

Leila Danziger¹

Irene e Martha: autorretrato com minhas avós e outras ficções

Irene and Martha: self-portrait
with my grandmothers and
other fictions

Irene et Martha: auto-portrait avec
mes grands-mères et d'autres
fictions

Resumo

Como toda imagem, o autorretrato solicita a distância, nem que seja a distância de um braço, como é o caso das *selfies*. Assim, o texto é constituído por sete pequenas seções, sete movimentos de distanciamento reflexivo – provisórios, tênues, hesitantes – que têm em comum o nome próprio, o gesto, a escrita e a transmissão, tópicos que se organizam em torno de um clichê fotográfico de minhas avós, entre outros apelos, que habitam o visível como exigência, nas palavras de Marie-José Mondzain (2015). Responder à exigência do que pede a se constituir como imagem é o movimento que, por sua vez, constitui-me como artista.

Palavras-chave: Nome. Gesto. Escrita. Transmissão.

Abstract

As with all images, the self-portrait asks for distance, even if it is the distance of an arm, as is the case with selfies. Thus, the text consists of seven small sections, seven movements of reflexive distancing - provisional, tenuous, hesitant - that have in common the proper name, the gesture, the writing and the transmission, topics that are organized around a photographic cliché of my grandmothers, among other claims that inhabit the visible as a demand, in the words of Marie-José Mondzain (2015). Responding to what asks to be constituted as an image is the movement that, in turn, constitutes me as an artist.

Key-words: Name. Gesture. Writing. Transmission.

Résumé

Comme toute image, l'autoportrait demande de la distance, même si c'est la distance d'un bras, comme c'est le cas des selfies. Ainsi, le texte se compose de sept petites sections, sept mouvements temporaires, fragiles et hésitants de distanciation réflexive, qui ont en commun le nom propre, le geste, l'écriture et la transmission. Ces sujets s'organisent autour d'un cliché photographique de mes grands-mères, entre autres appels qui habitent le visible comme une exigence (MONDZAIN, 2015). Développer les moyens de répondre à ce qui demande à être constitué en tant qu'image est le mouvement qui, à son tour, me constitue en tant qu'artiste.

Mots-clés: Nom. Geste. Ecriture. Transmission.

¹ Artista, professora associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pesquisadora CNPq (desde 2010) e Cientista do Nosso Estado, Faperj (2017 – 2020). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2054847883460812>; <https://orcid.org/0000-0001-6066-1298>; e-mail: leiladanziger@gmail.com; site: <https://www.leiladanziger.net/>.

Toda imagem é imagem de um outro, mesmo no autorretrato.

Marie-José Mondzain

1

Começo tomando literalmente o X da questão.

Na epígrafe dos diários cinematográficos de David Perlov, a voz do artista nos fala de um X, na verdade dois: “Nas terras da pobreza e do analfabetismo, aqueles que não sabiam assinar seus nomes colocavam duas cruces em suas fotografias: nome e sobrenome” (PERLOV, 2006). Interessante é que a cruz – e não simplesmente um X – substituiria os nomes na fala de Perlov. A frase é dita por uma voz rasurada por um forte sotaque tanto na versão em inglês quanto na versão em hebraico do filme. Essa voz – estrangeira em todas as línguas? – entra em cena com gravidade, anunciando o que acontece em nossas terras da pobreza. Perlov nasceu no Rio de Janeiro, cresceu em Belo Horizonte e São Paulo, estudou em Paris e se tornou um cineasta israelense. No capítulo 2 de seu diário, correspondente aos anos 1978-1980, a foto de uma mulher jovem aparece numa gaveta entreaberta, inclinada, enquadrada por uma caixa ou moldura branca, em meio a livros e documentos, quase sem lugar. Envolvida por um acúmulo de objetos, a gaveta parece impotente em sua tarefa de conter e organizar. Na parte superior, a foto é marcada com dois X ou duas cruces (*tzlavim*, em hebraico), e sabemos que essa é a mãe do cineasta. A câmera se aproxima e se demora na imagem, por instantes encontra ali seu centro de equilíbrio, sua morada. Entendemos que a epígrafe é referência à Ana Perlov, judia da Bessarábia, errante por algumas capitais brasileiras, enterrada no cemitério judaico de Belo Horizonte. Também no túmulo ela precisou ser salva, não da ausência de um nome, mas da grafia errada de seu sobrenome (Fig. 1).

