

## O impossível dizer de Leila Danziger: (des)escrita, aporia e espanto

*The imposible saying of Leila Danziger: (dis)writing, aporia and amazement*

Thiago Grisolia Fernandes\*

 [0000-0002-0856-8528](https://orcid.org/0000-0002-0856-8528)

### Resumo

Este artigo lança um olhar sobre a noção de apagamento na obra da artista e poeta Leila Danziger, a partir do procedimento de arrancar a camada mais superficial de folhas de jornal, presente em vários de seus trabalhos. Pensando sua produção plástica e poética a partir deste mesmo procedimento, desdobramos conceitos como os de aporia, testemunho e desescrita, recorrendo a pensadores como Márcio Seligmann-Silva, Jean-Luc Nancy, Paul Celan e Jacques Derrida, contribuindo para a construção de um campo ampliado da poesia.

### Palavras-chave

Leila Danziger; Apagamento; Aporia

### Abstract

*This article takes a look at the notion of erasure in the work of the artist and poet Leila Danziger, based on the procedure of removing the most superficial layer of newspaper sheets, present in several of her works. Thinking about his plastic and poetic production based on this same procedure, we unfold concepts such as aporia, testimony and diswriting, using thinkers like Márcio Seligmann-Silva, Jean-Luc Nancy, Paul Celan and Jacques Derrida, contributing to the construction of an expanded field of poetry.*

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ.

Há, na obra da artista-poeta carioca Leila Danziger, um procedimento-chave, que atravessa boa parte de seus trabalhos e constitui matéria fundamental de sua investigação artística. Trata-se do gesto quase obsessivo de depilar folhas de jornal, colando fitas adesivas sobre a folha e retirando-as em seguida, apagando assim sua camada mais superficial. Este gesto funciona como uma operação plástica que produz uma espécie de alegoria formal da noção de apagamento, revelando, pela via da forma, alguns dos temas sobre os quais seu trabalho parece querer se debruçar: a memória em relação ao esquecimento, as possibilidades e impossibilidades da linguagem diante da história e seus eventos traumáticos e a forte dimensão plástica, material da escrita poética.

De saída, podemos observar, como efeito deste procedimento, a subtração da palavra. Mas não se trata, no caso de Leila, de uma subtração completa, absoluta; não se trata de um abandono que implica em um déficit ou em uma falta. Pois, quando apagadas, as folhas de jornal de Leila Danziger – de que são compostos os trabalhos *Lembrar | Esquecer*, de 2006, a série *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*, de 2008 e a série *Vanitas*, de 2010, para citar apenas alguns exemplos – revelam o verso da folha de jornal, a folha de trás, a face oculta da comunicação, o avesso do procedimento de escritura do mundo.

Derrida, em conferência intitulada “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” (2012), procurando responder à provocação “Dizer o acontecimento, é isto possível?”, coloca em questão a prerrogativa que teriam certos meios de comunicação de dizer o acontecimento:

A televisão, o rádio, os jornais, nos trazem os acontecimentos, nos dizem o que se passou ou o que está se passando agora mesmo. Tem-se a impressão que o desdobramento, os progressos extraordinários das máquinas de informação, das máquinas próprias a dizer o acontecimento deveriam de certa forma aumentar os poderes da fala quanto ao acontecimento, esse da fala da informação. Ora, me lembraria de uma palavra – e é uma evidência –, que esse pretendo dizer do acontecimento, e mesmo essa mostragem do acontecimento não está nunca naturalmente à medida do acontecimento, não é nunca confiável a priori. (DERRIDA, 2012, p. 237)

Se a escrita dos jornais poderia nos oferecer, em princípio, a grande quantidade de informação que é característica de nossa época, Leila, ao “depilar”

o jornal, denuncia a fragilidade da informação que diz o mundo, subvertendo sua leitura e mostrando apenas seu ilegível avesso. Para Márcio Seligmann-Silva, o jornal passa a não mais ser lido, mas deslido – o que nos aponta para o fato de que a escritura realizada com este gesto de apagamento – “gesto ao mesmo tempo delicado e ritual, repetitivo e violento” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 95) – é, em verdade, não uma falta de escrita, mas seu avesso: “O trabalho de Danziger é como o destecer noturno de Penélope: ela deslê o jornal com seu gesto de retirar sua camada superficial” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 98).

