**O PURO IMPURO. VARIAÇÕES SOBRE MEU
NOME É VERMELHO, DE ORHAN PAMUK**
THE IMPURE PURENESS. VARIATIONS ON MY NAME IS RED,
BY ORHAN PAMUK

Biagio D'angelo¹

Escrever é transformar em palavras esse olhar para dentro,
estudar o mundo para o qual a pessoa se transporta quando
se recolhe em si mesma - com paciência, obstinação e ale-
gria. Enquanto passo os dias, os meses, os anos sentado à
minha mesa, acrescentando pouco a pouco novas palavras
à página em branco, sinto-me como se criasse um mundo
novo, como se trouxesse à vida aquela outra pessoa que
existe dentro de mim, da mesma forma como alguém pode-
ria construir uma ponte ou uma abóbada, pedra por pedra.

As pedras que usamos, nós os escritores, são as palavras.
Orhan Pamuk, A maleta do meu pai.

A pintura é silêncio para o espírito e música para os olhos.
Orhan Pamuk Meu nome é vermelho.

Resumo: *As relações entre literatura e imagem, literatura e gêneros menores, literatura e meios de comunicação de massa eram consideradas, há algum tempo, como atividades “impuras” do sistema cultural. Hoje as fronteiras entre gêneros literários e discursos estéticos são limites imaginários, construídos erroneamente para fazer do sistema literário um esquema estéril e binário, que se apoia na separação e endurece as fronteiras. Interessa-me enfrentar novamente essa temática, esse problema, embora os estudos sobre a relação entre as artes tenham aumentado consideravelmente. O meu objetivo é discutir o cruzamento de linguagens e responsabilidade que fundamenta o livro enquanto objeto e sua leitura, a partir de uma releitura do romance O meu nome é vermelho, de Orhan Pamuk, e um desdobramento nas artes visuais com a proposta Meu nome ainda é vermelho, de Elida Tessler.*

Palavras-chave: fronteiras; artes; Pamuk; Tessler

1 Doutor em Letras pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos. Professor de Literatura na Universidade de Brasília.

Abstract: *The relationship between literature and image, literature and “minor” genres, literature and mass media were considered, for some time, as “impure” activities of the cultural system. Today the frontiers between genres and aesthetic discourses are imaginary boundaries, mistakenly built in order to reduce the literary system to a sterile binary scheme, which is based on the separation and which hardens these boundaries. In this paper I am interested to stare once again at this theme, this issue, although studies on the relationship between the arts have considerably increased. My purpose is to discuss the crossing of languages and the “responsibility” that underlies the book as object. My analysis will start from a rereading of the novel *My Name is Red*, by Orhan Pamuk, and its further reinterpretation in the field of visual arts with *My Name is Still Red*, by Elida Tessler.*

Keywords: boundaries; arts; Pamuk; Tessler

Em 2009 a artista plástica Elida Tessler apresentou um trabalho intitulado “Meu nome também é vermelho” (a que seguiu, em 2010, outro trabalho “Meu nome ainda é vermelho”) que consistia na realização de várias intervenções sobre o livro do escritor turco prêmio Nobel, Orhan Pamuk, *Meu nome é vermelho* (2004). Tessler risca, em todas as páginas do livro, todas as palavras, letra após letra, com minúcia de amanuense, salvando do apagamento aquelas que designam coisas ou sensações que remetem à cor vermelha. Essas palavras são, depois, anotadas com tinta vermelha em um caderno, fotografadas e apresentadas em porta-retratos com molduras vermelhas. O resultado é aleatório e inclui uma série de ações conceituais, nem sempre reconhecíveis. É como estar frente a uma “espécie de matéria-prima imaterial” (TESSLER, 2009, p. 6). “Na lentidão essencial de um processo de encobrimento”, Tessler confessa ter precisado de “muito silêncio e concentração” (Idem, p. 7). E se perguntava se estava escrevendo ou *desescrevendo*, lendo ou *deslendo*.

