

Bárbara Mól

Mestre em artes pela Escola de Belas Artes, da UFMG.
Pesquisa o livro – como propulsor e campo para as imagens fotográfica e literária – e a condição do artista e suas operações sensíveis.

Leila Danzinger e a emancipação das imagens

RESUMO

O artigo é tecido em função de uma singular investida da artista Leila Danzinger: o trabalho com as imagens em *Vanitas* (2010) e em *Banzo* (2012). Devido as suas operações e gestos de apagamento, suspensão e reaparição da imagem, aos seus pensamentos sobre a memória e temporalidade, busca-se aqui saber como resistir e conviver com o desaparecimento, com os destroços e estilhaços mundanos, como rastrear os vestígios que fazem sonhar.

Palavras-chave: *Tardividade, poética, reaparição*

ABSTRACT

The article is woven according to a singular experiment of artist Leila Danzinger: the work with the images on *Vanitas* (2010) and *Banzo* (2012). Due to hers operations and gestures of deletion, suspension and reappearance of the image, to hers thoughts on memory and temporality, we seek in this article to know how to resist and live with the disappearance, with the wrecks and shrapnel mundane, how to track the traces that make to dream.

Keywords: *Late, poetic, reappearance*

Todos os nomes da melancolia é um agrupamento de obras da artista plástica e historiadora de arte carioca Leila Danziger, reunidas para uma exposição e uma publicação de mesmo nome, realizadas em 2012¹. Este título compreende narrativas visuais singulares como os trabalhos *Nomes próprios* (1996/2000), *Pallaksch, pallaksch* (2008/2010), *Diários públicos* (2001-2011), *Felicidade-em-abismo* (2012), dentre outros, que são agregadas em grupos imagéticos sob forma e materialidade diferentes: livros, fotografias, vídeos, quadros com e sem moldura, carimbos, cristaleiras, espelhos e outros objetos dispostos em instalações.

A melancolia é reconhecida por ser uma afecção do corpo e da alma que instiga tentativas plurais de nomear, identificar e localizar algo que afeta o homem desde a Antiguidade, quando surgiu a teoria dos humores que relacionou a melancolia à bilis negra². Objeto de interesse, no Ocidente, da filosofia, da história, da psicanálise e da arte, este sintoma de uma quieta revolta (da ordem da reflexão e meditação), de uma perplexidade frente ao transitório e ao impermanente “fez surgir substantivos vários ao longo dos séculos: *melaina khole, acedia, vanitas, atrabile, spleen, blues, banzo, e, creio, até a preguiça de Macunaíma (...)*”³.

Para muitos estudiosos, como Aristóteles, o tema é característica de certos gênios meditativos como filósofos, poetas e pensadores que tenderiam a ruminar, a cavar um buraco sem fundo ou teriam a disposição e atributo de certos investigadores submarinhos. Este investigador seria um mergulhador no rastro de algo desaparecido que com seu corpo percorre certa profundidade em um espaço de menor gravidade, onde as coisas estão mais flutuantes e, talvez, mais dispersas, em busca de resgatar elementos perdidos e conhecer de novo seu real peso e características. Esta imagem relaciona-se com aquilo que está em regiões profundas e obscuras de difícil acesso, por isso, fala-se de uma tendência a cavar e a ruminar. Em relação ao estado psicológico genérico, a melancolia é um abatimento mental, um desestímulo físico e desânimo emocional, além da sensação de impotência perante o mundo. Diz-se do melancólico como alguém que segura com as mãos sua cabeça tombada devido à densidade de seus pensamentos, como se a matéria fizesse esforço para sustentar a alma e o corpo angustiados. Ainda que este nome seja associado à ordem dos sentimentos, à subjetividade, à percepção da vida, ao humano e seu sentido, estas questões não se distanciam da ordem da visibilidade e da objetividade das formas.

A melancolia como forma é a figuração de um pensamento histórico – em Galeno, em Aristóteles, em Sigmund Freud (1856-1939), em Albert Dürer

¹Exposição *Todos os nomes da melancolia*, Galeria *Cosmocopa* em junho de 2012, Rio de Janeiro.

²Galeno de Pérgamo (c. 129-c. 210) sistematizou os temperamentos humanos e seus humores sangue, fleuma, bilis amarela e negra, esta, referente a melancolia que seria gerada pelo excesso de sua produção. Disponível em <http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anaais/arquivos/pdfs/artigos/gt002-aalegoria.pdf>. Acesso em 06 de março de 2014.