Se a informação é a substância que alimenta o ser humano moderno, assim como engraxa as engrenagens dos sistemas econômico e político, através dos apagamentos os jornais se tornam ‘balbuciar’, ‘lalar’, objeto significativo que tende ao puramente matérico, ou seja, uma negação da sociedade da informação” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 91).

Em vários trabalhos, como em *Pallaksch. Pallaksch*, da série Diários Públicos (2011) [figura 1], e *Para-ninguém-e-nada-estar* (2008-2010) [figura 2], a artista, depois de retirada a camada mais superficial das folhas de jornal, aplica sobre as folhas algumas palavras; mas, então, estas palavras já nada podem dizer, a não ser a impossibilidade de que algo seja dito. No primeiro caso,

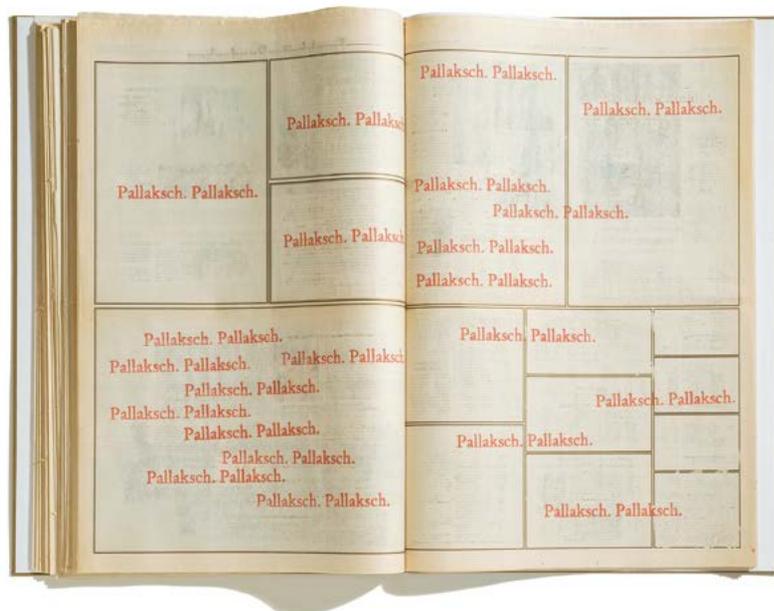


Fig. 1  
Leila Danziger. *Pallaksch. Pallaksch*, da série Diários Públicos, 2011.

as palavras utilizadas, que dão título ao trabalho, são os versos do poeta romeno, judeu, de língua alemã, Paul Celan – justamente a onomatopeia “*Pallaksch, Pallaksch*”, que não tem, em princípio, nenhum sentido definido na língua.

Estas palavras, que nada querem ou podem dizer, tornam-se, no trabalho de Leila, um balbucio – a um só tempo delicado e violento – que resta do turbilhão de informações que querem dizer o mundo. Se tais palavras enunciam a ausência de sentido, Derrida, em texto sobre a poética de Edmond Jabès, poeta egípcio de origem judaica, para quem a ideia de escritura também é muito cara, afirma que “a ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, o que dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas ‘formam’ ao fechá-la na sua rede” (DERRIDA, 2002, p. 63-64). Retornando a um grau zero da escritura, anterior ao significado, esses dizeres-balbucios desinstrumentalizam a língua, pela ausência de sentido imediato, mas, em vez de oferecerem possibilidades múltiplas de significação, fundam-se numa espécie de aporia, em um impasse, em uma ausência quase definitiva de acesso. Jean-Luc Nancy diz que “o sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer”, já que o sentido de que se trata, em poesia, é sempre aquele do “acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado” (NANCY, 2013, p 416). Esta aporia fundante da poética de Leila Danziger também se apresenta em Paul Celan, como traduzido por Leila, que salienta, ao final, a gagueira, o eterno gaguejar que nada pode dizer, mas que se apresenta apenas como um balbucio incompreensível:

(...)  
Viesse  
viesse um homem  
viesse um homem ao mundo, hoje, com  
a barba de luz dos  
Patriarcas: ele poderia  
se falasse ele deste  
tempo, ele  
poderia  
apenas gaguejar e gaguejar  
sempre –, sempre –,  
continuamente.  
(“Pallaksch. Pallaksch.”)  
[Celan apud DANZIGER, s/d]

Há, ainda, um vídeo, do mesmo ano de *Pallaksch. Pallaksch*, em que, ao fundo de imagens da artista performando seu gesto de apagamento dos jornais, sobrepostas a imagens de ondas quebrando na beira da praia, ouve-se a voz do próprio Celan murmurando, continuamente, esses versos. O som do indizível, neste caso, completa a imagem do apagamento e da evanescência.

