



Ferid' alíngua: a poética de Leila Danziger

Ferid' alíngua: the Poetics of Leila Danziger

Lucíola Freitas de Macêdo*

Resumo: Este artigo pretende dialogar com a produção artística e literária da artista visual Leila Danziger. Elegeu-se empreender esta interlocução a partir dos seguintes eixos: a precariedade, o silêncio, a profanação, *alíngua*, e o nome próprio.

Palavras-chave: Leila Danziger. Testemunho. Narrativa.

Abstract: This article intends to discuss with artistic and literary production of the visual artist Leila Danziger. We selected as to both axes from which to undertake this dialogue: precariousness, silence, profanation, *lalangue*, and the proper name.

Keywords: Leila Danziger. Testimony. Storytelling.

1 Abertura

Sobre a mesa de trabalho
a fita adesiva adere aos jornais
e abafa os ruídos do dia.

Leila Danziger

Leio a poesia de Leila Danziger como um contracanto ao seu trabalho como artista visual, que é também poesia, extraída de som, ruído, imagem, feita da perfuração das camadas da linguagem, da imbricação das substâncias, quando pousam em seus diferentes suportes.

Já de início, desde o primeiro contato com os catálogos de algumas de suas exposições, com o material publicado em seu *site* e igualmente com os vídeos produzidos pela artista, fui capturada por uma súbita e inesperada subversão, pois Danziger se serve da palavra plasticamente e da imagem como escrita, o que bagunça os caminhos de apreensão do visto e do ouvido, produzindo uma pequena ferida, um furinho, índices de um *troumatisme*¹ e de uma abertura ao novo, sob a forma de um esvaziamento dos sentidos previamente constituídos, o que confere à experiência do expectador um breve sentimento de desorientação.



Usualmente, utilizamos os jornais para estarmos informados com os fatos do mundo que habitamos. Mas Danziger lê os jornais descascando-os, apagando-os, extraindo sua película, esfolando a linguagem, para então, uma vez erodida a matéria-jornal, “turvá-la de poesia”.²

É o que chama de “escrita por supressão”, para a qual a leitura somente acontece como processo de “extração”, e mesmo, de “apagamento”, que se realiza por meio de uma série de operações efetivamente materiais: “folhear, selecionar, extrair, dobrar ou estender, passar a ferro, relacionar, acumular, empilhar, fixar”,³ mas também, esfolar e descascar.

É assim que nos convida a acompanhá-la em seu peculiar modo de leitura, que mais se parece com uma desleitura, por meio da qual só é possível ler empenhando-se o corpo e suas entranhas, seja ruminando, emaranhando-se, misturando-se, seja esquecendo-se, dissolvendo-se, ou mesmo, defendendo-se dos encontros inesperados com “brutalidade do real”, a partir dos quais a artista extrai seu método e a densidade de sua poética.

Se a “brutalidade do real” imprime ao trabalho artístico de Leila Danziger uma opacidade que não se deixa facilmente traduzir, é sobre a superfície do papel que toda essa intensidade se espalha, quando perfurada, escalavrada. As operações sobre e por entre as suas finas camadas são em si mesmas uma forma de escrita, que abismada se faz escritura.

2 *Vanitas*, ou o elogio da precariedade

Não se trata de esmagar o breve tempo da vida humana pela aproximação com o tempo dos fósseis, mas, inversamente, valorizar a intensidade das escolhas e a potência do momento presente, assim como a nossa aterradora e comovente fragilidade.

Leila Danziger

O *vanitas*, gênero pictórico em voga nos séculos 16 e 17, dirige o olhar do expectador em direção ao caráter efêmero e precário das coisas do mundo. Leila Danziger, por sua vez, elege a matéria jornal, sabotada em sua função de documento, como se para advertir quanto à precariedade paradoxalmente presente, já não mais nos signos da riqueza e do poder, mas no excesso de informação, por meio do gesto de rasurar, apagar, rasgar e subtrair do jornal seu conteúdo.



