

Sem gaze nos olhos

[Publicado em *Leila Danziger: Diários públicos*. Rio de Janeiro: Contra Capa | FAPERJ, 2013.]

Wilton Montenegro

Descendo uma aleia do Parque Lage em direção ao que outrora pode ter sido uma cavaliariça, ladeada pelo que outrora podem ter sido duas capelas; ante a primeira percebo duas amplas janelas góticas (a terceira não nos importará aqui) numa parede com talvez mais de 50 cm de espessura. Ao entrar, minha primeira constatação é de que a profundidade das janelas desapareceu, oculta por dois grandes espelhos que acompanham seu desenho, e, como golpe imediato, apesar da perda da mirada para fora, essas janelas/espelhos constroem um interior muito mais amplo, como se acabássemos de entrar no museu de *A invenção de Morel*, construído para a “retenção das imagens que se formam nos espelhos”.¹ Oposta a essa parede, uma porta escondida atrás de um amplo espelho que a encobre apenas o suficiente para que se a entreveja. Antes que possamos dar mais algum passo observador ao conjunto das obras expostas, nos reconhecemos refletidos no primeiro espelho, para logo em seguida sofrer um pequeno susto com a presença de mais alguém no espaço: alguém de costas – somos nós mesmos no contraespelho – *Unheimlichkeit*.

Por que uma porta semioculta? Estranha interferência no espaço expositivo, essa porta/passagem evidencia e propicia a necessidade de solução: colocar um grande espelho inclinado para barrar a passagem, além de resolver esse problema, cria um jogo de espelhos escópico, *I and eye* multiplicando-me em outros, e desdobra-se em algo que se possa tornar uma rota de fuga, talvez passagem para alguma pequena praça circular oculta em Veneza, com portas que dão para diversos lugares no mundo, e só quem as conhece é um velho perseguido pelos fascistas que ajuda Corto Maltese a escapar. Onírico.

Ao lado da porta semioculta uma grande projeção revela-se na falta de qualidade proposital para que não se perdesse certa inocência e cumplicidade no ato de filmar: diversas mulheres divertindo-se numa praia em Jaffa, onde a artista parecia apenas mais uma. “Meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização”.² Claro que, numa praia do Oriente Médio, as mulheres que vemos são principalmente mulheres cobertas; cobertas com véus diversos, jogando bola na beira d’água; mães com crianças; a bela que passa, misteriosa, de óculos escuros; a de cabelos soltos e roupa colorida – meio hippie – dançando; outra um pouco mais deslocada, isolada mesmo, sentada num muro, *dispersa*, mirando sem mirar algum

¹ BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 83. Tradução de Samuel Titan Jr.

² *Ibid.*, p. 79.

horizonte abissal – inevitabilidade e ausência; e sendo mirada pela artista – metavisão e alteridade. De repente um pequeno grito, o som mais perceptível em todo o vídeo, uma voz feminina adulta profere um nome em direção a duas crianças que brincam no mar: Eli... e outro: Davi! Alerta ou invocação? Naquele lugar em que todas as mulheres se divertem e parecem livres entre si, uma cena de casamento: uma delas é entregue a um homem – a cerimônia é bela e reveladora: sagração da primavera. Tudo se confunde.

Algo une a imagem no espelho (eventualmente a própria artista) à mulher na praia sentada no muro: ambas são desaparecimentos. Oposta a elas, a mulher que filma, por sua vez, torna-se outro duplo: vigia e assombra: um deles, mais da ordem da estética, é o que tenta a artista/vigia a incorporar-se ao mundo proibido (só permitido à mulher), através das “imagens [que] não vivem. Ainda assim, me parece que, de posse desse aparelho, seria o caso de inventar outro, que permita averiguar se as imagens sentem e pensam – ou, ao menos, se têm os pensamentos e as sensações que passaram pelos originais durante a exposição”,³ o outro assombra – é da ordem da política – ao impedir toda negação e transcendência da diferença: desloca o centro, descentra o eu e o Outro; desloca o tempo, não há mais passado e presente. No vértice, o desejo.

E algo mais ainda liga as mulheres e os apagamentos: na praia “cada posição é sempre um processo de transferência de sentido. [Como no texto/objeto:] Cada objetivo é construído sobre o traço daquela perspectiva que ele rasura; cada objeto político é determinado em relação ao outro e deslocado no mesmo ato crítico”.⁴

Sem olhos em Gaza é o título de um romance de Aldous Huxley escrito em 1936 e ambientado na Europa dos anos 1930, em que o orgulhoso personagem masculino é incapaz de perceber os acontecimentos do entorno. O romance, por sua vez, abre com uma citação do cego John Milton, “Eyeless in Gaza at the Mill with Slaves”, no poema *Samson Agonistes*, sobre o juiz guerreiro comparado ao mito de Narciso, que acabou cego e aprisionado, traído por sua vaidade.⁵ A essa incapacidade de ver contrapõe-se a extremada e dolorida capacidade de visão da artista, que se recusa a colocar qualquer véu ante os olhos, produzindo, há alguns anos, em determinadas obras um processo de apagamento (veladura/desvelamento/revelação) em que aflora o oculto por trás da rasura. “[...] o que se apaga habita o que se inscreve [...] jogo de presença/ausência, como jogo em *différance*, que não se prende à oposição, mas desliza nelas, uma requisitando a outra, uma como *rastro* da outra.”⁶ Assim o rastro é apagado, precisa ser; mas esse apagamento sempre deixa seu/outro rastro no tempo, do qual aflora o Ser sob rasura,

³ Ibid., p. 97.

