



Memória judaica na arte arquivista de Leila Danziger

Jewish Memory on the Archivist Art of Leila Danziger

Alice Costa Souza*

Maria Angélica Melendi**

Resumo: A arte de Leila Danziger é orientada pelas negociações entre memória e história, constantemente com referências ao judaísmo, à Shoah e à literatura. É principalmente aos arquivos, pessoais ou públicos, que a artista recorre para mencionar o indizível das grandes ou pequenas catástrofes. Dos arquivos de papéis, palavras e imagens se tornam material artístico, ora associados, ora solitários, por vezes apenas vestígios. Analisaremos aqui alguns trabalhos que aludem à memória da Shoah como a série *Nomes próprios*, e a presentificação dessa memória junto às catástrofes cotidianas brasileiras na série *Diários públicos*.

Palavras-chave: Memória. Arquivo. Leila Danziger.

Abstract: The art of Leila Danziger is oriented by negotiations between memory and history, constantly making references to Judaism, the Shoah and literature. The artist uses mainly personal and public files for mentioning the unspeakable of large and small disasters. From the paper archives, words and images become artistic material, sometimes in association, sometimes alone, sometimes just as traces. Here we will analyze some works that allude to the memory of the Shoah, as the series *Nomes próprios*, and the presentification of this memory in the daily Brazilian disasters in the series *Diários públicos*.

Keywords: Memory. File. Leila Danziger.

Introdução

Na obra de Leila Danziger, escrita e visualidade, bem como seus vínculos com a lembrança e o esquecimento são indissociáveis, relacionados a um tempo melancólico e fugidio: o presente, a memória do presente. Danziger concilia discursos provenientes de contextos diversos com o campo da arte como um espaço crítico, sem, contudo, deixar a materialidade dissociar-se. Arquivos, gravuras, carimbos, papéis, jornais, poesia... É com uma arte avessa à monumentalidade, atenta aos esquecidos, que a artista negocia as relações tensas entre história e memória nas séries *Nomes próprios* e *Diários públicos*, que analisaremos a seguir.¹



1 Entre a memória pessoal e a coletiva: *Nomes próprios*



Figura 1. Leila Danziger, *Nomes próprios* (detalhe), fotogravura sobre papel, óleo e grafite, 400 x 220cm, 1996 / 2000. (Fonte: Portfólio *on-line* ²).

Na série *Nomes próprios* (título de três exposições individuais entre 1997 e 1998, além de coletivas) Danziger concilia a memória da *Shoah* com o campo da arte como um espaço crítico. Memória pessoal e memória coletiva se tocam quando a artista visita uma exposição em Berlim dedicada aos Monumentos do Holocausto que dá início ao processo de pesquisa para *Nomes próprios* (Figura 1).

Da memória comum da Segunda Guerra Mundial, retira traços de sua memória pessoal, uma vez que teve seu próprio destino modificado, já que é filha de um imigrante fugido da guerra para o Brasil. A artista herdou do pai alemão, judeu, o sobrenome que está presente em *Nomes próprios*. Os nomes de 76 Danziger foram extraídos do Livro da lembrança, dois grossos volumes da Biblioteca da Comunidade Judaica de Berlim, em Charlottenburg, que se encontravam naquela exposição, com a lista dos judeus assassinados nos campos de concentração nazistas.

Nomes próprios foi produzido com a técnica de fotogravura com matrizes de metal. As impressões resultam em um painel de 400 x 220 cm e livros-objetos



trabalhados com óleo de linhaça e betume, o que os torna muito densos, mas também muito frágeis. As páginas podem ser tocadas, no entanto, a sensação de que o papel pode se desmanchar dificulta ou repele o manuseio (Figuras 2 e 3). Inicialmente, nos chama atenção a aparência suja e envelhecida do conjunto, a fragilidade do papel, a palavra como pura visualidade.



Figura 2. Leila Danziger, *Nomes próprios*, (detalhe do painel). (Fonte: Portfólio on-line).
Figura 3. Leila Danziger, *Nomes próprios*, (detalhe) fotografatura e óleo sobre papel, 48 x 24 cm, 56 páginas, 1998. (Fonte: Portfólio on-line).