Mantida a matéria jornal como suporte e moldura, esses impérios do efêmero evocam os castelos de areia, que já não se erguem ludicamente à beira mar, para em seguida serem varridos pelas ondas, mas se erigem como “castelos de informações”,⁴ que se erguem no mesmo instante em que desmoronam, rapidamente tornados passado se desmaterializam, na velocidade da luz. Como se para salvá-los do esquecimento, escavando suas camadas, a artista busca extrair-lhes uma potência poética, e assim transformá-los em pequenos e precários monumentos.

A artista recolhe os vestígios, exuma os fósseis, revolve o caos rumorejante dos castelos de informações e suas ruínas, devolvendo aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua potência poética e significativa. Mas também, percorre o caminho inverso, que não é mais aquele do signo inscrito nos corpos, nos objetos e nos detritos, a partir dos quais reescreve a sua história; mas o da palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e nada diz, de uma potência sem nome, refratária ao significado, à qual é preciso dar uma voz e um corpo, um corpo-escrita.⁵

O gesto de apagar o excesso, e de escrever, como gesto mínimo, como dever de memória e modo de resistir ao empuxo ao esquecimento a que esse excesso aliado à velocidade do mundo digital não deixam de evocar a sexta tese de Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história”⁶: “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”⁷. A obra de Leila Danziger é prenhe dessas reminiscências que relampejam, seja em seu trabalho plástico, como também, de modo especial, em seus vídeos.

3 Apagar, profanar

Lenta e decididamente meu atelier se desfaz. Os revestimentos internos que lhe garantiam suavidade cedem agora à aspereza, elevam-se em bossas ou se abrem em fendas e crateras. Poucas áreas das paredes permanecem intactas. Marcadas pela ação da umidade ou da poética que persigo.

Leila Danziger

Descascar jornais, retirar a frágil película que lhes confere coerência, uso e função. Apagar suas marcas, e com elas o acúmulo que o excesso de



informação, paradoxalmente transformado em seu oposto, em alienação, produz. Profanar a cultura midiática da informação e seus castelos de informações para em seu lugar alojar o vazio, o sem forma.

Imprimir extratos de poemas a esculpir sobre o vazio uma palavra “obscurecida e resistente”, que deslocada de seu contexto original projetará o leitor numa zona de extimidade, ao mesmo tempo em que indicará, tão sutil quanto contundentemente, a direção das pequenas catástrofes do dia a dia: “Paraninguém-e-nada-estar; “Não há esperança nenhuma em teu nome”; “A escolha do nome: eis tudo”; “Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida”; “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe”; “Apagar-me diluir-me desmanchar-me”; “Vens abaixo em chamas”; “Mares poderão subir por mais mil anos”; “Pensar em algo que será esquecido para sempre”.⁸

Por meio da topografia de um lugar ou na fisionomia de um gesto, da janela-mirante no topo do mundo; de Charlotttenburg a Copacabana, passando pelas fissuras dos revestimentos internos das paredes do *atelier* em São Cristovão aos Jardins Edifício Líbano, a artista se faz arqueóloga de sua paisagem íntima, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo ainda sem nome, a partir dos quais reconhece os elementos de uma mitologia.⁹ Em seu percurso, reúne objetos que a civilização utiliza e rejeita.

Seguindo as indicações de Walter Benjamin em *O capitalismo como religião*, Giorgio Agamben escreveu seu “Elogio da profanação”, no qual profanar significa retirar as coisas de sua esfera sagrada, e restituí-las ao livre uso dos homens.¹⁰ Mas o sagrado do qual nos fala Agamben, não se encontra mais na esfera do religioso, mas naquela da proliferação sincopada dos objetos de consumo e da circulação convulsiva das informações.

