

O ARTISTA COMO COLECIONADOR E ARQUIVISTA: LEILA DANZIGER E DANIEL BLAUFUKS

Lyslei Nascimento (UFMG)¹

Resumo: A Shoah tem sido um tema recorrente tanto na obra da artista plástica, escritora e ensaísta brasileira Leila Danziger (Rio de Janeiro, 1962) quanto na do fotógrafo, cineasta e escritor português Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963). Os dois artistas/escritores se inscrevem em um perfil da arte/literatura contemporânea que trabalha com coleções e arquivos – de textos, de imagens – entrelaçando as histórias familiares e pessoais com as narrativas oficiais da tragédia que se abateu não só sobre os judeus, mas sobre toda a humanidade na Segunda Guerra Mundial. Em sua tese de doutorado, Danziger estuda os monumentos e os anti-monumentos, a cidade como “oficina da história” e a arte contemporânea diante do que chamou de um “imperativo ético do testemunho”. Blaufuks, por sua vez, tanto em *Sob céus estranhos* (2002) quanto em *Terezin* (2010), põe em relevo um conceito de veracidade no qual a imagem acaba por se configurar como uma falácia. Essas aproximações de ambos os escritores ao tema da Shoah/Holocausto dão-se, sobretudo, por intermédio da inscrição do artista enquanto colecionador e arquivista, que recolhe os vestígios e ruínas da história.

Palavras-chave: Coleção; Arquivo; Shoah

Colecionar é uma forma de recordação [...].

(Walter Benjamin)

O ato de ler (e escrever) e o de colecionar estão intimamente ligados desde a etimologia das palavras: *colligere* – recolher, reunir – e *legere* – colher, colecionar, ler (SÁNCHEZ, 1999). A literatura, assim, tomada como coleção e arquivo – de citações, de imagens, de metáforas – intenta uma reordenação da linguagem, afirmando, no entanto, o caráter fragmentário e infinito de qualquer ordem ou classificação em um mundo que perdeu o sentido. O escritor cria, então, um tipo especial de leitor: um trapeiro que recolhe traços, restos, ruínas e fragmentos, fazendo dele, também, um colecionador e arquivista da memória do mundo. Escritor e leitor assumem, portanto, esse traço indelével da literatura do nosso tempo: o sentido ou os sentidos de colecionar e arquivar.

Podemos dizer, com o célebre texto “O colecionador”, de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2009, p. 237-256) – também um arrazoado de citações e reflexões – que

¹ Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. Contato: lyslei@ufmg.br

ambos, escritor e leitor, empreendem uma “luta contra a dispersão”. Pois, “o colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” e, na tarefa de tentar recuperar o que parece disperso, o escritor e o leitor procuram, a partir desse ponto de vista, estabelecer uma ordem, ainda que provisória e precária, de elementos fugazes da memória, preservando-os da perda total, da desmemória.

A Shoah tem sido um tema recorrente tanto na obra da artista plástica, poeta e ensaísta carioca Leila Danziger quanto na do fotógrafo, cineasta e escritor português Daniel Blaufuks. Ambos se inscrevem na arte e na literatura contemporânea a partir do uso de coleções e de arquivos – de textos e de imagens, próprias e alheias – como estratégia de construção de suas obras. Ao entrelaçar histórias familiares e pessoais, da ordem do espaço privado, com as narrativas oficiais da catástrofe que se abateu sobre a humanidade na Segunda Guerra Mundial, esses artistas fazem parte de uma tradição de escritores e artistas como Primo Levi, Georg Perec, Christian Boltanski que, na tarefa de fazer ouvir uma história dos vencidos, fazem emergir o mal de arquivo, como queria Jacques Derrida (DERRIDA, 2001), a coleção e a memória.

Leila Danziger é uma artista múltipla. Seu trabalho contempla as artes visuais, a poesia, a crônica, o ensaio. Ao analisar a produção em vídeo da artista, Márcio Seligmann-Silva afirma:

Danziger recorre a [Paul] Celan para fazer sua própria língua. Dessa língua revivida constrói uma poética do precário. Do “lixo” a artista faz uma obra crítica elaborada. O acumular do “lixo” faz dele um (des)arquivo daquilo que sobreviveu à catástrofe do progresso. Os vídeos de Danziger são como arcas que portam os escombros da Modernidade. A arte aurática só podia existir em uma era que se sentia totalmente encaixada na tradição. Danziger desenvolve uma poética à altura de nossa situação pós-histórica. Ao invés da continuidade da tradição, ela revela a continuidade da violência. Seu gesto é o de procurar criar um espaço que permita se romper com o fluxo constante da catástrofe (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 97-98).