³DANZIGER, 2012, p.54.

(1471-1528), em Anselm Kiefer⁴ – que pretende tornar visível a dispersão da memória e do esquecimento em meio à impermanência das coisas, instaurada fortemente nos tempos de hoje pela aceleração dos acontecimentos, pela suspensão da experiência e duração dos fenômenos. Notoriamente, o tempo atua contra a permanência dos elementos naturais e humanos, a questão é como resistir e conviver com constante devir e com o constante desaparecer, com o fluxo infindável que a todos acomete sem restrição, de vida e de morte. Como se movimentar em meio à perda e ao esquecimento?

Se uma resposta para tal questão é possível, ela está na especificidade da arte que se esforça intelectual, espiritual, esteticamente para que algo se reconfigure, torne perceptível e se forme. Reconfigurar, tornar perceptível e dar forma são práticas e operações cotidianas para o artista que está sempre disposto a dar um corpo sensível à sua ideia, assim como as leituras extrativas e os gestos repetitivos de apagar da artista Leila Danziger. É com sua obra plástica que entramos/saímos nos palácios da memória entre processos de edição e atualização de imagens do mundo, desativando a hegemonia mundana com sua potência poética.

As figuras apropriadas por Leila Danziger fazem parte de seu ideário e sua memória imagética, vinculadas a um pensamento vanguardista da cultura brasileira: a antropofagia. Por memória imagética entende-se a organização visual, sensível e acumulativa da artista que expressa por meio de figuras, formas, silhuetas carimbadas, parte de seu material imagético ligado à história da arte e à cultura brasileira bem como à história da arte em geral.

Esta memória manifesta-se pela criação de carimbos que imprimem a silhueta de um escravo

⁴O artista plástico alemão é pesquisado na dissertação de mestrado de Danziger intitulada *Anselm Kiefer e a pergunta pela Alemanha* (1996).



Imagem 1: Todos os nomes da melancolia, Leila Danziger, 2008. Foto: site da artista.

⁵ A figura está no quadro *Negra tatuada vendendo caju* (1827).

⁶ *Abapuru* é um nome escolhido pelos escritores Oswald de Andrade (1890-1954) e Raul Bopp (1898-1984) em homenagem à língua indígena tupi-guarani, por uma vontade de encontrar a identidade do Brasil, suas raízes e suas origens culturais.

⁷ O movimento inicia-se por um manifesto literário, escrito por Oswald de Andrade, publicado na Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928, na qual interpreta o conceito de antropofagia como maneira singular de desenvolver uma expressão cultural verdadeira, em busca da descolonização cultural do povo brasileiro.

⁸ Fragmento pertencente a uma entrevista realizada, em maio de 2014, com a artista.

amordaçado e uma escrava e seus cajus⁵, oriundos da obra do francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848); como a figura oriunda do *Abapuru* (1928), pintura da brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973); como os anjos e desenhos geométricos em referência a gravura homônima *Melancolia I* (1514), do alemão Dürer; como a figura de *Os jogos terríveis* (1925), uma pintura do italiano Giorgio de Chirico (1888-1978). Em especial, a figura que Leila Danziger recorta da pintura brasileira – cujo título⁶ significa antropófago e é emblemática para o Movimento Antropofágico⁷: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” – surge como sintoma, evidenciando sua relação com a cultura e história por meio das imagens.

O antropófago é o ser de índole canibal que deglute as culturas europeias (portuguesa, francesa, espanhola principalmente) por um processo de digestão (absorção e corrosão) no qual ao comer o outro e suas formas se obteriam novas formas pertencentes àquele que asingere, tornando-as genuinamente nacionais. Dessa maneira, tudo poderia ser absorvido, passando por um processo de resignificação reelaborado, na esfera da arte e da cultura, pelo antropófago que permite a assimilação crítica das ideias e modelos europeus e, como evocou Oswald de Andrade, une social, econômica e filosoficamente os brasileiros.

