



Lua Nova

ISSN: 0102-6445

luanova@cedec.org.br

Centro de Estudos de Cultura

Contemporânea

Brasil

Danziger, Leila

SOBRE CALENDÁRIOS E BIBLIOTECAS

Lua Nova, núm. 96, septiembre-diciembre, 2015, pp. 89-100

Centro de Estudos de Cultura Contemporânea

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67342810006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

SOBRE CALENDÁRIOS E BIBLIOTECAS

Leila Danziger

*Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ – Brasil.
<leiladanziger@gmail.com>*

<http://dx.doi.org/10.1590/0102-64450089-099/96>

Em uma cena do filme *Uma vez entrei num jardim*, realizado em 2012 pelo cineasta israelense Avi Mograbi, um calendário de 1936 propicia emocionante reflexão sobre a convivência entre os povos. Após encontrar uma página do calendário usada como marcador em um dos livros de seu pai, o personagem Ali, palestino israelense, transforma o impresso em breve e surpreendente narrativa histórica. Com solenidade e humor, Ali nos apresenta a página e enumera as diversas formas culturais de apreender a passagem dos dias, meses, anos (ver Figura 1). O calendário judaico, muçulmano e cristão (juliano e gregoriano) coabitam naquele pequeno pedaço de papel. O ano em exercício é 1936, mas também 5697 e 1355. Antes de terminar sua fala e oferecer a página como presente ao amigo Avi Mograbi, que também atua como personagem no filme, Ali afirma: “E eu não terminei de enumerar esse florilégio pluralista, o mosaico cultural, nacional e religioso no Oriente Médio. E tudo isso na ausência de um país democrático, igualitário...”

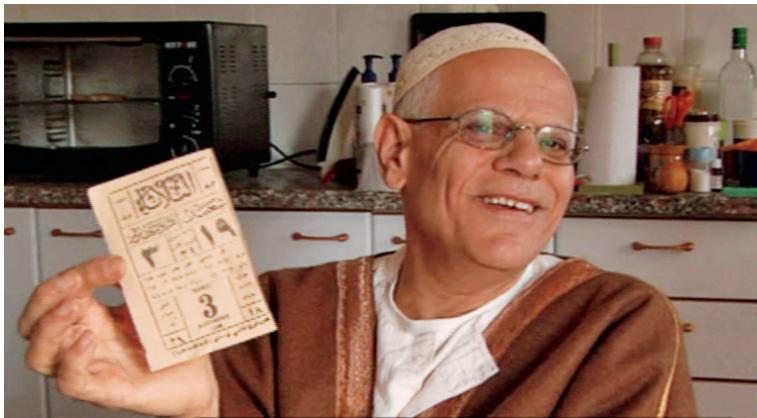


Figura 1 – Cena do filme *Uma vez entrei num jardim* (*Nichnasti pa'am lagan*), 2012. Produção franco-suíço-israelense de Avi Mograbi.

90

Há alguns anos venho trabalhando com agendas e livros encontrados entre os objetos de meu pai após sua morte. Bem mais modestas em seus diálogos culturais que o calendário do filme de Avi Mograbi, suas agendas conciliam apenas os calendários gregoriano e judeu, mas lembram que a coabitacão e a porosidade são aspectos constitutivos do judaísmo diaspórico. Suas páginas permaneceram em branco, inutilizadas, novas e obsoletas, avessas ao atarefamento, infensas à instrumentalização, como se qualquer um daqueles anos remotos estivesse diante de nós, prestes a começar de novo, mais uma vez, prenhes de esperanças extraviadas do passado.

Talvez seja desnecessário lembrar a importância dos calendários para Walter Benjamin. Em uma de suas teses sobre a história – praticamente contemporâneas da preciosa página de calendário que sobrevive no filme de Avi Mograbi –, o filósofo alemão afirma que os calendários se diferenciam dos relógios, pois estes nos oferecem um tempo homogêneo e vazio. Os calendários guardariam a consciência histórica revolucionária, a experiência de um tempo carregado de memória e atualidade, com festas, feriados, rupturas potenciais no *continuum* da história,

onde cada presente abriria uma multiplicidade de futuros possíveis.

