

## UMA ARCA PARA A MEMÓRIA

Márcio Seligmann-Silva

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

O vídeo *Vanitas* (2011), de Leila Danziger, tem como som de fundo o barulho de papel de jornal sendo rasgado, que, logo percebemos, é na verdade derivado do gesto de se colar uma fita adesiva sobre o jornal para em seguida puxar, descamando uma face da página do jornal. Com esse gesto a “atriz/artista” retira as imagens e letras de um lado da página e podemos vislumbrar, de modo embaçado e frágil, as imagens e letras que se situavam do lado oposto da página que recebeu esse tratamento de “depilação”. A artista denomina seu gesto de “leitura extrativa” e de “apagamento”. Esse gesto também marca os demais vídeos de Danziger que comentarei aqui.

Mas, antes, vale a pena nos determos nas sobreposições de imagens emblemáticas de *Vanitas*, quase todas extraídas de páginas de jornais: bomba atômica explodindo; flores; personagens da política; o estadista Otto von Bismarck; quadros clássicos da história da arte; jornais com textos em inglês e em hebraico; caveira; relógios; alguns relógios dispostos em um enorme átrio; homem-robô; brinquedos automáticos; ondas revoltas; terra; lápides; cemitério profanado; cena tomada em um cemitério; imagens de televisão do tsunami no Japão; roupas de casamento; imagem na TV de aviões voando em formação; fachada de prédio com imagens clássicas sendo que no fundo – do outro lado da página – surge um homem com peito aberto, como se tivesse caído; imagens de joias religiosas com motivo de caveira; imagem de um anjo com violino que, ao ser retirada, desvela um jovem com paletó; cena com vitrine e manequins e outra com caveira usando joias (que lembra a famosa obra de Damien Hirst, *For the Love of God*); cena de gato em cemitério judaico; pata de gato sobre jornal sendo rasgado; cena do jornal israelense *Haaretz* voando sobre a relva e sobre uma calçada, sendo levado pelo vento. Ao fim do vídeo temos o letreiro: Leila Danziger, Tel Aviv, 2011. 4'12”. Esse vídeo é uma espécie de *memory box* de nossa destruição cotidiana. Ele escova a história a contrapelo, revelando a

barbárie que apesar de evidente nos jornais, passa despercebida, é naturalizada em nosso cotidiano, inibida pela lógica do instante que alimenta a notícia. Os jornais diários são apresentados como um espetáculo da violência e um biombo que as esconde e nos protege da morte. A artista em seu *Vanitas*, dentro de uma tradição bem barroca e, portanto, cara também à América Latina, reafirma o ser vão e efêmero da vida – na mesma medida em que denuncia também o terror de uma sociedade guiada pela violência e pela lógica do sacrifício.

Já o vídeo *Pallaksch. Pallaksch.* (2011) tem como fundo a voz do poeta romeno e judeu de língua alemã Paul Celan (1920-1970) lendo um poema seu (*Tübingen, Jänner*) misturada ao som da TV israelense transmitindo notícias. Vemos uma imagem de pedra com uma inscrição em hebraico seguida da sobreposição de imagens de água à beira-mar, fogo, jornais israelenses, jornais sendo apagados. Assim como os poemas de Celan nos lembram as pequenas pedras rituais, colocadas sobre túmulos nos cemitérios judaicos (pedras da memória, depostas após se rezar o *Kaddish*, a reza aos mortos), também Danziger acumula as camadas de imagens e de sons em seu vídeo. No meio e no final, resta do som apenas esse verso, *Pallaksch, Pallaksch* do poema, repetido monotonamente e com insistência, como os gestos de descascar os jornais, que assistimos na tela. Em um dado momento, um jornal é “apagado” e podemos ler esse mesmo verso como título de uma matéria do jornal (4’17”). A artista retira e salva da pilha de jornais e da montanha de informações justamente as palavras (aparentemente mais) “sem sentido”. Pois se *Pallaksch, Pallaksch* é uma onomatopeia sem sentido imediato, ao ser colocada no poema, por Celan, e no vídeo, por Danziger, adquire a capacidade de refundar a linguagem pelo seu “retorno” a uma “origem”, ao seu “grau zero de significação”, que, nesse último caso, subverte a lógica do jornal e a transforma. A poética de Danziger é negativa, mostra como da subtração pode-se obter mais. A língua, instrumentalizada na mídia, é assim revivida via imersão na ausência de sentido imediato.