Acredito que algo desta herança antropofágica, de sua memória e consciência persistem na artista carioca, quando ela percebe a presença da melancolia nas imagens produzidas no Brasil – das obras de Debret à literatura de Mário de Andrade (1893-1945) em *Macunaíma* (1928), além de outras imagens devedoras da gravura de Dürer, como as pinturas e instalações de Kiefer – em decorrência de uma exposição, na Europa, e ao fazer uma resenha de seu catálogo, *Melancolie: génie et folie en Occident* (curadoria de Jean Clair, Grand Palais, Paris, 2005). Leila Danziger comenta que assim pode entender o quanto a melancolia está associada ao eurocentrismo, uma vez que foram expostos apenas obras e artistas europeus e um ou outro artista americano⁸.

Parece-me que esta experiência estética é esclarecedora para aquilo que associo ser a memória antropofágica de Danziger, que ainda observa e lamenta a história ignorada em relação à disposição melancólica para além da Europa. Observação que introduz a melancolia para além de um temperamento exclusivamente europeu, enquadrando-a como uma doença cultural, interiorizada como raiz nos seres humanos, portanto algo universal.

A melancolia é vista de forma positiva pela artista que a considera “uma estratégia reativa a um tipo de temporalidade – excessivamente veloz e voraz – em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro nos parecem barrados e inacessíveis.”⁹. Penso que quando Danziger une imagens dispersas em um âmbito comum, ajuntando culturas diferentes em torno de uma mesma questão, incitando-nos, a saber, sobre a memória/esquecimento, a impermanência do tempo, a um sentimento humano e universal, a artista se movimenta onde o melancólico imobiliza-se.

⁹ DANZIGER, 2013, p.53.

A prática de reunir e editar específicas figuras que remetem à história da arte e o modo de trabalhar sob o clima tropical a questão da melancolia europeia, deglutida para reinseri-las em sua plasticidade, são operações que dão a ver, pela primeira vez, nas obras de Danziger o título *Todos os nomes da melancolia*. Por conseguinte, para prolongar a experiência estética proposta de Danziger, elege-se duas peças daquela exposição, de 2012: a série *Vanitas*¹⁰(2010) e o livro *Banzo*¹¹(2012) – outros nomes para melancolia. A última se apropria do livro ficcional *Banzo*, do escritor Coelho Neto, publicado em 1912, muito lido no início do século XX e a série investe no jornal.

¹⁰ *Vanitas* é também um vídeo de Leila Danziger, produzido em Tel Aviv, em 2011.

¹¹ Há um quadro que recebeu o mesmo título, mas não tratarei de tal obra.

Antes de *Vanitas* tomar forma como série – 68 páginas encadernadas com 65x57cm – algumas de suas imagens apareceram anteriormente dispostas em trípticos (Imagem 1), como se a série atraísse fragmentos espalhados em imagens impressas no jornal, matéria e suporte central da longa pesquisa *Diários públicos*¹² (2001-2011): num agrupamento de imagens criadas a partir do jornal que se desdobram em encadernações, fotografias, vídeos e objetos. Esta longa pesquisa partilha um mesmo processo de invenção com outras peças artísticas, por exemplo, a série *Leituras da melancolia* (2012) e o livro *Banzo* (2012), refiro-me ao processo da leitura extrativa, uma leitura especial da ordem do gesto. Em uma dessas leituras, a artista dá a ver formas que trazem o sentido da efemeridade das coisas, por meio de operações imagéticas sobre uma matéria transitória e impermanente em nosso uso cotidiano como o jornal.

¹² *Diários Públicos* produziu núcleos de imagens como *Para-ninguém-e-nada-ver* (2001), *Para Oridis Fontela (Nome=Poieses)* (2001), *Para Cecília Meireles (Nome=Poieses)* (2001), *Para Irineu Funes* (2004), *Para Ana Cristina César* (2004-2007), *Ninguém* (2006), *Vens abaixo em chamas* (2006), *O silêncio das sereias* (2006), *Pensar em algo que será esquecido para sempre* (2006), *Lembrar/Esquecer* (2006), *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil* (2008).