Talvez o que me mova esteja relacionado a alguns significantes que aparecem nessa tentativa de descrever essa entrada no diário de Perlov – línguas, estrangeira, rasura, foto, nome, livros, pobreza, acúmulo, errante, salva. Talvez, sempre talvez, o que me mova esteja relacionado a escavar o lugar dessa marca em cruz – e não me refiro ao X, mas de fato à cruz – na foto de uma mulher sobre a qual se sabe tão pouco.



Figura 1. David Perlov, Diários 1973- 1983, Capítulo 2 (1978-1980), 52 minutos, Tel Aviv, 2006.

2

Nas últimas três décadas, sou continuamente interrogada por uma passagem de Emmanuel Lévinas, em que o filósofo afirma que os nomes próprios são como rostos, capazes de resistir à dissolução do sentido e, assim, nos ajudariam a falar. Repito aqui a passagem, espécie de refrão em meus textos: “[...] os nomes de pessoas, cuja ‘afirmação’ significa um rosto – os nomes próprios no meio de todos esses nomes e lugares comuns – não resistem à dissolução do sentido e não nos ajudam a falar?”² (LÉVINAS, 1976, p.9).

Diante de um rosto – que, de modo paradoxal, não é unicamente a face humana para Lévinas (BUTLER, 2019, p.163) – estamos diante do apelo ético mais exigente, o de responder à vulnerabilidade extrema.

De início, há a retidão mesma do rosto, sua exposição direta, sem defesa. A pele do rosto é aquela que é mais nua, a mais despojada. [...] há no rosto uma pobreza essencial [...]. O rosto é exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um ato de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos impede de matar. (LÉVINAS, 1982, p. 80).

2 Desenvolvi questões relativas ao nome próprio no texto *A língua paterna* (DANZIGER, 2013, p. 41- 46).

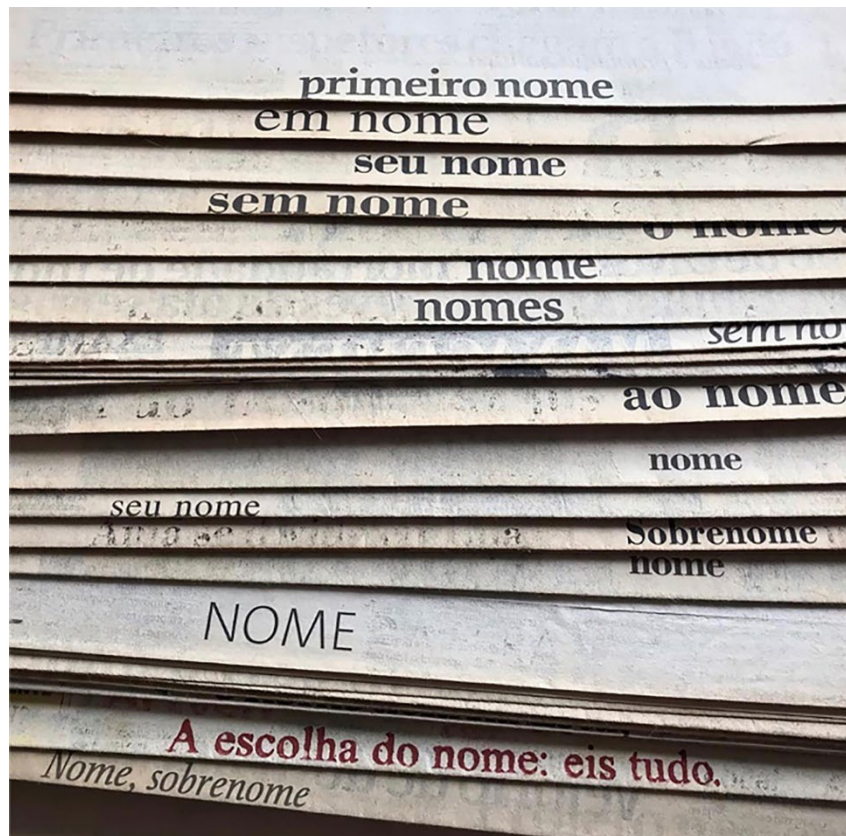


Figura 2. Leila Danziger, Jornais da série Nome = Poiesis, 2004 – 2009.
Fonte: arquivo da autora.

