

CELAN, DANZIGER E O CORTE ABERTO NO CORPO

Gustavo Clevelares¹

RESUMO: Este ensaio crítico tem como ponto de alcance desejado investigar a relação artístico-afetiva entre Paul Celan e Leila Danziger, ambos artistas maculados, guardadas às devidas proporções, pela história da catástrofe dos judeus. Dessa forma, articulando conceitos como testemunho, resto, luto e melancolia, a partir de manancial teórico-crítico variado, o foco desta escrita foi realizar uma leitura que coadunasse diferentes formas de contato das artes com outros modos de operação do pensamento crítico sobre a catástrofe.

Palavras-chave: Leila Danziger; Testemunho; Luto; Paul Celan.

CELAN, DANZIGER AND THE OPEN CUT IN THE BODY

ABSTRACT: This essay investigates the artistic-affective relationship between Paul Celan and Leila Danziger, both marked artists, in different proportions, by the history of the Jewish catastrophe. Thus, articulating the concepts of testimony, rest, mourning and melancholy, from various theoretical sources, the focus of this study is to carry out a reading that allows different forms of contact between art and other critical thoughts about the catastrophe.

Keywords: Leila Danziger; Testimony; Mourning; Paul Celan.

*Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós o bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado*

Paul Celan

Com a sensibilidade dos versos de “Fuga da morte”, publicado em 1952, proponho trazer à escrita o contexto pós-guerra atrelado à criação da primeira versão do poema de Paul Celan, tomando como intuito a vontade de, a partir desse movimento primevo, pensar o trabalho da poeta e artista plástica Leila Danziger. Todo o poema, tal qual uma marcha fúnebre, marca-se por um balbucio que exterioriza um profundo niilismo passivo, ou seja, uma negação reativa às forças em desagregação, correlacionadas de modo indiscernível ao

¹ Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Licenciado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). **E-mail:** gustavoabreu@outlook.com **Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-0212-9479>.

declínio da vida. Inclusive, essa aposta se confirma ao elucidar que o termo “fuga”, presente no título do poema, não se encontra ali carregado pela semântica de saída ou retirada feita às pressas com fito de escapar a alguém ou a algum perigo. Se essa palavra, de início, destitui-se do seu significado referencial básico, ergue-se a ressemantização do termo, o que, no contexto da tessitura poética testemunhal de Celan, designa uma composição musical de origem barroca, de melodia monotemática, recorrente e imitativa de uma realidade angustiante a partir do entrelaçamento de vozes múltiplas. Nessa escrita melódica, porém, tais vozes dão lugar a figurações extremas da realidade nos campos mortais – pela imagem inicial do leite negro, logo no verso primeiro, instala-se a antitética relação com o aniquilamento, uma vez que aquilo que dá a vida torna-se o combustível que conduz a morte para dentro do corpo. Nada se enfatiza mais nesses versos, a meu ver, do que o aniquilamento e a desesperança absoluta dos prisioneiros campos de concentração, cujo corpo e cuja memória estariam para sempre marcados pelos horrores desumanos da máquina de morte do III Reich, para sempre impedidos de reingressar-se *normalmente* à dinâmica do mundo. Tal discurso em torno das condições sub-humanas a que eram submetidos os prisioneiros dos nazistas destampa, na forma de marcha fúnebre, um constructo da arte do testemunho — um gesto plástico-discursivo que está às voltas com a irrepresentabilidade de um evento-limite.

Mesmo tanto tempo depois, parece que, nestes atuais tempos opressivos, a crítica cultural do século passado a respeito do massacre judeu precisa ser cada vez mais conjurada a aparecer no limite de sua reforma e revisão. No ensaio *Crítica cultural e sociedade*, escrito em 1949, localiza-se a origem de uma das aporias centrais do pensamento de Theodor Adorno, no qual o filósofo externaliza a fratura da linguagem no que tange à relação intensiva de indizibilidade entre a poesia e o real dos campos de concentração. Depois dos eventos catastróficos da *Shoah*, para Adorno não haveria mais espaço para a poesia no mundo, sendo amplamente conhecida a máxima de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Embora posteriormente o próprio Adorno venha a reatualizar sua crítica e, enfim, a aceitar como possível – e até mesmo fundamental – uma

estética pós-catástrofe, na época da produção de “Fuga da morte”², pouquíssimos anos antes do ensaio de Adorno, o escritor Paul Celan — nascido em Cernauti, capital da Bukovina, à época Romênia e atual Ucrânia — era recém-saído do aprisionamento nazista ocorrido em vários campos de concentração romenos. Nesses espaços brutais, Celan viveu sob o regime cruel de trabalho forçado entre 1942 e 1947, ano de início da produção do poema, o que potencializa a intensidade desse corpo ferido frente ao adestramento.

