

NO ESTÚDIO VERBAL DE LEILA DANZIGER
INSIDE THE VERBAL STUDIO OF LEILA DANZIGER

Rosana Kohl Bines*

Resumo

O artigo propõe cruzamentos entre a produção poética e a obra plástica da artista contemporânea Leila Danziger, a partir da análise de um pequeno conjunto de poemas, reunidos no livro *três ensaios de fala*. Observa-se que esse *corpus* verbal se forja por procedimentos artísticos análogos aos que moldam as suas obras visuais. Trata-se de procedimentos de erosão e de transferência de materiais, que possibilitam atualizar elementos judaicos escavados das camadas da memória.

Palavras-chave: Leila Danziger, judaísmo, obras poéticas e visuais.

Abstract

The essay considers the intersections between the poetic and the plastic works of contemporary artist Leila Danziger, by focusing on a small group of poems compiled in the book *três ensaios de fala*. We note that this verbal *corpus* is forged by the same artistic procedures that shape her visual work. These procedures of erosion and transference of materials enable the presence of Jewish elements, carved out of the layers of memory.

Keywords: Leila Danziger, Judaism, poetic and visual works.

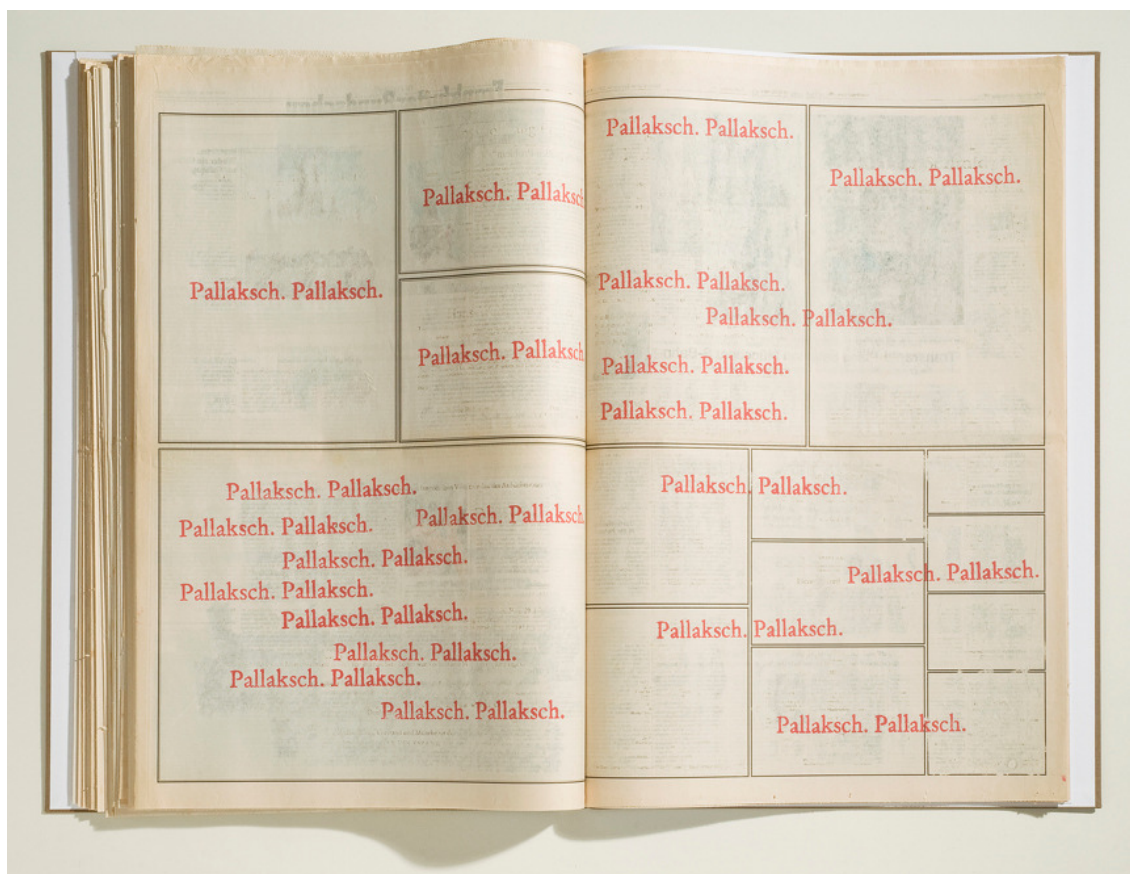
* Professora Assistente do Departamento de Letras e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-RJ. Possui doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Chicago. E-mail: rkbines@gmail.com.