Mas se na extrema exposição de um rosto reside sua vulnerabilidade, onde a vulnerabilidade do nome próprio? Há vários anos coleciono fragmentos de textos (poema ou prosa) que contenham o substantivo “nome”. Clarice Lispector: “quanto mais perco meu nome mais me chamam”; Cecília Meireles: “de dura inconstância é teu nome feito”; Orides Fontela: “A escolha do nome, eis tudo”; Poe/ Pessoa: “Diz-me / qual teu nome lá nas trevas infernais”; Ronaldo Brito: “sussurra sombras/ sem nome na pele/ os dez esquecimentos”; Drummond: “Ouço teu nome, única parte de ti que não se dissolve”; Guimarães Rosa: “O menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa”; Jacques Roubaud: “Teu nome é marca irreductível. / Não há negação possível de teu nome”; Edmond Jabès: “Abra meu nome. / Abra o livro.”; Paul Celan: “Todos os nomes,/ todos os nomes incinerados/ juntos”.

Um nome próprio é sempre no presente. E é preciso encontrar seu movimento, seu ritmo, seu compasso, encontrar sua potência de imagem dialética, sua força de aparição (Fig. 2).

3



Figura 3. Irene e Martha, fotografia sem data, 8 x 10 cm.
Fonte: arquivo da autora.

Não sei bem desde quando olho para esta foto. Irene e Martha, minhas avós, de braços dados numa curva da cidade em que uma delas nasceu e a outra se exilou, o Rio de Janeiro (Fig. 3). Em 2016, publiquei uma série de poemas que surgiram a partir da foto e de alguns outros documentos que pertenceram a elas. Como epígrafe da série, uma frase de Marie-José Mondzain: “Chamo imagem o que habita o visível em termos de exigência”³.

Que gestos imaginativos transformam um cliché fotográfico em imagem? Como produzir a passagem dessa foto do arquivo familiar ao campo da arte? O movimento, que responde a essa exigência do que pede a se constituir como imagem, é também o que me constitui como artista. O que me move é identificar aquilo que na história pessoal aspira ao coletivo. Contam que Martha, minha avó materna, teria ensinado sua mãe a ler. Mãe e filha tinham o mesmo nome. Martha, a avó, foi professora primária durante algumas décadas. Além da própria mãe e de algumas gerações de brasileiros, Martha me ensinou a ler, transportando nesse aprendizado valores edificantes, normativos e cívicos. E, talvez, um dos vetores que me oriente seja *in-disciplinar* essa escrita aprendida junto ao corpo tão disciplinado de minha avó, rememorar a cada traço o frescor de uma escrita nascente (a origem é mesmo sempre um turbilhão).

Sabemos que a escrita cursiva surge no século XIII, nas universidades, sendo a marca de aquisição de uma cultura letrada e humanista. Mais tarde, as regras da “arte da escrita” figurarão na *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, em que os autores evocam um “corpo gracioso”, separado em gêneros, apto para a bela escrita “dos

³ A frase foi anotada num caderno quando ouvia uma entrevista com Marie-José Mondzain num programa na France Culture, provavelmente em 2016. Não consigo localizar o programa exato, mas as distinções que a autora faz entre imagem e visibilidade podem ser encontradas em vários de seus livros. Ver Mondzain, 2015, p. 46-48.

homens e das senhoritas” (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1996, p. 1). Vale a pena ler as instruções dos enciclopedistas:

Não repetirei o que disse nas observações precedentes sobre o porte da pena pelos homens; observarei apenas que ela deve estar colocada entre os dedos de modo que se encontre na mesma linha do braço. Assim, as mães, que para conservar a postura de suas filhas privam-nas de conhecimento útil, não terão acidente algum a temer. (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1996, p. 1).