Em *When man’s castle is a storage room* (2011, [1’24”](#)) escutamos apenas o som de ruídos, aos quais se misturam o som do mar e de jornais sendo “depilados”, cujas imagens surgem misturando-se com as imagens do mar. Um dos títulos de manchete retirados afirma *witnessing history* e outro, a penúltima imagem, contém o título da obra: *When man’s castle is a storage room* (1’08”),

que, após o apagamento, fica apenas com a frase *a storage room*. A última imagem é bem mais rápida e apresenta a superfície da água, indicando o elemento efêmero e mutante, como parte essencial da poética desses filmes. Eles traduzem o jornal e tudo o que ele significa, ou seja, a cultura da informação que se impôs na modernidade desde o século XIX, em uma superfície matérica frágil, tênue, facilmente destrutível: a página descascada de jornal. Se a informação é a substância que alimenta o ser humano moderno, assim como engraxa as engrenagens dos sistemas econômico e político, através dos apagamentos os jornais se tornam “balbuciar”, “lalar”, objeto significativo que tende ao puramente matérico, ou seja, uma negação da sociedade de informação. A artista suspende o fluxo da máquina comunicativa e econômica. Ela puxa o freio de emergência e vai coletar o que lhe interessa para seu trabalho de *witnessing history*. Testemunhar é também portar o que resta: *When man’s castle is a storage room*. Nos vídeos de Danziger esse depósito está repleto de jornais “velhos”, com suas notícias que, na lógica imediatista que guia a informação, se tornam lixo tão logo são lidas. Nossa sociedade sofre de envelhecimento precoce. Leila Danziger interrompe essa temporalidade neurótica com seu gesto de apagar imagens e de suprimir textos. “Silêncio, por favor!”, ela parece nos dizer. O jornal se transforma em poesia, como ocorre em algumas obras de Danziger que apresentam páginas de jornal nas quais algumas palavras são mantidas, projetando um universo poético onde antes só havia prosa. (cf. a exposição *Todos os nomes da Melancolia*, 2012)

A primeira imagem do vídeo *Diários Públicos* mostra o procedimento do apagamento. A repetição do gesto e seu ruído dão a impressão que o desígnio da artista é apagar todos os jornais do mundo. Poderíamos pensar também: apagar a memória do mundo. Mas o interessante é que esse apagamento tem justamente um efeito de memória. Ao tentar apagar/esquecer a montanha de informações que nos sufocam e nos submetem ao seu ditame, Danziger nos torna mais leves. Ela estende nosso horizonte e alarga nosso espaço lúdico de ação. Se Baudelaire escrevia “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)”, parece que Danziger tem por lema: “Apagar as imagens (minha grande, minha única, minha paixão primitiva)”. O gesto de arrancar as letras e sobretudo as imagens do jornal é a um só tempo delicado e brutal, agressivo. É como se não pudéssemos nos opor à força da informação e de tudo o que ela

significa, senão com outra carga de força, destruidora. À iconofilia doentia da nossa era, Danziger opõe uma saudável e bem-vinda iconoclastia. Mas seu gesto diante dos jornais é o de arrancar, retirar e não apenas o de destruir ícones. Como Freud, ela *cava*, e sua “cura” do jornal não se dá via palavras, *talking cure*, mas via sua redução a novas imagens e inserção em uma nova narrativa hieroglífica, *verbivocovisual*. Sua “prece” é o descamar obsessivo da folha de jornal. Trata-se de um *gesto* ao mesmo tempo delicado e ritual, repetitivo e violento: a artista fere a página. Retira sua *pele*. Essa ferida é um meio de materializar a violência que as palavras do jornal encobrem, na mesma medida em que a espetaculariza. *Diários Públicos* enfrenta a onipresença dos jornais diários e ao esmagamento do privado pelo público. Pelo corpo e seus gestos, a performance de “estripar o jornal” repõe o humano, o individual, onde antes parecia só existir lugar para a mera informação. “Rasgue seu jornal e (re)nasça para a vida”, é o que a artista parece nos dizer, sendo que, novamente, “rasgar o jornal”, depilá-lo, significa transformar o lixo da informação em arte, implica ressignificar a racionalidade instrumental dos fins em *meio puro*, “finalidade sem fim” da arte.