⁴ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 53. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves

⁵ HUXLEY, Aldous. *Sem olhos em Gaza*. São Paulo: Globo, 2001, p. 7. Tradução de V. de Miranda Reis.

⁶ CONTINENTINO, Ana Maria Amado. “A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio luto, aporia”. Tese de doutoramento em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006, p. 39.

sua própria questão. Não há diferença, salvo de suporte, entre o jornal apagado e o tesouro familiar das agendas em branco, ou das louças quebradas e das não usadas, ou entre botões guardados em pequenas caixas. As agendas em branco de diferentes anos são montadas em páginas abertas em dias de anos em que nada ocorreu na vida das pessoas às quais as agendas se destinavam e que permanecerão incógnitas, anônimas, vidas em branco das quais não se sabe memória. Tanto as louças como os botões, em determinado momento servirão de elementos de composição para uma memória mais ampla, dentro de quadros com imagens fotográficas. Na arqueologia de alguns deles, afloram cacos ou uma pequena torá (“minha torá”, disse ela) da areia contida dentro, mas cujo destino inevitável é escorrer pelas frestas. Já esses botões constituem uma estranha parábola paradoxal: num sistema de classificação singular – da própria família – hesitam entre permanecer um pequeno tesouro ou aparentar-se com uma espécie de migrantes encaixotados que jamais conheceram suas próprias casas: união na *dispersão*.

“Minha torá”, disse-me ela. Fazer um livro sagrado. Mas todo texto é constituído por outros textos, não tem corpo próprio, donde não ter autor, origem, propriedade intelectual; é antes de tudo a soma do já ouvido ou lido – e assim é em cada escrito e em todos os antecedentes, e aos quais o nosso se irá juntar – ainda que disso não tenhamos conhecimento conscientemente. Como a duvidar de sua própria afirmação, dessacraliza inscrevendo, por cima do apagamento de um livro racista, *Banzo*, de Coelho Neto,⁷ um desenho – parece gravado a fogo na carne do livro –, um carimbo que denuncia a condição escrava (ainda?, talvez ela se pergunte) e desloca o conceito que não se deixa apropriar, pertencer, que testemunha um desenraizamento, mesmo que a diferença do completamente outro nunca possa ser anulada: “Sim, por meio desse duplo jogo, marcado em certos lugares decisivos, por uma rasura que permite ler aquilo que ela oblitera, inscrevendo violentamente no texto aquilo que buscava comandá-lo de fora...”, diz Derrida.⁸

A inscrição no livro apagado instiga outra leitura: ainda que o ex-texto possua inscrição e leitura ocidental, da esquerda para a direita, e a figura inscrita caminhe no mesmo sentido – ereta, desafiante –, ela anda sobre, sobreposta ao racismo, em direção à África, como a afirmar certo orgulho de sua condição rebelde: *Rache*. O desenho na página aberta é um contorno *quase* sem estilo que sugere a demissão da mão: ali é o território de todos os conflitos. Todavia, nos apagamentos de jornais, eventualmente a mesma figura caminha no sentido inverso; alguns dos jornais apagados têm leitura oriental, da direita para a esquerda, outros, ocidental, e as inserções ocupam diferentes planos, similar a uma página de Mallarmé no “*Un coup de dés*”,⁹ porém com o acréscimo de poderem ser visualmente lidos também de baixo para cima, ou em qualquer diagonal, ou ainda em qualquer outra ordem, leitura *en abîme*, desfalecendo, *Abgrund*, em

⁷ COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Banzo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1912.

⁸ Jacques Derrida citado em CONTINENTINO, Ana Maria Amado. “A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio luto, aporia”. Op. cit., p. 21.

⁹ MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1997.

estupor ante o abismo.¹⁰ Esse encontro de Ocidente e Oriente não ocorre linear, historicamente, mas de outras maneiras aqui e em toda a sua obra, tempo múltiplice, temporalidade.

Quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem da nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho [...] encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social.¹¹

No vídeo *Pallaksch Pallaksch*, há uma cena em que uma página de jornal é levada pelo vento, creio, e em determinado momento o que se vê são enormes manchas escuras com a forma dos continentes entremeadas com as manchas de texto: parece uma camuflagem. “Eu sou aquela que esqueceu a máquina fotográfica em um trem que seguia – a vida toda – para o norte.”¹² As palavras lembrar/esquecer dão título à obra na qual estão escritas sobre jornais apagados. De dentro da rasura, recusando a camuflagem, “pela moldura da porta/vejo seu contorno [...] em algum lugar, chamam pelo nome que costuma ser o [s]eu”:¹³ Leila Danziger.

Rio de Janeiro, 2013.

¹⁰ Talvez Lukács tivesse razão sobre a Escola de Frankfurt parecer estar hospedada no Grande Hotel Abgrund. Afinal, logo após, a Europa entrou em sua grande noite abissal.

¹¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Op. cit., p. 42.

¹² DANZIGER, Leila. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 26.