

TODAS AS IMAGENS DA FELICIDADE

Marisa Flório

Texto publicado em *Leila Danziger: Todos os nomes da melancolia*, Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

Acesso em:

<http://issuu.com/leiladanziger/docs/melancolia?mode=window&backgroundColor=%23222222>

Quando recebi o convite virtual de Leila Danziger, deparei-me com o título sugestivo da exposição e o pequeno texto que o acompanhava. Logo me pus a especular o que seria a obra diante dessa tripla chave de acesso que o título me oferecia. Afinal, estava contactando o nome antes da coisa, a palavra antes da imagem, a narração sobre um “fundo [ainda] enegrecido”. Era a felicidade, o abismo, e articulação entre eles, a “felicidade em abismo”.

Etimologicamente, abismo, do latim *abysmus*, *abýssus*, deriva do grego *ábussos, on, on* : o “sem fundo, de uma profundidade imensa”. O que seria então uma felicidade sem fundo?

Leila inicia seu belo texto com uma recordação, a primeira cena do filme *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker: três crianças de mãos dadas em uma estrada na Islândia, em 1965, são flagradas pela câmera. “Olham-na furtivamente, que oscila ao acompanhá-las, como se tivesse sido surpreendida e precisasse responder àquele acontecimento inesperado”, escreve a artista.

Uma voz em *off*, que atravessará todo o filme, lê a carta escrita por quem registrou essas imagens, Sandor Krasna (alterego de Marker, segundo alguns): “Ele me disse que aquela era a imagem da felicidade e que tentou juntá-la a várias outras, mas nunca conseguiu. Ele me escreveu: um dia irei colocá-la sozinha no começo de um filme com uma tela preta, se eles não enxergarem a felicidade, ao menos eles enxergaram o preto”. E conclui Leila: “mas isso é dito na ausência da imagem, quando tudo já desapareceu e a narração se faz contra um fundo enegrecido. Ficamos sabendo ainda que à cena deveriam ter sido associadas outras imagens, mas nada funcionou, e por isso ela permanece assim, isolada, separada do *continuum* do filme.”

Isolada, mas também protegida, guardada entre dois planos pretos, dois abismos, duas cristaleiras. Quase como um lampejo no momento da ameaça, como diria Benjamin sobre este instante fulgurante da rememoração que encerra a possibilidade de uma revolução na história — “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência como ela lampeja num instante de perigo”¹. Esse agora, que cintila na memória, é a imagem

dialética necessária para recontar a história pela perspectiva dos vencidos. Para fazer emergir de seu rosto sofrido e de suas reiteradas catástrofes anunciadas outras histórias, outros porvires. Por isso a rememoração, a meditação, estaria, para o filósofo, em relação direta com a melancolia.

Leila lembrou-se de *Sans Soleil*, quando foi também “surpreendida por imagens da felicidade em frente ao mar de Tel Aviv-Jaffa” de duas culturas, dois povos em impasses e conflitos que parecem insolúveis: a menina palestina, com túnica preta e véu cor-de-rosa, brincando no rema-rema com outras crianças. O banho no mar das mulheres palestinas, o casamento judaico e suas danças na areia da praia.

Preencher essa palavra dotada de anseios e temores – “felicidade” – com uma imagem, com uma lembrança. Não fosse o trabalho de Leila atravessado pelas relações entre texto e imagem, pelo peso da história, por sua memória e arquivos, pelas melancolias que a meditam, pelas narrativas e silêncios que a produziram e a recontam.

Recordei-me então de outra cena de Chris Marker, do filme realizado 20 anos antes de *Sans Soleil: La Jetté*. Um foto-cinema que se passa em uma época pós-terceira guerra mundial em que o espaço acabou e só resta o tempo, sua espiral, sua vertigem, seus muitos ritmos e direções, seus estratos, as memórias do passado e do futuro como possibilidade de salvação da própria humanidade. Neste filme, feito com planos fixos, um homem, submetido a um experimento, viaja em diferentes tempos e memórias para trazer aos cientistas, de quem é cobaia, esses registros. São imagens pessoais, seus afetos particulares, suas pequenas felicidades. Sua missão é fazer deste registro íntimo um guia para a humanidade em ruínas, fazer de sua história pessoal a abertura para a História. Ao fim do filme, ele descobre que a lembrança da infância é também a (de) sua própria morte. Mas o que nos interessa aqui são duas imagens resgatadas de sua memória, que cintilam agora na minha: nas primeiras experiências desse retorno no tempo, ele se depara com dois momentos de felicidade. Fala o narrador em *off*: “às vezes recupera um dia de felicidade, mas diferente; uma face de felicidade, mas diferente”.