Em toda a sua obra, são privilegiadas as relações entre palavra e imagem. Já em 1989, nas água-fortes em *Le nom échappe au souvenir. Il est, lui même, mémoire* (álbum com três gravuras e três fragmentos de textos de Edmond Jabès, 58 x 17 cm), é possível observar um estado indefinido entre desenho e escrita, distante do ilustrativo. Em *Nomes próprios*, porém, o “fardo histórico” que elas carregam, impede que chegue ao mesmo estado indefinido.

Não são explicitadas narrativas específicas em *Nomes próprios*: a artista oferece apenas indícios do destino trágico dos 76 indivíduos de sobrenome igual ao seu. Semelhantes aos escritos de lápides, aparecem as datas e locais de nascimento e morte, ou ainda, as menções *verschollen* (desaparecido) ou *freitod* (suicídio). No entanto, como foi observado pelo curador e crítico Fernando Cocchiarale em encarte do catálogo da exposição realizada na Galeria Thomas Cohn em São Paulo:

A associação de informações mínimas aos nomes da lista [...], longe de singularizá-los, esvazia-os, ainda mais das



circunstâncias específicas que um dia personificaram, pois indicam um destino comum, histórico (o fim coletivo no Holocausto promovido pelo Nazismo) e ontológico (a inevitabilidade da morte e o esquecimento que ela fatalmente representa para o indivíduo). (COCCHIARALE, 1998).

A repetição do sobrenome, como a própria seriação da gravura, nos leva a associar aos judeus, tratados como massas indesejáveis da sociedade, a saber, mortos em série nos campos de concentração nazistas. Com o evento limite a própria noção de humanidade tornou-se frágil diante dos milhões de mortos. As poucas palavras se tornam imagem do *vazio* no observador enquanto se demora em lê-las, expostas sistematicamente numa lista longa demais para o contexto da morte, muito pequena em relação ao número de assassinados na *Shoah*, criando um espaço de tempo melancólico. A lentidão e a repetição também nos remetem à literatura memorialista de sobreviventes da Segunda Guerra que Georges Bataille (citado por MORAES em NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 155) observou como “elementos narrativos constitutivos das representações da catástrofe.” Mencionar os 76 Danziger assassinados pelo nazismo significa ainda testemunhar.

O painel, feito das mesmas páginas que os livros-objetos, pode também ser considerado um livro aberto, dotado de visibilidade, pois muitos documentos (como o *Livro da lembrança*), no intuito de lembrar, ao serem arquivados, acabam paradoxalmente fadados ao esquecimento. Mas, o painel – que se assemelha aos monumentos contemporâneos às catástrofes e suas longas listas de nomes – parece balbuciar: lembra-te. Considerando o contexto, o lembrar vem acompanhado de um desejo (e a função) de não repetir o horror. Trata-se, portanto, de exercer um dever de memória.

Sabemos que a tradição judaica condena a cremação (por ser uma eliminação rápida e não natural do corpo) e preza pelo sepultamento dos corpos na terra. Embora talvez isso seja ínfimo em tempos de guerra, dadas as condições subumanas dos sobreviventes, estes veem sua religiosidade mais uma vez desrespeitada com a cremação dos corpos coletivamente nos fornos nazistas. Ao assemelharem-se a lápides, as gravuras parecem reiterar um direito de luto por aqueles vitimados pelo crime que não deixa rastros, completamente despojados de sua dignidade: “Danziger entende que resgatar o nome de uma pessoa assassinada concede-lhe, de volta, a sua humanidade.” (SILVEIRA, 2001, p. 229).



Ao resgatá-los do *Livro da lembrança*, a artista parece contrariar o conhecido verso *Verwisch die Spuren!* (Apague as pegadas ou Apague os rastros) do poema homônimo, de Bertolt Brecht, que embora inicialmente refira-se à vida no anonimato dos comunistas e das populações nas cidades modernas, evoca, de maneira profética e sóbria, as práticas do Estado totalitário moderno:

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado.)