Pesquisadores das artes visuais no Brasil têm enfatizado no trabalho plástico da artista carioca Leila Danziger uma meticulosa ação de garimpo das coisas que vão ficando esquecidas no tempo e para as quais ela inventa sobrevidas, criando espaços de visibilidade através de coleções de objetos, imagens e palavras, em que muitas vezes vibram ancestralidades de matiz judaica, como clamores antigos escavados, desentranhados da matéria plástica, que surgem subitamente para produzir presença, atualidade². São obras que emergem do agravamento da ação de apagar, com borracha, com elipses e silêncios, com incisões no papel, fazendo irromper uma forma singular da matéria perecível, posta em estado terminal. Erodir é um princípio ativo do trabalho de Danziger, correlato à possibilidade de talhar passagens entre tempos, lugares, idiomas, línguas artísticas, transferindo matéria de um lado a outro: são objetos que geram cenários, que viram fotografias, que se convertem em vídeos, que produzem sons, que materializam línguas, que inventam palavras, numa ciranda inquieta ou numa "rede de rumores", como prefere Danziger. Um exemplo expressivo destes procedimentos de desgaste e transferência de matéria entre superfícies é a série "Pallaksch Pallaksch" (2010), na qual versos avulsos do poeta judeu de língua alemã Paul Celan são carimbados sobre jornais apagados por força da ação repetida de rolos de fitas adesivas, colados e descolados das páginas, até o ponto em que cancelam a legibilidade da palavra informativa. Sobre estas páginas incompreensíveis de jornais se assentam palavras igualmente incompreensíveis - Pallaksch Pallaksch - cuja sonoridade duplicada martela com insistência um campo acústico de cacofonias, ruídos e balbucios, pronunciados numa língua de ninguém. É assim que as sensações se armam, na tensão entre extrair e inscrever, proposta pelo jogo de carimbos invertidos. De um lado, fitas adesivas capturam palavras de jornais, constituindo carimbos às avessas que fazem desaparecer, por transferência entre superfícies, o texto original. De outro lado, palavras decalcadas do poema de Celan se tornam evidência material, aparição incisiva sobreposta às páginas depauperadas do jornal. Operações antagônicas de supressão e impressão, próprias ao ato de carimbar, imprimem também no trabalho uma memória rítmica contundente do investimento físico ali posto. Ao fim e ao cabo, é o corpo esgotado da artista que se carimba como mais uma camada na obra, intensificando sobremaneira o grau de extenuação que emerge do trabalho³. Como se a exaustão - de forças,

² Ver em especial os artigos críticos sobre a produção plástica de Leila Danziger, reunidos nos belos volumes de *Todos os nomes da melancolia* (Apicuri/Cosmocopa Arte Contemporânea, 2012) e *Diários Públicos: sobre memória e mídia* (Contracapa/FAPERJ, 2013).

³ No artigo "Pallaksch Pallaksch", Leila Danziger enfatiza a dimensão corporal do seu trabalho: "Modelar efetivamente o texto informativo, erodir a matéria-jornal, raspar a linguagem informativa, silenciar sua

de comunicação, de sentido, de vidas - fosse um denominador comum a eventos díspares que a obra ajuda a conectar: o cansaço da artista, a incomunicabilidade de Hölderlin (poeta alemão recluso em uma torre por quarenta anos, a quem se atribui a palavra Pallaksch, replicada por Celan); o silenciamento da linguagem jornalística da informação; o extermínio e esquecimento operados na *Shoah*.



tagarelice, desviar seu aspecto utilitário, para que outras funções possam surgir, são operações que me interessam, implicando o investimento físico numa leitura extrativa que compreendo como algo efetivamente corporal". (*Diários Públicos: sobre memória e mídia*, p.44).