A impossibilidade de se fazer um “livre uso” dos objetos já não se encontra na verticalidade da tradição e nem mesmo na interdição, mas na saturação e automatização da circulação dos objetos de consumo. A espetacularização do mundo e o imperativo do consumo são as duas faces de uma mesma impossibilidade de usar, uma vez que o destino do que não se pode usar, é invariavelmente ao consumo ou a exibição espetacular.¹¹

Leila Danziger parece procurar, com seu gesto poético, restituir ao olhar o espaço vazio, o branco da página, o intervalo entre as palavras, sem os quais não há leitura, mas apenas decodificação mecânica dos signos. Pois sem a leitura, não há livre uso, há apenas estereotipia e automatismo mental. A escolha do jornal, como seu principal suporte, evocará a vocação do jornal para o esquecimento.



Ela parece apostar, na contramão do uso automatizado e instrumental da linguagem, em uma experiência da palavra que somente uma leitura por subtração poderá permitir, a partir da palavra mínima, dos restos depositados de linguagem, lhe devolva o oxigênio, transformando, assim, a asfixia que a profusão incessante e frenética da informação inevitavelmente despeja e produz, os seus dejetos, em chance de uso e de invenção.

4 O silêncio como acontecimento

Guardo a felicidade entre as coisas mudas
e certos dias para salvá-la
entrego-a de vez ao esquecimento.

Leila Danziger

Guardar a felicidade entre as coisa mudas para então entregá-las ao esquecimentos confronta com uma qualidade de silêncio diferente daquela que costumamos associar a uma breve pausa na profusão das vozes e dos ruídos nos quais comumente estamos mergulhados. O silêncio, bem adverte Shoshana Felman, pode ser tanto o exterior da linguagem, quanto uma posição no interior da mesma, uma ausência de ruídos ou de palavras, não como um estado, mas como um acontecimento.¹²

Felman propõe uma leitura de “O narrador” (1936) e de “Sobre o conceito história” (1940), de Walter Benjamin, como duas variações de uma teoria da guerra e do silêncio, derivadas e relacionadas às duas grande guerras mundiais. O primeiro artigo de Benjamin se refere explicitamente à Primeira Guerra Mundial, enquanto o segundo, escrito pouco antes de sua morte, terá representado seu esforço de repensar a natureza dos acontecimentos históricos, frente aos desdobramentos do início da Segunda Guerra Mundial.¹³

Além de uma homenagem à Benjamin, o artigo de Felman dirige seu olhar para as narrativas contemporâneas, em sua agonia que perdura, seja como gênero literário, seja como um modo discursivo próprio à vida cotidiana. O eixo central das perguntas formuladas neste pungente ensaio é a perda da capacidade de intercambiar experiências, especialmente, a perda de um espaço coletivo no qual integrar experiências de morte.

Estre as causas associadas por Benjamin a essa perda da faculdade de intercambiar experiências, estão a ascensão do capitalismo, a esterilização da vida pelos valores burgueses, o declínio do artesanato e a influência crescente da mídia e da imprensa, este, tema nevrálgico, a atravessar vários trabalhos de Leila Danziger.



Em Benjamin, o silêncio dos corpos, mudos, vulneráveis, desamparados, emerge das torrentes de destruição, dos destroços da guerra. A mudez dos corpos traumatizados ressoará, nesse contexto, com o silêncio do narrador, em contraste e encobertos pela nova sonoridade, pelo ruído emergente e incessante da informação. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, tal qual o narrador que silencia ou retorna mudo da Primeira Guerra Mundial, o historiador é igualmente reduzido à mudez: nenhuma ferramenta conceitual ou discursiva revela-se suficiente para explicar a natureza daquela guerra; nenhuma estrutura conceitual disponível revela-se adequada ou satisfatória para compreender seus desdobramentos históricos.¹⁴

5 *Ferid'alíngua*

Realizo aqui uma escritura feita de lentidão: restos, estilhaços, coisas ínfimas (guardadas, esquecidas, reencontradas), coisas-em-abismo, reflexos, a imagem da imagem da imagem: tudo o que nos escapa. E o que não nos escapa?

Leila Danziger

Quando fui ao encontro de Leila Danziger para escutá-la falar sobre Paul Celan e os *Nomes próprios* – já advertida de seu método de descascar a linguagem, de furá-la e feri-la, até tocar-lhe a letra e fazê-la ressoar, – me perguntava: o que na língua é essa ferida incurável? O que da língua se faz urgente descascar?