(BRECHT, citado por GAGNEBIN, 2004, p. 89)

A falta de outras informações retrata como foram relegados ao esquecimento no *Livro da lembrança*, documento da história oficial, a memória burocratizada e arquivada. Os espaços dos frágeis papéis na obra são tomados por manchas de óleo e grafite, que às vezes alteram a visibilidade e a leitura, simulam a ação inexorável do tempo, o apagamento dos poucos rastros disponíveis. A fragmentação da palavra surge como a fragmentação da própria memória.

Nesse processo, o branco como poética, não é mera superfície ou suporte, à espera que sejam preenchidos fisicamente seus vazios, mas um branco ativo, capaz de comunicar o incomunicável por meio de sua imagem potente e poética própria. O espaço em branco é tão relevante quanto as poucas palavras, ambos funcionam como imagem da ausência de informação, ou seja, o esquecimento pela história oficial. Em *Poétique du Blanc*, Anne-Marie Christin (2000, p. 136, tradução nossa) identifica o papel desempenhado pelo espaço, essencial para as imagens e para a escrita, e pelo branco, lembrando que Quintiliano já evocava na *Instituição oratória* a necessidade de manter nos textos que se escrevem, espaços "onde as pessoas poderão livremente fazer adições". Esse espaço dialético também é relevante em *Diários públicos*.



Figura 4. Leila Danziger, *Greifwaldstr. 138* (detalhe), óleo e intervenção manual em papel, 82 x 55 cm, 1998. (Fonte: Portfólio *on-line*).

A artista demonstra também interesse em outro arquivo institucional desde *Nomes próprios*: o jornal. Em outras exposições,³ Danziger soma à experiência estética dos 76 nomes-próprios o trabalho com a *Greifwaldstr. 138*.⁴ Ela reproduz, a partir de uma matéria de um jornal alemão, gravuras e livros-objetos com a história relatada por Ruth Nube, sobrevivente da Segunda Guerra, que anos depois recorreu aos arquivos de listas de nomes para resgatar a própria história (Figura 4). A artista entrecruza essas histórias, bem como permite que a história seja contada pelo viés da memória: tanto Danziger quanto Nube vão buscar nos rastros deixados pelos arquivos institucionais um traço motivado por sua história pessoal.



2 Presentificação da catástrofe em *Diários públicos*



Figura 5. Leila Danziger, “Para-ninguém-e-nada-estar”, da série *Diários públicos*, carimbo e impressão solar sobre jornal, 54 x 32 cm, 2001. (Fonte: portfólio *on-line*).



Figura 6. Leila Danziger, “Para-ninguém-e-nada-estar”, da série *Diários públicos*, carimbo e impressão solar sobre jornal, 54 x 32 cm, 2001. (Fonte: portfólio *on-line*).

Danziger produz a série *Diários públicos*⁵ a partir de páginas de jornais, um delicado trabalho de retirar com fita adesiva os textos contidos, ressemantizar e universalizar a imagem ao carimbar frases poéticas de diversos autores, de nacionalidades e línguas também diversas, traduzidas livremente por ela. Às vezes ficam alguns restos de palavras ou frases, e muitas vezes, dá para ler algo do avesso da página (figuras 5 e 6).

Em *Diários públicos*, as tragédias do século 20 são abandonadas em função de “[...] nossas pequenas e grandes catástrofes de cada dia: a solidão extrema, a vida nua, o estado de bando, como bem definiu Giorgio Agamben”⁶ (DANZIGER, 2007). O verso do poema traduzido “De pé” [*Stehen*], de Paul Celan, em vermelho carimbado como manchete “Para-ninguém-e-nada-estar” nos fala “[...] pela negação, duplamente, do exílio do poeta e do abandono da



vida nua sem dimensão política, da violência anônima, ‘uma vida que não merece ser vivida’.” (LINS, 2005). Assim, os versos de Celan, surgidos da experiência nos campos de extermínio nazistas são transferidos de seu contexto para a atualidade, um exemplo de presentificação.

Diferentemente do artista plástico Anselm Kiefer – que transfere dos poemas de Celan apenas para a atualidade uma história que já é alemã – Danziger, além disso, traz esse discurso para o contexto brasileiro. Andreas Huyssen nos revela a aproximação entre o discurso da memória da *Shoah*, bem como essa dimensão mais totalizante do discurso acompanhada por uma dimensão que ela particulariza e localiza:

É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice e do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. O Holocausto, como lugar-comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio. (HUYSEN, 2000, p. 12-13).