De certa forma, escolhemos como epígrafe foto-pictórica para esse texto uma instalação atual como, por exemplo, a releitura de Elida Tessler. Poderíamos também esboçar que as proximidades ético-conceituais da obra de Tessler transparecem e iluminam o trabalho complexo e articulado do autor turco. Em uma entrevista a Marília Panitz (2014), interrogada sobre o efeito da literatura nas obras visuais, Elida Tessler responde que, para ela, não há separação entre visualidade e textualidade. Pelo contrário, essas imbricações ajudam-na a se movimentar no espaço mental, a se deslocar em tempos históricos diferentes, a permutar pontos de vista. Entre arte e

literatura se estabelece uma intimidade que coincide com o processo de criação, com a materialidade do livro: a textura, a espessura do volume, a qualidade da impressão e do papel, a configuração do texto.

A experiência visual da leitura também se incorpora ao projeto final. A intimidade acontece, creio, quando me permito adentrar o texto a partir de uma sugestão do autor, com uma proposição que nasce de dentro da narrativa. (TESSLER, 2014, p. 71)

As relações entre literatura e imagem, literatura e gêneros menores, literatura e meios de comunicação de massa eram consideradas, há algum tempo, como atividades “impuras” do sistema literário. Tentei demonstrar em um artigo, disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>, que as fronteiras entre gêneros literários e discursos estéticos são “limites imaginários”, construídos erroneamente para fazer do sistema literário um esquema estéril e binário, que se apoia na separação e endurece as fronteiras.

Interessa-me enfrentar novamente essa temática, esse problema, embora os estudos sobre a relação entre as artes tenham aumentado consideravelmente. O meu objetivo é discutir o cruzamento de linguagens e responsabilidade que fundamenta o livro enquanto objeto e sua leitura.

Deixando de lado os estudos mais recentes, como os de Claus Clüver, especialista nos estudos sobre intermedialidade, lembramos que essa discussão já se fazia presente em Diderot, com os *Ensaio sobre a Pintura*; depois em Baudelaire, em quase toda a produção crítica e poética; ainda em estudos de Paul Valéry, que enfatizou a correspondência e a confluência entre as artes. O que emerge deles é que o texto, no sentido de “fato literário”, representa um produto artístico, estético e cultural, como sublinhado por Gérard Genette (1994) e por Roland Barthes, que denomina o “literário” como um produto “novo” (1990), porque concorrem nele campos simbólicos outros, sem especificidade *literária*. A teoria literária, a literatura comparada e a teoria da imagem encarregaram-se de questionar as linguagens, os limites, as fronteiras, as margens, os processos éticos e educacionais da leitura, a favor de uma revitalização do signo textual.

As interseções, os entrecruzamentos, as inter-relações, que são o material vital para a teoria da literatura e para a teoria do livro, são, também, os sinais, os traços, as marcas daquele ritual da “hospitalidade” – retomando aqui uma bela expressão de Jacques Derrida – que é a literatura. Acompanhando o pensamento de Lévinas, Derrida propõe

pensar a abertura em geral a partir da hospitalidade ou do acolhimento – e não o contrário. Ele [Lévinas] o faz expressamente. Estas duas palavras, ‘abertura’ e ‘hospitalidade’, são ao mesmo tempo associadas e distinguidas [*disjoints*] na sua obra. Obedecem a uma lei sutil. Como toda lei, ela requer uma leitura prudente. (DERRIDA, 2004, p. 36)

A ética da hospitalidade fundamenta todo o processo literário. A literatura hospeda, acolhe, se une ao que não é *littera*, texto escrito, *gramata*, para se tornar um espaço aberto ao olhar, à visão, à arte. Mas, no momento em que se abre a acolher, a literatura reconhece sua diversidade e *se reconhece* como diferente do objeto outro. Nesse *écart*, como diria Derrida, nessa *hiância*, nessa *separação* insere-se o que é o trabalho do crítico e de toda interioridade estética.

