

Lembrar, esquecer, sonhar

Publicado em Diários públicos. Rio de Janeiro: Contra Capa | FAPERJ, 2013.

Sheila Cabo Geraldo

O personagem Irineu Funes, do conto de Jorge Luis Borges “Funes, o memorioso”, foi também chamado de “cronométrico Funes”¹ pois, sem consultar o relógio, sabia sempre a hora certa, revelando uma assombrosa percepção intuitiva do tempo. Mas antes mesmo da queda que sofre de um cavalo, quando perde todos os movimentos do corpo, além dessa especial percepção temporal, possuía já uma enorme capacidade para memorizar nomes próprios. Mas foi quando se viu totalmente impossibilitado de se movimentar, que Funes percebeu o quanto antes era *um desmemoriado*. Como escreve Borges: “Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido. [...] Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.”²

A série de trabalhos que Leila Danziger chamou *Para Irineu Funes* (2003–4), com jornais diários ordenados em superposição, faz emergirem no fato artístico, como uma densidade, as camadas de sedimentação de um presente *intolerável e nítido* contidos nos textos e fotos jornalísticos, apontando não só para certo desejo de transformação do presente vivido em acúmulo, e assim em experiência,³ como para a recuperação dessa experiência como memória. Entretanto os jornais dobrados e desbotados, quase apagados, nos indicam ainda, paradoxalmente, uma espécie de limite da permanência dos fatos no mundo liso do vidro e do aço, como explicou Walter Benjamin,⁴ onde os rastros não se fixam. Os jornais, por si efêmeros, impossibilitados de serem lidos pela ação do tempo e pela disposição, tanto desafiam o mundo vivido enquanto permanência quanto repelem,

¹ BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001, p. 121.

² *Ibid.*, p. 124.

³ Depois de analisar o conceito de experiência em Dilthey e Bergson, Benjamin explica que, sendo a experiência um traço de tradição, tanto coletiva quanto particular, corresponderia, portanto, não a fatos acumulados na lembrança – um processo mais facilmente identificado com a vivência –, mas a fatos ou dados que confluem na memória. Cf. GERALDO, Sheila Cabo. “Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem”. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de & D’ANGELO, Martha (orgs.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro/Niterói: NAU/EdUFF, 2009.

⁴ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas 1. Magia, e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

mesmo acumulados, a experiência, nos jogando para uma espécie de nostalgia das relações perdidas. E a série parece indicar, também e mais claramente, o que Benjamin considerou a “liberdade de expor sua pobreza a tal ponto que dali possa resultar algo.”⁵ Assim é que por sobre as obsessivas camadas de jornais inelegíveis palpitam, carimbadas pela artista, palavras soltas, frases, recordações que, em imagens poéticas, no confronto com os jornais, corresponderiam ao *algo* benjaminiano, ou ao “ainda não acontecido” dos “sonhos acordados”, de Ernst Bloch.⁶ Não é por outro motivo que Leila lança ali a frase de Funes “meus sonhos são como a vigília de vocês”,⁷ mas lança também, de maneira reveladora, o trecho “Minha memória, senhor, é como um despejador de lixo.”⁸ O processo de memória, como escreveu o historiador Jacques le Goff,⁹ consiste não só na ordenação de vestígios, como na releitura desses vestígios. Por entre os jornais de Leila Danziger podem ser entrevistados, como insistência, não só os rastros das vivências cotidianas acumuladas, mas também esses resquícios de palavras perdidas, sombras de frases esquecidas, que interferem tanto na formação dos sonhos diurnos, como na recuperação mnemônica, em um “murmúrio de associações”, como escreveu a própria artista.

Na série *Diários públicos* (1996–8), também com jornais, assim como em *Para Irineu Funes*, apareciam carimbadas as palavras *lembrar* e *esquecer*. Nas folhas de jornal dos diários, mesmo com o processo de apagamento voluntário, que arranca com fita adesiva os textos, permanecem as imagens fotográficas como relampejos de lembranças em meio às falhas que o tempo impõe como esquecimento. Seguindo a herança de Proust e de Freud, Walter Benjamin, quando escreve *Infância em Berlim*,¹⁰ aposta na formulação de um conceito de sujeito que, ultrapassando a consciência de si, abre-se para as dimensões involuntárias e inconscientes a operar, a um só tempo, na lembrança e no esquecimento. Benjamin desenvolve nesse texto, pela imagem do labirinto, as relações que o sujeito estabelece consigo mesmo nos caminhos do amor, das viagens, da leitura e

⁵ Ibid.

⁶ BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

⁷ BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. Op. cit., p. XXX.

⁸ Ibid.

⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 420.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim”. In: *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