Uma das manchetes que lemos afirma: “Um dia para ser esquecido” (1’56”). O esquecimento que o gesto de apagar os jornais implica é do tipo que Nietzsche propunha em seu “Dos usos e desvantagens da história para a vida” (“Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”). Ali ele escrevia que “é totalmente impossível de se viver sem o esquecimento” (“es ist [...] ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben”), como também estava convencido de que:

A alegria, a boa consciência, o ato feliz, a confiança naquilo que vem — tudo isso depende, em cada indivíduo assim como no povo, da existência de uma linha que separe o visível, claro, do que não pode ser clareado e escuro, de que se saiba tanto esquecer na hora certa, como também que se recorde na hora certa, de que as pessoas sintam com um instinto forte quando é necessário sentir-se de modo histórico ou não-histórico. Essa é a proposição a que o leitor é justamente convidado a observar: o ahistórico assim como o histórico são igualmente necessários para a saúde de cada indivíduo, de um povo e de uma cultura. <sup>1</sup>

Benjamin reatualizou essa crítica à presença esmagadora do histórico no seu ensaio “Experiência e pobreza” — de 1933. Aí ele não apenas experimentou um

elogio ao esquecimento e um “conceito novo e positivo de barbárie” — que nos “impele a partir para frente, a começar de novo” —, como também criticou o interior burguês que sufoca seus visitantes pelo excesso de *Spuren*, rastros e marcas. Na transparência da arquitetura de vidro se concretizaria para ele a utopia (negativa) da nova barbárie. Já no seu conhecido ensaio sobre a obra de arte, ele defendeu a “queda da aura nas obras de arte” — e portanto a superação da tradição — como um “Gewinn an Spielraum” (“ganho em espaço de liberdade”, em uma tradução aproximativa<sup>2</sup>). A *verdade* — em Nietzsche e nessas passagens de Benjamin — parece não se encontrar mais na *a-letheia* (literalmente não-esquecimento, verdade, em grego), mas sim em Lethe, no esquecimento.

Nos vídeos com apagamentos de Leila Danziger esse ganho em espaço de liberdade tem a ver com o apagamento das marcas da informação, do histórico e da violência espetacularizada nas páginas de jornal e na mídia eletrônica. Mas o (aparentemente) paradoxal em sua obra é que nela, o apagar e o esquecer são gestos ligados e articulados ao recordar. Ela substitui o culto da informação e das imagens, o pensamento histórico e historicista, por uma espécie de “prece da memória”. Descascar os jornais implica profanar a ideologia e a potente segunda natureza de realidade *construída* pelos jornais e pela cultura midiática da informação. À aparência de veracidade das páginas de jornal ela opõe o gesto de destruição dessa aparência, que repõe o desejo de uma relação autêntica e vital com o real. Essa relação se dá pela conquista de um espaço de memória. Pois a memória para existir precisa antes conquistar espaço, se livrar da sociedade de consumo, do peso da informação. Ao desvelar/“desrevelar” as imagens, Leila Danziger revela outra modalidade de se lembrar e de comemorar os mortos. A linguagem poluída pela comunicação e pelo seu serviço à informação é substituída por outra mais depurada. A linguagem retorna ao “lalar”. Ao invés de catalogar e arquivar, Danziger *desarquiva*. Ela reduz o simbólico ao balbucio (*Pallaksch, Pallaksch*) – ou ela *eleva* o simbólico ao gaguejar. Como Celan escreveu com relação à língua após Auschwitz:

Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio das perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que

atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo.<sup>3</sup>

Danziger recorre a Celan para fazer sua própria língua. Dessa língua revivida constrói-se uma poética do precário. Do “lixo” a artista faz uma obra crítica elaborada. O acumular do “lixo” faz dele um (des)arquivo daquilo que sobreviveu à catástrofe do progresso. Os vídeos de Danziger são como arcas que portam os escombros da Modernidade. A arte aurática só podia existir em uma era que se sentia totalmente encaixada na tradição. Danziger desenvolve uma poética à altura de nossa situação pós-histórica. Ao invés da continuidade da tradição, ela revela a continuidade da violência. Seu gesto é o de procurar criar um espaço que permita se romper com o fluxo constante da catástrofe.