Não cabe ao escopo desta escrita perscrutar a fundo as aporias epistemológicas que circunscrevem a literatura do testemunho, tampouco os diferentes níveis de testemunha dos eventos-limites. Se dedicarmos atenção à epígrafe desta seção, a aparição concreta da experiência traumática na linguagem, que vem a ser o poema de Celan, com toda sua essência dialógica, conforme profere o poeta em texto de agradecimento do primeiro prêmio recebido, em Bremen, 1958, traz à contexto de fala marcas ainda mais intensivas do horror em um aspecto que ultrapassa seu fundamento testemunhal. Paul Celan, que à época da premiação ainda usava o sobrenome Antschel, dá-se conta de que o nome do tio, seu único parente que *restou*, encontrava-se na lista dos desaparecidos de Auschwitz. Não se pode dizer aqui, assim, que existe uma construção de um relato ou de uma confissão maculados pelo esvaziamento ou pela suposta “despotencialização” da experiência testemunhada por um corpo-marcado, um corpo-ferido que experienciou a catástrofe. Essas formas de narrativa se impõem ao limite, de dentro para fora dos corpos, em uma operação que sublinha a necessidade de se reconstituir (ou ressemantizar) de modo crítico (e não raro ficcional ou plástico) a experiência. A menos que se trate de outra coisa – se o testemunho não pode ser representação real dos golpes duros da catástrofe –, com uso restrito ao conceito de realidade, esse real representado só pode se manifestar pelos estágios da criação, o qual não se detém apenas na resistência do corpo traumático, mas se desenvolve e se amplifica por meio da potência e dos limites desse corpo em ser afetado e em criar novas experiências.

² Utilizo aqui a tradução de João Barrento, que leu o título do poema “*Todesfuge*” como “Fuga da morte”. A primeira versão do poema foi publicada na Revista *Agora*, em Bucareste, na edição de maio de 1947, em língua romena, intitulado “Tangoul Mortii” pela tradução do seu amigo Petre Solomon. Desde então, mudando-se para Viena e posteriormente para Paris, onde definitivamente se instalou a partir de 1948, Paul Antschel passou a usar o anagrama Celan como sobrenome. Cf. CANTINHO, Maria João. Paul Celan, a experiência do limite da linguagem. *Revista Caliban*. Texto publicado on-line em 11 de novembro de 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/paul-celan-a-experiencia-do-limite-da-linguagem-30afb01b99bf>. Acesso em 21 de agosto de 2019.

O que estas considerações preambulares sobre a poética de Paul Celan apontam é a possibilidade de convocar ao pensamento uma brevíssima ancoragem de leitura crítica a respeito do testemunho, com base nos debates críticos mais contemporâneos, a fim de tomar esse conceito como eixo propulsor de reflexões que visam compreender as atuais produções artístico-poéticas relacionadas ao trauma. Coloco aqui a ideia de trauma como resistência da memória ao esquecimento e ao desfazimento absoluto, problematizada pela monumentalização. Preservar a memória da catástrofe se torna, nessa direção epistemológica, um direito fundamental e um dos giros da arte. Recriar o trauma em narrativa é dar uma forma-outra ao inenarrável, revesti-la com outra roupagem, mas – e esse “mas” é importantíssimo – com uma roupagem que se ajuste e se vincule à memória para potencializá-la, torná-la possível de existir como coextensão do corpo afetado – no seio da vida danificada, como pensa Theodor Adorno. Nessa dinâmica, os discursos da história e da ficção são colocados em tensão ao se acatar uma das teses de Walter Benjamin (1994), de que a articulação com o passado não significa, de certa forma, reproduzi-lo como real. Parece, pois, que as relações entre criação subjetiva e fato passado exercitam uma remissão radical ao desafio primeiro do homem, ou seja, um retorno à ideia de encontrar na linguagem um abrigo, apropriar-se dela como um apelo para reivindicar condições de vida e salvaguarda. Desse modo, o aspecto irreparável que circunda qualquer perda acaba vindo a incorporar-se à linguagem como uma condição de atribuição de concretude pela forma, pela reinterpretação, sem cindir o acontecimento do seu vínculo com a memória.

Confundem-se, assim, nesses trabalhos, fato e imaginação, que servem de espaço limiar fragmentário no qual a experiência da história ergue-se potencializada, ao fim e ao cabo, pela via da criação e da fantasia. Como escreveu Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2004, p. 224). Desde já, na leitura a que me proponho empreender, esse gesto de resistência ao apagamento e reformulação das reminiscências na arte e na literatura parece se materializar pela via da melancolia, do fracasso, do abatimento, uma ação ativa do niilismo passivo. Esse sentimento melancólico, comumente ligado à vida íntima e privada dos gênios artísticos, mescla-se a uma dimensão pública e realoca-se na esfera social em Leila Danziger,

determinantes no gesto da artista de fazer vazar e expandir a subjetividade íntima para a experiência coletiva das cruéis e incontornáveis catástrofes históricas.