Além da formação de um suposto feminino, a caligrafia de Martha, e mais acentuadamente a de Irene, minha avó paterna, testemunham a formação de um sujeito nacional. Nascida em Berlim em 1898, Irene aprendeu a caligrafia Sütterlin, praticada na Alemanha nas primeiras décadas do século XX. Irene se acreditava alemã, até que a Alemanha remodelou seu pacto nacional, de modo a excluir da vida do Estado e, em seguida, da vida *tout court*, parcelas consideráveis de seus cidadãos. Pouco a pouco, como um efeito do exílio, a caligrafia alemã de Irene se arruína. Por sorte. E se refaz em vigorosa *indisciplina*, que posso acompanhar em bilhetes e cartas guardadas por meu pai.

“Nasci tarde para as ideias em que nasci”, diz Juana Bignozzi, citada num poema de Tamara Kamenszain (2015, p. 47), em *O livro dos divãs*. E a poeta argentina continua numa interrogação que faço minha: “Então será que nascemos, Juana,/ para traduzir o que estava na terceira pessoa/ a uma primeira que tampouco acreditamos?/ Ou será que nascemos, melhor dizendo,/ para desenterrar os restos politizados/ de um diário íntimo?” (KAMENSZAIN, 2015, p. 47).

Minhas avós não deixaram diários íntimos, mas papéis esparsos, claramente modelados por “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2010) – a Alemanha nazista e o Brasil da Era Vargas. Seus breves escritos são repletos de fórmulas genéricas que as fixavam em papéis: mulher, esposa, dona de casa, professora, mãe, avó, judia, exilada. Até que todos os papéis foram ruindo. O que me move, literalmente, são papéis (livros, manuscritos, impressos, documentos diversos), abordados em processos de leituras efetivamente corporais, que buscam organizá-los criticamente. (Experimento a leitura como uma prática física, que envolve um conjunto de gestos, feitos com o corpo em integridade.) Como dar início a gestos de recepção desses “papéis”, que suscitariam, por sua vez (e com sorte) outros gestos? As poéticas da transmissão são as que me animam. Penso com frequência na simplicidade e no rigor de *Mother tongue* (2002), de Zineb Sedira, vídeo em três canais onde a artista coloca em evidência a relação entre três gerações de mulheres (a própria artista, sua mãe e sua filha), e três línguas: árabe, francês e inglês, num jogo fascinante de transmissões, traduções, perdas e aquisições. Nos diálogos, tão cheios de silêncio dessa obra, percebemos processos de negociações da identidade em ajustes sem fim. “*I think identity is an endless, ever-unfinished conversation*”, disse Stuart Hall (AKOMFRAH, 2013), e acredito que a frase deva permanecer aqui na opacidade relativa da língua estrangeira.

4

Mas próximo aos nomes de minhas avós, há outras mulheres de nomes rasurados e sobrenomes ausentes – suas empregadas domésticas –, essa instituição patriarcal e tão perversa, que é um dos pilares da vida social brasileira. Alexandrina e Rosa. E Teresa. Não as encontro em fotos de família. Não tiveram filhos, nem deixaram escrita alguma. Não sei onde estão seus túmulos. Parecem ter simplesmente se dissipado. Num gesto simbólico, integro-as à pequena multidão de domésticas que se delinea nos livros de Clarice Lispector. Elas estão junto à Aninha, a mineira calada que enlouqueceu, enchendo a casa da escritora de imensa doçura; à Jandira, a cozinheira vidente; à Janair, aquela que com ares de proprietária deixa um feitiço no quarto-senzala inscrito em nossas arquiteturas e funda um império em *A Paixão Segundo GH*.⁴ Mas me recuso a sobrecarregar esse parágrafo de afeto e lirismo falsamente compensatório. E há algo nessa recusa que é uma posição teórica. Elencar aqui minhas lembranças de Alexandrina, Rosa e Teresa possuiria algo de insatisfatório e postiço. Suas lembranças ativam responsabilidades sociais que atravessam, contaminam e extrapolam a prática artística como a vivo. “A afirmação [...] de que as recordações são o único bem que ninguém pode tomar de nós, pertence ao arsenal de consolações sentimentais e impotentes”, escreveu Adorno (1992, p.146). E o filósofo continua:

É precisamente quando se tornam controláveis e objetivas, quando o sujeito acredita estar inteiramente seguro delas, que as recordações desbotam como tapeçarias delicadas expostas à crua luz do sol. Mas quando protegidas pelo esquecimento conservam sua força, correm perigo como tudo o que é vivo. (ADORNO, 1992, p. 146).