No outro caso, Para-ninguém-e-nada-estar (figura 2), tradução de Claudia Cavalcanti para outro verso de Paul Celan, observa-se, na folha do jornal, mais do que o que está do outro lado da página, também alguns rastros do gesto de apagamento, algo que sobra da página apagada, além do carimbo, em vermelho, com este verso do poeta judeu. Esses rastros do apagamento apresentam-se ora como imagens, ora como palavras avulsas, e possibilitam uma ressignificação do texto jornalístico – não no sentido de se recriar uma narrativa, como em uma espécie de montagem ou mixagem, mas de transformar plasticamente uma imensa quantidade de informação, agora apagada, em *outra coisa*: talvez em poesia. Se, como aponta Nancy, “a própria poesia pode ser encontrada ali, onde sequer há poesia”, podendo ser mesmo “o contrário e a recusa da poesia, e de toda a poesia” (NANCY, 2013, p 416), este verso de Celan – que é a própria poesia – junto com o gesto de Leila, permite encontrar poesia ali, onde só havia certa massa informe de notícia. “O jornal se transforma em poesia, como ocorre em alguns trabalhos de Danziger que apresentam páginas de jornal nas quais algumas palavras são mantidas, projetando um universo poético onde antes só havia prosa” (SELIGMANN-SILVA, 2012, pp. 91-94).

Os trabalhos de Leila operam sempre a partir de uma perspectiva da memória: o apagamento dos jornais tem por objetivo, no mais das vezes, mais do que proporcionar escritas outras, denunciar a fragilidade do nosso sistema de política da memória. Ao recorrer à poética de Paul Celan, que viveu a experiência do campo de concentração, e sendo ela própria de uma família de origem judaica, a artista utiliza a escritura de modo subvertido: não para escrever a memória daquela que foi uma das catástrofes-síntese do Ocidente, mas para, por outro lado, *desescrevê-la*; ou, antes, escrever seu esquecimento. Seligmann-Silva afirma que, ao “apagar a memória do mundo”, tal apagamento “tem justamente um efeito de memória”, porque a artista “estende nosso horizonte e alarga nosso espaço lúdico de ação” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 94).

Mas, se o teórico nos diz que Leila parece pedir silêncio (“Silêncio, por favor!”, ela parece nos dizer” [SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 91]), evidenciando

o caráter silencioso disso que chamamos *desescrita*, que quer negar as falas positivas do mundo, o suporte do jornal parece evocar, irremediavelmente, uma multidão de vozes, que resistem em ser suprimidas no trabalho de Leila – a despeito de sua vontade de silêncio. É impossível, poderíamos dizer, escapar ao turbilhão polifônico de informações que constituem nosso defasado aparato de memória histórica, sobretudo nossa história do presente. E, por mais violento que seja o gesto de Leila, e por mais delicado que o seja, seu trabalho, embora dotado deste imenso potencial silencioso, abarca todas as vozes: é “pura entropia”, a levar todas as vozes de volta à massa da terra, misturadas e irreconhecíveis. Situa-se, portanto, na tênue zona de tensão entre o silêncio e a polifonia, entre o balbucio e o grito de denúncia, este trabalho que, mais que operar “uma diferenciação no discurso jornalístico, problematizando a verdade construída como obviedade através da desordem e da ruína produzida na materialidade da página” (COSTA, 2012, p. 69), como sugere Luiz Cláudio da Costa, dá corpo ao esquecimento – ou voz ao silêncio.