Dessa forma, a materialidade escolhida pela artista antecipa a noção da efemeridade do homem e dos elementos do mundo. Na história da pintura, vanitas (em latim) ou vaidades refere-se à pintura do gênero natureza-morta, trabalhada intensamente na Europa, nos séculos XVII e XVIII. Caracteriza-se pelas alegorias do tempo, da riqueza, da juventude, do conhecimento, dos prazeres dos sentidos e da transitoriedade da vida humana que é representada por uma lâmpada ou vela e os crânios, simbolizam a morte. O Glossário da instituição *The Nacional Gallery* define vanitas como “vaida-

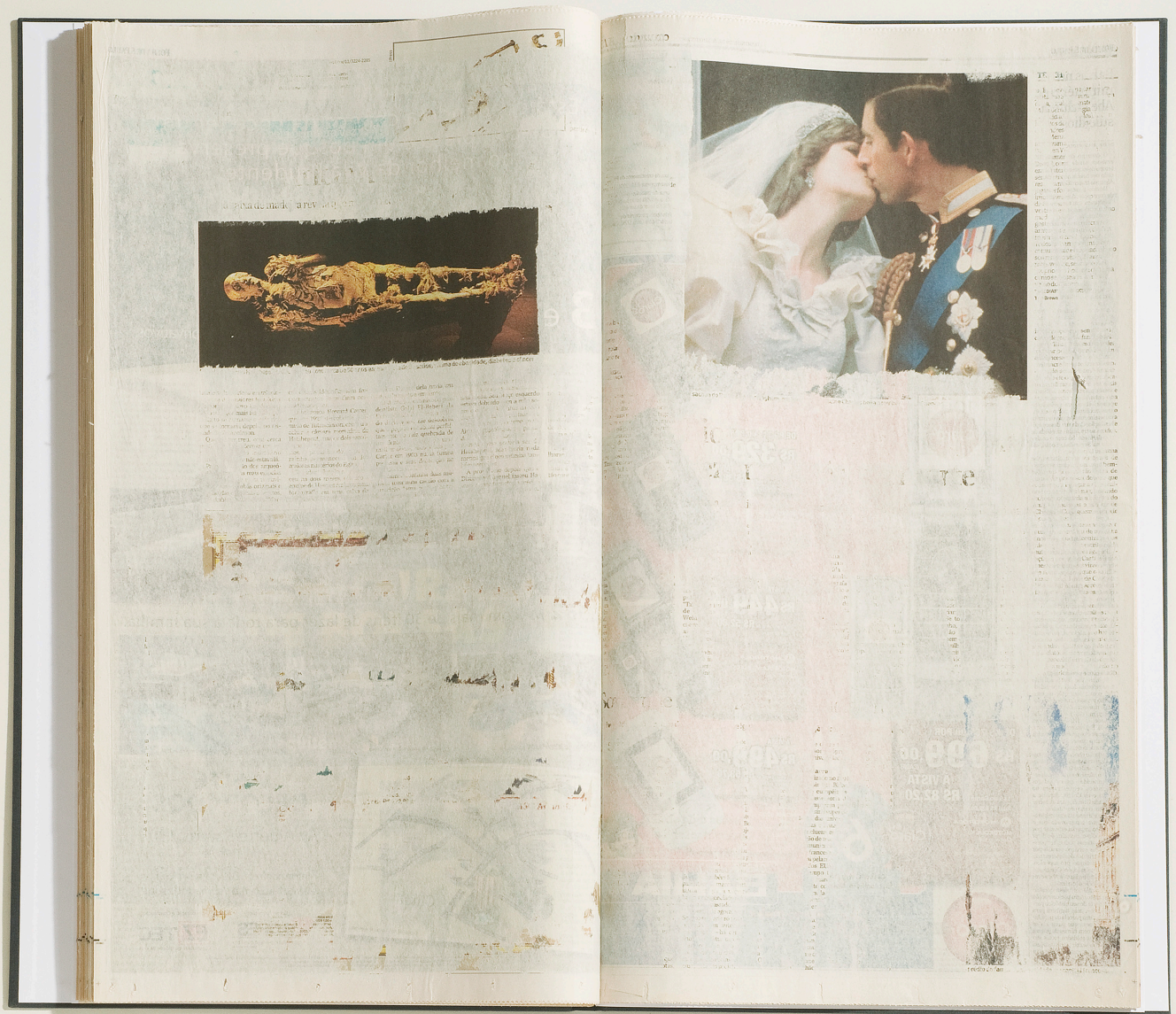


Imagem 2: *Vanitas*, Leila Danziger, 2010. Foto: Gabriel Caram.

de, no sentido de vazio ou uma ação inútil. “Vaidade das vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade” (Eclesiastes 12: 8). A implicação dessas palavras do Antigo Testamento é que toda ação humana é transitória em contraste com a natureza eterna da fé”.