Enquanto a escutava recitar o verso de Celan, “Resistir/à sombra da ferida aberta no ar”, me lembrava da raiz grega do trauma, que é ferida. E me vinham ao mesmo tempo outros versos do poeta, que estava coincidentemente lendo naqueles dias, vários, juntos e misturados: “Fala – Mas não separa o não do sim.”¹⁵ “Lanço a rede que tu/ hesitante carregas/ com sombras escritas por/ pedras.”¹⁶ “Com silencioso corpo/ repousas na areia ao meu lado,/ Superestralada.”¹⁷ Lembrei-me dos versos “De todas as feridas”,¹⁸ de “Negro real”,¹⁹ e das “Conversas com cascas de árvore. Tu,/ tira a casca, anda,/tira-me, feito casca,/ da minha palavra.”²⁰

Enquanto anotava os fragmentos que irrompiam, em cascata, desordenadamente: “Foste minha morte:/pude deter-te,/enquanto tudo me escapava”.²¹



A artista, de ascendência judaico-alemã por parte de pai, discorreu nessa ocasião sobre o modo particular como havia herdado, ela própria, a língua alemã, não como um modo de criar laços com o cotidiano, com os familiares ou com o passado, mas “como uma espécie de monumento – opaco, estanque, supostamente desativado –, sinalizando sobretudo perdas”,²² infensas à rememoração.

Foi assim que se deu seu encontro com a poesia de Paul Celan, com esse poeta que, tendo vivido as atrocidades da guerra e o genocídio dos judeus europeus, este também perpetrado por meio da linguagem, por meio dos lemas, da propaganda nazista e de seus eufemismos, ousara não abandonar, em sua poesia, a língua materna.

Celan se converteu em um poeta paradigmático do pós-guerra por sua decisão de registrar em alemão a catástrofe levada a cabo pela Alemanha. Com seu mundo arrasado, “ferido de realidade” se aferrou à língua materna, que era tanto a sua própria quanto aquela dos assassinos. A língua era, literalmente, o que lhe restava. Como se somente por meio dessa língua danada, fosse possível reparar o dano.²³

A poesia de Celan reativou para Leila Danziger, esse “monumento sonoro” que é a língua alemã, misto de familiaridade e profunda estranheza, por meio do qual reabilitou, lentamente, a língua paterna.²⁴ Se faz urgente descascar a língua alemã – pensei – enquanto escutava Leila falar de sua relação com a arte, com os jornais e com a poesia.

A obra da artista, em confluência com *lalangue*, *lalíngua* ou *alíngua*, nos lança de um só golpe nessa dimensão na qual já não é possível ler constituindo sentidos, em que a leitura se faz contra o sentido, rumo à lalação de uma língua que se forja pelo choque do significante com o corpo, de uma língua afetada por um acontecimento de corpo.²⁵

6 O nome próprio: ruído e ruína

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 se quer duplicar, traduzir, representar, essa é fadada ao fracasso.

Leila Danziger



Um dos aspectos que chamam a atenção de Leila Danziger na poesia de Paul Celan é o seu apelo ao nome próprio. A experiência com os nomes na poesia de Celan a tocou ainda mais fundo ao se deparar, em 1994, com uma imensa listagem dos judeus alemães mortos por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Viu, nessa lista, seu nome de família impresso dezenas de vezes. A lista com os “76 Danziger” se impôs a ela como um apelo imediato ao testemunho.

Com o nome de família gravado sobre matrizes de metal, impressos em óleo de linhaça e betume, fotografados e transformados em livros da memória, mas também do esquecimento,²⁶ a artista se dedica à sua série *Nomes próprios*, título de três exposições realizadas no período entre 1997 e 1998. A série de trabalhos é atravessada pelo desejo de refletir, à flor da pele, a estrutura da memória, em suas formações sedimentadas, instáveis, permeada de falhas, irrupções abruptas e obscuridades.²⁷

Queria uma imagem-cicatriz, mas se depara com uma imagem-membrana, frágil diante do papel, que parece mais real que a imagem nele impressa, atestando a fragilidade do instrumento diante de um real brutal e opaco.