A poética do precário na obra de Danziger, que é destacada pelo crítico, acaba por delinear, também, uma prática da coleção e do arquivo, do acúmulo de escombros, restos e fragmentos não a partir de uma tradição marcada pelo contínuo, pelo desejo do registro total e pleno da lembrança, mas, ao contrário, ao se dedicar a recolha de restos, Danziger evidencia, não sem antes, raspar, cortar, rasurar e apagar, um espaço que rompe com a imposição da persistência da violência em nossos dias.

O livro *Diários públicos*: sobre memória e mídia, por exemplo, publicado em 2013, apresenta-se em quatro partes intituladas: “Ruínas e ruídos da informação”, “Para pensar o apagamento”, “Tarefa infinita” e “Para Paul Celan”, e contempla imagens da produção artística e literária da autora, fotografias de suas instalações, ensaios críticos de Danziger e de pesquisadores da obra da artista.

Desde os títulos, já se está diante de algumas informações importantes para se adentrar no território Danziger, no universo do seu ofício. Palavras como “ruínas”, “destruções” e “apagamento”, põem o leitor diante de um trabalho infinito, como quer a artista, tensionado entre o desejo de preservar, o pendor da coleção e do catálogo, a memória arquivística e a consciência da precariedade das formas, dos objetos, a que a artista se acerca para compor um mundo provisoriamente organizado em instalações, poemas ou vídeos.

Na crônica “De Charlottenburg à Copacabana”, publicada na *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, a artista compõe um lírico relato e um registro fotográfico do escritório do pai após sua morte no Rio de Janeiro (DANZIGER, 2009). De acordo com esse belo texto, a sensação da filha é a de que somente ela poderia entender a lógica, as catalogações obsessivas, o esforço de ordenação e o método do pai. “Ele nem sabe”, ela reflete, somente eu admiro a beleza de seu local de trabalho, aquela arquitetura da memória que vi construir-se, armar-se, expandir-se” (DANZIGER, 2009). Nesse território paterno, portanto, a artista pode reconhecer seu trabalho e marcar, na obsessão do pai, nas idiossincrasias dele, sua inscrição filial. Está dado, pois, na arquitetura da memória, o espaço que irá se construir, armar e expandir no trabalho artístico dela que, no inventário do que resta do escritório do pai, enumera:

Abrem-se as arcas. Tantas e tantas listas, recibos, contratos, bilhetes, cartas, anotações. Anos e anos de contabilidade feita e refeita, verificada, glosada, arquivada. Caixas e caixas de canhotos de cheques de bancos há tempos extintos, sem falar nos envelopes usados, para sempre à espera de reaproveitamento; os papéis carbono contendo camadas e camadas de textos; bloquinhos de papel semi usados (reconheço alguns de diferentes momentos de minha vida escolar). Muitos papéis de rascunho foram arquivados em sacos de leite CCPL ou de pão de forma (DANZIGER, 2009).

Reconhecer o momento de sua vida escolar é, também, reconhecer-se na coleção e no arquivo do pai, envolto no “rendilhado de poeira”. Suas muitas cartas, papéis e envelopes, constituem uma correspondência. Tanto no sentido de reciprocidade, ou seja,

aquilo que é ou que se apresenta como correspondente, quanto na troca de cartas ou mensagens, na coleção de cartas enviadas e recebidas.