Retomando o trabalho de Danziger, *Vanitas* (2010) é uma coleção presente em *Diários públicos* (2001-2011) e, assim com tal pesquisa, surge da interferência em jornais cotidianos, por meio dos gestos de rasgar e descascar o papel como se tirasse a primeira pele do jornal, esvaziando quase toda a superfície, ainda que a estrutura e dimensão da página sejam mantidas.

Leila Danziger refere-se a este procedimento como uma leitura, entretanto, sua leitura extrai e corrói aquilo que lê, é uma leitura gestual (com o corpo como diria Barthes), ao mesmo tempo, delicada e ritual, repetitiva e violenta. Seu gesto prepara a página assim como um pintor prepara sua tela, tornando o papel uma superfície de criação translúcida e frágil, onde aparecem fragmentos poéticos oriundos da literatura do escritor argentino Jorge Luis Borges (1809-1986), do poeta alemão Hölderlin (1770-1843), dentre outros, mas principalmente do poeta romeno Paul Celan (1920-1979) ou apenas palavras solitárias, por exemplo, “substância”, “vanitas”, “melancolia”.

Este trabalho com os jornais vem de uma ação construtiva da artista que passou alguns anos perfurando papéis, verso e reverso. “Queria penetrar em sua substância opaca, ir além da pele, virá-la pelo avesso, buscar a área ínfima entre as camadas da pele. Acho que buscava a interioridade da superfície. Perfurar o papel era uma forma de escrita: constelações de signos construídos pelos vazios que iam aparecendo no papel. A escrita era pensada não como deposição de tinta sobre uma superfície, mas como falta, subtração de matéria, ou como reação do tecido (lesão, cicatriz)”¹³.

¹³ DANZIGER, 2007.

Esse gesto incisivo e insistente foi refinado. Desde 2001, Danziger trabalha com uma grande coleção de jornais sobre os quais marca, por impressão de carimbo e monotipia, e rasga a camada textual, principalmente. Neles a artista constrói um plano em que tenciona a linguagem jornalística ou midiática e a linguagem artística e poética, pelo seu processo de apagamento da função informativa para fazer aparecer uma função estética. Seu apuro perceptivo está em evidenciar o caráter indiciário da imagem quando desmancha o visível deixando restos e produzindo rastros. Uma operação em que o visual (aspecto, aparência) da imagem aflora do visível (aquilo evidente) na superfície que recebe o carimbo como sinal de um gesto preciso, que apaga para escrever.

Em uma entrevista perguntei à artista por que o gesto de apagar nos faz ver e, ainda, por que o desaparecimento do visível no jornal nos faz lembrar? Segundo Danziger, as imagens precisam de alguém que as apague para que assim se faça lembrar o esquecimento, o desaparecimento.

Dessa forma, ao procurar por imagens – como as de flores, caveiras, homens em postura intelectual –, que devido à sua potência estética continuam a emitir certa luz, Danziger as reconhece e as faz brilhar ao silenciar determinadas vozes, ao agregar figuras da história da arte e palavras poéticas do passado ao fenômeno do presente. O jornal, este objeto comercial que pretende ao documento e ao crédito (à credibilidade), na verdade, é oferta de discursos que trabalham em homogeneizar os fenômenos, indiferenciando-os, diluindo-os diariamente em uma publicação pronta para desaparecer, isto é, o jornal/mídia está carregado demais de uma fala ágil e incansável onde suas imagens diárias também se perdem em um fundo de imagens/palavras sem interlocução, sem pausa, sem

retomada. O exagero/excesso e a estetização promovem um falso diálogo e a colonização de nosso pensamento, impedindo-nos de sermos ouvidos. Porém, quando o jornal recebe outra espécie de pequena iluminação que nos permite ver suas nuances, seus tons e texturas, uma luz que vem de fora dele, que vem do outro, que vem do artista que o percebe como superfície sensível, essas imagens então desaparecem do regime de comunicação e publicidade para reaparecerem no regime de estética da arte e, assim, assumir a latente indeterminação que a torna forma, não discurso, indeterminação que nos faria perceber seus desejos não realizados, esperanças apagadas, mas que ainda estão prenhes de futuro. Portanto, as imagens tocam a ponta do real aberto em uma arena entre o céu e as ruínas, podendo agir como intensificadoras das experiências buscando dar sentido e inteligibilidade as coisas do mundo, podem, ainda, nos fazer elaborar um pensamento e nos fazer imaginar e falar.

