Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.

## 2. Livros

TESSLER, Elida. BANDEIRA, João (Org.). **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 152p.

\_\_\_\_\_ BRITES, Blanca (Org.). **O Meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes Visuais**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. v. 1. 159p .

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de; SLAVUTZK, A. (Orgs.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

\_\_\_\_\_ Meu nome também é vermelho. Vinculado à pesquisa PARTE ESCRITA: TEXTOS LITERÁRIOS E SEUS CONTEXTOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA: LIVRO, PALAVRA E IMAGEM. In: PEREIRA, Lúcia Serrano. (Org.). **A ficção na psicanálise - passagem para Outra cena**. Porto Alegre, RS: Editora APPOA, 2014. 1ed., p. 302-328.

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de. Imagens Perfuradas. In: ROSA, M.; CARIGNATO, T.; ALENCAR, S.. (Org.). **Desejo e Política: Desafios e Perspectivas no campo da imigração e refúgio**. 1ed. São Paulo, SP: Max Limonad, 2013, v. 1, p. 71-82.

\_\_\_\_\_ Contatos, enigmas e imagens: palavras chaves. In: BLAUTH, Lurdi. (Org.). **FORAPALAVRADENTRO**. 1ed. Novo Hamburgo, RS: Editora da Universidad Feevale, 2013, p. 44-47.

\_\_\_\_\_ Zerar. In: FONSECA, Tania Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. 474.ed. Porto Alegre, RS: Sulina, 2012, p. 251-253.

\_\_\_\_\_ Habitar o silêncio, esculpir o tempo com Luis Guides. In: FONSECA, Tania Galli; BRITES, Blanca (Org.). **Eu sou você**. 86ed. Porto Alegre, RS: 2012, p. 129-148.

\_\_\_\_\_ Outras escritas: Instruções para escrever um texto. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antônio; DOVAL, Camila; GONZATTO, Camila; SILVA, Gabriela (Org.). **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. 1ed. Porto Alegre, RS: 2012, p. 158-166.

\_\_\_\_\_ Exercícios de Estilo: o livro das perguntas. In: MOULIN, Fabiola; DRUMMOND, Marconi (Org.). Museu de Arte da Pampulha – Bolsa Pampulha 2007/2008.

Belo Horizonte, MG: Museu de Arte da Pampulha, 2011, v. 1, p. 36-52.

\_\_\_\_\_ Todo o tempo é lento: no decorrer de gestos contínuos. Apresentação do Livro "Gesto Inacabado" de Cecília Almeida Salles. In: SALLES, Cecília Almeida (Org.).

**Gesto Inacabado:** processo de criação artística. São Paulo, SP: Intermeios, 2011, p. 15-20.

\_\_\_\_\_ Habitar o silêncio, esculpir o tempo. In: FONSECA, Tânia; COSTA, Luciano Bedin da (Org.). **Vidas do fora** – Habitantes do Silêncio. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2010, p. 281-298.

\_\_\_\_\_ Você está aqui no meio. In: MARX, Daniele; SARI, Marcos (Org.). MEIO. Porto Alegre, RS: Panorama Crítico, 2010, v. , p. 81-96.

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de. Imagens perfuradas. In: COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília; MOREIRA, Renata. (Orgs.). **A vida ao rés-do-chão:** artes de Bispo do Rosário. Rio de Janeiro, RS: 7Letras, 2008, v. 1, p. 39-52.

\_\_\_\_\_ Um nome e todos os outros: de acordo com o tempo que temos - Artur Bispo do Rosário (no prelo). In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Artur Bispo do Rosário.** 1ed. Belo Horizonte, MG: Travessa dos Editorers, 2007.

\_\_\_\_\_ O telefone sem fio e outras microlições de coisas. In: MARTINS, Camila Duprat; SILVA, Daniela Castro e; MOTTA, Renata (Orgs.). **Territórios recombinaentes – arte e tecnologia.** 1ed. São Paulo, SP: Instituto Sergio Motta, 2007, p. 69-81.