Nesta série, a artista almejava “dar materialidade aos nomes, resgatá-los da morte anônima e serial, expressa pela repetição da palavra *verschollen* [desaparecido], destino da maioria dos deportados”.²⁸ Declara ainda que, com as gravuras e livros-objetos que integram a série, buscava reinscrever os nomes no tempo e no espaço, dando-lhes aquilo que perderam: um corpo. Mas constata que a única corporeidade possível para aqueles que foram exterminados pela máquina nazista é a ausência.

Seu trabalho faz pulsar essa ausência, potencializando-a, para “atestar a atualidade dos nomes nos quais se inscreve o trágico desfecho do amálgama judaico-alemão”. Mas há ainda, nessa mesma série, o balbucio, o murmúrio, o rumorejar da língua alemã como língua viva, constituída com os destroços do naufrágio.

Pallaksch. Pallaksch.

Em sua fala, a foz quer retornar à nascente
Indiferenciar-se do campo sonoro, tornar-se
marulho.

Ele fala ou apenas respira?

Leila Danziger

É assim que a poesia de Celan, os jornais apagados, descascados, esvaziados e inutilizados em sua função informativa se fazem novamente presentes na



instalação *Greifswalder Str. 138*, que integrou a exposição *Bilder des Erinnerns und Verschwindens* [Imagens do lembrar e do desaparecer], realizada pela primeira vez em Berlim em 2003.

O trabalho em questão tem como suporte um artigo de um jornal alemão. O título remete ao endereço onde funcionou, entre 1938 e 1942, um abrigo para crianças judias. O jornal é manipulado como “paisagens minadas por urnas, arcas, núcleos de sentido que são os nomes próprios e as palavras com força de testemunho”.²⁹

Ao substituir a linguagem jornalística pela poesia e pelo texto de testemunho, segue os vestígios presentes em “Tübingen, Janeiro”, poema-referência de Celan aos anos de isolamento de Hölderlin. Nesse poema, a língua é tida como um contínuo balbuciar: *Pallaksch. Pallaksch*. A palavra repetida no último verso do poema em questão, inventada por Hölderlin, poderá significar sim e não.

A fala extenuada do poeta ao recitá-la, entre o silêncio e a incompreensibilidade, não é uma narrativa, não relata nada, apenas beira a abismal experiência do impossível de dizer. Nessa palavra paradoxal, que contém ao mesmo tempo a língua proscrita e a impossibilidade de proscrevê-la, Celan confere uma forma poética às aporias do testemunho, por meio de uma fala traumatizada, nos diz Danziger, e de uma contínua lalação, instalada entre uma urgência e uma impossibilidade.³⁰

Com sua poesia, e ao continuar a escrever em alemão, o sim e o não parecem constituir um lugar-marca-cicatriz, onde antes havia apenas o espectro do irrevogável aniquilamento. Para Leila Danziger, o poeta restitui à língua alemã o seu som vivo, no âmago mesmo de sua atualidade obscurecida e fraturada. Restitui, assim, certa humanidade à língua, que devolvera aos judeus e aos alemães.

De seu trabalho em torno da palavra intraduzível de Hölderlin e resgatada por Celan, a artista produz a instalação *Pallaksch Pallaksch*, na qual busca transformar a fala incessante e o rumor contínuo da linguagem, “numa efetiva escritura de resíduos e ruídos”.³¹ E diria ainda, numa efetiva escritura do trauma, como escritura-*troumatisme*.