Assim como a melancolia tem muitos nomes, todos os nomes, a felicidade tem muitas faces e imagens, todas as imagens, mas diferentes. Imagens de promessas e perdas, imagens que não se fixam, imagens sempre diferentes, imagens que se esquivam em um jogo especular de retornos, redobramentos e fugas nos abismos dos reflexos.

Estendo então a interrogação: o que seria a felicidade sem fundo? Como enxergar a felicidade ou o sem fundo do abismo? O que seria a imagem da felicidade sem fundo? O que seria a imagem sem fundo? A imagem em abismo? Ou toda imagem é sem

fundo e em abismo? E se a felicidade qualquer for sempre uma *mise en abyme*, uma ilusão, uma miragem, no reflexo fugaz dos espelhos?

Mise en abyme

Quando entramos na capela onde está a exposição, nos deparamos com esta *mise en abyme* da felicidade: um jogo de ecos e reflexos, de inserção e reenvios de motivos icônicos e de narrativas acionadas por esses signos icônicos. Em cristaleiras forradas de espelhos, ocupadas por taças de cristais, pequenos bibelôs de porcelana, as imagens filmadas de Tel Aviv são inseridas. Mas elas também estão na parede projetadas, entre as janelas cobertas de espelho que reflexionam o espaço, a imagem filmada, a cristaleira que guarda a lembrança. Há todo um jogo de duplicações, tanto evidentes quanto simbólicas e sutis, que multiplicam ao infinito o jogo entre transparência e opacidade da superfície reflexiva. É assim que podemos tecer analogias entre a superfície reflexiva das águas no mar de Tel Aviv e a superfície do espelho (tantas vezes vinculadas à pintura, em suas representações e mitos de origem), e destas com os cristais.

É desse modo, também, que a cristaleira guarda e protege a fragilidade do cristal, da felicidade recordada, de sua imagem, sua promessa; e que podemos ver as taças como signos indiciais, vestígios da celebração da felicidade, do casamento, dos dias excepcionais. Mas o cristal, matéria extraída da pedra, é diáfano, pode-se ver através. O cristal é um plano entre o visível e o invisível, e (tomando aqui emprestado as reflexões de Louis Marin sobre a representação) o cristal é o limite extenuado entre a transparência transitiva e a opacidade reflexiva. Ou seja, há dois dispositivos de representação: na transparência, transita-se o outro, representando-o, “aqui está o outro presente em sua ausência”; na opacidade reflexiva, “aqui estou eu apresentando-me no ato de representar algo ou alguém” (a transparência seria a mimeses *stricto sensu* e a opacidade, a consciência de seu funcionamento). O cristal é o plano entre a janela aberta para o mundo, o espelho que reflete o outro e a opacidade da matéria que denuncia a ilusão.

Há ainda na obra a inserção de narrativas paralelas. *O violinista no telhado* encontra-se em porcelana na cristaleira, e é um naufrago na praia carioca nas fotografias em exposição. Como sabemos, *O violinista no telhado* é um conto de Sholem Aleichem. Tevye, pai de cinco filhas, tenta manter sua família e as tradições religiosas judaicas enquanto as influências externas penetram em suas vidas e a hostilidade antisemita aumenta, com a de grupos do Czar Nicolau II. Um conto sobre a perseguição e a tolerância, o desrespeito e a aceitação da alteridade.

Mis en enabyme é uma expressão usada por André Gide em seu *Journal* de 1893, apropriada da Heráldica (referindo-se à imagem menor do escudo dentro do escudo), e deslocada para o campo dos estudos literários e artísticos para definir um procedimento de auto-similaridade, de reflexividade literária, de duplicação especular: uma narrativa dentro da narrativa, um quadro dentro do quadro, como um espelho interno à obra que rompe e transgride a hierarquia dos sentidos e das articulações entre narrativa e superfície reflexiva.