A literatura, em seu momento metodológico, observa o fato literário numa perspectiva de *flexibilidade*. Não podem existir (somente) normas rígidas, leis fixas e imóveis. Pelo contrário, a literatura deveria ser lida, interpretada e considerada como um constante ultrapassar limites e fronteiras, uma transgressão infinita, uma *ultrapassagem* porque o texto literário apresenta-se como lugar de trânsito. Nessa transitoriedade, que faz a *diferença* da metodologia no estudo da literatura, não se trata de relegar o texto artístico a uma simples *explicação*, mas de procurar, parafraseando o título de Goethe, as *afinidades eletivas* para que *elas* funcionem como elementos e pontos de conexão ou de desdobramentos. Essas afinidades *sugerem, indicam*, não explicam, fechando assim o círculo da produção e da recepção da mensagem. As afinidades realizam, ao contrário, um “acréscimo produtivo” (Michel Riffaterre), que dilata a interpretação do texto e as imagens que nesse se produzem. A imagem, pois, é reveladora, nesse trabalho de pluralização, de um ponto obscuro e inexplicável por completo, que remete àquela Alteridade que, na teoria literária e antropológica (Lévi-Strauss, Barthes, Blanchot, de modo particular), foi identificada com a errância, a migração, o deslocamento, mas que também é, conforme Paul Ricoeur, aquele Tu último, misterioso, definitivo e indefinível ao mesmo tempo, ao qual o Eu se dirige.

Portanto, a imagem que emerge do texto, de que é composta a *textualidade*, não é redutível a uma impressão visual. Ela é – como propõe Paul Valéry em um dos textos mais lúcidos sobre a relação entre literatura e imagem, *O método de Leonardo da Vinci* – um lugar de *dilatação*, feito de *condensações, expansões, retornos* (verbo-voco-visuais, diria Haroldo de Campos) que não se cansa de re-doar novas significações e ressimbolizações

à textualidade. O texto resulta assim, sempre, um trans-texto, um lugar de trânsito, um lugar de cruzamento de linguagens.

Nessa trans-textualidade e nessa trans-linguagem cada campo epistemológico não perde sua própria singularidade. Roland Barthes chama esse efeito como “neutralidade”. Talvez essa denominação anule a significação da presença do diferentes campos. Trata-se, melhor, da concomitância de uma diversidade epistemológica que não apenas *sobrevive* (conforme o pensamento de Barthes), mas *vive* de nova vida, antes impensável. Esse binômio – trans-textualidade e trans-linguagem –, feito de “vida nova”, de nova vitalidade, é também um espaço *novo* em que as Artes dialogam entre elas e com o sujeito produtor e leitor. Mais uma vez, estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber reconhecer.

O meu nome é vermelho, de Orham Pamuk (1998), é um dos romances mais revolucionários das últimas décadas. Mas não se trata de uma revolução gritada, manifesta, ideológica. É um romance absolutamente tradicional, no sentido de tecer um diálogo serrado com a tradição oriental. É revolucionário porque faz evoluir o romance para uma teoria da estética ficcionalizada. Para compreender esse juízo, gostaria de trazer, agora, para nossa discussão, a contribuição de Mikhail Bakhtin. Para o crítico russo:

O romance é o único gênero em evolução; por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente, a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio de sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura. (BAKHTIN, 1993, p. 400-401)

Nesse fragmento, Bakhtin explica com propriedade que o romance, ou *qualquer outra forma narrativa*, tende sempre a se estereotipar; nesse momento intervêm, então, modalidades como a paródia, o pastiche,

o *corpus* grotesco de imagens, que dialog(iz)am com o romance e o problematizam. Na reflexão de Bakhtin, é o objeto linguístico-textual a requerer modificações.