No entanto, a atualização se dá de forma sutil, pois coloca-nos diante de dramas cotidianos e não das grandes catástrofes que ocupam muitas páginas e que a história oficial certamente irá eternizar. Estas se encontram, possivelmente, no avesso das páginas de *Diários públicos*. Além de ir contra a amnésia histórica, é também uma forma de reconhecer, no presente, as catástrofes que estão sendo geradas para o futuro – um legado dos escritos de Walter Benjamin. O indivíduo comum, vítima da amnésia social, torna-se o protagonista nesses jornais ressemantizados.

Não apenas vestígios de catástrofes integram esses “diários”, mas a frase “Para-alguém-que-nasce-hoje” – alguém ainda desprovido de memória, que, se pudesse, não se lembraria das memórias dos outros – reúne as páginas selecionadas pela leveza e pelo encanto banal, pelo que parece passível de constituir um legado. A forma de dedicatória do título sugere uma espécie de “fuga-adiante”, uma aposta num futuro sempre adiado.



Impregnados de poesia, os jornais de Danziger transgridem a linguagem jornalística. É conhecida a hostilidade de Stéphane Mallarmé aos jornais, sua recusa dirigida “não apenas à linguagem jornalística, mas à própria materialidade da página impressa: aberta, exposta como mercadoria, simples maculatura.” (DANZIGER, 2007). Para o poeta, existiam duas formas radicalmente antagônicas na escrita: o jornal – puro instrumento de circulação – em contraposição ao poema – estado ritmado e medido da língua. O trabalho da artista com os jornais, como ela mesma analisa, “se faz *com* Mallarmé e *contra* Mallarmé.” Ela prossegue: “Parto da necessidade de reverter a instrumentalização da linguagem jornalística, voltada para o consumo e para o esquecimento, justamente por aí reconhecer um meio privilegiado de tensionar/ tecer/ tramar palavras e imagens.” (DANZIGER, 2007, grifo da autora).

A atenção dispensada ao jornal por Danziger é essencial para a compreensão de suas obras. Os jornais possuem uma vocação própria para o esquecimento: traduzem a falácia de um tempo linear, vazio, homogêneo, acumulam-se numa massa de esquecimento, transformam-se em detritos da atualidade. Na cultura globalizada, meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão e a internet, veículos instantâneos de informação, mais rápidos que o impresso, aceleram ainda mais o processo de tornar obsoletas as notícias, já que possibilitam uma velocidade que as gráficas e distribuidoras jamais alcançariam.

A intervenção artística obriga os jornais descartados todos os dias a durarem, a sofrerem a ação do tempo e se conservarem, transformados, desprovidos de qualquer ordem cronológica. O tempo também é evocado na presença da luz que amarelece o papel em determinados pontos, marcando sua passagem. O processo é lento: textos e às vezes imagens ou fragmentos deles são extraídos, as páginas são expostas ao sol, dobradas e carimbadas (Figura 7).



Figura 7. Leila Danziger, “Lembrar/ Esquecer”, da série *Diários públicos*, carimbo sobre jornal e encadernação, 70 páginas, 66 x 58 cm, 2006. (Fonte: portfólio *on-line*)

A transfiguração agora em livros daquelas páginas soltas (como são encontradas nos cadernos dos jornais) inferem ainda em um prolongar do tempo e em um deslocar do espaço público para o privado. A página perde sua vocação temporal de efemeridade dos noticiários, para se eternizar nas páginas de seus livros-objetos. O livro – mesmo meio que, em nossa cultura, é a lei, o saber e o poder, da transmissão da memória oficial – é utilizado pela artista para reescrever a história, por isso se constitui em uma espécie de “cura do mal pelo mal”.

As seleções das imagens ou das palavras emprestadas da poesia se tornam autobiográficos, pois, conforme lembra Antoine Compagnon (2007, p. 153), “a citação é um processo de apropriação do discurso”. Além disso, embora sejam retiradas as datas dos jornais, sabemos que se trata de um tempo vivido pela artista, que as reflexões ali pautadas retratam a atualidade, mesmo que sejam questões também de outros tempos.