\_\_\_\_\_ Hélio Oiticica: Mundo Abrigo – campo experimental aberto. In: MARSHALL, Francisco; GOLIN, Cida. (Orgs.). **Selecta do Museu: Margs 50 anos.** 1ed. Porto Alegre, RS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2006, p. 109-110.

\_\_\_\_\_ Quase nada – comentário sobre a obra de Rochelle Costi. In: SANT'ANNA, Margarida. (Org.). **Coleção do MAM.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, p. 60-69.

\_\_\_\_\_ O homem que não sabia jogar joga com o homem que sabia errar - comentário sobre a obra de Chico Amaral. In: SANT'ANNA, Margarida. (Org.). **Coleção do MAM.** 1ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2006, v. 1, p. 59-64.

\_\_\_\_\_ Ainda não está aqui o que você procura. In: Comissão de Aperiódicos da APPOA. (Org.). **Narrativas do Brasil** – Cultura e Psicanálise. Porto Alegre, RS: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2005, p. 182-186.

\_\_\_\_\_ Lygia Clark: um molusco emana sua concha. In: MARSHALL, Francisco; GOLIN, Cida. (Org.). **Selecta do Museu: MARGS 50 ANOS.** 1ed. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2005, p. 108-109.

\_\_\_\_\_ Da casca de laranja ao casaco do pai: o corpo torturado de Louise Bourgeois. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia. (Org.). **O Corpo Torturado**. 1ed. Porto Alegre, RS: Escritos, 2004, p. 187-197.

\_\_\_\_\_ Da representação à apresentação: deslocamentos por entre algumas histórias da arte. In: PANITZ, Marília; AZAMBUJA, Renata. (Org.). **Histórias[S] da Arte: do moderno ao contemporâneo**. Brasília, DF: Universidade de Brasília; Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 13-29.

\_\_\_\_\_ Claviculário: palavras-chaves e outros segredos. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda. (Org.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2004, p. 161-169.

\_\_\_\_\_ Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna. (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação**. São Paulo, SP: Imago, 2002, v. 1, p. 69-82.

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de; SLAVUTZKY, A. A espera de um futuro incerto: o escorrimento do tempo e sua cor úmida.. In: TESSLER, Elida. (Org.). **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

\_\_\_\_\_ KIEFER, F.; LIMA, R.. Breves notícias sobre a crítica de arte no Brasil. In: MAGLIA, Viviane. (Org.). **Crítica na Literatura**. Porto Alegre, RS: Editora Ritter dos Reis, 2001.

\_\_\_\_\_ Parangolés: Le suprasensoriel dans l'expérience d'Hélio Oiticica. In: BARBANTI, Roberto; FAGNART, Claire. (Org.). : **L'art au XX siècle et l'utopie**. Cosmococa. Paris, FR: L'Harmattan, 2000.

\_\_\_\_\_ Somos ainda hoje desterrados em nossa terra? A terra como elemento visual em algumas produções da arte contemporânea brasileira. In: SOUSA, Edson de. (Org.). **Psicanálise e colonização – Leituras do Sintoma Social no Brasil**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 1999.

\_\_\_\_\_ L'écoulement du temps et sa couleur humide. In: CHIRON, Eliane. (Org.). **L'Incertain dans l'art - X L'Oeuvre em procès**. Paris: Editions de la Sorbonne, 1988, v. III.

### 3. Textos em jornais/revistas

TESSLER, Elida. **Meio de Italo Calvino**. In: Meio, Porto Alegre, v. nº 5, p. 9 - 9, 27 dez. 2004.

\_\_\_\_\_ **Anotações acerca de algumas palavras-chaves.** In: Jornal do MARGS, Porto Alegre, v. 101, p. 3-3, 01 jul. 2004.

\_\_\_\_\_ **A instalação enquanto lugar e o lugar do espectador.** In: Jornal do Campestre, Porto Alegre, p. 7 - 7, 21 jan. 2004.

\_\_\_\_\_ BATISTA, Helmut. **Conversa entre Elida Tessler, Cristiana Tejo, Eduardo frota e Helmut Batista.** In: Jornal Capacete Planeta, 20 fev. 2003.