Leila Danziger pesquisa imagens adormecidas e suspensas que precisam ser atualizadas, que precisam retomar a lucidez, pois condensam esperanças extraviadas que o artista deve tornar-se capaz de ouvir. Para isso, é preciso muitas vezes apagar e deixar quase nada, evidenciar o esvaziamento das páginas para deixar que apenas uma figura as atravesse.

Em *Banzo* (2012), retomar a lucidez significa atualizar o livro de ficção escrito por Coelho Neto (1864-1934), autor de crônicas, contos e romances. Livro ficcional, hoje (quase) esquecido, contava a história do negro errante Sabino, que banzava sem destino com o fim da escravidão e a recém liberdade adquirida. A escolha por este livro de literatura, do início do século XX, como suporte e ideia, é uma apropriação que silencia o objeto para que outra ideia possa surgir e dar-se a ver. No intuito de aproximar o espectador da obra e

Imagem 3: *Negro com máscara*, Debret, 1819;
livro *Todos os nomes da melancolia: Banzo*,
Leila Danziger, 2012. Fotos: Gabriel Caram.



ideia de Banzo, é necessário buscar o que significa este nome que foi incorporado a nossa linguagem, a exemplo de outros vocábulos oriundos da África, a saber: cafuné, quitute, moleque, batuque, mocotó, caruru, banzé, jiló, mucama, quindim, catinga, mugunzá, cachimbo.

No dicionário Aulete online, banzo significa: 1. Estado de grande apatia nostálgica e inanição (às vezes antecedido de agitação e agressividade) que apresentavam muitos negros trazidos da África, decorrente do desterro e da escravização, e que não raro levava à morte ou à loucura; 2. Nostalgia, melancolia; 3. Ave africana (Treron calva), da família dos columbídeos. Para alguns estudiosos dos comportamentos dos escravos, como o médico luso-brasileiro Luis Antonio de Oliveira Mendes (1750-1817?), em sua obra *Memória a respeito dos escravos e tráfico da escravatura entre a costa d'África e o Brasil* (1812), o banzo é um ressentimento como a ingratidão, a cogitação profunda sobre a perda a liberdade; a meditação continuada da aspereza [da tirania] com que os tratam; e tudo aquilo que pode melancolizar, seria uma “paixão da alma”¹⁴. Há quem o defina como “irreprimível saudade da pátria distante, para sempre fisicamente perdida à qual só tornaria a voltar graças ao processo de ressurreição”, ainda assim, O banzo envolve a história do tráfico transatlântico de escravos e as teorias médicas e psicopatológicas.

¹⁴MENDES *apud* OLIVEIRA, 2013.

No livro que Danziger canibaliza, a leitura se constitui criticamente pela literatura negada ao leitor, que somente poderá ser um espectador e, associar banzo – única palavra que ainda pode ser lida – a algo que fica, perdura e sobrevive, mesmo que calado e amordado, ao desaparecimento do conteúdo escrito. Retomar este livro como obra de arte é ressignificar as palavras apagando-as, esquecendo-as de alguma maneira, para que não mais sejam lidas, tão pouco repetidas e ouvidas – a fim de encerrar um pensamento como se encerrou historicamente a escravidão, ainda que não a tenhamos encerrado por completo socialmente.

Em *Banzo*, percebe-se a presença do passado em dois corpos, pelo menos. Um passado imagético na presença da figura *Negro com máscara*, um dos estudos de escravos de rua desenhados por Debret, no qual ele mesmo escreveu: “máscara de ferro usada nos escravos que tem a paixão de comer terra”. Tal figura um tanto fantasmal – que parece surgir e sumir – dá a ver um corpo em pé e altivo, ao contrário de outras representações de negros escravos agachados ou sentados no chão, reclinados, cabisbaixos, quietos. A máscara que lhe tampa a boca evidencia sua decisão de deixar-se morrer comendo terra, estratégia de muitos escravos para o suicídio ou ainda por puro desespero trazido pela fome e desnutrição, o que também os levaria à morte. O passado é reafirmado no corpo de superfície apagada, mas não destruída, pelo papel amarelado do tempo no qual se pode ver manchas onde provavelmente estariam impressas as palavras agora desterradas e expatriadas, tornadas sombra, retiradas de sua “terra” e “origem”, restando a escrita apenas *bazar* e banzar.