As modificações que o romance apresenta não são momentos inocentes do processo de leitura. Se o ato de narrar é um código comunicativo em incessante reformulação, é porque estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber *reconhecer*. Não se pode dar por óbvio essa busca de nova decifração do espaço linguístico-literário. A primeira, radical e absoluta consequência do entrecruzamento da literatura com outros campos do saber é que os gêneros e as definições, nesse caso, perdem a rigidez a favor de sua mais autêntica fluidez. Insistir, por exemplo, numa literatura como discurso exclusivo do mundo das letras, seria invalidar o processo de leitura da atualidade que vê na literatura um espaço de relações estéticas e filosóficas que, retomando um conceito caro a Pascale Casanova (*A República mundial das Letras*), viabilizam a mediação. São relações de “dom e troca”, porque realizadas graças ao efeito da intersemiose. Nessa reciprocidade, sempre profícua, em que não há predominância de um campo sobre o outro, o *diferente* faz a diferença (ou o diferencial) da literatura.

O meu nome é vermelho é uma multiplicidade de vozes e imagens, uma gigantesca arquitetura teatral e intersemiótica. Pois é de intersemiose que se trata. O livro é uma homenagem ficcional à teoria da arte, à teoria da miniatura da arte islâmica. A relação de dom e troca está estabelecida na filiação intertextual que compõe a complexa rede de referências literárias e culturais, amiúde desconhecida ao leitor ocidental.

O romance de Pamuk dialoga, de forma mais ou menos explícita, com três textos fundamentais da cultura oriental: o *Livro dos Reis* (ou *Shanhamah*), de Firdausi (c. 935-c. 1020), o *Quinteto* de Nizami (?1140-1209) e um outro *Livro dos Reis*, coordenado por Shah Tahmasp, uma obra que poderíamos definir um livro-álbum, pois reúne miniaturas e caligrafias de miniaturistas da excelente escola de Herat e de Tabriz, que decidiram, por esse volume, abandonar um estilo individual a favor de uma proposta estilística coletiva. É importante ressaltar que, nesse livro-álbum, parece não haver diferença alguma entre a palavra e a miniatura. Pamuk o recorda ao longo do seu romance. A palavra resplandece nas cores, a miniatura acolhe e contém o segredo das palavras, o fluir ininterrupto da escrita é parecido ao vento que sacude as folhas das árvores de romã que o miniaturista desenhou, uma por uma, numa tentativa, mais ou menos evidente, de imitar a mão divina. Nelson Ascher lembra justamente que esses livros fazem parte da produção de poemas longos, característicos da unicidade da

literatura persa. Firdausi, Nizâmi e a “Conferência dos Pássaros”, de Farid al-Din Attar (c. 1180-c.1220) representam as obras monumentais dessa tradição cultural, política e literária desconhecida, em grande parte, aos leitores ocidentais.

Os persas islamizados criaram uma literatura que, no Ocidente, parece ter tido proporcionalmente mais eco do que a dos árabes, algo que se deve em parte ao fato de terem se dedicado com mais empenho a um gênero que, na Europa, reinou supremo até há bem pouco: o poema narrativo. (...) (ASCHER, website)

É interessante observar algumas tipologias desses livros, porque ajudam a compreender melhor a rede de intertextualidades proposta pelo escritor turco em *Meu nome é vermelho*. Escolhi tratar brevemente da epopeia de Firdausi. O *Livro dos Reis* é um trabalho épico que envolve algumas das “ciências” da idade média persa: astronomia, astrologia, mitologia, história, literatura e propaganda. É um poema escrito numa época de crise: a passagem do ocaso do Império Persa antigo para a imposição do Islã. Além disso, sua importância literária consiste também no fato de que o *Shahnameh*, por ter sido escrito em sua quase totalidade em persa puro, foi a chave para reviver a língua persa, então influenciada pelo árabe, e assim contribuir para a manutenção da identidade cultural iraniana. Trata-se de uma épica comemorativa do passado glorioso persa, vítima das agressões dos árabes, de uma cultura islâmica dominadora e do domínio político dos turcos. Mas o texto também estava imbuído de mensagens ideológicas e éticas, que serviram para a defesa das tradições dinásticas. A ideologia desse monumento épico interessou àquela hierarquia do sultanado que precisava dominar e ordenar a sociedade persa em estado de crise. Começou uma grande difusão dessa obra, que a tornou quase um *best-seller ante litteram*. Com certeza, Pamuk estava interessado no fato de que um número considerável de cópias manuscritas ilustradas do *Livro* tivessem se espalhado por vários séculos. Elas eram ilustradas com centenas de pequenas pinturas de arte persa, algumas delas verdadeiras obras-primas magníficas, do início do século XIII. O poema épico narra a história da Pérsia antiga, desde o primeiro rei, Keiumars, até a conquista da nação pelas invasões árabes muçulmanas de princípios do século VII da era cristã.