Nos constructos de Leila Danziger, dirigindo-se pela trilha ampla aberta pelo traço enlutado-melancólico da história de seus antepassados, esse sentimento passa a ser representado artisticamente não pelo viés de reprodução de imagens ou escritos marcados por afecção paralisante, mas, ao contrário, forma-se como manifestação intelectual e corpórea frente à hiperaceleração vertiginosa e impermanente do tempo presente – bastante comum à cultura da globalização –, sobremaneira frente às questões opressoras do aparato político-ideológico dos últimos anos. Como exemplo, na abordagem do massacre dos judeus na Segunda Guerra Mundial, a artista aponta com delicadeza artística para uma dimensão social não somente a partir da experiência dos seus familiares em relação à catástrofe, mas sobretudo por sua posição de testemunha solidária dos eventos-limites, aquela que escuta e internaliza os atravessamentos gerados pela catástrofe irremediável. Não à toa, a proposta de seus trabalhos não deixa de se ancorar teórica e afetivamente na fundamentação de Theodor Adorno sobre a educação após Auschwitz, no qual o filósofo argumenta que:

A exigência de que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação. Ela é tão importante que acredito não ser possível, nem necessário, justificá-la. [...]. Justificá-la teria algo de monstruoso considerando toda a monstruosidade ocorrida. Mas a pouca consciência existente em relação a essa exigência e as questões que ela levanta provam que a monstruosidade não tocou as pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita no que depender do estado de consciência e de inconsciência das pessoas. Qualquer debate sobre metas educacionais perde significado e importância frente a esse imperativo: que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação. Fala-se da ameaça de uma regressão à barbárie. Mas não se trata de uma ameaça, pois Auschwitz foi a regressão; a barbárie continuará existindo enquanto persistirem as condições fundamentais que geram esta regressão. E isto apavora. (ADORNO, 1986, p. 33).

É por meio da educação como resistência da memória e como reflexão sobre o passado, pensa Adorno, que as formas de opressão podem vir a entrar em derrocada. De certa maneira, essa noção fundamental de resistência ao esquecimento pela arte atrela-se à produção escrita e visual de Leila Danziger, em vários de seus desdobramentos e suportes, verificados desde o início de sua carreira na década de 1980. Retomemos aqui, a partir dessa

aposta, a problemática da posição de Adorno a respeito do irrepresentável. Muito do que interessa a crítica no trabalho de Leila Danziger tem a ver com sua capacidade de produção verbo visual – sobretudo nos gestos de resgate e reinterpretação da memória – pensados a partir das problemáticas envolvendo a monumentalização e/ou o apagamento das narrativas e das imagens a respeito do extermínio judeu, na segunda grande guerra, reelaborando-as como subversão à ideia de que a catástrofe, apesar de não esquecida, não necessariamente precisa ser lembrada.

Estaria aí, a princípio, nas retomadas para entender o contemporâneo, o caráter emancipatório da memória das tragédias. Contudo, como muitas vezes discutida, a persistência da memória da catástrofe vem a ser um movimento interrompido de vigília intensiva, manutenção e transmissão pela linguagem do encontro sensível da memória individual com outras memórias coletivas. Talvez, por essa questão, a forma exclusiva de se aproximar desse evento catastrófico venha a ser pela simbolização fragmentária, ou seja, “abdicar de compreendê-lo e representá-lo em sua totalidade” (DANZIGER, 2007, p. 01). Na esteira dessa asserção, todo gesto artístico-interventivo que tenha como base o testemunho da catástrofe estaria maculado pela face mais cruel do real da barbárie, que é o silêncio-outro, incapaz de reproduzir inteiramente o vivido, conforme Primo Levi sublinha, porque ninguém é capaz de narrar a própria morte. Ou, aliás, pensando na argumentação o ensaísta Márcio Seligmann-Silva em seus estudos sobre memória e representação, vê-se que, quando se tenta construir uma narrativa que ilumine um episódio da ordem do irrepresentável, a tarefa da memória desemboca numa simbolização fadada sempre ao parcial – um contorno e uma ressignificação do real:

Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção anti-essencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma “cena”. Mas qual é a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição “realista” do ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10).