Ao invés do ritmo frenético da sociedade dos choques, temos a calma do branco que passa a dominar a página, com seu ritmo outro. “Lob der Entschleunigung” (“Elogio do desaceleramento”, 3’45”), lemos também em uma manchete de jornal captada em *Diários Públicos*. O trabalho de Danziger é como o destecer noturno de Penélope: ela *deslê* o jornal com seu gesto de retirar sua camada superficial. Ao invés do império (masculino) da informação, da violência e da “grande” política, ela desfaz o tecido do jornal para o expor como um corpo dissecado. Trata-se de uma poética tanto lúdica como oposta à palavra como bastião do patriarcalismo.

Em Danziger o percurso leva não só à passagem do simbólico ao abjeto, ao avesso da linguagem (seu “lalar” pré-simbólico), mas também sua poética ronda a questão da deriva entre temporalidades e línguas. Sua primeira exposição individual (1987) chamava-se *Entre ciel et ruines* e já apresentava algumas das características dos seus trabalhos posteriores: intertextualidade com a literatura (neste caso, as estampas dialogavam com fragmentos do poeta Edmond Jabès), formato que lembra um livro e as temáticas dos nomes e da memória traumática. Nos fragmentos lemos por exemplo: “...nous n’habitons que notre perte” e “nous nous parlons à travers une blessure dont nous ignorerons toujours l’origine”. Ou seja, existe algo de uma melancolia, barroca (pensando com Benjamin), que

determina sua obra como dispositivo mnemônico singular. Já suas obras dos últimos anos, cada vez mais se tornaram um intenso diálogo com os poemas de Paul Celan. Nesse diálogo encontramos a telescopagem de tempos traumáticos assim como uma deriva entre as línguas. Basta lembrar das diversas traduções que ela utiliza de um mesmo verso de Paul Celan, fundamental para ela: *Für-niemand-und-nichts-Stehn*, (Stehen, Celan) *Para-ninguém-e-nada-estar* (Cláudia Cavalcanti); *Resistir-por-ninguém-e-por-nada* (Raquel Abi-Sâmara) e *De pé-para-ninguém-e-nada* (Carlos Abbenseth).

Os vídeos de Leila Danziger são representantes de um momento da história da arte no qual vários artistas se voltam para as imagens técnicas na busca de encontrar um espaço lúdico para refletir sobre nossas derivas identitárias. Os vídeos nascem também de uma necessidade de se dar um testemunho de época, e ainda individual, da artista ou de sua persona artística. Neles nos miramos como no espelho de Alice. Adentrá-los implica aprender a ver o mundo “do lado de lá”, a partir das imagens e de sua destruição.

Márcio Seligmann-Silva

São Paulo, outubro de 2012.

---

<sup>1</sup> “Die Heiterkeit, das gute Gewissen, die frohe That, das Vertrauen auf das Kommende — alles das hängt, bei dem Einzelnen wie bei dem Volke, davon ab, dass es eine Linie giebt, die das Uebersehbare, Helle von dem Unaufhellbaren und Dunkeln scheidet, davon, daß man ebenso gut zu rechten Zeit zu vergessen weiß, als man sich zur rechten Zeit erinnert; davon, dass man mit kräftigen Instinkte herausfühlt, wann es nötig ist, historisch, wann unhistorisch zu empfinden. Dies gerade ist der Satz, zu dessen Betrachtung der Leser eingeladen ist: *das Unhistorische und das Historische ist gleichermassen für die Gesundheit eines einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig*”. Nietzsche, “Unzeigemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”, in G. Colli e M. Montinari (orgs.), *Kritische Studienausgabe*. Munique: DTV; Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1988, p. 252. Para um comentário a essas passagens cf. Y. H. Yerushalmi, “Réflexions sur l’oubli”, in Y. H. Yerushalmi et al., *Usages de l’oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 1988, pp. 7-21, aqui p. 21. E veja-se também o belo livro de H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. Munique: C. H. Beck, 1997, pp. 160-68.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 7. Orgs. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M., 1972, p. 369.

<sup>3</sup> Paul Celan, “Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen”, em *Gesammelte Werke* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983), vol. III, p. 185 s.