Na sintaxe narrativa, tal fenômeno de encaixe de uma micro-narrativa em outra maior faz confrontar os níveis narrativos. A *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando sobre a ficção.

Na pintura, os artistas exploraram de muitos modos as potencialidades do jogo entre dêiticos e reflexos. Entre os exemplos célebres estão: o retrato do Casal Arnolfini (1434) de Jan Van Eyck, em que o pintor aparece refletido no espelho convexo na altura do ponto de fuga, atestando sua presença e testemunho no evento, tanto por meio da imagem quanto pela frase escrita sobre o espelho - *Johannes van Eyck fuit hic 1434*" (Jan van Eyck esteve aqui 1434); *As Meninas* (1656) de Velásquez, em que o pintor se coloca dentro do quadro pintando uma tela exibida de costas que descobrimos tratar-se do retrato do rei e da rainha, pois estes aparecem sob a forma de um reflexo no espelho ao fundo; ou ainda, *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, que leva ao extremo os paradoxos e os enlaces entre o visível e o enunciável, entre a percepção da imagem e sua nomeação.

Porque tal jogo de reflexos e dêiticos rompe os nexos usuais entre representação e apresentação, entre transparência e opacidade do signo pictórico, entre perspectiva ilusionista e a planaridade matérica do quadro, entre palavra e imagem. O sentido circula infinitamente no quadro e este não cessa de se reconduzir a si mesmo nessa dinâmica especular. Nesse retorno reflexivo é como se voltasse reiteradamente à sua gênese, à interrogação ontológica do que é um quadro. De modo geral, a *mise en abyme* é um dispositivo que termina por demonstrar que o quadro, essa "janela aberta para o mundo", como dizia Alberti, é também opaco, pois é uma construção, um fazer, e que sob a ilusão opera uma maquinária de artifícios. Mas, por outro lado, revela também que essa definição ontológica — ou seja, a resposta ao que é um quadro — escapa nos rebatimentos infinitos, se esquia no reflexos e na complexidade de sua operação e funcionamento. A resposta é também uma miragem.

À interrogação sobre "o fazer" do quadro e sobre seu sentido ontológico, o dispositivo da *mise en abyme*, nos conduz a outra: como fazer a imagem de algo aparecer? E, reconduzindo à obra de Leila: como construir uma imagem da felicidade, como fazê-la

aparecer? Como retê-la entre os cristais da memória? Como atualizar esses cristais no infinito dos reflexos?

Nessa antiga capela cristã (não seria o cristianismo aquele quem pretendeu dar à humanidade uma imagem à semelhança do Verbo encarnado?), duas culturas anicônicas (o islamismo e o judaísmo) que interditam a imagem se encontram pelas imagens em fuga da felicidade. Três religiões monoteístas, em nome das quais guerras hoje são empreendidas

Felicidade-em-abismo é o retorno reflexivo sobre a gênese da felicidade, retorno sobre sua questão ontológica – “O que é a felicidade?”. Se a melancolia tem vários nomes, em culturas e épocas diferentes, como insiste a artista: acídia, saudade, banzo... Quais os nomes e imagens da felicidade? Como retirá-la da solidão das identidades culturais, dos princípios fundamentais e de suas intolerâncias? Como fazer a felicidade de alguns aquela de todos? Como partilhá-la? Como transitá-la ao outro? Esse é o desejo da artista nos reflexos dos espelhos em abismo.

De *Speculum*, espelho, deriva a palavra “especulação”. Especular era observar o céu e o movimento das estrelas com a ajuda de um espelho. De *sidus* (estrela) e *sidera* (no plural, estrelas ou constelação) provêm os verbos “considerar” e “desejar”. *Sidera* pertencia ao vocabulário dos adivinhos, daqueles que consultavam os céus como a um oráculo em busca de revelações. Na escrita das estrelas, nosso destino encontrava seus desígnios. *Con-siderare* é voltar-se ao alto para nele encontrar significado no que nos acontece no agora, buscar nossa felicidade desenhada no firmamento. *De-siderare*, ao contrário, é cessar de olhar (os astros), desistir de mirar as estrelas ou ser abandonado por elas, ao mesmo tempo ficar ao desamparo de sua providência mágica e decidir lançar-se ao fora que nos arrasta às exterioridades, à procura desejanste do que está alhures e ignoto.