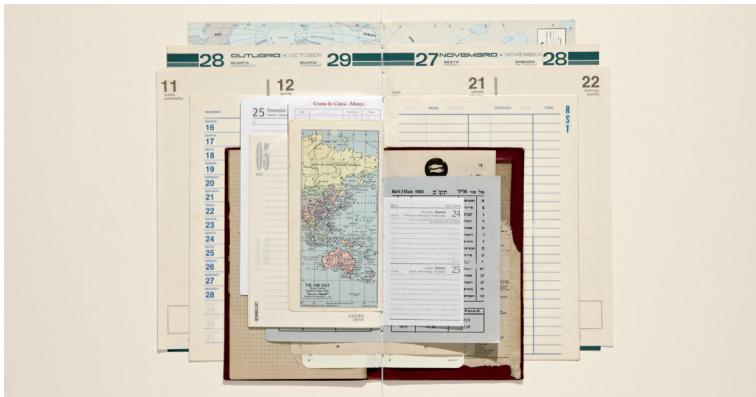
Em relação às agendas de meu pai, busco criar descompassos na falaciosa linearidade do tempo, embaralhar os dias, misturar seu tempo ao meu, suas agendas às minhas (utilizadas e rasuradas). Esperançosamente, trata-se de buscar representações mais autênticas de nossa experiência temporal, estabelecer configurações, inscrever ritmos diferenciados nessa convenção que chamamos calendário (ver Figuras 2, 3a e 3b).

Se a palavra *calendrier* não é recorrente na filosofia de Derrida, encontramos, porém, em seus textos a valorização de datas, aniversários, anéis, marcas. Uma data é uma ferida, um entalhe, uma incisão, uma marca que o poema traz, escreveu o filósofo sobre a poesia de Paul Celan (Derrida, 1986). E uma das inscrições que faço surgir no corpo das agendas reconfiguradas é justamente a poesia de Celan, sobretudo uma frase escrita em francês em um poema em alemão, presente no livro *Die Niemandsrose*

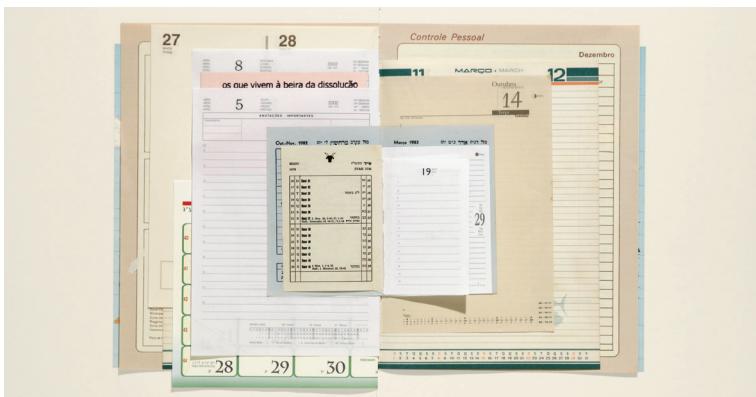
91



Figura 2 – Leila Danziger. *Todos os dias de nossas vidas*. Capas e páginas de agendas costuradas e objetos sobre mesas de madeira. Dimensões variáveis. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, jan.-mar. 2015. Mostra coletiva Asas a Raízes. Curadoria de Sonia Salcedo Del Castillo.



92



Figuras 3a e 3b – Leila Danziger. *Todos os dias de nossas vidas*, 2014. Páginas de agendas de anos diversos encadernadas, 27,5 cm x 45 cm (abertas). Fotos de Wilton Montenegro.

(*A rosa de ninguém*): “Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?”. Esta interrogação faz alusão a Verlaine, cuja obra é percorrida por um lirismo obviamente incompatível com a experiência de Celan. Mas a interrogação de Celan, que anseia por uma floração paradoxal, faz ecoar um poema de Verlaine já marcado por certo pessimismo. Trata-se do célebre “A esperança brilha como uma palha no estábulo” (“L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable”), em que o suposto brilho da esperança é rebatizado à opacidade da palha. A exclamação “Ah! quand

refleuriront les roses de septembre!”, que conclui o poema de Verlaine, é carregada de impaciência pelo clima ameno que se inicia em setembro no hemisfério norte, e transforma-se, no poema de Celan, em uma data cifrada (Wetzel, 2004, pp. 141-42). Na torção realizada por Celan, o mês de setembro deixa de apontar apenas a estação do ano em que há o recomeço de um ciclo – nos países do hemisfério norte, o ano letivo recomeça em setembro –, tornando-se uma comemoração negativa, uma espécie de feriado doloroso, um monumento no tempo, lembrando o início da Segunda Guerra Mundial (setembro de 1939), e, na esfera pessoal, a deportação dos pais de Celan (acontecida também em um mês de setembro). Assim, a palavra que era um elemento altamente melodioso em Verlaine transforma-se, com Celan, em uma cifra da catástrofe coletiva e da dor pessoal.