O poema contém aproximadamente cinquenta mil versos, divididos em seções míticas, lendárias e históricas. O primeiro inclui a formação de sociedade humana, a domesticação de animais, a luta com as forças de

mal e a definição de território, além das conquistas de territórios vizinhos. Inicialmente descrevendo fatos históricos de fundamentos realistas, em uma longa seção central descreve um ciclo de lendas sobre o herói Rustam e sua família e os ciclos infinitos de guerras contra as terras de Turan, regiões centrais da Ásia, inimigos tradicionais da Pérsia. São descrições lendárias com muitas características míticas que na realidade se associam como uma continuidade do primeiro segmento do poema. A descrição de eventos históricos possíveis de identificação inicia-se com o aparecimento de Iskandar (Alexandre, o Grande), e termina com o assassinato do governante sassânida (632-652) Iazdagird e o castigo do seu assassino.

Pamuk sabe que não existe intertextualidade ou transtextualidade sem o reconhecimento iniludível da tradição. No discurso pronunciado na obtenção do Prêmio Nobel, em 2007, afirmou:

O segredo do escritor não é a inspiração - pois nunca fica claro de onde ela vem -, mas a sua teimosia, a sua paciência. A adorável expressão turca “cavar um poço com uma agulha” me parece ter sido criada pensando nos escritores. Nas histórias antigas, adoro a paciência de Ferhat, que escava túneis através das montanhas pelo seu amor - e também a compreendo. No romance *Meu nome é Vermelho*, quando escrevi sobre os antigos miniaturistas persas que desenhavam o mesmo cavalo com a mesma paixão por tantos anos, memorizando cada pincelada de tal modo que se tornavam capazes de reproduzir aquele lindo cavalo de olhos fechados, eu sabia que estava falando da profissão de escritor e da minha própria vida. Se um escritor quiser contar a sua própria história - contá-la devagar, como se fosse uma história sobre outras pessoas -, primeiro precisa sentir a força da história acumular-se dentro de si. Se ele decide sentar-se diante da mesa e entregar-se com paciência à sua arte - este ofício -, precisa primeiro ganhar alguma esperança. O anjo da inspiração (que visita regularmente alguns e raramente outros) favorece os escritores dotados de esperança e confiança, e é quando o escritor se sente mais só, quando ele mais duvida dos seus esforços, dos seus sonhos e do valor do que escreve - quando acha que a sua história é só a sua história -, é em momentos assim que o anjo decide revelar-lhe histórias, imagens e sonhos que irão evocar o mundo que ele pretende construir. Quando penso nos livros a que dediquei toda a minha vida, o que mais me surpreende são esses momentos em que eu sentia que as frases, os sonhos e as páginas que me deixavam tão arrebatado de felicidade não vinham da minha imaginação, que era outro poder que as encontrava e, generoso, me presenteava com elas (PAMUK, 2007, p. 3-4).