O indizível nas imagens soma-se aos versos dos poetas, cria espaços de reflexão tão ou mais potentes do que aqueles causados pela escrita jornalística, pois transgride a impessoalidade dessa linguagem massificada em todo o jornal. São carimbados fragmentos de poemas de Clarice Lispector, Cecília Meireles, Paulo Leminski, Carlos Drummond de Andrade, Orides Fontela, Ana Cristina César, Paul Celan, Jorge Luis Borges e às vezes palavras como “lembrar” e “esquecer” ou nomes próprios.⁷ Nessa transcrição, ocorre, além da citação, a livre tradução dos versos.



Figura 8. Leila Danziger, “Pallaksch. Pallaksch”, da série *Diários públicos*. Exposição coletiva *Tempo-Matéria*, Museu de Arte Contemporânea (MAC), Niterói, RJ. (Vista da instalação na parte mais “interna” do museu). (Fotografia: Pat Kilgore, gentilmente cedida por Leila Danziger).

Na coletiva *Tempo-Matéria*, que ocorreu de abril a maio de 2010 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, Danziger apresenta a instalação *Pallaksch. Pallaksch*, da série *Diários públicos* (Figura 8). Em visita à exposição, pude perceber que a instalação em um museu que por sua arquitetura já apresenta uma forçada relação espacial entre o exterior e o interior, parece atentar-se para essa característica. Na parte mais interior do museu (localizada onde não há paredes de vidro, a forma circular centra em si) encontram-se instalados os resíduos e registros de trabalho da parte da instalação que se encontra do outro lado da parede, aquela mais exterior, que fica de frente para a paisagem urbana, de onde avistamos silenciosamente, separados pelo vidro e pelo mar, a ruidosa cidade do Rio de Janeiro.

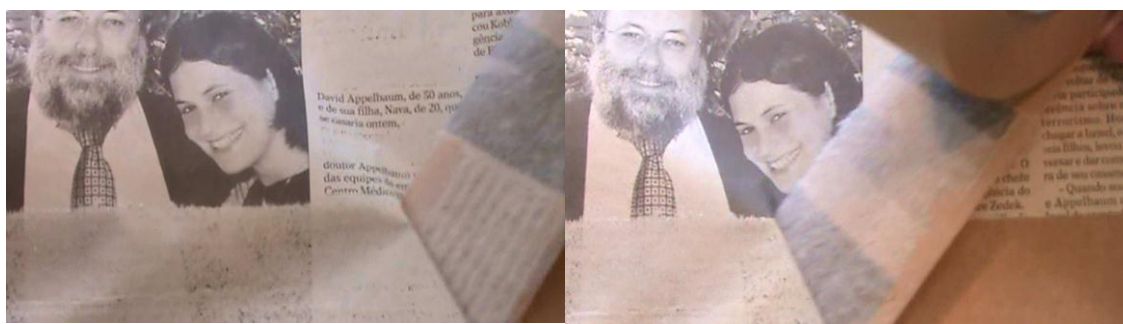


Figura 9. Leila Danziger, *Três minutos e meio entre a lembrança e o esquecimento* (fragmentos do vídeo), 3'30", 2009.

Assim, na parede interior é projetado um vídeo (Figura 9) que mostra a extração das palavras e imagens dos jornais nas fitas adesivas pelas mãos da artista. À frente, localiza-se uma mesinha contendo dois fones para ouvirmos os ruídos produzidos na ação feita na imagem projetada. À direita encontra-se uma mesa que contém carimbos de fragmentos: de palavras, de poemas, de textos, começando ou terminando por vírgulas, travessões, à espera do espectador, em diversas línguas ou mesmo inventadas. Ao lado, ocupando a maior parte da mesa, encontram-se as fitas adesivas utilizadas na extração dos textos e imagens, descendo ao chão, emboladas, ganhando o espaço.