A figura que parece sair do livro se repete duas vezes (ou quatro) nas extremidades das páginas abertas dos três exemplares expostos, provocando uma pequena e visível fenda que parte ao meio a forma carimbada. Cindida da cabeça aos pés, a figura parece caminhar, pé ante pé, de um exemplar ao outro. A escolha da composição, onde se carimba a forma de linha preta, evidencia espaços vazios, no centro da figura, e faz ver o intervalo entre os exemplares, cuja superfície poderia ser como um rolo contínuo e as páginas poderiam estar em outra conformação, contudo, Leila Danziger mantém a folha e sua dimensão padrão, cortada e encerrada, indicando, assim, a impossibilidade do contínuo, da memória, ou seja, a figura marca a passagem e, a presença do carimbo, marca o esquecimento. A figura carimbada por Danziger parece vagar em uma única direção, mesmo fatiada, mas essa direção sem saída sugere algo cíclico gerado por um jogo de ótica e ilusão, como se os livros fossem fotogramas que, se colocados um após o outro, em sequência e em velocidade específica, despertariam juntos realmente um movimento cinemático, tal quais as experiências de Étienne-Jules Marey (1830-1904).

Quando a artista pretende despertar as imagens do recente ou mais longe passado (dos séculos XXI, XX e XIX), restaura a questão da atualização na arte, competências da apropriação, edição e reconfiguração, que produziriam um sentimento de “tardividade”, que é uma sensação de ter chegado tarde demais, como se o que restasse desse traslado, dessa canibalização, fossem apenas destroços, vestígios, estilhaços.

Esse sentimento de “tardividade” ronda – como uma assombração – quem se ocupa dos resquícios de pessoas e objetos, como um catador de formas sensíveis no mundo. Comprometer-se em “catar” imagens/palavras, como o trapeiro de que fala Benjamin, e Danziger retoma, é entrar em um núcleo de energia que atrai conceitos como a experiência ordinária/extraordinária; o tempo e a sensação de sua aceleração, a memória/esquecimento, o desaparecimento. Núcleo em que Danziger cria seus pequenos monumentos – isto é, um patrimônio que ultrapassaria os tempos – porque desenvolve uma interpretação sensível que inaugura uma visualidade do possível, dando ao jornal e ao livro mais tempo de vida, por um gesto estético que coloca suas imagens em um pensamento visual tornando também forte a formação de um pensamento crítico sobre o mundo.

Essa investida plástica em algo que vigora no hoje, amanhã se torna velho e logo desaparecerá (pelo desuso ou destruição de sua matéria: essencialmente a ideia das vanitas), essa dedicação em algo atrelado à linearidade do tempo e fadado ao esquecimento é um ato que inverte a ordem do jogo do mundo, é dialetizar. Falar em dialética não é restringir o trabalho a algo intelectual, pois não basta ter inteligência para dialetizar; dialetizar é entender na direção de algo e a inteligência não opera separada dos afetos e das pulsões. Porque o trabalho do artista acontece por meio de atividades da ordem intelectual e espiritual, na medida em que estabelecem um compromisso ético com a

memória por meio da imagem, estimuladora do intelecto, do pensamento, do sensível, do simbólico, dos afetos e das pulsões.

As imagens de Leila Danziger atentam para o fato de que o jornal, meio que nos informa sobre o mundo também o neutraliza ao usar e abusar das formas que dão a ver nossa realidade compartilhada; o jornal aniquila a permanência das palavras e das imagens feitas para serem consumidas, engolidas (de modo diferente do antropófago) e novamente substituídas, recicladas. Em *Vanitas*, assim como em *Diários públicos*, não se relaciona imagem e palavra para construir um regime de confiabilidade, antes, se relaciona no campo da visão para dissimular uma capacidade de deter o infinito dentro de uma forma finita. A presença do infinito estaria marcada pela presença da palavra da literatura ou das palavras solitárias (ex: vanitas, melancolia) que permite ao leitor, já em uma dimensão ficcional, exercitar livremente as sensações e os pensamentos. Infinito encarnado na imagem presente no suporte trabalhado pela artista, que faz com que a cor, a forma, os rastros imagéticos remetam a uma espécie de imagem lembrança, como um detalhe reminescente, fragmento de algo maior já esquecido.