Mais interessante, a propósito desta discussão particular do testemunho de um evento histórico violento, é o movimento de recolhimento das ruínas, dos estilhaços, dos vestígios e dos silêncios assombrosos que aparecem como uma espécie de resultado da dialética presença/ausência ou apagamento/inscrição da memória na obra plástico-linguística de Leila Danziger. O gesto resistente e memorialístico inscrito no trabalho de desnudar lugares outrora encobertos – abrir gavetas, revirar lembranças, desencaixotar imagens – impulsiona a criação um espaço-outro de visibilidade, provocada pelas negociações interpretativas entre arte, memória e história. De antemão, frente ao efeito dialético de se aproximar pela linguagem daquilo que estaria na ordem do irrepresentável e indizível, a aporia da representação ganha novos contornos a partir de uma complexa ambiguidade do signo “resto” para um judeu pós-catástrofe. Não sendo somente aquilo que sobra, tampouco o excesso do que foi, o resto é simbolicamente o que se constitui assim por uma separação. Essa palavra lateja a noção de separação. Quase sempre o que se considera resto acaba não sendo capturado pela operação da memória, separando-o da origem. Nesse sentido, a força do testemunho é o que reativa essa memória residual e, nas suas operacionalizações com a linguagem, desativa a morte: “o resto de Auschwitz – as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles” (AGAMBEN, 2008, p. 162).

É nesse espaço lacunar e limítrofe do testemunho que Giorgio Agamben pensa a noção de resto, partindo do que chamou de “contração do tempo”, numa reapropriação dessa ideia a partir da Epístola de São Paulo aos Coríntios. Para o filósofo, a língua seria o resto imperativo – aquilo que foge a qualquer dinâmica arquivista e, devido à sua natureza, evidencia sempre a incapacidade da representação total. Essa suposta “verdade da fala”, que transbordaria o dizer banal, constitui a situação-limite para meditar, sobretudo no contexto nazista, a respeito da existência de uma língua viva como um resto que, pela brutalidade do homem, destitui os vivos de sua capacidade de representar. Como única sobrevivente e como mecanismo capaz de aproximar-se do passado, a língua atravessa a catástrofe e pode sair em direção ao outro. Conforme citou em ocasião pública, Paul Celan coloca a língua a salvo de tudo:

No meio de tantas perdas, uma coisa permaneceu acessível, próxima e salva – a língua. Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas depois de atravessar o seu próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, mil trevas de um discurso letal. Ela fez a travessia e não

gastou uma palavra com o que aconteceu, mas atravessou esses acontecimentos. Fez a travessia e pôde "reemergir enriquecida" com tudo isso (CELAN, 1996, p. 33).

É com essa tocante imagem que Paul Celan ultrapassa os limites do procedimento histórico do dizer-objetivo e justifica os motivos de escrever na língua dos assassinos dos seus. Cada poema seu seria uma ambivalente forma de voltar para casa, para seus pais – o resto imperativo depois de tudo. Essa pequena reflexão sobre a representação (ou sobre as dinâmicas do irrepresentável) que busca abarcar a experiência da catástrofe, originada na provocação encontrada no poema de Celan, serve como ponto de partida para engendrar e conduzir o pensamento a respeito dos modos de trabalho plástico da artista Leila Danziger. Professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UERJ há cerca de duas décadas, a produção imagético-textual de Leila está inegavelmente atrelada à intermedialidade, bem como ancorada na interrelação das circunstâncias que envolvem o luto público e a melancolia não somente como historicizada afecção do corpo e do espírito, mas, antes, como a própria artista pressupõe, “uma forma de resistência ao aceleração vertiginoso do tempo, uma estratégia reativa a um tipo de temporalidade – excessivamente veloz e voraz – em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro nos parecem barrados e inacessíveis” (DANZIGER, 2012, p. 53-54). Essa afirmação contundente, pensada por Leila, reforça os contornos com os quais esta escrita se forja – ao lado do trabalho permanente de memória, o luto e a melancolia na arte contemporânea seriam no contemporâneo, conforme pensava a artista, motores de um gesto reativo às transfigurações contínuas do tempo, nas quais o presente e o futuro se coadunam e se fundem em camadas heterogêneas indiscerníveis, bastante obscuras, condicionadas à ressignificação pelo recolhimento de destroços e de estilhaços do passado.

De início, para repensar a arte a partir do mote contemporâneo, vale a pena notar com atenção as práticas expansivas as quais Leila Danziger exercita em seu trabalho com palavras e visualidades. Em constante operação de dobra com o luto histórico e com a melancolia da vida pública, a artista carioca promove um diálogo da arte com o contexto histórico-cultural do século passado, trazido à cena artística através de materialidades diversas que, em sua férrea confluência autobiográfica, ativadas por meio da estética das ruínas, desloca as

experiências familiares da intimidade para o campo público da memória-comum, conferindo às vivências das catástrofes da humanidade – principalmente a catástrofe sofrida pelos judeus – ressignificações outrora extraviadas. De certa forma, a gênese da operação dos seus trabalhos artístico-poéticos não nega o exercício autobiográfico, entretanto aponta para além de um superficial olhar remissivo ao privado, consciência que traria à superfície das obras fragmentos da memória íntima para repensá-los pela via do ético e do político.