Em meio às agendas reconfiguradas, o verso “Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres?” funciona como um ritornelo, termo de origem musical designando um tipo de marcação usada para delimitar um trecho em uma partitura, e que, na filosofia de Deleuze e Guattari, torna-se um conceito. Sucintamente, o ritornelo pode ser compreendido como “um segmento (de um relato, de um texto, de uma canção ou de uma forma visual) que se autonomiza e insiste numa reverberação criadora que vai transformar todo o conjunto” (Caiafa, 2000, p. 60). Os sopros, balbucios, palavras desarticuladas e hesitantes que surgem na poesia de Celan, fruto de sua adesão tão problemática à língua alemã, reverberam em outras séries – sobretudo com jornais¹ – em que busco atualizar sua poesia no aqui e agora em que vivemos, nossa “vida nua de cada dia”.

¹ De 2001 a 2011, realizei a série “Diários públicos”, a partir da ação de apagar jornais de diversos países (Alemanha, Brasil, Israel, França), dando origem a diferentes subséries, livros de artista, vídeos e uma instalação (Danziger, 2013).

A série de trabalhos com as agendas² foi motivada pelo encontro com esse tempo recebido em herança. Mas, em 2013, em uma viagem à Berlim, comprei uma agenda alemã de 1943, praticamente sem anotações, mas que nos faz perceber que naquele ano, na Alemanha, a escanção do tempo era nazista, festejando a anexação da Áustria, entre outras datas nefastas, e liquidando toda a diferença. Porém, curiosamente, essa mesma agenda impressa em tipografia gótica transgredia um decreto promulgado em 1941.

A tipografia gótica ou *Frakturschrift*³ conheceu seu momento de glória logo após a tomada de poder pelos nazistas, tendo sido, em 1934, decretada a “escrita ariana” e, portanto, proibida aos editores judeus. No entanto, em 1941, numa manobra de difícil compreensão, essa mesma tipografia será decretada judia e proibida no Reich. Uma possível explicação encontra-se no fato de que a propaganda alemã deveria ser comprehensível em todos os países ocupados, e essa escrita permanecia indecifrável para além das fronteiras alemãs⁴.

Interessante observar que a *Frakturschrift* segue associada ao nazismo⁵. É inegável que a materialidade de todos os impressos que nos rodeiam – livros, jornais, cartazes – é portadora de valores e de memória. Concordo com Giulio Carlo Argan quando o historiador da arte e ex-prefeito de

² *Todos os dias de nossas vidas* (2013-2015) foi parcialmente exposta na mostra individual O que Desaparece, o que Resiste (Funarte, Belo Horizonte, 2014), e exposta integralmente em Asas a Raízes, mostra coletiva realizada na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, entre janeiro e março de 2015, com curadoria de Sonia Salcedo Del Castillo.

³ A *Frakturschrift* engloba um conjunto de tipografias que disputou espaço com a tipografia Antiqua.

⁴ Mais informações disponíveis em: <<http://m.slate.fr/story/104507/relire-comment-lecriture-est-devenue-une-arme-de-propagande-sous-hitler>>.

⁵ Antes de 1933, poucos livros alemães eram impressos com essa escrita (cerca de 5% das obras); em 1935, essa taxa sobe drasticamente, aproximando-se de 50% dos livros impressos. Mais informações em: <<http://m.slate.fr/story/104507/relire-comment-lecriture-est-devenue-une-arme-de-propagande-sous-hitler>>. Ver também “L’écriture. La Fraktur 2”, de Jeanette Konrad, em: <<http://www.arte.tv/magazine/karambolage/fr/lecriture-la-fraktur-2-karambolage>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

Roma afirma que todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística, pois mesmo quem compõe uma página tipográfica propaga conteúdos, inscreve valores em nosso sistema de valores (Argan, 1992, p. 224). A página impressa, compreendida como elemento importante em nossa “partilha do sensível”, me interessa há vários anos, consciente de que o livro é apenas um de seus abrigos. Compreendo a página como estrutura de inteligibilidade, cuja vocação é propagar valores e relações singulares entre arte, história, memória e esquecimento, circulando entre o público e o privado.