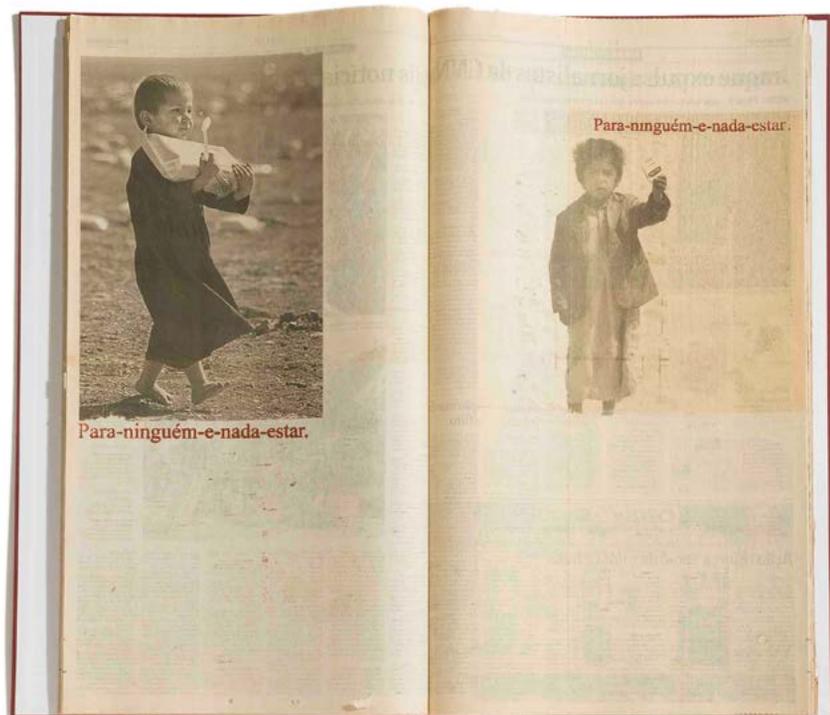


Fig. 2  
 Leila Danziger.  
 Para-ninguém-e-nada-estar,  
 2006-2010

Talvez esta espécie de contrassenso, tão bem realizada plasticamente por Leila, coloque em jogo um impasse constitutivo da poesia: este que se apresenta entre a experiência, ou o acontecimento, e a linguagem, na medida de sua própria impossibilidade. Isto é que, talvez, a aporia de que falamos, que parece fundar a poética de Leila e mesmo de Celan, seja, na verdade, fundante da “própria poesia”. E esta dimensão aporética da escrita poética está também de algum modo presente no trabalho de Leila mais identificado com a poesia propriamente dita.

A artista-poeta tem dois livros de poemas publicados, *Três ensaios de fala* (2012) e *Ano novo* (2016). Em ambos, embora o procedimento plástico de apagamento das palavras, de que falamos no início deste ensaio, não esteja efetivamente presente, há uma forte remissão a tal processo. O poema *Pontualidade*, de seu segundo livro, elabora quase nos mesmos termos o que viemos discutindo a respeito de seu trabalho plástico:

Às seis e trinta e cinco, eu abro a janela  
e os jornais oscilam com o vento:  
a carcaça da baleia, o herói de pedra,  
a criança que atravessa um rio a cavalo.  
O dia começa à espera de um aceno.  
O menino eleva o olhar ao décimo andar  
no exato instante  
em que fecha o portão de ferro.  
Eu devolvo imobilidade às imagens e me retiro  
por trás do vidro sempre empoeirado  
que filtra a brutalidade crescente do sol.  
(No lugar do mundo em que estou, as estações nunca se cumprem.)  
De passagem, inspeciono  
minúsculas configurações  
de sujeira e mofo  
em progressão  
Há perspectivas da casa que desconheço,  
pontos  
em que me demoro  
não mais do que instantes.  
Sei que há vida

no vão inalcançável  
entre o armário e a estante  
onde o que cai  
se ausenta  
e reaparece –  
livre de função, urgência,  
sentido.  
É mesmo importante  
que alguns lugares da casa  
vivam sem mim  
(DANZIGER, 2016, p. 53).

Os jornais desperdiçando ao vento suas notícias (juntamente com seu vago poder de dizer os acontecimentos), a escritora que se retira (“de sua própria escritura”, como diz Derrida?), a vida que há nos vãos onde algo cai, tornando-se ausente e tornando a aparecer (em um jogo de mostraçã e apagamento), uma existência que se dá a despeito da presença física, a liberação dos grilhões do sentido, tudo isso comparece no poema, como na obra visual. “E isso, ao menos, todos temos em comum/ – entropia e nenhum sentido” (DANZIGER, 2012b, p. 63), dirá Leila em seu livro anterior, *Três ensaios de fala*, cuja capa, não por acaso, é uma imagem de um trabalho seu em que, dentre outros elementos, há várias borrachas, de aparência infantil, gastas, como se já tivessem realizado muito apagamento.