Como uma carta endereçada ao tempo presente, a chegada da visualidade e dos textos de Leila Danziger ao campo da arte carrega uma tônica capaz de fazer repensar a força da melancolia na constituição dos vazios das imagens, dos versos sutis sobre os espaços vividos e, principalmente, o peso da memória no corpo. Coadunando conteúdos visuais e discursivos, entre tantos projetos, a possibilidade de se aproximar crítica e artisticamente da própria história ganha contornos mais definidos e sensíveis na série “Nomes próprios”, elaborada pela artista entre 1996 e 1998, exposta no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 1997, série que vem a ser um de seus trabalhos mais sensíveis para mim. Apesar do motor íntimo que impulsiona a produção das peças artísticas dessa obra, o bojo do projeto ultrapassa as barreiras do universo privado e subjetivo da narrativa genealógica para estender-se a uma provocação aguda sobre as ações humanas e, ainda mais forte, sobre os eventos históricos que esgarçam sua existência. Lembro aqui novamente do texto de Celan em agradecimento ao prêmio em 1957, quando expõe o fato de encontrar seu único parente na lista de desaparecidos nos campos.

Muitos anos depois, Leila, dispendo do nome de 76 desaparecidos judeus alemães os quais possuem o sobrenome Danziger, deflagra a tarefa de concentrá-los todos, lado a lado, em fotogravura, num grandioso painel e em livros-objetos cuja visualidade densa, amarelada e desgastada manualmente exhibe a fragilidade proposital dos objetos, tal qual a dos sujeitos que presenciaram a catástrofe dos campos de concentração e cujos nomes ali estão estampados. Nota-se que a “poética da memória”, expressão muito usada por Seligmann-Silva, é exercitada sutilmente, sem a dramatização do evento-catástrofe, utilizando apenas o dispositivo de exposição dos nomes-feridas que, extraídos do livro em Berlim, não cansam de ser dor latente no corpo da artista. Caminhando em direção oposta ao gesto de monumentalidade, os constructos que dão forma a essa obra são “trabalhados com óleo de

linhaça e betume, o que os torna muito densos, mas também muito frágeis” (SOUZA, 2014, p. 03).

Todos os nomes desconhecidos, porém muito familiares pelo sobrenome partilhado, são expostos em listas em “Nomes próprios” após intenso trabalho de pesquisa empreendido pela artista ao desbravar o “Livro da lembrança” – dois volumes disponíveis na Biblioteca da Comunidade Judaica, localizada na cidade de Charlottenburg, em Berlim, onde se conservam registrados os nomes de judeus assassinados ou desaparecidos nos vários campos de concentração nazistas. Como se vê na imagem da obra citada acima, retirada do portfólio digital da artista, a brutalidade dos fatos e o peso das palavras contrastam com a leveza e fragilidade do material utilizado por Leila. Com a melancolia que flutua sobre todo o constructo de “Nomes próprios”, além do nome/sobrenome e da data de nascimento/morte, algumas palavras estrondosas se inscrevem junto às informações – *freitod, verschollen, für tot erklärt*, em tradução, *suicídio, desaparecido e declarado morto*. Com tudo isso à mostra, esses nomes-índices sistematicamente expostos e longamente listados, tornam-se uma espécie de inscrições em lápides que jazem formas humanas lançadas ao destarte pelos nazistas. Configuram, assim, uma espécie de poética enlutada com fantasmas latentes, num campo simbólico que redimensiona seu olhar para a própria genealogia e para a história do mundo; são nomes carregados de uma potência simbólica aguda, a qual os colocou em esquecimento como uma espécie de recalçamento da história. Mais do que a presença de um luto posterior, a lista dos mortos-familiares estaria potencializada por uma carga melancólica marcada pela fragilidade da memória. O que resta desses corpos submetidos às atrocidades é o que, por ser mais fundamental ao humano, dá título à série – apenas seus nomes próprios. Sem apresentar qualquer narrativa pormenorizada sobre os indivíduos vítimas do genocídio nazista, mesmo sem minúcias que exponham suas histórias individuais, o resgate sincrônico dos significantes e a espacialização das palavras que os nomeiam criam para eles, seus familiares desconhecidos, um gesto de identificação no presente, localiza-os em obscuros túmulos, entretanto, mesmo assim, não os individualiza:

A associação de informações mínimas aos *nomes* da lista, como data e local de nascimento e de morte, longe de singularizá-los, esvazia-os ainda mais das circunstâncias específicas que um dia personificaram, pois indicam um

destino um destino comum, histórico (o fim coletivo no Holocausto promovido pelo nazismo) e ontológico (a inevitabilidade da morte e o esquecimento que ela fatalmente represente para o indivíduo) (COCCHIARALE *apud* DANZIGER, 2013, p. 147).