O interesse pela estrutura da página e pela ambígua presença da tipografia gótica orientam outro trabalho que realizei em 2014, a partir de uma pequena biblioteca, mais uma entre tantas heranças paternas, marcadas pela negação, pela ausência, pela ação deliberada de esquivar-se à transmissão. Essa biblioteca, bastante modesta, foi transportada de Berlim ao Rio de Janeiro em dezembro de 1935, quando meu pai e meus avós deixaram a Alemanha nazista. Constitui-se de cerca de setenta livros, basicamente clássicos alemães: as obras completas de Goethe, Schiller, Lessing, Heine, além de traduções de Shakespeare, entre outros autores, além de livros de oração (*Sidurim*) em alemão e em hebraico. A esse núcleo principal, juntaram-se livros oferecidos por um amigo da família, exatamente dos mesmos autores encontrados nas estantes de meu pai, obras que assinalavam a passagem entre a tradição religiosa e a modernidade. Esses livros são signos materiais da narrativa da assimilação dos judeus na Alemanha, signos da emancipação pela devoção à *Bildung*, esse conceito chave da autoconsciência burguesa, como tão bem descreveu Aleida Assmann. Ao discorrer sobre a história da ideia alemã de *Bildung*, a autora mostra que sua concepção original foi radicalmente truncada, conduzindo à “perversão dos ideais que haviam significado originalmente, para os judeus,

um convite, um princípio integrador” (Assman, 1994, [s. p.]; tradução da autora). Como escreveu Luis Krausz (2012, p. 37) em extenso ensaio,

[...] a *Bildung* representa as ambições e as esperanças de uma geração que, ao querer livrar-se das humilhações intrínsecas à experiência judaica na Diáspora por meio da redenção (da religião), acredita ser possível superar essa condição na própria Diáspora, por meio da aquisição plena dos direitos de cidadania.

Pela *Bildung*, as diferenças sociais, étnicas e religiosas deveriam ser superadas por uma imagem moderna do ser humano orientada pela autonomia do indivíduo e seus laços pessoais. Contudo, ao longo de algumas décadas, o que deveria ser um meio de integração, transformou-se em fórmula de exclusão, e o pertencimento social não foi mais avaliado em termos culturais, mas apenas em “termos zoológicos”, segundo Assmann (1994). A opção moderna em favor da *Bildung* como elemento de integração cedeu lugar à prova arcaica de “arianidade”.

A importância da *Bildung* para os judeus alemães, assim como seu fracasso literalmente catastrófico, aparece em uma passagem do livro de Assmann, em que a autora conta os últimos instantes de uma judia alemã de oitenta anos, que recebeu ordem de deportação de uma cidade do Reich:

Ela não precisou obedecer, tendo seu neto [...] conseguido a necessária dose de veronal. Ele foi testemunho de suas últimas horas, vividas em companhia dos clássicos. Ele se lembra de uma quantidade impressionante de poesia recitada de cor, como o monólogo de Thekla, em *Wallenstein*. Ela partiu com esses versos, que foram seu último guia em direção

à morte voluntária. Estes judeus parecem ter sido [...] os últimos guardiões da ideia alemã original de *Bildung* (Assmann, 1994, p. 83; tradução da autora).

Bibliotecas de clássicos alemães impressos em *Frakturschrift* podem ser encontradas em abundância, como autênticas ruínas da *Bildung*, em qualquer sebo de Tel Aviv. No filme de 2011 do diretor e roteirista Arnon Goldfinger, intitulado *O apartamento*, há uma cena que mostra dois destinos possíveis para os livros transportados para diversas partes do mundo com as famílias judias que escaparam da Alemanha nazista: tornarem-se objetos meramente decorativos ou serem descartados. Mas o que solicitam esses livros em sua materialidade específica, e onde nos inscreve essa memória?