Neste ano, solicitei algumas informações à artista, acerca de uma das imagens da crônica, que serviu de capa para o meu *Borges e outros rabinos* (NASCIMENTO, 2009), que assim se manifestou:

Querida Lyslei, me desculpe a demora. Aquela imagem surgiu junto ao processo de escrita do texto "De Charlottenburg a Copacabana", que publiquei na Arquivo Maaravi. Acabei não expondo a foto em nenhum contexto além daquele texto, mas foi o movimento em direção àqueles arquivos de família (que desbravava pela primeira vez, num processo de despedida do meu pai, que ficou acamado ao longo de 8 anos após um AVC), que fizeram surgir o conjunto de poemas que chamei "Economia", do livro *Ano novo*. Acho que acabei não expondo a imagem, porque ela surgiu nesse contexto muito pessoal, cuja edição sugerida pela pessoa que fez a capa do seu livro é bem sintomática: o profissional da editora [Cássio Ribeiro] retirou a foto do meu pai no dia do seu *bar mitzvá*. E achei ótimo. (A versão original aparece na revista). Esse apagamento de uma imagem muito pessoal é o movimento mesmo do meu trabalho, creio. As questões pessoais são uma flecha, um vetor em direção à história maior, um ponto inicial de um trajeto que vai do privado ao público, da memória individual à memória coletiva. A lista de nomes reúne escritores que admiro e nomes de pessoas da minha família, promovendo essa mistura entre pessoal e público. Na foto aparece também a expressão "Nacht-und-Nacht", com a qual fiz um carimbo (é um extrato do Celan). Apliquei o carimbo à correspondência que meus avós e meu pai trocaram com parentes e amigos que não conseguiram visto para fugir da Alemanha (DANZINGER, 2018).

A partir da crônica, o leitor penetra na rede de correspondências que se arma sob o pátio da coleção e do arquivo pessoal, nessa sutil teia de fragmentos de um discurso amoroso, como queria Roland Barthes (BARTHES, 1989). Mais adiante, na crônica, ela revela as implicações desse projeto:

Não sei bem quando assumi o compromisso de decifrar seu universo, transportá-lo e cultivá-lo em outro meio, mas sei que lhe faço violência. Como toda experiência de mundo que ser quer duplicar, traduzir, rerepresentar, essa é fadada ao fracasso. Há tempos exercito-me em distender suas lembranças compactas (DANZINGER, 2009).

Cabe, assim, ao leitor atravessar os territórios plasmados pelo afeto, perceber as duplicações, tanto das coleções do pai e da filha, como a estratégia arquivística da artista, que traduz e distende o sentido das memórias pessoais e públicas.

Nascido em Lisboa, em 1963, numa família oriunda da Alemanha, Daniel Blaufuks passa a infância em um prédio onde moravam os seus avós e outros tantos

exilados não judeus que foram obrigados a “sob céus estranhos”, reinventar sua morada, seus lares, suas vidas. Esse espaço de diversidade, quase um *shtetl* que migra de vários países do centro e do leste europeu para Portugal, constitui-se como uma comunidade de refugiados que, não sem dificuldade, farão de Lisboa e seus arredores seu refúgio.

O artista recria, adulto, a partir de fotografias e de pequenas narrativas, os textos que compõem *Sob céus estranhos* (BLAUFUKS, 2007). Uma poética da coleção surge, assim, modesta e humanamente, como afirmou Leo Sptizer, num registro de memórias, de textos autobiográficos entre a ficção e a história, que tende a apontar para um movimento que intenta impedir a constituição do passado como um arquivo-morto (SPTIZER, 2007).

Um mundo de alusões a imagens, objetos, comidas, costumes que atraíram e marcaram o artista são por ele manipuladas, resgatadas do passado e reinscritas no território Blaufuks. Para Sptizer, quando utiliza essas reminiscências, bem como os filmes da época e os de família, os excertos de memórias e os jornais antigos, os trechos de diários de refugiados, os relatos de família e os materiais de arquivos europeus e norte-americanos, o artista acaba por oferecer ao leitor um documento e um testemunho, mas também uma possibilidade de rearranjo da memória a partir da ficção e da arte.

O livro-álbum é, assim, uma mescla de registros fotográficos, de textos ficcionais ou autobiográficos de Blaufuks e, também, de intervenções artísticas nas imagens que o artista recorta, destaca ou desfoca, além de uma versão em filme, com os textos narrados pelo autor. *Sob céus estranhos* se configura, portanto, como um texto híbrido, algumas vezes liricamente ficcional, construído a partir da memória, própria e alheia, de retalhos de textos, de imagens e de vozes que vão sendo trançadas a histórias íntimas e recordações pessoais do artista e de sua família com a memória de outros exilados em Lisboa.