\_\_\_\_\_ VERAS, Eduardo; MOREIRA, Jailton. **Mais agulha do que bomba-entrevista com Waltercio Caldas.** In: Jornal Zero Hora - Caderno de Cultura, Porto Alegre, p. 6 - 7, 20 abr. 2002.

\_\_\_\_\_ **Tenho só uma pequena lâmpada eslovena para iluminar o mundo** (entrevista com Evgen Bavcar por Juarez Fonseca e Clóvis Ott). In: Jornal da Universidade - UFRGS, Porto Alegre, v. 44, p. 6-7, 01 set. 2001.

\_\_\_\_\_ **Cegos conduzindo cegos.** In: Zero Hora - Segundo Caderno/Cultura, Porto Alegre, p. 6-6, 18 ago. 2001.

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de. **Na vereda entre dois mundos inconciliáveis** (entrevista com Evgen Bavcar). In: Zero Hora - Segundo Caderno/Cultura, Porto Alegre, p. 4 - 5, 18 ago. 2001.

\_\_\_\_\_ **Imagens do Invisível** (entrevista com Evgen Bavcar, realizada junto com Muriel Caron). In: Zero Hora - Segundo Caderno/Cultura, Porto Alegre, 04 mar. 2000.

\_\_\_\_\_ **A arte entre a medida e a rasura.** In: Zero Hora - Segundo Caderno/Cultura, Porto Alegre, 12 mar. 1998.

\_\_\_\_\_ **Outras cartas de um mesmo baralho** - Correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica. In: Zero Hora - Segundo Caderno/Cultura, Porto Alegre, 29 mar. 1997.

\_\_\_\_\_ **Etant Donnés 1º la chute d'eau 2º le gaz d'eclairage** - rápida anotação acerca de uma porta. In: Correio da APPOA, Porto Alegre, p. 22 - 24, 01 mar. 1997.

\_\_\_\_\_ **Hélio Oiticica à Paris.** In: Infos-Bresil, Paris Association Braise, v. 61, p. 7-7.

\_\_\_\_\_ **Dudi Maia Rosa e o outro lado da pintura.** In: Trinta Dias de Cultura, Jornal da Secretaria de Estado, v. 45, p. 6-6.

\_\_\_\_\_ **Iole de Freitas – Metais de Água.** In: Trinta Dias de Cultura, Jornal da Secretaria de Estado, v. 46, p. 6-6.

\_\_\_\_\_ **Arte Construtora:** Pontuações, Delineamentos, Planos, Projetos. In: Trinta Dias de Cultura, Jornal da Secretaria de Estado, v. 47.

\_\_\_\_\_ **Os vôos da razão.** In: Zero Hora, Porto Alegre, p. 8 - 8.

\_\_\_\_\_ **O tempo é onde, o lugar é quando:** Torreão. In: Reverberações, São Paulo, p. 17 - 18.

#### **4. Outras produções**

TESSLER, Elida. **Exercícios de estilo de A a Z:** Helene Sacco. Porto Alegre, RS: Artes Visuais na UFCSPA, 2016 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ **Revista Latinoamericana de Psicologia Fundamental.** São Paulo, SP: Escuta, 2011 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **VARAL** - Página do artista. Niterói: Editora do PPG em Ciências da Arte UFF, 2011 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Investigação nº 11.** Rio de Janeiro: Funarte, 2010 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Psicologia e Sociedade.** Florianópolis: Abrapso, 2010 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Prolongamentos do fio de Adriane.** Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2008 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ MOREIRA, Jailton. **ARTIST IN RESIDENCE – GOETHE INSTITUT + TORREÃO/10+15.** Porto Alegre, RS: GOETHE INSTITUT, 2008 (Catálogo de Arte).

\_\_\_\_\_ **Psicologia e Sociedade.** São Paulo, SP: ABRAPSO, 2007 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Tudo depende daquilo que não se diz da noite.** Porto Alegre, RS: Galeria Bolsa de Arte, 2006 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ **A vida [somente no pátio] modo de usar.** Recife, PE: MAMAM - Recife, 2006 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ **Edifício San Pedro:** carta a Eduardo Jorge. Fortaleza, CE: Alpendre, 2005 (artigo).