Em minha biblioteca-instalação (Figuras 4 e 5), introduzi entre os livros herdados duas publicações de autores cujas obras se inscrevem no campo de recepção da *Bildung* e que testemunham igualmente seu fracasso: Paul Celan e David Grossman; este último presente com uma coletânea de ensaios sobre a situação política israelense intitulada significativamente *Writing in the dark*. Mas também introduzi um caderno em que meu avô, aos sessenta anos, tentava em vão aprender português. Com sua caligrafia que demonstra um corpo disciplinado e exausto, ele escreveu orgulhoso: “somos brasileiros”, sentença que ainda não valeria para ele, mas que anuncia o horizonte de sua descendência.

97

Seria também importante refletir sobre tudo o que a *Bildung* quis superar, como, por exemplo, o iídiche, língua ausente na biblioteca de meu pai, que se orgulhava, como tantos outros judeus alemães, de falar *Hochdeutsche Sprache* (a língua culta alemã). Mas, como apontou Franz Kafka, a riqueza e a singularidade do iídiche encontra-se no fato de ser composto por palavras estrangeiras, que conservam a urgência e a vivacidade com as quais foram acolhidas. É uma língua percorrida “pelas migrações dos povos.



98



Figuras 4 e 5 – Leila Danziger. *Bildung*, 2014. Dezoito pranchas com páginas e capas de livros abertos e costurados, 98 livros dispostos sobre prateleira de madeira e 112 fotografias e documentos dispersos entre as páginas dos livros. 300 cm x 400 cm. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, ago. 2014-jan. 2015. Mostra Há Escolas que São Asas e Há Escolas que São Gaiolas. Curadoria de Paulo Herkenhoff e Janaína Melo. Fotos de Wilton Montenegro.

Tudo aquilo, alemão, judaico, francês, inglês, eslavo, holandês, romeno e até latino [...], é preciso uma certa energia para manter unidas várias línguas dessa forma" (Kafka apud Zevi, 2002, p. 17).

Creio que esse mesmo esforço (utópico?) que percorre o iídiche estrutura a página do calendário que Ali, o palestino israelense, oferece a Avi, o judeu israelense, no filme *Uma vez entrei num jardim*. A convivência entre línguas e calendários distintos, mantidas em contato permeável, em fricção produtiva, deveria nos ajudar a conjurar o risco, mais do que nunca presente, de clausuras identitárias.

Leila Danziger

é artista plástica, professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora do CNPq.

Bibliografia

99

ARGAN, G. C. "O espaço visual da cidade". In: _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

ASSMANN, A. 1994. *Construction de la mémoire* une brève histoire de l'idée allemande de Bildung. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

CAIAFA, J. 2000. *Nosso século XXI*: notas sobre arte, técnica e poderes. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

DANZIGER, L. 2013. *Diários públicos*: sobre memória e mídia. Rio de Janeiro: Contra Capa.

DERRIDA, J. 1986. *Schibboleth*: pour Paul Celan. Paris: Galilée.

KRAUSZ, L. 2012. *Passagens*: literatura judaico-alemã entre gueto e metrópole. São Paulo: Edusp.

WETZEL, H. H. 2004. "Verlaine et les poètes de langue allemande". In: BRUNEL, P.; GUYAUX, A. (orgs.). *Paul Verlaine*. Paris: Colloque de la Sorbonne, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (coleção Mémoires de la Critique).

ZEVI, B. 2002. *Arquitetura e judaísmo*: Mendelsohn. São Paulo: Perspectiva.



SOBRE CALENDÁRIOS E BIBLIOTECAS

LEILA DANZIGER

Resumo: A partir de dois trabalhos plásticos realizados a partir de calendários (*Todos os dias de nossas vidas*, 2013-2015) e livros (*Bildung*, 2014), proponho reflexões sobre o tempo, a memória, a história e, também, a convivência entre povos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Memória; Paul Celan; Bildung.

ABOUT CALENDARS AND LIBRARIES

Abstract: Starting at two artwork carried out with books and calendars (All the days of our lifes, 2013-2015 and Bildung, 2014), I propose reflections on time, memory, history, and also the coexistence between peoples.

Keywords: Contemporary Art; Memory; Paul Celan; Bildung.

Recebido: 30/07/2015

Aprovado: 13/08/2015