Os textos contidos localizam-se no limite entre o legível e o ilegível, pois a diversidade de línguas, ou a forma espelhada em que se encontram nos carimbos, bem como os resíduos de palavras extraídos dos jornais, tornam a leitura difícil e ao mesmo tempo nos instigam o olhar, em uma tentativa em vão por decifrar aqueles textos. Digo em vão, porque as palavras ali já se tornaram imagens, porque são tão ruídos quanto os sons do descolar (ou deslocar?) das palavras ouvidas no fone, porque já se tornaram lalação e se multiplicam incessantes. O apagamento dos textos – dos rastros – paradoxalmente parece dar ainda mais visibilidade ao invisível, parece atestar o esquecimento a que aquelas notícias estarão fadadas com o passar dos dias. Tudo é fragmento, resíduo, registro do trabalho íntimo da artista, que só conheceria quem a visitasse durante a produção no ateliê.

Do lado exterior se encontram na parede três conjuntos (com três jornais cada) trabalhados com a extração dos textos, e à frente, três mesas com livros-objetos produzidos também com jornais (Figura 10). A artista evoca novamente Celan, que tem seus versos de *Tübingen, Janeiro*, na parede:



Figura 10. Leila Danziger, "Pallaksch. Pallaksch.", da série *Diários públicos*, MAC, Niterói, 2010 (parte exterior da instalação), 2010. (Fotografia: Pat Kilgore, gentilmente cedida por Leila Danziger).

[...]

Viesse

viesse um homem

viesse um homem ao mundo, hoje,
com

a barba de luz

dos Patriarcas: falasse

se falasse ele deste tempo

poderia apenas

gaguejar e gaguejar

sempre-e-sempre

("Pallaksch. Pallaksch".)

(CELAN, Paul.⁸)

A expressão "*pallaksch, pallaksch*" encontrada no poema dedicado a Friedrich Hölderlin, que criou a palavra *pallaksch* em seus anos de isolamento e loucura, poderia significar para o poeta alemão, sim ou não. Dessa forma a expressão que repete dá sentido a um tudo possível. No poema, a predominância da conjugação do verbo no modo subjuntivo já indica possibilidade ou incerteza. É tudo titubeante, no ritmo do pensamento, do agora, do momento do fazer-se, do presente, e, ao mesmo tempo figura o futuro do pretérito, sendo, portanto, os três tempos evocados neste poema, mostrando, novamente, um tempo simultâneo.

Em síntese, todas aquelas páginas trazem imagens de cantos das cidades, os dramas cotidianos, daqueles que (sobre)vivem à margem. Novamente dá visibilidade ao invisível. A localização dessa parte da instalação, certamente não foi ao acaso, pois olhar afastadamente a grande cidade do outro lado do mar, nos causa certo desconforto ao pensar que aqueles dramas cotidianos acontecem enquanto automaticamente abrimos nosso jornal para lermos, somente nele, nas palavras e nas imagens fotográficas o mesmo que acontece diariamente diante de nossos olhos.

O intervalo interior/exterior, pessoal/coletivo está mais uma vez presente no trabalho da artista, separado pela parede o seu trabalho pessoal, que do outro lado deciframos como um pessoal não egocêntrico, mas sensibilizado pelo particular dos outros. É o contato de si no mundo, diante do qual o espectador também faz parte. Assim como as páginas dos jornais fazem um jogo entre a frente e o verso, as duas partes de um todo da instalação também o fazem.



Figura 11. Leila Danziger, “Pallaksch. Pallaksch” (detalhe), MAC, Niterói, 2010 (Fotografia: Pat Kilgore, gentilmente cedida por Leila Danziger).

Considerações finais

Danziger articula sua obra como um movimento próprio da memória. Os fragmentos, a imprecisão no espaço e no tempo, a presentificação, a união entre memória pessoal e coletiva, a atração pela angústia dos temas, a localizam como expoente da arte da memória contemporânea. A delicadeza e ao mesmo tempo potência da materialidade – sempre bem articulada com a ideia da resistência ao esquecimento e o elogio à memória – são recorrentes em sua obra crítica ao apagamento histórico e à amnésia social que os dispositivos de arquivos da cultura nos oferecem.