Ao fotografar retratos, boletos de trem, cartas, postais e recortes de arquivos particulares e privados, o artista deixa-se fotografar, não completamente. Mãos, dedos, uma parte do braço. O leitor pode, assim, perceber, tanto o olhar do fotógrafo, sua perspectiva, mas também, a inscrição do corpo do artista, fragmentado, na coleção.

Algumas estratégias colocam em tensão o real nesse trabalho: a tomada da fotografia, como um objeto de uma coleção, sua manipulação e inscrição do artista nas imagens e nos textos que as acompanham. O sentido da coleção, na obra de Blaufuks,

não exibe um acúmulo obstinado, mas expõe o artista contemporâneo em sua tarefa de reinventar o passado de forma residual, tal qual na obra de Leila Danziger.

Quando recorda, ele corta e recorta miudezas, o artista aponta para o resíduo, o que sobra, como potencialidade narrativa. Isso se daria, em primeiro lugar, pelo estratégia de contrapor, nessa espécie de álbum de família ficcional, as suas interferências nas imagens que são retiradas de seus contextos (simples lembranças de viagens, como tíquetes, por exemplo, ou documentos, como os passaportes, as cartas-convites que garantiam acesso ao país, enfim, os arquivos dos exilados) e nos textos que as acompanham.

Esses pedaços de vidas são reorganizadas contrapondo-se a um outro arquivo: os pequenos textos, microrrelatos e mínimas reflexões do artista, que acompanham as imagens. Esse outro arquivo não é uma coleção de legendas nem explicações, ao contrário, funcionam independentes da imagem impressa.

O leitor pode, desse modo, também reorganizar a disposição das imagens, dos espaços recriados e das narrativas ali inscritas. Como não há uma linearidade estruturante, as páginas nem são numeradas, fica a cargo do leitor escolher por onde entrar nesse texto. A partir dessa estratégia, escrita e leitura delineiam o caráter combinatório da narrativa (textos, imagens, sons), bem como a noção de um “álbum de família” simulado, um outro arquivo que faz ruir a imaginária estabilidade do sentido único, apontando para a precariedade da memória e, por extensão, da narrativa contemporânea.

Essa reinvenção da narrativa, da história real da vida arquivada (ARTIÈRES, 1998, p. 9-34), ou da verdade imaginariamente vivida, relativiza o texto memorialístico construído a partir de citações, imagens e textos alheios e parece pautar-se por uma estratégia “bio-bliográfica” como queria Antoine Compagnon quando afirma:

Ora, o que é uma bibliografia senão o modelo de uma autobiografia, um *scrap-book*, uma coletânea de lembranças, um bilhete de trem, tíquetes de museu, programas de espetáculos, cartões de convite, flores secas: inventários dos ícones do autor (COMPAGNON, 1996, p. 75).

Estaria, o leitor, assim, diante de um *bricoleur*. Ou seja, Blaufuks, em *Sob céus estranhos*, seria um fotografo-escritor que constrói a sua obra com o que encontra (o arquivo familiar e todos os restos e ruínas do passado), monta com alfinetes, ajusta

(reinventando, reescrevendo e reinscrevendo em outro contexto, realizando outra inscrição); como uma costureirinha, diria Compagnon (COMPAGNON, 1996, p. 30).

Daí que ao iniciar o livro, com uma fotografia, ou quase uma tomada cinematográfica das lápides do cemitério judaico de Lisboa, em vez de instituir um lamento, reafirma a vida e faz com que o leitor reconheça que os nomes gravados na pedra são, na verdade, dos sobreviventes da perseguição nazista. O texto é um registro e um libelo:

Quando passeio entre as campas do cemitério judaico em Lisboa, reconheço os nomes gravados na pedra, como se estivesse num cemitério de aldeia.

Uns pertenciam ao círculo mais próximo dos meus avós, ao grupo da canasta, outros iam, como nós, à sinagoga em dias de festa ou ao centro israelita aos sábados à tarde. Alguns nomes são anteriores a estes: avós, tios ou pais, que conseguiram também escapar.

Das cinquenta a duzentas mil pessoas que passaram por Lisboa, apenas cinquenta aqui ficaram (BLAUFUKS, 2007).