Em um texto intitulado *Ser especial*, Giorgio Agamben nos fala que os filósofos medievais, fascinados pelos espelhos e sobre a natureza de suas imagens, concluiriam que a imagem não é substância, mas acidente. Um acidente que “não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito”². Sem realidade contínua, pois é engendrada a cada instante segundo aquele que contempla, o ser da imagem é assim como os anjos que, segundo o Talmud, se “precipitam no nada”. Tampouco a imagem pode ser determinada por categorias quantitativas. Sendo insubstancial, nem se pode falar exatamente de imagem ou de forma, mas de “espécies”, modos de ser e hábitos.

Nas tramas etimológicas que Agamben sabe desatar como ninguém: não apenas espelho (*speculum*) e espectro (*spectrum*, imagem, fantasma) possuem a mesma raiz de olhar e ver, mas também espécie (*species*), que significa aparência, aspecto, visão.

Ora, esse “modo de ser sem substância” não existe em-si, mas apenas para-outro, possui algo de outro. “O espelho é um lugar em que descobrimos que temos uma imagem e que ela pode estar separada de nós, que nossa espécie ou *imago* não nos pertencem³”. Entre a percepção de nossa imagem e nosso reconhecimento nela, há sempre um espaçamento que os poetas medievais chamariam, nada menos, de amor.

A espécie seria chamada pelos medievais de *intentio*, intenção. É a tensão interna de cada ser para se fazer imagem e se comunicar, desejar ser e existir. É assim que a imagem aproxima-se da experiência amorosa, amar outro é desejar sua espécie, “é o desejo com o qual ele deseja perseverar em seu ser.” O ser especial não é o indivíduo identificado com alguma qualidade própria, mas o que adere às qualidades sem que elas o possam identificar. O especial foi se reduzindo ao pessoal e o pessoal ao substancial, diz Agamben: “a transformação da espécie em um princípio de identidade e de classificação é o pecado original de nossa cultura e seu dispositivo mais implacável (..) Não faltaram processos teológicos, psicológicos e sociais para tal”. O ser especial (o ser da espécie) não é aquele que se distingue pelo gênero, mas que o expõe, é o ser comum, qualquer ou genérico, algo como a imagem ou o rosto da humanidade. “Especial é, assim, um ser – um rosto, um gesto, um evento – que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros”⁴.

É a felicidade desta humanidade e esta humanidade, espécie imprecisa e múltipla, que estão em questão, nesta antiga capela.

Recordo-me outra vez de Chris Marker em uma entrevista, emocionado com um comentário anônimo sobre os dois filmes *La Jettée* e *Sans soleil* que o fez perceber que “alguma coisa havia, afinal, acontecido”:

Breve a viagem terá um fim. E então nós vamos saber se a justaposição de imagens faz algum sentido. Vamos entender que rezamos com um filme como quem está numa peregrinação, a cada vez estamos novamente diante da morte: no cemitério de gatos, diante de uma girafa morta, ao lado de kamikazes no momento do salto, em frente a guerrilheiros mortos em combate. Em La Jettée, o experimento com o futuro termina com a morte. Ao tratar do mesmo tema, vinte anos depois, Marker supera a morte com a oração.

“Felicidade-em-abismo” é também uma “espécie” de oração pelo encontro de uma imagem com a palavra, do olhar com a imagem, mas principalmente pelo encontro entre olhares que se excluem. Não para se reconhecerem nesse espelhamento, mas para desejar o outro com o qual é, para vislumbrarem ali a(s) imagem(s) da humanidade. Uma oração pela felicidade (ínfima) em comum, no que ela possui de mistério e revelação, de esperança e subversão. Não a felicidade absoluta e eterna, perdida na origem, pela queda; tampouco aquela prometida no fim dos tempos pela

História. Talvez a pequena felicidade que fulgura no momento da ameaça, que cintila na memória como um instante rebelde, um intempestivo traindo a ordem e a clausura do tempo, a cristalização dos hábitos e dos rancores, a cegueira cruel do mundo.

Marisa Flório Cesar
Rio de Janeiro, novembro de 2012

¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história / Tese 6. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1)*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

² AGAMBEN, Giorgio. O ser especial In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.51.

³ *Idem ibidem*. p.53.

⁴ *Idem ibidem*. p.54