\_\_\_\_\_ **Ilustração Qual é a chave?** Evento Geempa 35 anos - Jornada de Estudos Folder, outdoor publicitário. Porto Alegre, RS: GEEMPA, 2005 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Educação e Realidade.** Porto Alegre, RS: UFRGS, 2005 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Um funil que afunila: tautologias gestantes** - Cris Rocha. Porto Alegre, RS: Edição Galeria Bolsa de Arte, 2004 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ LIMA, Manoel Ricardo de. **O partido das coisas.** Curitiba, PR: Editora medusa, 2004 (Entrevista).

\_\_\_\_\_ **Revista Teoria e Debate.** São Paulo, SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Revista Psicologia & Sociedade.** Porto Alegre, RS: Revista da Associação Brasileira de Psicologia Social - Abrapso, 2004 (Capa e ilustração).

\_\_\_\_\_ **Ver de longe, ver de perto.** Porto Alegre, RS: 2004. (Prefácio, Pós-fácio/Apresentação).

\_\_\_\_\_ MORAES, Angélica de; SCHULER, Donaldo; ARAÚJO, Marcelo. **Vasos Comunicantes.** São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003 (Catálogo de Arte).

\_\_\_\_\_ SOUSA, Edson Luiz André de; BAVCAR, Evgen. **Um Outro Olhar.** Brasília, DF: Editora da UNB, 2003. (Tradução/Artigo).

\_\_\_\_\_ **Da dor, do êxtase e das sombras de Adriane Vasquez.** Porto Alegre, RS: 2002 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ **Receptáculos para corações imperfeitos – a experiência de Alexandra Eckert,** 2002 (Texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ **Arte e mergulho na Universidade,** 2002 (texto para catálogo de arte).

\_\_\_\_\_ **Projeto Olhares Essenciais.** Porto Alegre, RS: UFRGS, 2002 (Texto para catálogo de arte).

## **EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS**

**2015** - 356, proposição curatorial de Eduardo Veras e Gabriela Motta. Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre.

**2013** - Elida Tessler: gramática intuitiva, curadoria de Glória Ferreira. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre,

**2011** - Você me dá a sua palavra?. Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

**2007** - O homem sem qualidades caça palavras. Galeria Oeste, São Paulo.

**2007** - ME DAS TU PALABRA? ALDABA ARTE, Cidade do México.

**2006** - Da-me tu palabra! Exposição paralela á exposição HACER DE LO COMUN LO PRECIOSO - South Project Kraft Victoria. Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago do Chile/Chile.

**2006** - Test Tubes < > Tubos de Ensaio, curadoria de Louiseanne Zahra. RMIT School of Art/South Project - School of Art Gallery, Melbourne, Austrália.

**2006** - A vida somente no Pátio, curadoria de Moacir dos Anjos. MAMAM - Museu de Arte

Moderna Aloisio Magalhães, Recife.

**2004** - Horizonte Provável - Museu de Arte contemporânea de Niterói, MAC-Niterói.

**2003** - Vasos comunicantes, curadoria de Angélica de Moraes. Pinacoteca do Estado de São Paulo - Claviculário - Centro Universitário Maria Antônia - USP, São Paulo.

**2003** - Horas a fio, curadoria de Luiza Interlenghi. Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, Fortaleza.

**2003** – Manicure, curadoria de Donaldo Schüler. Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo, Sala O Retrato – Porto Alegre.

**2000** - Falas inacabadas. Galeria de Arte do Alpendre – Fortaleza.

**1997** - Alicerces. Galeria Parangolé - Espaço Cultural 508 Sul – Brasília, DF.

**1997** – Sobras. Galeria de Arte do Instituto Goethe – Porto Alegre.

**1996** - aINDA. Galeria de Arte UNICAMP, Campinas.

**1994** - Avessos. Galeria de Arte da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS.

**1993** - Golpe de Asa. Torreão, Porto Alegre.

**1993** – Interstices. PARVI (Pour l’art visuel), Paris.

**1993** - Sentimento do mundo. Reinstalação da obra realizada em colaboração com Hélio Ferverza. PARVI (Pour l'art visuel).