Reconhecer-se, portanto, a partir do rol dos nomes inscritos nas lápides em Lisboa como se estivesse na aldeia, leia-se, na aldeia judaica, o *shtetl*, transporta o narrador para o passado dos ancestrais, na Europa, mas também faz emergir a aldeia que se faz em Lisboa, no exílio: Importa, pois, ressaltar que as lápides fotografadas são as dos que “conseguiram escapar”. Paradoxalmente, elas dão testemunho do refúgio em Lisboa.

A narrativa prossegue, não como um “passeio entre campas”, mas evidenciando a vitalidade que atravessou fronteiras e aportou em Lisboa, mesmo quando vistos eram negados e a população local não os olhava com simpatia (MUCZINIK, 1984, p. 263-268). Algumas outras imagens são desfocadas, pontilhadas, envelhecidas por mofo, bolor um estrago qualquer, natural do tempo, ou pela intervenção do artista. Essa estratégia, fantasmagoriza a crença na fotografia como documento, um dado da realidade que não pode ser lido de forma aberta, *punctual* (BARTHES, 1981), como queria Roland Barthes. Desse lugar, *punctual*, olhos e olhares buscam correspondência do leitor e do espectador.

A última imagem do livro a que quero me referir é uma fotografia, mas parece uma pintura, com um adulto e duas crianças indo, em tons ocres e amarelos, em direção a um horizonte infinito. O pequeno texto final deixa vislumbrar, talvez, para o leitor, o que resta do passado:

Agora estou deste lado do ecrã, revendo todas as fotografias e velhas bobines de 8 mm e vejo todos os que, um a um, foram partindo, levando um pouco de mim para sempre. Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava.

O leitor não sabe nem saberá quem são aqueles personagens. Também não saberá quem é o “eu” que está a dizer, nessa conclusão, de suas perdas em meio ao arquivo do mundo. O que resta? Somente, como queria Barthes, coleções parciais de objetos parciais? Talvez sim. No entanto, a condição de exilado do autor-narrador, reenvia o leitor para a tradição, que reinscrita, rearranjada, permeia os textos.

Leila Danziger e Daniel Blaufuks compõem, com suas obras, um grande arquivo, que permanece continuamente aberto para outras inscrições, muitas travessias. Para o historiador Pierre Vidal-Naquet, os arquivos da história se converteram em um lugar de trabalho (VIDAL-NAQUET, 1996, p. 22), mas certamente o acervo artístico e literário sobre a Shoah desses artistas, não é um lugar perdido na história da arte ou da literatura. Aquele que elabora um trabalho a partir desse acervo específico é, para além de um colecionador de memórias, um arquivista do tempo (BENJAMIN, 2008, p. 107-144). Sua criação, ou recriação, torna-se não só documento de identidade, mas parte de um arquivo mais amplo que só pode deixar-se capturar, fugidamente, nos fragmentos de um relato, numa lista, numa série de fotografias, nos objetos que, às vezes, parecem não se conectar, mas que, no entanto, parecem evocar tanto o *colligere* quanto o *legere* no desejo de organizar a dispersão do mundo provocada pelo frio do esquecimento.

Referências

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Trad. Dora Rocha. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008. p. 107-144.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 237-246.
- BLAUFUKS, Daniel. *Sob céus estranhos: uma história de exílio*. Lisboa: Tinta da China, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Editora UFMG, 1996. p. 75.

DANZIGER, Leila. De Charlottenburg à Copacabana. *Arquivo Maaravi: Revista de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 3, n. 4, mar. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1681/1766>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

DANZIGER, Leila. Resposta por e-mail à mensagem: Sua foto na capa de meu livro, em 28 de maio de 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. *Casablanca, ou o ressurgimento dos deuses*. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Bernardini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 263-268.

MUCZINIK, Ester. *Portugueses no Holocausto*. Lisboa: A esfera dos livros, 2012.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Uma arca para a memória. In: DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 97-98.

SPITZER, Leo. Apresentação. In: BLAUFUKS, Daniel. *Sob céus estranhos: uma história de exílio*. Lisboa: Tinta da China, 2007.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória e outros ensaios sobre o revisionismo*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1988.