Podemos observar ainda que, tanto em *Nomes próprios* ou em *Diários públicos*, a artista não demonstra oportunismo naquela moda da memória ou de cultos e homenagens às vítimas do Holocausto ocorridos a partir da década de 1980. Pelo contrário: “se o peso da história e a reflexão sobre nomes, datas/locais vai num crescendo mudo que guia seus trabalhos de modo distanciado, esse ‘excesso de história’ resulta em uma poética do murmúrio, marca de sua obra



que é avessa a qualquer monumentalidade” – observou o crítico Márcio Seligmann-Silva (2006, p. 220).

Embora atraia por um tema que causa angústia, seu trabalho não apela para sentimentalismo, mesmo ao lidar com a Shoah, que nos anos pós-guerra tangenciou o indizível, e, ainda, é muito tocante. Ao contrário da arte abjeta ou da *body art* que apresentam o desprezível por meio do corpo como objeto, um tratamento frequente na arte contemporânea, Danziger trata o assunto de forma sofisticada tendo o papel como matéria:

Com efeito, ao invés da espetacularização explícita do trauma via exploração do corte na pele ou apresentação dos fluidos que saem de nosso corpo, Danziger elege uma poética da materialidade que apresenta a memória traumática por meio de uma escritura que é tão corpórea quanto a nossa pele. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 217).

Tanto em *Nomes próprios* como em *Diários públicos*, a artista equipara o espaço do papel, com uma pele delicada e frágil, seja ferida pela gravura, esfolada nas páginas dos jornais desprovidos de seus textos originais, seja nas marcas que os carimbos deixam, dotando-lhes de poesia e novos significados. Essa equiparação papel/pele, talvez possa ser lida como outra faceta dos arquivos pessoais, tendo em vista que Jacques Derrida já havia ampliado o seu sentido em sua análise em *Mal de arquivo*.⁹

Interessam à artista os espaços *entre*: uma concepção próxima à de um palimpsesto, pois neste como nos apagamentos nos jornais, as inscrições não se apagam completamente, o novo texto fica com inscrições do antigo, da página do avesso além das palavras que sobram. O *entre* também é observado na relação com um tempo simultâneo. A opção pela história dos esquecidos também se localiza nesse espaço *entre* a história oficial e local. As duas obras analisadas localizam-se *entre* memória pessoal e coletiva, como podemos observar desde o fascínio pelos nomes evidente nos títulos. *Nomes próprios* fazem a conexão *entre* seu próprio sobrenome e o dos outros Danziger listados, *entre* sua história familiar e a história universal. A série *Diários públicos* remete ao jornal diário e a redundância “público”, ao mesmo tempo infere a um diário – caderno de escritos pessoais contendo a narrativa diária – tornado público.

No trabalho de Danziger, é notório o interesse por aquilo que escapa, que sobra, por aquilo que acontece paralelamente ao intencional, ao que ela chama de “pequenos impérios”. Sua obra se insere por inteiro na poética do fragmento,



tanto pela sua escrita descontínua, mas também porque a artista utiliza sobras do próprio trabalho ou os reutiliza, ou faz uso das mesmas técnicas em várias séries que nos informam uma continuidade do tempo e do espaço, mas de forma não linear. Trabalho semelhante ao da memória, que seleciona, resgata ou afasta temporariamente aquilo que desejar, para mais tarde retomar outras lembranças, inclusive aquelas das próprias memórias, modificadas, reatualizadas, recriadas.

* **Alice Costa Souza** é mestre em Artes, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

** **Maria Angélica Melendi** é doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerias e professora da Escola de Belas Artes da UFMG.

Notas

¹ Este artigo é uma versão de “Entre Arquivos *Próprios* e *Públicos*, a arte de Leila Danziger” (p. 163-180), capítulo da dissertação *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*, de Alice Costa Souza, orientada por Maria Angélica Melendi, 2011.

² Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/works.html>>. Acesso em: 12 abr. 2010. Para evitar a repetição, informo que todas as próximas fotografias com a indicação de fonte como “portfólio *on-line*” possuem o mesmo endereço eletrônico.

³ Na exposição coletiva *O artista pesquisador* (1998), em *Pequenos impérios* (1999) e na exposição individual em Berlim na IFA Galery, com o nome de *Greifwalder Strasse 138* (2003).