Esse risco inerente ao trabalho de memória é o que me importa. Como realizar gestos de transmissão que não sejam submissos à tradição, tampouco modelizadores ou exemplares? O que me move: gestos de presença, gestos de imagem.

5

No início de seu filme autobiográfico *As praias de Agnès* (2008), a cineasta Agnès Varda sugere que se abrissemos as pessoas, veríamos paisagens, e que se pudéssemos ver o interior da própria cineasta, veríamos praias. Apropriando-me dessa sugestão, que agradaria certamente Magritte, especulo que a paisagem que abrigo seria um terreno baldio, como os que se surgiram em Berlim, por pouco tempo, é certo, após a queda do muro, carregados de sedimentos históricos, vestígios e restos literalmente explosivos.

Estas áreas foram fotografadas por Riki Kalbe, fotógrafa e cineasta alemã (KALBE; ZÜCKERMANN, 2000). Seu olhar dirigiu-se sobretudo a uma área central, entre a Pot-

⁴ Retomo aqui algumas questões que apresentei no texto *Da janela do meu minarete: a paisagem vista da janela dos fundos*, de 2014, p. 229-238. Já a ideia do feitiço lançado por G.H. aparece em *A fera e o fora*, de 2018, de Eduardo Viveiros de Castro, p. 24.

sdamer Platz e o Portão de Brandemburgo, designada em 1994 para a construção do Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, enfim inaugurado em 2005, após mais de 10 anos de concursos e polêmicas. Em suas fotos, vemos mutações urbanas compassadas pelas querelas do trabalho de memória e a vida miúda que segue seu curso: as deambulações aleatórias de um cachorro, o isolamento de uma arvorezinha seca escorada por um tripé mambembe, uma corredora solitária que atravessa o local exato onde pouco antes havia a solidez de um muro (DANZIGER, 2005, p. 80). Não me parece incoerente imaginar este terreno salpicado de saxífragas, espécie de flor miúda e tenaz, que cresce por toda parte, em qualquer latitude, e é capaz de fraturar pedras para abrir caminho. São plantas “livres de qualquer ligação profunda ao solo”, mas capazes de impor “tenazmente a potência quase sísmica de sua vitalidade”, escreveu Marie-José Mondzain no manifesto *Saxifraga política* (MONDZAIN, s/d).

Uma das fotos de Riki Kalbe lembra vagamente a entropia da paisagem humana que marca de forma tão singular a tela *O Velho músico* (1862), de Manet (Fig. 4), pintura que recolhe, num espaço vago e indeterminado, os que foram atingidos e desalojados pelas reformas urbanas de Haussmann, mais de um século antes da queda do muro de Berlim: “crianças indigentes, boêmios, ciganos, talvez um boneco de ventríloquo (de roupas mais claras) do popular *Theatre des Funambules*, um violinista ambulante, um trapeiro ou um burguês empobrecido (o bebedor de absinto) e, na extrema direita, o Judeu Errante” (FRASCINA, 1998, p. 82). Apenas uma tênue linha de horizonte os reúne. Eles ocupam o espaço “como seriam os atores, ao cair da cortina, na desordem de um entreato” (BATAILLE, 1979, p. 127). Ao final de uma cena, portanto, antes da dispersão final. A tela não inscreve os desalojados em nova estrutura narrativa, em novo espaço que lhes seria próprio e comum. Esquemáticos e indefinidos, os personagens nada fazem, apenas se mostram a nós. Esvaziados, isolados da história e da tradição, planares, eles são como recortes, manequins de papel, que poderíamos, a nosso bel prazer, transferir de cenário. Embora não utilize de fato imagens produzidas tecnicamente, Manet arranca os personagens de diferentes contextos. O pintor age como um colecionador, ou melhor, como o “historiador-trapeiro” benjaminiano, e recolhe os tipos humanos enrijecidos, rejeitados pelo binômio modernização/progresso, mantendo em aberto os sentidos possíveis dessa reunião desconcertante. Há algo dessa organização espacial dispersa que me interessa sempre, como um esquema espacial cheio de possibilidades ao qual retorno e retorno. O tópico da transmissão, mencionado acima, integra, num esforço sempre frustrado, o léxico dessa espacialidade – dispersa e baldia –, cujo objetivo é dispor, apresentar e não propriamente relacionar os elementos. (As relações, pelo trabalho de montagem, são sempre um risco, um jogo, um devir.)