**1993** - Sentimento do mundo. Instalação apresentada em uma peça de um apartamento situada no nº 53 Bis Boulevard Arago, Paris. Obra realizada em colaboração com Hélio Ferverza.

**1988** - Desenhos - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

## **EXPOSIÇÕES COLETIVAS**

**2016** – “A arte de contar histórias”, curadoria de Selene Wendt. MAC-Niterói.

**2016** – “Clube de Gravura: 30 Anos”, curadoria Cauê Alves. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**2015** – “TENDÊNCIAS DO LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL: 30 ANOS DEPOIS”, curadoria de Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira. Centro Cultural São Paulo.

**2015** – FOTOGRAFIA TRANSVERSA, curadoria de Adolfo Montejo Navas. FVCB – Fundação Vera Chaves Barcelos.

**2014** – A INVENÇÃO DO HORIZONTE, curadoria de Cauê Alves. Exposição inaugural da Galeria Bolsa de Arte de São Paulo.

**2014** – JAMES JOYCE & COMPANY: INTER/NATIONAL EXHIBITION OF ARTISTS

BOOKS, curadoria de Ruth Keshishian. Hadjigeorgakis Kornesios Mansion – Nicósia-Chipre.

**2014**- HÁ ESCOLAS QUE SÃO GAIOLAS, HÁ ESCOLAS QUE SÃO ASAS, curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarisse Diniz. MAR – Museu de Arte do Rio.

**2014** – OUTRO MUSEU: AS DOAÇÕES RECENTES AO ACERVO DO MACRS, curadoria André Venzon. Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim, Caxias do Sul (RS).

**2014** – VONTADE: PARA TUDO NA VIDA, curadoria André Venzon. MACRS – Hospital de Clínicas de Porto Alegre.

**2013** – “FORAPALAVRADENTRO”, curadoria de Lurdi Blauth. Espaço Cultural FEEVALE, Novo Hamburgo (RS).

**2013** – “Cor, cordis”, curadoria de Angélica de Moraes. Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), Curitiba, Paraná.

**2013** – “Los habladores: narrativa en el arte contemporáneo internacional”, curadoria de Selene Wendt e co-curadoria de Fernando Mosquera. Biblioteca Luis Angel Arango, Museo del Banco de la Republica, Bogotá.

**2011** – “The storytellers: narratives in international contemporary art”, curadoria de Selene Wendt. The Stenersen Museum, Oslo.

**2011** – Ist Orbita. 8a Bienal do MERCOSUL em Porto Alegre, integrando a mostra “Cidade não vista”.

**2011** – “Desobjetos: a memória das coisas”, Mostra SESC de Artes, 2012, SESC Belenzinho, SP.

**2010** - 12º Salão de Artes de Itajaí - Poéticas pessoais em construção - Itajaí, SC.

**2010** – In transition. CIFO - Cisneros Fontanals Art Foundation – Miami, EUA.

**2009** - Nuevas miradas – 14 artistas brasileiros contemporaneos – Galeria Fernando Pradilla, Madrid.

**2008** - ARC08. ARte CONtemporáneo, Madrid.

**2008** - CASA/NA/CIDADE. Elida Tessler e Laerte Ramos. Atelier/8, Campinas, São Paulo. Provas de Artistas: artes gráficas e impressões. 2008. Galeria Oeste, São Paulo.

**2008** - Heteronímia Brasil, curadoria de Adolfo Montejo Navas. Museo de America, Madrid.

**2007** - Mulheres Artistas: olhares contemporâneos, curadoria de Claudia Fazzolari. MAC-USP. São Paulo.

**2007** - Palavra Figurada, curadoria de Eduardo Veras. Galeria de Arte da ESPM, Porto Alegre, RS.

**2006** - MAM na OCA, curadoria de Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich e Cauê Alves. Arte

Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**2006** - Manobras Radicais, curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo.