Leila Danziger propõe uma interpretação da palavra intraduzível de Hölderlin por meio da reverberação sem-fim de um ritornelo, a iterar e iterar e iterar: a voz de Paul Celan recitando extratos de “Tübingen, Janeiro”, mescla-se às finas camadas de jornais a farfalhar, ranger, roçar, flutuar. Entre os ruidosos



escombros do simbólico e o estranho rumor do mundo, “como ouvir o murmúrio dos restos”?³²

* **Lucíola Freitas de Macêdo** é Psicanalista. Doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Filosofia pela UFMG. Membro da EBP-AMP. Diretora de Ensino do IPSM-MG. Editora da Coleção Estudos Clínicos – Scriptum. Autora de *Soante*, 2013, e *Primo Levi, a escrita do trauma* (2014).

Notas

¹ Neologismo cunhado por Lacan na lição de 19/02/1974 do seminário *Les non-dupes errent*, composto pela conjunção entre *trou* (furo), e *traumatism* (traumatismo), para dizer do significante quando este faz furo no real. Nessa perspectiva, o trauma é um fenômeno que toca o real.

² DANZIGER, 2012a, p. 16.

³ DANZIGER, Leila. *Diários públicos*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2013. p. 26.

⁴ DANZIGER, 2013, p. 38.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 25-41.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-232.

⁷ BENJAMIN, 1986, p. 224.

⁸ DANZIGER, 2013.

⁹ RANCIÈRE, 2009, p. 36-38.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65.

¹¹ AGAMBEN, 2007, p. 71.

¹² FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. São Paulo: EDIPRO, 2014. p. 53.

¹³ FELMAN, 2014, p. 54.

¹⁴ FELMAN, 2014, p. 57.

¹⁵ CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 59.

¹⁶ CELAN, 2011, p. 107.

¹⁷ CELAN, 2011, p. 51.



-
- ¹⁸ CELAN, Paul. *A morte é uma flor*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.p. 13.
- ¹⁹ CELAN, 1998, p. 17.
- ²⁰ CELAN, 1998, p. 37.
- ²¹ CELAN, 2011, p. 127.
- ²² DANZIGER, 2013, p. 190.
- ²³ FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*. Madrid: Trotta, 2002. p. 21.
- ²⁴ DANZIGER, 2013, p. 190.
- ²⁵ Em *Joyce, o sintoma*, Lacan (2003) escreveu, a propósito do sintoma de James Joyce, esse escritor que forçou a língua até os limites do sentido, que este seria da ordem de um acontecimento de corpo. Ainda nessa vertente, Patricia Bosquin-Caroz (2012) articula trauma e acontecimento de corpo, pelo viés da incidência traumática de *lalangue*, como pura lalação e jaculação, que em sua materialidade sonora irá repercutir, imprimindo-se como uma marca no corpo, já não como corpo especular, mas como corpo de gozo.
- ²⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A arte de dar forma ao real: a poética da memória de Leila Danziger. In: DANZIGER, Leila. *Diários públicos*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2013. p. 150-154.
p. 152.
- ²⁷ DANZIGER, 2013, p. 193.
- ²⁸ DANZIGER, 2013, p. 192.
- ²⁹ DANZIGER, 2013, p. 194.
- ³⁰ DANZIGER, 2013, p. 195.
- ³¹ DANZIGER, 2013, p. 42.
- ³² DANZIGER, 2013, p. 43.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-232.
- BOSQUIN-CAROZ, Patricia. Trauma et événement de corps. *Quarto: Revue de Psychanalyse*. École de la Cause Freudienne, Bruxelles, n. 101-102, p. 97-101, juin 2012.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.



CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DANZIGER, Leila. *Diários públicos*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2013.

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

DANZIGER, Leila. *Edifício Líbano*. Rio de Janeiro: Uerj, Instituto de Artes: galeria IBEU, 2012b.

DANZIGER, Leila. *Leila Danziger: todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012c.

DANZIGER, Leila. *Vanitas* (com rhacolepsis buccalis). Disponível em: <http://www.leiladanziger.com/text/17vanitas.pdf>. Acesso em: set. 2014.

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.

FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*. Madrid: Trotta, 2002.

LACAN, Jacques. *Joyce, o sintoma*. In: _____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 560-566.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A arte de dar forma ao real: a poética da memória de Leila Danziger*. In: DANZIGER, Leila. *Diários públicos*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2013. p. 150-154.