(01 e 03 - Pallaksch Pallaksch [2010], carimbo sobre jornais apagados e encadernados, 80 x 58 (aberto), 66 páginas. Foto: Luciano Bogatto)

Ao deslocar a atenção da obra plástica de Danziger para a sua (ainda) pouco conhecida produção poética, reunida no volume *três ensaios de fala* (Editora 7Letras, 2012), percebem-se procedimentos análogos de transferência de matéria entre superfícies, que acabam por evidenciar canais de comunicação surpreendentes entre o espaço do estúdio - ambiente privilegiado das experimentações artísticas que geram os poemas - e o espaço do livro - nova superfície em que se carimbarão, por assim dizer, os versos produzidos alhures. Escritos em meio ao processo de criação das obras visuais, os poemas funcionam como esboços verbais da matéria plástica a ser moldada. No contato estreito com as tintas, pincéis, telas, tesouras e demais apetrechos do estúdio, as palavras adquirem qualidade tátil, transformam-se em entidades materiais, "seres de sensação"⁴ de natureza gráfica e sonora, passíveis de manipulação e abertos a operações de desgaste, semelhantes às que incidem nas superfícies múltiplas com que trabalha a artista - tecidos, folhas de jornais, papel fotográfico, película

⁴ Expressão de Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 213).

fílmica. De fato, o mundo verbal de Danziger é todo transpassado por outros códigos artísticos. As palavras manifestam sua vocação escultórica, tátil, cenográfica, constituindo verdadeiros "alfabetos físicos",⁵ de acentuada materialidade. A transferência dos poemas para o formato livro cria, portanto, embates potentes. Por um lado, propõe-se um ambiente novo e, em certa medida, artificioso aos poemas, visto que são retirados da convivência misturada do estúdio e ressignificados como textos potencialmente autônomos, capazes de convocar e de sustentar, da parte dos leitores, uma atenção exclusiva ao universo verbal. Por outro lado, a força própria dos poemas, seu traço mais singular, parece residir exatamente na capacidade de desestabilizarem as fronteiras do livro pela figuração ostensiva do espaço físico do estúdio. Sua luminosidade, suas paredes, os tacos do chão, os gestos artísticos que ali se encenam comparecem de modo significativo como elementos do universo poético. Projeta-se nos versos, sobretudo, uma poderosa conexão com a topografia geradora da mesa de trabalho, mesa esta metamorfoseada em diferentes superfícies: nas folhas do caderno de anotações de viagem ("Berlim, 1994"), na fotografia inventada do menino aos quatro anos com seu pai ("Berlim, zoo"), nos convites para os dias temíveis encontrados na casa paterna, ("Dias temíveis"), na mesa de fórmica sobre a qual apoia os cotovelos um artista francês ("Jacques Roubaud") ou ainda na mesinha do apartamento em Israel, onde repousa um dicionário de bolso Hebraico-Esperanto (poema sem título). São superfícies receptivas a rabiscos da mão, a camadas de pó e mofo que transtornam os sentidos, a empilhamentos de objetos dos mais variados, e a toda sorte de interações alquímicas entre corpo humano e matéria física. Tratam-se também de superfícies receptivas a operações de deslizamento, verdadeiras linhas de fuga para outros tempos e espaços, vinculados de modo intermitente e enfático ao *corpus* judaico. Nos poemas, resíduos escavados do Antigo Testamento, de arquivos literários do pós-guerra, da herança familiar e da geografia contemporânea de Israel irrompem subitamente em paisagens domésticas, tumultuando a percepção dos espaços habituais. As coisas de repente devêm outras, atravessadas por um alhures que se instala ali e amplia sensivelmente a paisagem que nos é ofertada.

Observemos, portanto, aquilo que parece ser a maior virtude dos poemas, a expressão da vitalidade do estúdio, que faz da língua portuguesa uma superfície de contato com os gestos da mão da artista e com seus procedimentos incisivos de erosão e transferência de matéria. E

⁵ Tomo de empréstimo a feliz expressão de Renan Ji, a propósito da escrita-plástico poética de Nuno Ramos. In: *Vários autores. Deslocamentos críticos*. São Paulo: Babel, 2011.

mesmo quando a artista simula ausentar-se de sua mesa, a atividade não cessa. Algo continua a agir poderosamente sobre os versos, deteriorando a matéria à revelia da ação humana. Ativa-se um imaginário de criaturas insidiosas, como a colônia de cupins que sobe do piso de madeira e tritura os papéis ou o caminho das formigas que atravessam o relevo das flores bordadas na toalha de mesa ou ainda o sol que entra pela janela aberta e derrete as palavras deixadas ali.