Nestes trabalhos pode-se identificar certas influências de pensadores como Benjamin, que escreveu sobre as coisas mundanas e, ainda, a atrofia da experiência devido às múltiplas possibilidades de reprodução, de memorização, de acumulação de imagens e sons; Adorno e sua teoria da estética, crítica à cultura como indústria que tomaria o lugar da arte e ameaçaria sua existência; e outros pensadores que ela cita em seus escritos como Giorgio Agamben, Maurice Blanchot (1904-2003), Borges e Celan, este, a sua mais presente influência e paradigma.

A artista possui uma experiência intensa com a poesia de Celan, romeno de cultura e língua alemã que sobreviveu a Auschwitz e se tornou um importante testemunho desse período obscuro da história do mundo. Danziger conta que em 1987, quando estudava em Paris, ouviu no rádio um programa em que Jacques Derrida (1930-2004) lia um poema de Celan traduzindo-o para o francês. Esta experiência relatada pela artista poderia tornar-se uma imagem do verbo, uma voz de matéria invisível, como a do anjo que anuncia a chegada do visível, ainda por se tornar carne, uma voz que seria um rastro fecundo, pleno de visualidade. Palavra poética que em si expressa algo até então inacreditável, indizível, testemunho de uma experiência que foi, durante muitos anos, silenciada, abafada, suspensa, mas que transborda desesperadamente tamanha a exigência de ser lida, ouvida, de se tornar matéria literária, duplicada, atualizada.

Essa voz dobrada foi determinante para as escolhas de vida da artista, para o modo como se relaciona com a arte e constrói uma moral formal, isto é, uma responsabilidade em relação à ética das imagens. É pela fenda criada por Celan, que a afeta em profundidade, que Danziger penetra em um pequeno império até então recalcado, enterrado

e inacessível. Refiro-me a questão particular entre a artista, seu sobrenome e a língua alemã. Leila Danziger pertence a uma família de origem alemã que chegou ao Brasil e imediatamente apagou sua língua mãe, impedida dessa memória coletiva concreta em seu sobrenome, ela sempre ouviu que tal língua era coisa do passado e que deveria ser esquecida, porque já não fazia mais sentido para a geração de seus avós e de seu pai (vindos de Berlim em 1935) e para tantas outras no mundo.

Nesse reencontro com a cultura alemã pela linguagem poética, a artista se torna uma espécie de mestre das passagens e dos intervalos que tem o desejo de dar voz ao outro e de dar forma às memórias íntima e coletiva, mas se perturba porque percebe a impossibilidade de transmitir aquela voz sem extravios, desvios, sem perdas. Porque sabe que os gestos e operações imagéticas produzem a indeterminação, emancipando as imagens ao sem limite ou ao que Didi-Huberman chama de lógica aberta quando escreve que deve-se “pensar o discurso com seu lapso, o tecido com sua rasgadura, a função com sua interrupção ou seu disfuncionamento”¹⁵, isto é, lógica construída em *Vanitas* (2010), *Banzo* (2012) e em outras obras de Danziger. Dispositivos capazes de fazer tudo sumir, desaparecer, apagar, para em outra visibilidade aparecer, escrever e mostrar.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190.

De alguma maneira, a transitoriedade da vida a qual a artista tenta nos lembrar – seja pela fragilidade do jornal, pelos gestos de desaparecimento das palavras ou pela presença de figuras da história da arte e das imagens produzidas pela mídia – é um modo sensível de fixar o tempo em uma nova ordem. Ordem da experiência regida pelas imagens da arte, em seu pleno devir que pode fazer surgir outras existências, de onde a cada instante principia e floresce o real, o ficcional e o imaginário para fazer sobreviver e cintilar sobre toda destruição imagens dentro de imagens dentro de outras imagens em abismo.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

DANZIGER, Leila [et al.]. *Leila Danziger: todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

DANZIGER, Leila. www.leiladanziger.com. Acesso em 30 de outubro de 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 735-761, dezembro 2008.