Figura 4. Édouard Manet, O velho músico, 1862. Óleo sobre tela, 187,4 × 248,3 cm. National Gallery of Art, Washington. Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46637.html>

6

Em 1969, Marcel Broodthaers realizou um filme de dois minutos e meio, em que tentava, em vão, escrever um texto sob uma torrente de água. *A Chuva (Projeto para um texto)* (Fig. 5) mostra o artista sentado num jardim, próximo a um pequeno caixote que lhe serve, desconfortavelmente, de mesa. Ao fundo, numa parede de tijolos pintados de branco, vemos a célebre insígnia *Departement des aigles*. Um olhar desatento poderia acreditar que a chuva – súbita e artificial, que começa a cair sobre o artista (e apenas sobre ele e seu caixote) – é o que impede sua escrita. Mas mesmo antes que a chuva comece, ao fim do primeiro minuto do filme, a caneta parece incapaz de deixar marcas visíveis sobre o caderno. A tinta preta só é vista quando a torrente de água desaba, como se fosse a própria chuva a autora do texto.

O artista usa uma caneta tinteiro, instrumento de escrita inabitual para a época, e deve mergulhá-la no vidro de tinta renovadamente, o que impede certa continuidade do gesto. Se escrita há, ela não surge de nenhuma subjetividade ou interioridade do artista, mas de um esforço renovado e de algo externo, da chuva, da adversidade. O que identificamos como uma possível escrita sai aos jatos, e é resultado daquele temporal claramente fictício.

Vejo os gestos de escrita de Broodthaers em sua proximidade com os das Danaïdes, condenadas a encher de água cântaros vazados. A caneta do artista é como um tonel furado, que dá a ver o gesto fracassado. Ou o gesto em si? “O que é um gesto?”, pergunta Barthes, “alguma coisa como um suplemento de ato” (BARTHES, 1982, p. 148).

Vejo e revejo o filme de Broodthaers. Sobretudo neste momento em que algu-

mas práticas artísticas parecem se tornar tão literais, acredito na potência dos gestos que escapam à correspondência entre demanda e realização, que mostram justamente o transbordamento, o excesso ou a falta. Vale lembrar que imagem é o que deixa a desejar. “Se eu insisto nessa dimensão da invisibilidade da imagem no singular, é para melhor articulá-la ao desejo, a esse desejo de ver que em toda imagem, deve sempre deixar a desejar.” (MONDZAIN, 2015, p. 48).

O filme de Broodthaers lembra ainda a escrita praticada a cada dia por um rabino chassídico, mencionado – ou talvez inventado – por Didi-Huberman (2020, p. 13). Menahem Mendel de Kotzk chorava a cada manhã ao ler o que escreveu no dia anterior, e assim suas lágrimas apagavam o texto da véspera. “O que haveria de tão doloroso nessa escrita diária? Por que este fluxo e refluxo do texto?”, pergunta o filósofo. “Por que esta página escrita talvez falhasse em falsificar o essencial?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149).



Figura 5. Marcel Broodthaers, *La Pluie (Projet pour un texte)*, 1969. Filme em preto e branco, sem som, 2'30".

7

O que fazer com os restos, com as obsolescências que fulguram entre a graça e o escárnio? Em que categoria organizar um módulo de extensão de memória 16 Kbytes TK 82-C, conservado por meu pai, ainda hoje, na embalagem? Ou figurinhas do álbum *História do Progresso Humano*? Ou, ainda, os certificados de garantia de todos os eletrodomésticos, há tempos obsoletos, da vida de uma família? Como manter o que é baldio efetivamente baldio, aberto, à espera? Mais uma vez Adorno: “*Rien faire comme une bête*, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu, [...]”

eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembocar em sua origem.” (ADORNO, 1992, p.138).