Destroços

dessa vez

creio que o início de tudo

foi a persiana que esqueci aberta

deixando que o sol esquentasse

em minha ausência

furiosamente

dias e dias

os versos de Celan

acumulados sobre a mesa

as palavras

de madeira e borracha

os carimbos

começaram a derreter e a gaguejar

- lallen und lallen -

balbuciar e repetir

:destroços celestes

:cinza-e-cinza Ho-sana anéis-almas

de uma forma não prevista no início do projeto

que queria apenas escavar e manobrar

os versos

como se faz com a própria

terra-areia-ar-eu-você-Ossip-Marina

e tantos outros nomes

todos os nomes

impronunciáveis

derretidos

fundidos

aos jornais

que cresceram como erva daninha

em minha ausência

furiosamente

dias e dias

a linguagem informativa

acumulada em pilhas

que era preciso desfazer

esvaziar

apagar

erodir a matéria de jornal

turvá-la de poesia

mas percebi

- surpresa -

o desastre

o desvio

tudo fora feito

sem mim

O poema performa os próprios procedimentos alquímicos de derreter, decompor e fundir os diferentes materiais postos em contato forçoso pela ação do sol. Ao subtrair quase toda a pontuação, eliminam-se anteparos entre as palavras, que escorregam em vertiginoso fluxo umas em direção às outras, precipitando um empilhamento de destroços verbais que forçam passagens, atravessamentos. A mancha gráfica das páginas intensifica a sensação de vertigem e de movimento descendente. A língua de Celan cai e penetra nas borrachas, nos carimbos, nas folhas de jornais, mas, sobretudo e de modo mais contundente, penetra na língua da artista, infiltrando ali ritmos que alteram as feições do idioma materno, arrastado por uma entoação estrangeira, manifesta não apenas pela evidência mais literal de palavras alemães ou de nomes próprios "salvos" do derretimento dos versos de Celan, mas também pela criação de uma "sintaxe em desequilíbrio". São emissões curtas que fracionam a ação da queda em pequenas parcelas, expelidas aos engargos, um verso por vez. Uma gagueira herdada do poeta em língua alemã ajuda assim a desabar os fragmentos, convulsionando o português numa frequência vocal que atesta a porosidade do idioma poético de Danziger às modulações rítmicas da escrita de Celan. Mas à diferença deste, sobressai no trabalho poético de Danziger uma insistência metalinguística que afasta a língua da região inarticulada a que tendem os versos de Celan. Por mais que o poema encene a ausência da artista, há uma presença ostensiva a testemunhar os estragos operados no ambiente de trabalho. Alguém retardatário, que simula chegar depois da destruição consumada, e cuja escrita constrói um percurso de leitura sobre os restos encontrados no espaço deteriorado do estúdio. Dito de outra forma, os versos fazem uma *experiência refletida* da interação entre os materiais, expondo a faculdade da

leitura como motor fundamental de fabulação. É de fato o ato de ler estudiosamente os escombros aquilo que o poema põe em evidência. Mas não na perspectiva do controle daquele que olha e aprisiona o objeto visado em determinada moldura, mas na perspectiva oposta, desdobrada na ação de imaginar, descrever e comentar as calamidades que os produzem e as aberturas que propiciam, a força compositiva do trabalho poético. Mas não na perspectiva do controle daquele que olha e aprisiona o objeto visado em determinada moldura, mas na perspectiva oposta de uma ferida visual que dispara da coisa observada e vem flechar o observador como um *punctum*, na terminologia de Barthes.

Na esteira do semiólogo, George Didi-Hubermann descreve a eficácia teórica deste racha no processo de ver e de ser visto: "[...] é uma imagem que se apresenta, criticando nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo."⁶ Estamos assim ainda no domínio do estudo, na acepção das artes plásticas, de um desenho que se traceja, porém não mais de um modelo observado, mas das devastações que dali reverberam e habilitam a própria escrita.