O mundo do autor turco é parecido e diferente ao mesmo tempo, por óbvias razões cronológicas, com o universo do miniaturista Shah Tahmasp. A literatura para Pamuk é uma releitura paródica do “espelho para príncipes”, um gênero literário popular na cultura islâmica em que a poesia, e especialmente a poesia épica, era considerada uma possibilidade educativa e estética do povo. Ler e escrever representam os dois polos da estética para Pamuk, no sentido de criação e recriação de mundos novos e possíveis. A tradição, longe de ser um obstáculo, é a hipótese de indagação sobre o presente. Com precisão, afirma Kelvin Falcão Klein, “em livros como *Neve* ou *Meu nome é vermelho*, Pamuk traça uma história alternativa não apenas da Turquia, mas de grande parte do Oriente (ou aquilo que se convencionou chamar ‘Oriente’)”. Com *Meu nome é vermelho*, Pamuk submerge a ficção na pesquisa historiográfica para detectar “uma genealogia ficcional da incompreensão” (KLEIN, 2010, p. 220). Mas de qual incompreensão se trata? E por que tem a ver com a teoria literária e com o discurso estético? A incompreensão vem do engajamento político e estético do autor.

São dois, basicamente, os momentos de destruição aos quais Pamuk sempre retorna em suas memórias e nas imagens que escolhe para elas: o genocídio perpetrado pela Turquia, no período da I Guerra Mundial, contra os armênios, e o declínio e ocidentalização do Império Otomano, que atingiu diretamente a família de Pamuk. Por conta de suas denúncias, o escritor já foi processado pela justiça turca, acusado de denegrir a identidade nacional, tendo inclusive recebido ameaças de morte de nacionalistas radicais (KLEIN, 2010, p. 219-220).

Esse engajamento não é “militante”, no sentido de uma recuperação *déjà vu* no melhor estilo sartriano, mas ele é consubstancial, inerente ao compromisso do escritor, do artista, do multilinguismo literário que possibilita a memória e habita o texto estético.

Daí decorre a relevância da literatura nesse cenário, quando a consideramos como um ponto privilegiado de confluência entre os fluxos de silêncio, impostos pelo discurso dominante, e a possibilidade de memória. A literatura é a imagem dessa possibilidade (KLEIN, 2010, p. 226).

O meu nome é vermelho é um romance, mas também um ensaio de teoria literária, uma crítica do gosto e do juízo (como diria Kant), uma

reflexão estética sobre as relações Oriente-Occidente (mas não num sentido binário e sim dentro de dois sistemas que se espelham, Oriente-Ocidente e Ocidente-Occidente), um romance policial pós-moderno (porque tanto o *Livro dos Reis* como *Meu nome é vermelho* são livros **de** Morte e **sobre** a Morte), uma história de amor, uma extraordinária polifonia em que as vozes se intersectam como na produção de Faulkner, Claude Simon, e Lobo Antunes, mas que também não recusam a trama da narração de Proust, Cervantes, Dostoievski. O romance de Pamuk é também um livro de história que permite, mais que os manuais de história, compreender ou tentar desvelar muitos acontecimentos que perpassam os séculos até nossos dias. Sim, é um romance habitado pela memória e pelo trauma de fatos que só a literatura pode acolher novamente sem perder o brilho e o caráter específico de uma verdade ficcional. E esta memória traumatizada e ficcionalizada depende de inúmeros pontos de vista, às vezes ambíguos, às vezes repetidos, às vezes incompreensíveis.

A memória de Pamuk escolhe a história da miniatura e sua relação com a arte ocidental. Para o miniaturista do século XVI (o romance de Pamuk se passa em 1591), a arte é “ver o mundo como ele é visto por Deus”, como diz um mestre da escola de Herat no romance. Por isso, não existiria originalidade, nem individualidade da obra artística. Para o pintor europeu, ao contrário, é a originalidade que faz a diferença, a assinatura da obra de arte, a individualidade que permite a variedade infinitamente humana da arte, e não um “defeito” do artista, como diria um personagem do romance.