Há, ainda, em sua poesia, um nome, às vezes próprio, às vezes comum, que a todo momento se ausenta, que não pode ser pronunciado. Este nome interrompe o fluxo da história, da herança, da linhagem, da transmissão familiar da língua (como no caso Celan), ora trazendo à tona a ascendência judaica da poeta, evocando um evento histórico tão violento e traumático, como o Holocausto e as feridas da guerra, ora rememorando eventos familiares, igualmente traumáticos, porém em menor escala, como no poema abaixo, também de *Ano novo*:

Sem querer, mancho de vinho  
a narrativa de uma vida.  
  
Arquivados há décadas  
três recibos de hospital –

berçário incubadora oxigênio

novembro de 1960

uma menina

[Seu nome: jamais pronunciado em família.]

(DANZIGER, 2016, p. 25).

Há acontecimentos cuja densidade histórica e cujos efeitos espantosamente devastadores para a vida humana fraturam o tempo, tornando sua reprodução pela linguagem impossível. Algumas guerras, a escravidão, a tortura, o campo de concentração produzem experiências tão radicais que sua narração, mesmo pelos que sobreviveram a elas, não assimilam sua totalidade. Vários autores já se debruçaram sobre o tema, e não nos interessa, aqui, aprofundarmo-nos nas noções de testemunho e memória. Derrida, na conferência já mencionada, chega mesmo a dizer que não apenas estes acontecimentos que fraturam a História são impossíveis, inviáveis pela linguagem, mas que o é todo acontecimento, como, poderíamos dizer, a morte de um bebê (não) dita no poema acima.

Em entrevista a Fátima Pinheiro, da Revista Subversos, Leila, ao ser perguntada se o seu trabalho tratava de uma poética sobre o impossível de dizer, responde:

Talvez tenha me tornado artista para me aproximar dessa área de silêncio que havia na minha história familiar, como mencionei há pouco, o que por sua vez me impulsionou em direção a uma história muito maior. A literatura de testemunho foi e continua sendo muito importante para mim. E acho que enfrentar impossibilidades é a tarefa mesma da arte. Seu regime é sempre aporético. Ou seja, o artista sabe que vai falhar ao tentar dar forma a certa experiência e, ao mesmo tempo, não pode fugir a isso. Como escreveu Manuel António Pina, poeta português morto recentemente: “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado”. (DANZIGER, 2012a, s/p)

Na mesma entrevista, Leila afirma que, embora tenha nascido nos anos 1960, a experiência da II Guerra “é o prisma que orienta minha reflexão (e perplexidade) diante de tudo o que acontece” (DANZIGER, 2012a, s/p). Esta perplexidade ou, por outra, este espanto, que irrompe diante das experiências-limite que cindem

a temporalidade da história, de que já falamos, como as guerras e seus efeitos sobre as cidades e as subjetividades – mas também, se quisermos, pensando com Derrida, de qualquer acontecimento –, parece-nos ser uma outra face daquela aporia de que, segundo a própria Leila, sempre se trata na produção de arte.

Alberto Pucheu argumenta longamente, remetendo à tradição clássica, a respeito dos pontos através dos quais é possível associar espanto e aporia, e, desta forma, *de certo modo*, associar o fazer do poeta ao do filósofo. O trecho a seguir, que sucede à citação do *Teeteto*, de Platão, e da *Metafísica*, de Aristóteles, em que os dois filósofos dizem nascer a filosofia do espanto, sendo que Aristóteles ainda acrescenta que aquele que se espanta encontra-se em aporia, sintetiza parte de sua argumentação:

Há, pelo menos, três assertivas em tal passagem. A primeira, inteiramente platônica: a de que, para haver filosofia, tem de haver espanto, pois é através dele que, desde sua origem até sempre que ela existir, a cada vez, inevitavelmente, a filosofia se faz; na segunda, para a sorte de todos nós, indo além do Platão citado, uma breve explicação de quando o espanto se dá: o espanto se instaura quando, imersos na aporia, imersos no impasse, imersos na ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza; por fim, é exatamente o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância, o compartilhar, portanto, da aporia, que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que, tanto no poético quanto no filosófico, há a intensidade constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida, agora, com a da aporia. (PUCHEU, 2018, p. 272)

A escritura poética de Leila Danziger, como a de Paul Celan, nasce deste espanto que coloca a poeta em situação de aporia. No poema abaixo de Celan, do livro *A morte é uma flor. Poemas do espólio*, traduzido por João Barrento, o significante “espanto” mesmo comparece, mas, além disso, o poema parece dizer sobre certa relação entre acontecimento e linguagem.