**2006** - Sinais na Pista, curadoria de Adolfo Montejo Navas, Neno del Castillo e Sonia Salcedo del Castillo. Museu Imperial/FUNARTE, Petrópolis, Rio de Janeiro.

**2006** - Galeria Oeste: inauguração, curadoria de Agnaldo Farias.

**2005** - 10 Anos de um novo MAM: Antologia do Acervo - Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**2004** - O contato, curadoria de Stéphane Huchet. Castelinho do Flamengo. RJ.

**2004** - Microlições de coisas. Centro Cultural Murilo Mendes, Juiz de Fora – Minas Gerais.

**2004** – Migrantes, curadoria de Mariza Soibelman. MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

**2004** - Pintura reencarnada, curadoria de Angélica de Moraes. Paço das Artes, SP.

**2004** - Doações 2001-2004. Coleção MAMAM – Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife.

**2003** - Instituto de Artes 2003- 95 Anos, curadoria Eny Schuch. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes UFRGS.

**2003** - Ordenação e vertigem, curadoria de Agnaldo Farias. Centro Cultural Banco do Brasil.

**2003** - A Palavra-extrapolada, curadoria de Inês Raphaelien .SESC-Pompéia, SP.

**2002** – Territórios, curadoria de Agnaldo Farias. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP

**2002** – Apropriações/coleções, Curadoria de Tadeu Chiarelli. Santander Cultural, Porto Alegre, RS.

**2002** - O contato, curadoria de Stephane Huchet. Paço das Artes, São Paulo, SP.

**2002** - Faxinal das Artes, curadoria de Agnaldo Farias. Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba, PR.

**2001** - Onde o tempo se bifurca, curadoria de Divino Sobral. Centro Cultural de São Francisco – João Pessoa, Paraíba.

**2000** - Singular no plural 5 - Elida Tessler, Hélio Ferverenza, Maria Ivone dos Santos e Sandra Rey, curadoria Blanca Brites. Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre.

**2002** - The Brazilian Art on Paper, curadoria de Caco Zancchi. Radinson SAS Hotel Brussels - Bruxelas, Bélgica.

**1999** - II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre, RS.

**1999** - Por outras vias, curadoria de Blanca Brites. Pinacoteca Barão de Santo Angelo -

Instituto de Artes UFRGS - Porto Alegre.

**1999** – Notícias del Paraná - Noticias do Rio Paraná. Galerie La Ferronnerie. Paris, França.

**1999** - Território Expandido, curadoria de Angélica de Moraes SESC Pompéia, São Paulo.

**1999** – Calming the Clouds. Bergen, Noruega.

**1999** - Présences au Présent. Hélio Ferverza, Sandra Rey, Romanita Disconzi, Elida Tessler. Salle d'exposition Michel Journiac, UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'Art – Paris.

**1998** - Bienal Internacional NOCON de Arte Experimental. Museo Municipal de Arte Moderno de la Ciudad de Mendoza - Argentina.

**1998** - Prêmio Brasília de Artes Visuais 98 - Galeria Athos Bulcão - Anexo Teatro Nacional Cláudio Santoro – Brasília, DF.

**1997** - 25 x 25 - Coletiva de artistas plásticos no Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

**1997** – ENTRETANTOS, curadoria Blanca Brites. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes UFRGS.

**1997** - Reinvenção da Paisagem - Espaço Cultural 508 Sul - Galeria Rubem Valentim. Brasília.

**1996** - Objectos - Oito artistas de los países del Mercosur. Sala de exposiciones de OEA (Organización de los Estados Americanos). Buenos Aires.