da escrita.¹¹ Evoca, assim, lembranças de sua infância sem fazer do texto uma autobiografia. Da mesma maneira, ao trabalhar com seu arquivo de jornais recolhidos no Rio de Janeiro, a cidade onde vive, mas também nas cidades próximas, como São Paulo, ou nas distantes, como Tel Aviv ou Berlim, em que também viveu por algum tempo, Leila, quase como no labirinto de Benjamin, lança na leitura e na escrita imagens do exercício de lembrar e de esquecer, não só de suas lembranças e esquecimentos pessoais, como as dos Danziger, mortos na Segunda Grande Guerra,¹² mas também imagens de uma memória involuntária, coletiva e imprevisível, que, como escreveu Jeane Marie Gagnebin, “submete a soberania do sujeito consciente à temível perda da dispersão.”¹³ É revelador como a ação de arrancar o texto e deixar somente a imagem fotográfica acaba por alargar o poder dessas imagens, fazendo com que exponham sua carga de histórias, muitas vezes vividas por outros, como a de Carlo Giuliani, morto em conflito com a polícia em manifestação contra a reunião de cúpula do Grupo dos Oito, em Gênova, no ano de 2001; ou a imagem dos jovens em rebelião no reformatório de São Paulo, também da série *Diários públicos*, que dialoga com o carimbo “Para-ninguém-e-nada-estar”, fragmento retirado de uma poesia do judeu romeno Paul Celan (1920–70), autor do antológico poema-testemunho “Fuga da morte” [*Todesfuge*], que traz à tona, como linguagem balbuciada, desconstruída e ofegante, o horror experimentado dos campos de concentração nazistas. É pensando em Celan que Leila carimba junto às fotos-de-lembrança-esquecimentos, registros de violência diária como traumas – quando a vida e a palavra já não são possíveis senão nos limites –, frases e poesias quebradas, como inscrição germinal, para que os rastros, no confronto, se façam presentes e atuantes, ao menos na recuperação da memória e da arte.

Nos trabalhos da artista, como na *enciclopédia chinesa*¹⁴ descrita por Borges, a memória vai além da organização em sistemas de códigos visuais ou linguísticos. Os vestígios e rastros sofrem uma taxonomia em que predomina a “vizinhança súbita”. Mas

¹¹ citado em GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹² A obra *Nomes próprios* é composta de 76 gravuras em metal e um conjunto de 12 livros, feitos a partir de imagens extraídas de jornais alemães, reproduzidas em serigrafia, que lista nomes dos judeus alemães Danziger desaparecidos nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

¹³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Op. cit..

¹⁴ citado em FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

se em Borges, ao contrário da mesa dos encontros insólitos de Lautréamont,¹⁵ o espaço comum de vizinhança se acha arruinado, há que se considerar nessas montagens de jornais, poemas e frases da série *Para Irineu Funes* a força impactante da cor, que pode parecer, tal qual o fio condutor do abecedário de Borges, a tábua de salvação ou o lugar onde se encontram o guarda-chuva e a máquina de costura.¹⁶ A seleção e ordenação de cores em páginas amarelas, vermelhas e verdes, associadas a fragmentos do texto de Borges ou a palavras soltas, funcionam como momentos de fantasia, de que brotam efêmeros e transitórios sentidos, como aparecem em *Infância em Berlim*.¹⁷ São os murmúrios da cor na vizinhança da palavra, que se dobram em configurações de memória. “Em nosso jardim havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Tingia-me de acordo com a paisagem da janela”, escreveu Benjamin, relacionando fragmentos de momentos passados e utópicos.¹⁸ “Perdia-me nas cores, fosse nos céus, numa joia, num livro”. Em sua teoria da cor, escreve ainda: “[...] a cor pura é o meio da fantasia, a pátria de nuvens da criança que brinca, não é o cânone rigoroso do artista que constrói.”¹⁹

Nos trabalhos com jornais dobrados e superpostos que Leila dedicou à poeta e ensaísta Ana Cristina Cesar (série *Para Ana C. Cesar*, 2004–7), a cor desdobra ainda, como fantasia e pátria de nuvens, ficções em que se entrecruzam memórias do feminino e a história de uma época, carregada dos esgarçamentos de sua geração. Ana Cristina, como Benjamin em *Infância em Berlim*, faz uma renúncia peremptória à autoridade do autor, permitindo a eclosão de uma narrativa, tal qual Leila, de entrelaçamentos de lembranças pessoais e recordações construídas, uma poesia-prosa que é, a um mesmo tempo, narrativa do sujeito e ficção: “fui mulher vulgar/ meia-bruxa, meia-fera/ risinho modernista/ arranhado na garganta,/ malandra, bicha,/ bem viada, vândala,/ talvez maquiavélica/ [...] porque inteligente me punha/ logo rubra,/ ou ao contrário,/ cara/ pálida que desconhece/ o próprio cor-de-rosa/”²⁰

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. “Infância em Berlim”. Op. cit.

¹⁸ Cf. BOCK, Wolfgang. “Fragmentos de uma teoria da cor”. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

¹⁹ Ibid.

²⁰ CESAR, Ana Cristina. “Samba-canção”. In: *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999, p. 72.

Sobre muitos jornais manchados de imagens de propaganda cor-de-rosa, como uma alegoria do feminino que titubeia, mas também com o “risinho modernista” de Ana Cristina, Leila Danziger, com a urgência dos que veem perderem-se as experiências estéticas, assim como as experiências de vida, ambigualmente absorve e desdenha dos *campos de cor* da pintura abstrata, acionando uma pós-utópica e desencantada *La vie en rose*.

Leila Danziger carimba a frase de Ana Cristina: “Eu era menina e já escrevia memórias envelhecidas.”²¹ “O tempo”, escreveu Ana Cristina nesse mesmo texto, “se fazia ao contrário. De noite não dormia [...] As mãos se interrompiam à meia-noite, quando chegava o anjo mais escuro do silêncio.” Leila, como Ana e a menina das lembranças, dos esquecimentos e das fantasias, já não vestia cor-de-rosa.

Rio de Janeiro, 2007–2013.

²¹ CESAR, Ana Cristina. “Na outra noite no meio-fio”. In: *A teus pés*. Op. cit., p. 111.