Lendo os 76 nomes à luz dos estudos psicanalíticos, lateja o pensamento de Lacan, sobretudo na fortíssima reflexão realizada na década de 1960 acerca da relação de um sujeito com o traço que constitui o significante do seu nome próprio (LACAN, 2013). Pormenores dessa reflexão à parte, dada a relação inseparável do ser humano com a linguagem, isto é, a estruturação do sujeito e do inconsciente pela linguagem, o que parece fundamental destacar nesse longo estudo lacaniano é o fato de que a noção de nome próprio recebe no processo de identificação simbólica a marca do que é singular e unário, operacionalizando um gesto que inscreve o sujeito no discurso, mediante a materialização de um significante que o nomeia. Permite, então, ao sujeito, a ação singular de olhar para o próprio corpo reconhecendo-o como seu corpo, como identificação certa de si. Chama atenção, assim, que o gesto de dar nome a um sujeito do mundo real provoque sua possibilidade de existência. É possível que esteja aí a centralidade do trabalho de Leila Danziger ao operar o resgate dos nomes dos seus familiares em “Nomes próprios”: trazer-lhes alguma identificação que resista ao processo compulsório de apagamento/ocultação da história, ou, antes, que enfrente o processo de aglutinação impessoal comum à monumentalização dos eventos-limites.

De outra parte, veja bem, a falta de individualização permanece porque, mesmo com o nome recuperado, as histórias do sujeito com o mundo permanecem em suspenso na série. Como a estrutura psíquica de um sujeito é subordinada à linguagem, para a psicanálise lacaniana ganha evidência os modos de se identificar no que dizem respeito aos laços emocionais que inevitavelmente se estabelecem com outra pessoa. Frente ao processo de identificação, em contato indelével com o outro, o significante do nome próprio (e sobretudo sua letra, sua grafia) vem a ser o traço unário e distintivo de um sujeito em sua identificação – considerada pela psicanálise como operação fundamental do exercício de pensamento. Daí Lacan irá defender que o nome próprio venha a ser um significante que traz em si uma carga de pureza e originalidade, justamente porque nele não vem a existir outra significação a qual ultrapasse seu próprio enunciado, por isso o nome próprio é sempre intraduzível no transladar

permanente de uma língua a outra. Com isso, aciona-se o diálogo verbo-visual em Leila Danziger às custas da nomeação incapaz de apresentar o que fora vivido.

Desde a arte moderna, o binômio palavra-imagem vem ganhando novos contornos e novas significações, processo ainda mais intensivo nas produções contemporâneas. Muitos trabalhos de Leila Danziger permanecem nessa empreitada. A experiência de desarquivamento proposta pela artista nos constructos do projeto “Nomes próprios” está carregada por uma potencialidade política latente em cada nome. Se cada nome, em sua grafia, carregava consigo o peso estrondoso do apagamento da história, nos doze livros dispostos em uma mesa de madeira, a artista utilizou-se da técnica da serigrafia para, embebendo as páginas em olho de linhaça, reproduzir noticiários impressos alemães. Com o gesto de arrastar a força do tempo apagado e silencioso do passado à visualidade do presente, as imagens em desfazimento (ou irrupção) que aparecem nos espaços visíveis dos livros manipulados retira a densidade de silêncio que não raro ensurdece a memória das violações humanas cometidas pelos nazistas, bem como, por meio da utilização de uma matriz de cores amarelas, transfigura os nomes em imagem para iluminá-los como ruínas que sobrevivem ao tempo.

Evidenciar esses restos é retirar a poeira da superfície emulada pelo esquecimento e pelo apagamento. Na impactante visualidade provocada pela montagem da exposição, construída de uma memória afetiva e atravessada por incontornável carga ética, o observador frente às palavras contamina-se pelo campo melancólico politicamente construído: “Com a demora da leitura de uma simples lista, ainda que longa, aumenta estrondosamente o silêncio que os nomes reverberam, abrindo uma errância no vazio do tempo para imagens surgirem no pensamento” (COSTA, 2013, p. 159). Percorrendo um pouco mais o arcabouço de obras de Danziger, fica claro que o tratamento matérico de inscrição da palavra na esfera do pensamento visual – ou de apagamento da visualidade para a iluminação do verbal – é o fio condutor que segura a densidade associativa da memória do passado, arrastando-a para o presente a fim de que, a partir daí, possa qualificá-la como produção subjetiva intensiva.

Entremeada ao labor manual, o qual opera Leila Danziger nas ações disjuntivas de apagar e inscrever em jornais, ocultar e exibir imagens, transferir e deslocar discursos, a língua, enquanto matéria resistente, é conduzida a um contexto outro, intensamente anterior,