Na dúplice visão da teoria estética proposta por Pamuk, insere-se a grande e única realização europeia que é o romance, como o próprio Pamuk admitiu ao receber o Prêmio da Paz em Frankfurt, em 2005. Mas essa visão não é inocente. É uma alegoria de uma cisão que dificilmente poderá se coadunar. Se existe um escape, ou uma hipótese de salvação, ela está inerente ao Livro, como Grande Obra, conforme as palavras de Stéphane Mallarmé: “O mundo é feito para acabar em um belo livro” (2010, p. 228).

Com efeito, Mallarmé levou à extrema consequência os limites da espacialidade e da visualidade na página (ou na tela – seria o mesmo problema) quando compôs *Un coup de dés jamais abolirá el hasard* (1897). Todavia, Maurice Blanchot recorda outro autor, Joseph Joubert que haveria antecipado a missão da incorporação do espaço e da imagem, promovidos por Mallarmé. Para Blanchot, Joubert foi um daqueles escritores mais profundamente modernos, um “autor sem livro, (um) escritor sem escrito” (1992, p. 69). Em Joubert atua “o desejo de substituir a leitura ordinária, na qual se deve ir de parte em parte, pelo espetáculo de uma fala simultânea, em

que tudo seria dito ao mesmo tempo, sem confusão, **num brilho total, pacífico, íntimo enfim uniforme**” (BLANCHOT, p. 85-86.).

O poema constelação de Mallarmé pareceu como o ponto final, conclusivo de uma busca sobre a textualidade dos caracteres tipográficos e a espacialidade da página branca. Não foi assim. O ponto final, o último está sempre por acontecer. É o que demonstra, com um artifício trapaceiro e, ao mesmo tempo, ousadamente sutil, a revisitação e atualização do pensamento mallarmeano operada por Marcel Broodthaers com *Un coup de dés jamais abolirá el hasard: Image* (1969). A supressão do texto original impossibilita a leitura tanto textual como visual e espacial. As tachas negras evidenciam os aspectos gráficos e os espaços em branco. Contudo, esta transfiguração – da obra literária a uma plasticidade sofisticada e altamente conceitual – induz ao desejo de invisibilidade daquilo que foi produzido.

Por causa dessa “transfiguração” da obra de arte, o trabalho de Elida Tessler, que mencionamos no começo, completa e complementa a leitura de *Meu nome é vermelho* e completa e complementa também a minha leitura, num jogo de pureza e impureza sem solução. Trata-se de um bom trabalho para os teóricos das artes visuais, os comparatistas e os semiotistas, ou seja, para todos que reconhecem a complementariedade da experiência textual como conjunto de ramificações e estratificações que quase pouco ou nada têm a ver com uma noção estereotipada do literário e daquilo que se considera literatura.

REFERÊNCIAS

- ASCHER, Nelson. Marcas invisíveis. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/3/10/mais/13.html>>. Acesso em 15 de maio de 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética da novela*. São Paulo: UNESP-Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Œuvre d'art*. Paris: Seuil, 1994.
- KLEIN, Kelvin Falcão. Palavra e imagem nas escritas do presente. In: *Raído*, Dourados, v. 4, n. 7, p. 217-226, jan./jun. 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. Sobre a evolução literária. Entrevista de Jules Huret, "L'Echo de Paris" (1891), traduzida por Márcio Freire. In: *Revista Investigações*, v. 23, n. 1, pp. 221-229, jan. 2010.

PAMUK, Orhan. *O meu nome é vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

PANITZ, Marília. Entrevista a Elida Tessler. In: *Binômios*. Josué Mattos (org.). Florianópolis: 3C Centro de criação contemporânea, 2014, p. 68-97.

TESSLER, Elida. "Habitar o silêncio, esculpir o tempo". Disponível em: <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Habitar%20o%20silencio,%20esculpir%20o%20tempo.pdf>. Acesso em: 26 de jan. de 2015.

Recebido em: 11/06/2016. Aceito em: 23/08/2016.