Por esta razão, venho utilizando estranhamente a palavra "estúdio" e não o termo francês "atelier", habitualmente empregado no contexto das artes visuais. Porque estúdio me oferece a oportunidade de aproveitar algumas sugestões de Giorgio Agamben sobre determinados afetos envolvidos no ato de estudar:

A etimologia da palavra *studium* torna-se então transparente. Ela remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados neste sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. Mas, se por um lado ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e a concluir. Esta *festina lente*, esta alternância de estupefação e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação constituem o ritmo do estudo. (Giorgio Agamben, "Ideia do estudo", p.53)

⁶ Didi-Hubermann, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, p.171

Penso que o trabalho poético de Danziger pode ser experimentado como uma flutuação rítmica entre movimentos obstinados e paradas súbitas diante de tantos percursos abertos pelos gestos incisivos sobre os materiais de estudo. Move os poemas uma pulsão inquieta e perscrutadora, que se alastra por frestas diminutas, à cata de locais e objetos de paragem, onde se possa repousar da euforia investigativa. Grudar nas coisas, aferrar-se nelas, como boias salva-vidas para um corpo cansado. Mas eis que também, no esgotamento e na imobilidade a leitura acontece. Há uma extraordinária capacidade de demora nas letras extraídas de velhos arquivos familiares, sobre as quais incide um olhar de lupa, que maximiza a leitura de vestígios deixados pelo pai já morto na superfície das coisas que um dia ele tocou.

Hebraico

À direita da mesa

29 cartões com as letras do alfabeto

método *Ler é fácil*

comprado por meu pai

em 1968

por duzentos e vinte cruzeiros novos

pagos à Mazal, rua senador Dantas 45-B, sala 801 -

recibo guardado em um envelope da Revista Engenheiro Moderno.

Examine todos os itens do método

Tome agora a sua decisão

Retiro o elástico que reúne os cartões entregues assim

à mesa

em dispersão

e leio -

o delicado trabalho do mofo

que avança decidido pelas laterais.

(Há poderosas formas de vida

que se reproduzem

em úmida comunidade desde o Levítico)

Reúno novamente as letras do alfabeto.

Investigo a origem da dissolução

que se propaga a partir do canto superior direito

e percebo -

sedimentações esbranquiçadas

formaram-se

no ponto exato

onde meu pai segurava os cartões.

Ironicamente, ao contrário do que apregoa o método *Ler é fácil*, neste poema é intrincada a ação da leitura. Ler "Hebraico" se equipara ao gesto de retirar o elástico que reúne os cartões alfabéticos e nos impele a percorrer, na dispersão, um mapa verdadeiramente elástico e veloz que, na fração de uns poucos versos, conecta a rua Senador Dantas em 1968 ao tempo-espaço bíblico do terceiro livro do Pentateuco, Levítico, num emaranhado de percursos entre passado e presente, pai e filha, hebraico e português. O movimento se afina ao conceito de *ritornelo* que Deleuze e Guattari trabalham a partir da música. Alguém que canta (um poema?) enquanto arruma a casa do pai, cria um lugar ao cantar. Deste primeiro *topos*, cria-se um eixo de vida, mas logo um segundo canto se impõe e o eixo se amplia em novas propagações sonoras:

[...] forças diversas invadem o pequeno terreno e atraem para fora o seu principal personagem que, estando fora, mergulha em um novo ciclo. É assim que o ritornelo consiste em três aspectos inseparáveis: 1. Escolher um eixo; 2. Desenhar um domínio – território – em torno deste eixo; 3. Traçar a partir deste domínio, ou território, linhas de fuga que levem a outro ritornelo (no qual novamente será desenhado um território em torno de um eixo, do qual serão traçadas linhas de fuga, etc...). Não seriam três etapas, mas três aspectos que devemos conceber como simultâneos no ritornelo. Sendo o terceiro aspecto este vetor de desterritorialização, em que o território se precipita em sua própria dissolução.⁷