no qual se reafirmam as tensões produtivas dos desdobramentos de práticas entre o dito e o interdito. Daí, a produção verbal, no caso da artista visual carioca, coloca-a como estrangeira em sua própria língua, insere-a em mais um trânsito indelével. Recebida como herança do pai não por meio do discurso, a língua alemã, para Leila Danziger, como ela própria diz, é uma língua afásica, em silêncios ruidosos, que simbolizaria um monumento de perdas: “herdei a língua alemã como uma espécie de monumento – opaco, estanque, supostamente desativado” (DANZIGER, 2013, p. 190). No entanto, é por meio do alemão que ela irá se aproximar de uma língua outra, emulada poeticamente por Celan, em balucio, gagueira, lalação – esses sons indefinidos, pré-babélicos – que comparecem na obra do poeta romeno e são apropriados por Leila como teste sugestivo e melancólico desde os seus primeiros trabalhos visuais e, algum tempo depois, na sua produção literária de modo ainda mais intenso, evidenciados como marca de sua origem judaica. De fato, sua língua seminal destampa, não ao acaso, uma presença melancólica que se dá não somente pela sobrevivência e resistência da memória, mas sobretudo pela impossibilidade plena de capturá-la, o que, decerto, aglutina-se ao contexto original dos massacres de judeus no século XX. Utilizar-se das palavras em alemão na poesia é como uma resposta ao apelo dialético por manter, ainda que gaguejante, a memória do genocídio judeu, no interior de uma língua irremediavelmente maculada pela data-local da catástrofe.

Os apontamentos agudos de Leila Danziger para a literatura reverberam um diálogo íntimo com artistas que, não raro, para além de relações formais com a estrutura poética, capturam os sons da linguagem verbal para adensar de sentido uma obra sem cindir palavra e imagem. Entre 1992 e 1994, em retorno ao Brasil após estudos fora, os objetos artísticos realizados por Leila intensificam claramente seu intento de inscrever a palavra à gravura no suporte físico do livro. Em seus trabalhos mais recentes, em consonância com todos os entrosamentos do campo artístico-literário expandido, a poética de Paul Celan permanece fundamentando e subjazendo a potencialidade entre linguagem criativa e a memória da catástrofe em projetos artísticos que fogem à etiqueta classificatória dos gêneros discursivos. Movendo-a como um vento leve, a produção artístico-literária de Leila Danziger está sempre em movimento pelas palavras de Celan, conduzindo sua obra a um terreno no qual emerge a

consciência do drama da complexa representação do real e, talvez de maneira ainda mais sensível e aguda, a consciência da necessidade de sua ressignificação em seus gestos:

[Há] a representação entre artes visuais e poesia, sobretudo a de Paul Celan, repleta de sopros, balbuceios, palavras desarticuladas e hesitantes. Os títulos de dois de seus livros falam justamente de um sopro, de uma “mudança de ar” (*Atemwende*), e esta é mesmo uma de suas definições de poesia. A presença de Celan é crucial não apenas nos trabalhos relativos à memória do Shoá, mas também na série realizada com jornais apagados, pois creio que a vocação da poesia de Celan é atualizar-se continuamente, deslocar-se do contexto original da memória dos crimes nazistas e informar nossas pequenas e grandes catástrofes de cada dia (o estado de exceção, o abandono, a vida nua) (DANZIGER, 2013, p. 22).

Bússola e guia da obra de Leila Danziger, a intensidade da poesia Paul Celan funda-se nas proporções incomensuráveis das afetações do corpo nos campos de concentração – temor, cansaço, dor, angústia. Em termos psicanalíticos, como já fora amplamente discutido pela crítica literária, a realidade extrema desses espaços de reclusão e massacre impede a apresentação do real vivido, tendo em vista que, pensando na noção de trauma formulada por Freud, o acesso do sistema psíquico ao real estaria bloqueado pela extremidade e excepcionalidade da experiência e, como consequência, impedida uma representação dita autêntica. Nesse sentido, não se constituirá de um evento que irrompe e abre uma ferida numa estrutura psíquica que se supõe completa e intacta, mas, sob a forma de um acontecimento, a carga traumática, para o pai da psicanálise, vem a ser a fixação de um evento carregado de determinado valor significativo na estrutura psíquica de um indivíduo, daí a constituição do que se considera traumático.

Essas situações, para o psicanalista supracitado, apontam de fora para dentro do indivíduo com tamanha força voraz a ponto de romper uma espécie de “escudo protetor”, como uma ruptura numa barreira do aparelho psíquico. De maneira ainda mais radical, no pensamento de Freud, as tensões que dizem respeito à memória e ao trauma apontam para as fissuras na dinâmica psíquica envolvendo a percepção e a representação, o que, nessa perspectiva, dirige a construção da memória impossível de ser narrada de modo coerente, ou de produzir um canal narrativo, justamente porque, pela fenda aberta, ultrapassa quaisquer limites do cognitivo. Escreve o psicanalista, portanto, que o trauma seria um padecimento

resultante de “uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal” (FREUD, 2014, p. 325). Na força de testemunho de Paul Celan, ponto de ancoragem artístico e histórico fundamental para percorrermos a leitura dos processos da obra de Leila Danziger, a relação com o trauma orbita sua poética e a sedimenta na tentativa paradoxal de expressar o inexprimível concentrado na memória.