O que me comove é a vida dos *ajudantes*, essas criaturas inábeis e inacabadas, como Benjamin denomina alguns personagens de Kafka, pois muitos dos objetos – ou simplesmente coisas – que me interessam costumam ser assim: crepusculares e inaugurais, esgotados e ainda assim – ou, por isso mesmo –, carregados de possibilidades redentoras.

Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada. (BENJAMIN, 1994, p. 143).

Agambem também escreveu sobre os *ajudantes*, definindo-os como “metade lembrança, metade talismã”, ou “a figura daquilo que se perde, ou melhor, da nossa relação com o perdido” (AGAMBEN, 2007, p. 35). Talvez seja isso que procuro: materializar a figura daquilo que se perde, dar corpo a essa distância, o que implica inscrevê-la na teia espaço-temporal do presente, o que pode ser ainda um meio de dizer imagem.

Enquanto escrevo sobre os *ajudantes* – que se acumulam no espaço de trabalho como se acenassem com a lembrança de tudo o que não foi realizado –, lembro-me de uma aula em que falava sobre Christian Boltanski. Apresentava sua instalação *Os arquivos de CB* (1989), feita com 646 caixas de ferro, em que o artista guardou cerca de 1200 fotografias e 800 documentos relativos a quase três décadas de atividades (entre 1965 e 1988). Um aluno então me perguntou: – “Mas é verdade? Como podemos ter certeza de que esses objetos estão de fato nas caixas? Como saber se as caixas não estão vazias?”. O questionamento recebeu a adesão cúmplice e divertida de parte da turma. Lancei mão de argumentos relativos à coerência do percurso do artista, de seu desejo de inventários, entre outras considerações que envolviam questões formais do trabalho, mas fiquei surpresa comigo mesma pelo fato de nunca ter duvidado do pacto de verdade que o trabalho pressupõe. Eu sou aquela que crê? E a pergunta me leva à personagem G.H., de Clarice: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.” (LISPECTOR, 1964, p. 19). E sim, há alguns anos escrevi que acreditava, e ainda creio:

em pedaços de basalto entre a gordura e o feltro
em pessoas que dançam num campo de cravos
em explicar pinturas a uma lebre morta
em Joseph Cornell, que morou a vida inteira em Utopia Parkway.
(DANZIGER, 2012, p. 17).

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Tradução Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AKOMFRAH, John. **The unfinished conversation**. Londres: Smoking dogs Films, 2013. Vídeo instalação, 45”.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARTHES, Roland. **L’obvie et l’obtus. Essais critiques III**. Paris: Seuil, 1982.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes IX**. Paris: Gallimard, 1979.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, volume 1. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. **Vida precária. Os poderes do luto e da violência**. Tradução Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DANZIGER, Leila. Notas sobre um terreno baldio. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, vol. 5, n. 5, dez. 2005.

_____. **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. **Diários públicos: sobre memória e mídia**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2013.

_____. Da janela do meu minarete: a paisagem vista da janela dos fundos. *In*: ALVEZ, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem (org.). **Estudos de Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

_____. **Ano novo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **L’Encyclopédie. L’art de l’écriture. Caractères et Alphabets**. Tours: Inter-Livres, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes. Essais sur l’apparition**. Paris: Minuit, 1998.

_____. **Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie**. Paris: Minuit, 2020.

FRASCINA, *Francis et al.* **Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX.** São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

KALBE, Riki ; ZÜCKERMANN, Moshe. **Ein Grundstück in Mitte. Das Gelände des künftigen Holocaust-Mahnmals in Wort und Bild.** Göttingen: Wallstein, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. **O livro dos divãs.** Tradução Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

LÉVINAS, Emmanuel. **Noms propres.** Paris: Fata Morgana, 1976.

_____. **Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo.** Paris: Fayard, 1982.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image peut-elle tuer?** Montrouge: Bayard, 2015.

_____. **Saxifraga politica.** Disponível em: <http://www.formes-vives.org/saxifrage>. Acesso em: 10 mar. 2021.

PERLOV, David. **Diary 1973 – 1983,** Mira Perlov e Re:voir vídeo, Tel Aviv/ Paris, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fera e o fora. **Letras: Revista da Graduação e Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018.**