Também nós queremos estar  
onde o tempo diz a palavra-limiar,  
o milênio emerge na neve, remoçado,

o olhar errante  
descansa no seu próprio espanto  
e cabana e estrela  
vizinhas se destacam no azul,  
como se o caminho já estivesse percorrido.  
(CELAN, 1998, p. 18)

Se falamos de certos acontecimentos que fraturam o tempo, e diante dos quais só resta ao poeta ou ao artista o espanto e a impossibilidade de dizê-los, neste poema de Celan é a própria época (o tempo, o milênio) fraturada (aquela que “diz a palavra-limiar”) que se espanta de si mesma, com um olhar que não é certo. Também o poeta parece querer estar neste lugar (todavia impossível) onde é dita aquela palavra que dobra o tempo, a palavra-limite correspondente a um acontecimento-limite, a palavra-fronteira que está sempre na véspera, que não é nunca ouvida, onde sempre queremos estar, mas não podemos – pois o caminho nunca está, a priori, percorrido, e é necessária a experiência de percorrê-lo, ainda que acometido da mais desestabilizadora das vertigens.

Leila Danziger performa este limiar, a fronteira aporética entre a palavra e o indizível, não apenas com as palavras, como já vimos, mas também plástica, materialmente. Há, contudo, ainda uma outra dimensão, não absolutamente excluída daquelas duas, através da qual a artista-poeta opera esta poética: a dimensão corporal.

O corpo da artista coloca-se sempre como operador desta *desescrita*, quando aparece performando o ato do apagamento, como no caso do vídeo já citado anteriormente, mas, também, quando não aparece – ou quando aparece apenas desde sua retirada. Se como diz Barthes, “a escritura é o ato muscular de escrever, de traçar as letras” (BARTHES, 2009, p. XX), afirmação que atribui uma perspectiva corporal ao ato da escrita, podemos observar, com Danziger, que a *desescrita*, neste caso, funciona como o ato muscular de apagar as letras. E, se pudermos entender a *desescrita* como aquilo que está por sob o texto, nos locais de ausência – ou, se quisermos, de apagamento – que ele nos oferece, e é obtida pelo escritor sempre com maior ou menor grau de violência, tendo o corpo como operador, então o trabalho de Leila nos surge como seu exemplo privilegiado. Mesmo quando não está presente, temos índices do

corpo da artista na operação de apagamento: no referido vídeo, podemos ouvir o barulho do jornal sendo rasgado, substituto sonoro do gesto – mas o corpo, então, não carece mais de presença, pois a artista, tendo retirado as palavras dos textos jornalísticos, retira também seu corpo, deixando apenas os rastros de seu movimento – que, como nos sugere a instalação na frente da qual o vídeo *Pallaksch, Pallaksch* é projetado, é repetitivo, exaustivo, de algum modo violento, quase infinito. Rosana Kohl Bines e a própria Leila falam sobre esse investimento corporal nesta obra. Nas palavras precisas de Bines:

Operações antagônicas de supressão e impressão, próprias ao ato de carimbar, imprimem também no trabalho uma memória rítmica contundente do investimento físico ali posto. Ao fim e ao cabo, é o corpo esgotado da artista que se carimba como mais uma camada na obra, intensificando sobremaneira o grau de extenuação que emerge do trabalho. Como se a exaustão – de forças, de comunicação, de sentido, de vidas – fosse um denominador comum a eventos díspares que a obra ajuda a conectar: o cansaço da artista, a incomunicabilidade de Hölderlin (poeta alemão recluso em uma torre por quarenta anos, a quem se atribui a palavra *Pallaksch*, replicada por Celan); o silenciamento da linguagem jornalística da informação; o extermínio e esquecimento operados na Shoah (BINES, 2015, p.2-3).