**1996** - 25 x 25 - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes UFRGS, Porto Alegre.

**1995** - Objeto gravado. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Paraná.

**1994** - Herança Judaica. Galeria de Arte Mariza Soibelman, Porto Alegre, RS.

**1994** - Pesquisadores em Arte. Sala Frederico Trebbi - Universidade Federal de Pelotas - RS.

**1994** - Arte contra AIDS - Exposição comemorativa ao 2º ano do MAC/RS. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

**1994** - Projeto Presença - Elida Tessler e Jailton Moreira. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

**1993** - O livro como suporte. Sala João Fahrion, MARGS. Instituto Estadual de Artes Visuais, Porto Alegre.

**1993** - Branco. Curadoria de Maria Lúcia Cattani. Pinacoteca Instituto de Artes - UFRGS, Porto Alegre.

**1993** - O pensamento e a obra - uma ante-sala para Joseph Beyus. Edel Trade Center; Museu de Arte Contemporânea do RS, Porto Alegre.

**1993** - 10 artistas Latino-Americanos. Cesar Andrade, Ines Corral, Elohim Faria, Horacio

Garcia Rossi, Guillermo Krasnopolsky, Julio le Parc; Juancito le Parc, Lou Lam; Arthur Luis Piza, Elida Tessler. Espace Latino-Américain, Paris.

**1993** - Histores des Femmes I ..., Monique Dehais, Patricia Franca, Elida Tessler, Galeria La Ferronnerie, Paris.

**1993** - Petits Formats - La Rencontre de deux Mondes, Espace Latino-Américain, Paris.

**1992** - Locus Suspectus: la ligne/l'objet., Hélio Ferverza, Patricia Franca, Elyeser Szturm, Elida Tessler, Espaço Latino- Americano, Paris.

**1992** - Itinéraires 92 - Mouvement d'art contemporain - Levallois-Perret, França.

**1992** - Salon de Montrouge, Centro Cultural e Artístico de Montrouge, França.

**1992** - Comparaison 92, Grand Palais, Paris.

**1987** - Tudo Azul. Galeria Arte e Fato, Porto Alegre, RS.

**1985** - Oi Tenta - Exposição Coletiva de inauguração da galeria Arte e Fato, Porto Alegre, RS.

**1985** - 13º Salão do Jovem Artista - Porto Alegre, RS.

**1985** - 6ª Mostra de Desenho Brasileiro - Museu de Arte Contemporânea, Curitiba, Paraná.

## **RESIDÊNCIAS E FESTIVAIS**

**2010** - Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo. Setembro 2010

**2007** - Bolsa Residência na Aldaba Arte - Cidade do México, Aldaba Arte.

**2007** - Residência Artística - Espacio de Experimentación Artística ALDABA ARTE.

**2006** - Bolsa Residência pela Sacatar Foundation e South Project, South Project e RMIT University - Melbourne Australia.

**2006** - Residência Artística no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM NO PÁTIO.

**2006** - Residência na RMIT SCHOOL OF ART/SOUTH PROJECT CRAFT VICTORIA - Melbourne - Australia.

**2005** - Bolsa-residência Civitella Ranieri Foundation - Itália, Civitella Ranieri Foundation.

## **PRÊMIOS**

**2010** - Prêmio Commissions Program del 2010, CIFO - Cisneros Fontanals Art Foundation.

**1998** - Prêmio Brasília de Artes Visuais, MAB/MinC.

**1993** - Prêmio Prix SPADEM - Aide à la Création, Espace Latino Americain, Paris. 1988 -

Bolsa de Estudos de Doutorado no Exterior, CAPES - Ministério da Educação do Brasil.

1984 - Terceiro Prêmio Desenho, 13º Salão jovem Artista, Porto Alegre.

### **OBRAS EM COLEÇÕES**

PHOSPHOROS – MAM-SP.

TUBOS DE ENSAIO - 21c Museum Hotel, Louisville, EUA.

DUBLING - Coleção CIFO - Cisneros Fontanals Art Foundation. Miami. Estados Unidos.

DOADOR – Coleção do MAM. Museu de Arte Moderna de São Paulo. SP

SEGREDO – Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo.SP

CHÁ DE BANCO – Coleção da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes – UFRGS. Porto Alegre.

TRANSBORDAMENTO – Coleção do Museu de Arte de Brasília. MAB, Brasília.

PALAVRAS-CHAVES DE UMA COLEÇÃO - Coleção do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. MAMAM, Recife.