⁴ “Este endereço remete a um local e a um prédio precisos em Berlim. Danziger leu em 1994 [...] uma matéria de uma página de autoria de Ruth Nube, nascida em 1932, sobre uma amante de seu pai, Sophie Gutmann. Nube descobriu as correspondências entre seu pai e Gutmann apenas depois da queda do muro de Berlim. Ela decidiu então pesquisar o que acontecera com essa judia que ela conhecera e que permanecera em Berlim durante a guerra. A correspondência com seu pai fora suspendida em 1942. [...] Nube encontrou como resultado de sua pesquisa no arquivo da cidade de Berlim (Landearchiv Berlin) as listas de transporte dos judeus enviados aos campos de concentração. Gutman e sua



filha (meia irmã de Ruth) estão listadas em um transporte de 29 de novembro de 1942, com 1021 nomes, ao lado de 230 crianças entre seis semanas e dezoito anos, a maioria órfãos.” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 221).

⁵ Obra em processo que desde 2001 dá nome a uma série de trabalhos com jornais. A série *Diários públicos* é resultado de projeto de pesquisa contemplado pelo 7º Programa de Bolsas RioArte (2001/ 02), do Instituto Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Foi apresentada em duas mostras individuais: no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2004 e na Casa da Cultura da América Latina, Brasília, novembro de 2007; e em diversas exposições coletivas, entre as quais destacam-se: *Imagens da lembrança e do desaparecimento* (IFA-Galerie, Berlim, 2003); *Lugar plano* (Espaço Ecco, Brasília, 2006); *Achados e Perdidos* (Sesc-Pinheiros, São Paulo, 2007); *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, 2010); *Decifrações* (Espaço Ecco, Brasília, 2014). Livros da série integram também a exposição *Todos os nomes da melancolia* (Cosmocopa Arte Contemporânea, 2012). Mais recentemente, pode ser vista na exposição individual, *Mares poderão subir por mais mil anos* (Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro, 2014).

⁶ A artista se refere a *Homo Sacer: a vida nua e o poder soberano*, de Giorgio Agamben, como informado pela bibliografia do texto.

⁷ A relação entre palavras e imagens é recorrente no trabalho de Danziger desde sua primeira exposição individual em 1987 chamada *Entre ciel et ruines*, que já apresentava algumas das características dos seus trabalhos posteriores como a intertextualidade com a literatura, o formato livro e as temáticas dos nomes e da memória traumática. Em 1989, novamente dialoga com o poeta de origem judaica na exposição *Pour Edmond Jabès* preservando o gesto escritural. Mais tarde, vieram os diálogos com estes outros poetas e escritores, levando a outras séries dedicatórias dentro de *Diários públicos* como “Para Orides Fontela”, “Para Ana Cristina César”, “Para Ireneo Funes”, “Para Paul Celan”.

⁸ Tradução de Leila Danziger.

⁹ Quando compara a circuncisão em Freud com a Bíblia de nova capa devolvida por seu pai anos após o ocorrido, ambos marcas do judaísmo: “[...] este arquivo singular e imemorável que chamamos circuncisão [...]” (DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 40).

Referências

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet, nouvelle édition revue et augmentée*, Paris: Vrin, coll. “Essais d'art et de philosophie”, 2009.



COCCHIARALE, Fernando. *Nomes próprios*. Encarte do catálogo da exposição realizada na Galeria Thomas Cohn. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998.

DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*, Juiz de Fora: UFJF, 2007. v. 11, n. 2., p. 167-177, jul-dez. 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e esquecimento: linguagens e narrativas. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LINS, Vera. Entre o excesso e a exceção: a profanação do jornal. *Outra Travessia: Revista de Literatura*, Ilha de Santa Catarina: UFSC, n. 5, p. 41-48, 2005. Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/text/02avera.pdf>>. Acesso em: 4 maio 2010.

MORAES, Eliane Robert. A memória da fera. In: NETROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 149-156.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SOUZA, Alice Costa. *Imagens de memórias/esquecimento na contemporaneidade*. Orientadora: Maria Angélica Melendi. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.