Tal dinâmica pode ser acompanhada também neste outro poema em que o hebraico ressurgue como impulso conectivo a uma língua ainda mais inacessível, o Esperanto, que por sua vez desenha novos desvios, sem que uma última parada se enuncie. A movimentação é disparada por um curto-circuito de vozes e de aves, sendo o canto uma prerrogativa não dos pássaros, mas da pessoa que fala ao telefone e que, ao errar os sons da língua hebraica, precipita uma pulsão invasora, feita de travessias arriscadas em dicção hitchcockiana:

Você insistia em me falar em hebraico

ao telefone

quando um pássaro errou o caminho

e entrou no quarto imediatamente seguido

por outro pássaro

ambos capazes de breves paradas

no ar

E tenho certeza

⁷ Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe, "Diálogos entre filosofia e literatura", Revista Cult, nº 108, disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dialogos-entre-filosofia-e-arte/>

de que foi a frequência de minha voz

ao tentar modular

com esforço

os sons de sua língua

o que os atraiu e os levou a cruzar

perigosamente

a soleira da porta da varanda

Na mesinha à minha frente

o dicionário de bolso

Hebraico-Esperanto

publicado por Josef Murjan

em 1977

e que comprei

outro dia

talvez apenas para regularmente

lembrar-me

de que é preciso retornar

sim

àquele grande sebo

na rua em que uma árvore solitária

desvia o curso dos carros

Esta voz errada em língua estranha produz rotas igualmente tortas que desprezam a linha reta em favor das curvas e desvios. Assim, os elementos judaicos que circulam nas superfícies do estúdio adquirem uma projeção oblíqua, estão sempre na esquina de alguma outra coisa, inclinados numa bifurcação ou num ponto de queda, jogando num vai e vem que molda os poemas também como forma de oração. Sabe-se que os judeus rezam de pé, pendendo o corpo pra frente e pra trás, fazendo da prece também uma experiência orgânica, em que palavra e corpo se unem numa atualidade singular. Uma das fontes bíblicas que explicam o engajamento corporal no momento da prece está na passagem em que o rei David diz: “Deixe que todos os meus ossos exclamem D’s, que é como Tu!” (Salmos 35:10). A imagem dos ossos fala da prece como transe corporal, que exige de quem reza uma mobilização visceral de si. O trabalho poético de Leila Danziger toca nesta dimensão sagrada que só os sons do trabalho corporal podem ativar. Com a palavra final, a artista:

Lenta e decididamente meu atelier se desfaz. Os revestimentos que lhe garantiam suavidade cedem agora à aspereza, elevam-se em bossas ou se abrem em fendas e crateras. Poucas áreas das paredes permanecem intactas. Marcadas pela ação da umidade ou da poética que persigo, guardam manchas e inscrições, grafites íntimos, ideias que se converteram em trabalho, outras até hoje à espera. A casa foi construída em 1925. Vinte e dois anos depois, meus avós se mudaram para Copacabana [...] Suspeito que na reforma, meu avô, que era cego, não percebeu a existência de ângulos retos nas novas paredes erguidas. Pergunto-me às vezes, de que modo esse acento levemente oblíquo da casa teria agido sobre o que faço. No início, me incomodava observar os trabalhos - que pareciam sempre tortos - fixados nas paredes. Aos poucos, me habituei com certo desequilíbrio e hoje sei de cor os ângulos da casa, onde com frequência sinto-me num barco, atracado, é certo, mas ainda assim sujeito a oscilações [...] Como em todos os lugares onde vivi intensamente, estou lá agora e para sempre. Todas as jornadas de trabalho compõem um tempo único, ininterrupto. Repito os mesmos gestos e operações. Ouço os sons do trabalho que são sempre salmos (DANZIGER, 2012, p. 160-161)



(03_ Vista do ateliê, Rio de Janeiro [1994]. Foto: Iggy Wanderley)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. "Ideia de estudo". *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia/ textos de Leila Danziger et al.* Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- DANZIGER, Leila. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- JI, Renan. A propósito da escrita-plástico poética de Nuno Ramos. *Vários autores. Deslocamentos críticos*. São Paulo: Babel, 2011.
- FERRAZ, Silvio; MALUFE, Annita Costa. "Diálogos entre filosofia e literatura", *Revista Cult*, nº 108, disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dialogos-entre-filosofia-e-arte>