Seja por meio das doentias câmaras de gás, seja pela opressão metafórica de fazer engolir o leite negro, as melodias, os ritmos, os cortes e os signos escritos por Celan reforçam o efeito de choque por imagens anti-monumentais da catástrofe, escritos na língua alemã maculada. No final desse pequeno trecho do poema de Celan, o sujeito-enunciador, essa possível voz coletiva dos campos, cava um túmulo, agenciando-se na mesma lógica de conversão: abrir a terra no chão, no devaneio com o espaço amplo do ar, no choque com a realidade claustrofóbica vivida sob domínio nazista. De maneira análoga, os trabalhos artísticos de Leila parecem também avançar contra a poeira desse passado, consciente que um fôlego de grandes arqueólogos será imperativo. Parecem, antes, construir túmulos mais largos para os nomes que ficaram para lá – como parece fazer Leila em “Nomes próprios” – esses seres massacrados, para que na vastidão dos ares, na espacialização ampla, venham a vencer o esvaziamento. Convocando a negatividade melancólica de quase todo processo que envolve o descavar a memória e a produção poética, por sua vez, Leila exercita um gesto de levante visual pela melancolia nas operações materiais de leitura e percepção do real com a qual lida, em seu atelier de trabalho, a partir de variados materiais plásticos.

Como em um ziguezague, ou um labirinto de espelhos, as encruzilhadas teórico-críticas que se constroem na vasta produção de Leila Danziger emanam uma energia catalisadora que reduz a intensidade dos discursos grandiloquentes da catástrofe para ativar histórias mínimas, vozes não ouvidas, reunidas sob a sombra do risco da imposição da anamnese. Não se trata apenas de organizar a memória, mas de investir em sua releitura permanente, sua interpretação contínua. Por isso, seja por meio da nomeação dos familiares, seja por intermédio da subtração da superfície dos jornais, suas operações plásticas vêm a ser de fato uma forma leitura extensiva do tempo, ou, antes, uma forma de escritura com o corpo inteiro. Na epígrafe deste ensaio, no poema de Celan, o instante da cena anunciada é

suspensão, e a brutalidade se torna assinalada pela repetição do ato de beber o “leite negro”, sintagma nominal topicalizado no primeiro verso, a partir do investimento reiterado num sujeito em primeira pessoa do plural. Esse “nós” – pronome que se acostumou a falar – demarca uma sistematização que foge à ordem privada das coisas, produzindo o descompassado *atrato do mundo* para além da individualização de um “eu”. Esse desarranjo de qualquer forma de ordem privada, comum à dinâmica de dessubjetivação imposta nos campos de concentração, não deixa de aí persistir na decisão do poeta de abolir qualquer marca de pontuação de modo a ser, acredito eu, um esforço de produção de experiências sensoriais de desconcerto, desordem, tumulto. Convertendo a ordem cronológica no poema, da noite à manhã, o percurso violento da radicalização de práticas essenciais à vida alcança um grau de potência ainda maior com a insistência do verbo “beber”, procedimento estético que faz irromper o forçoso ritual de eliminação da vida por dentro – engolir o leite negro, *schwarze milch*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino Jose Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 162.

ARAÚJO, Karin Bakke de. Fuga fúnebre, de Paul Celan. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 11, p. 281-288, mai. 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras completas. v. 1. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CELAN, Paul. Texto de agradecimento do primeiro prêmio recebido, em Bremen (1958). In: *Arte Poética: o Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

COCCHIARALE, Fernando. Nomes próprios. Texto escrito por ocasião da exposição *Nomes próprios*, na Galeria Thomas Cohn, São Paulo, abril de 1998. In: DANZIGER, Leila. *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2013.

COSTA, Luiz Cláudio da. O efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger. In: DANZIGER, Leila. *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2013.

DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

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

_____. Ler = apagar. *Nava: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, Instituto de Arte e Design, Juiz de Fora, MG*, v. 3, n. 1, jul./dez. 2017.

_____. *Shoah* ou Holocausto: a aporia dos nomes. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.

FREUD, Sigmund. A fixação no trauma, o inconsciente. Conferência XVIII. In: _____. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916 – 1917)*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

GUERVOS, Luis Enrique de Santiago. O antiniilismo estético e a superação do niilismo. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 11-29, dez. 2018.

LACAN, Jacques. *A Identificação: seminário 1961 – 1962*. Trad. Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras: Revista do Mestrado em Letras da UFSM, Santa Maria, RS, UFSM; CAL*, n. 16, jan./jul. 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Uma arca para a memória. In: DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

SOUZA, Alice Costa; MELENDI, Maria Angélica. Memória judaica na arte arquivista de Leila Danziger. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 8., n. 15, mai. 2014.

Recebido em: 01 de novembro de 2020.

Aceito em: 03 de dezembro de 2020.