Leila Danziger também descreve seu trabalho com os jornais que, como vimos, parece se repetir, de algum modo, em sua poesia, apontando para esta dimensão corporal:

Modelar efetivamente o texto informativo, erodir a matéria-jornal, raspar a linguagem informativa, silenciar sua tagarelice, desviar seu aspecto utilitário, para que outras funções possam surgir, são operações que me interessam, implicando o investimento físico numa leitura extrativa que compreendo como algo efetivamente corporal. (DANZIGER, 2013, p. 44)

É deste modo que compreendemos como corporal – uma forma corporal de se implicar, através do espanto diante do acontecimento, na aporia entre a palavra e o indizível – também a poesia de Leila, que está sempre a revirar os arquivos, mexer nos papéis, encontrar nomes esquecidos, eventualmente,

no meio deles, desconcertando a memória, a herança e a linhagem. Como no impressionante poema abaixo, de *Ano novo*:

Desejo apenas o que há de mais inútil  
em seus arquivos –  
certificados de garantia  
de todos os eletrodomésticos  
obsoletos  
manual da Kombi de 1970  
pocket books  
(tantas capas de naufrágios)  
dezenas de fitas magnéticas  
com camadas de ruídos  
em tempo longuíssimo.  
Leio 30 anos de nossas vidas  
em fichas de débitos  
e créditos –  
estou ali, no centro  
de seus mundos  
em extinção.  
Recolho promessas de sua língua  
da infância –  
calcinações do solo perdido  
e prospectos intactos na língua  
renascida (alef-beit  
incandescente).  
Reviro blocos de décadas  
cuja integridade  
se rompe ao meu contato  
e entendo –  
brinco de céu  
e inferno  
com os objetos  
sou o Além  
das coisas  
remotas  
(DANZIGER, 2016, p. 16-17).

É preciso reinventar nossa memória falida, anestesiada, remota; reformular as escrituras do presente, que enunciam a catástrofe – e, para isso, escovar a contrapelo as páginas dessas escrituras banais, desescrevendo a memória para dar voz ao esquecimento. O teórico Márcio Seligmann-Silva, cujo pensamento a respeito da noção de testemunho encontra no trabalho de Leila potente materialidade, utiliza, no título de um ensaio a respeito da obra da artista, duas expressões que a designam de forma, ao mesmo tempo, precisa e poética: “uma arca para a memória” e “prática de descascar o mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 88). A poesia de Leila Danziger encontra, nas frinchas da escrita descartável do mundo, ou no meio de objetos inúteis (que anunciam, contudo, a morte do pai), o potente silêncio que se apresenta por sob as infinitas vozes da Babel do espetáculo e da informação, propiciando uma nova possibilidade de lembrar-se: *desescrever*, em poesia, oferecendo modos de pensar, discutir e construir outras possibilidades de memória e de mundo, através da ausência implicada na linguagem, que faz apagar, recusar ou questionar certas palavras, certas imagens, certos corpos.

### Referências

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita**. Lisboa: Edições 70, 2009.

CELAN, Paul. **A morte é uma flor: poemas do espólio**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Ed. Cotovia, 1998.

COSTA, Luiz Cláudio da. A melancolia na arte: um artefato da vida pública. In: DANZIGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

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

DANZIGER, Leila. **Diários Públicos: sobre memória e mídia**. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013.

DANZIGER, Leila. **O artista por ele mesmo: entrevista com Leila Danziger**. Editora Subversos, 2012. Disponível em: <http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-leila-danziger/>, acesso em 24 jul. 2019.

DANZIGER, Leila. **Pallaksch. Pallaksch**. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>>, acesso em: 12 mar. 2020.

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

DERRIDA, Jacques. Edmond Jabès e a Questão do Livro. In: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33, 3 set. 2012.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaína Ravagnoni e Maurício Mendonça Cardozo. **Revista ALEA**. Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez. 2013.

PUCHEU, Alberto. **Que porra é essa: poesia?** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo. In: DANZIGER, Leila. **Todos os nomes da melancolia**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

**Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.**

**Como citar:**

FERNANDES, Thiago Grisolia. O impossível dizer de Leila Danziger: (des)escrita, aporia e espanto. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 39-53, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.4>  
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>