

## Uma escrivaniha em um campo de concentração

Lyslei Nascimento  
UFMG

Desde o título, o livro *Terezín*, do fotógrafo e escritor português Daniel Blaufuks, publicado em 2010,<sup>1</sup> coloca o leitor diante de um espaço de dor e de morte deslocado e ressignificado. Situada ao norte de Praga, a cidade de Terezín é duas vezes marcada por uma catástrofe. Os nazistas, que lá estabeleceram um gueto e um campo de concentração com algumas características muito específicas – para esses lugares foram enviados artistas e intelectuais – pretendiam, a partir de uma ideia de espaço-modelo, iludir a comunidade internacional. Para uma inspeção da Cruz Vermelha em 1944, uma farsa foi montada por intermédio de uma ação de “embelezamento” da cidade. A densidade populacional foi diminuída, as fachadas das casas foram pintadas, jardins foram plantados, cafeterias e lojas foram maquiadas.

O espaço foi, desse modo, forjado pelos nazistas para que a comissão lhes fosse favorável. A Cruz Vermelha, enganada por essa farsa, desistiu de inspecionar outros campos.<sup>2</sup> Estão, portanto, nesses atos, a “macabra encenação”, a manipulação de imagens, sons e textos que, na construção de mentiras que parecem verdades,<sup>3</sup> visam adulterar a memória e obliterar o direito e a justiça que ali foram ignorados.

*Terezín* é, pois, o livro de um fotógrafo/escritor ou de um escritor/fotógrafo que, nessa dupla, ou talvez múltipla condição, desconfia e faz o leitor, ou o espectador, desconfiar de imagens e de textos que são oferecidos ao olhar.<sup>4</sup> A primeira vez que Blaufuks viu uma imagem de Terezín foi, segundo afiança,<sup>5</sup> no romance *Austerlitz*, do escritor alemão W. G. Sebald.<sup>6</sup> Considerado como um dos mais importantes romances do século, *Austerlitz* pode ser lido como uma crônica de um homem em busca de sua biografia. A partir do ponto de vista de um narrador em primeira pessoa, o leitor acompanha os encontros dele com o professor Jacques Austerlitz, que viaja pela Europa, ao sabor do horário dos trens e da erudição, coletando material fotográfico para pesquisas. Numa de suas viagens, ele é tomado por uma visão que lhe causa

---

<sup>1</sup> BLAUFUKS, Daniel. *Terezín*. Lisboa: Tinta da China; Göttingen: Steidl, 2010.

<sup>2</sup> BOSI, Eclea. O campo de Terezín. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 13, n. 37, set./dez., 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141999000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000300002). Acesso em: 30 out. 2019.

<sup>3</sup> BONAZZI, Marisa; ECO, Umberto. Mentiras que parecem verdades. Trad. Giacomina Faldini. São Paulo: Summus, 1980.

<sup>4</sup> GOMES, Kathleen. O fotógrafo que suspeita das imagens. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/07/14/culturaipilon/noticia/o-fotografo-que-suspeita-das-imagens-261369>. Acesso em: 30 out. 2018.

<sup>5</sup> BLAUFUKS citado por GOMES, 2014.

<sup>6</sup> SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

um sentimento incômodo de ter vivido sempre uma vida alheia. A partir dessa experiência, ele passa a construir a própria história, descobrindo e reconstruindo sua biografia. O romance *Austerlitz* é, assim, um tapete, um quebra-cabeças, de fotografias e textos, que não se deixam decifrar – de objetos, de cartões-postais e de lugares que não são identificados – e que não ilustram a história, mas compõem um mosaico sem um fio condutor que o unifique.

Blaufuks retira desse romance o texto introdutório do seu livro. O fragmento intitulado “A fotografia em minha mente” funciona como uma chave de leitura. A partir de uma estratégia metalinguística, o fotógrafo/escritor ou o escritor/fotógrafo aponta na citação, não só para a intrínseca relação entre imagem e texto, mas também para uma reflexão sobre a atuação do artista e do seu ofício diante de um mundo que, muitas vezes, inebriado e “seduzido pela memória”,<sup>7</sup> a institui, paradoxalmente, como uma forma de esquecimento:

A primeira imagem que eu vi do campo de Terezín, anteriormente conhecido como Theresienstadt, a uma hora de carro de Praga, estava em um livro do escritor alemão W. G. Sebald. A fotografia é uma imagem mal impressa, granulada em cinza e branco no final do livro. Quase como uma fotocópia, ela retrata um espaço que parece ser um escritório. Há uma mesa de trabalho no meio da sala com quatro cadeiras à sua volta. Uma pequena escrivaninha com uma cadeira está perto da parede direita e há um relógio acima dele na parede, posicionado para que quem estiver sentado na escrivaninha esteja sempre ciente movimento constante do tempo. A escrivaninha tem gavetas no lado direito. Abaixo do relógio, há um pequeno objeto não identificável, provavelmente um dispositivo de controle de aquecimento. Há uma porta escancarada quase no centro da imagem, mas não podemos ver nada fora do cômodo, não temos ideia de onde este espaço está localizado. A luz vem do lado esquerdo da imagem, de forma que se tome conhecimento da existência de uma janela do lado oposto da porta, embora ela esteja fora da imagem. A luz cai diretamente sobre a mesa vazia e as sombras no chão de madeira são longas, dando a impressão de que a foto foi tirada no final da tarde. De acordo com o relógio, são exatamente seis horas.<sup>8</sup>

Essa evocação constitui-se como uma um exercício explícito de citação e de leitura. O artista e fotógrafo português, como leitor, cria, assim, um franco diálogo com o escritor alemão, puxando, por evocação, fios insuspeitos e, ao recortar o romance, inscreve-o em outro espaço, à história que está contando. Blaufuks começa, desse modo, por examinar, obsessivamente, essa imagem, ampliando algumas zonas, fragmentando outras, como se fizesse da escrita uma autópsia, ou seja, um exame detalhado de si e do outro. A fotografia é, no entanto, “uma imagem mal impressa, granulada em cinza e branco no final do livro”. Parte-se, assim, do mal-impresso, do granulado e daquilo que vem ao final para deslocar, ilusoriamente, o que é

<sup>7</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

<sup>8</sup> BLAUFUKS, 2010.

importante, do centro da perspectiva para as margens ou para o final, e da noção de total para a de fragmentação.

Sobre livros que tematizam os campos, ele afirma que nunca quis fazer livros com imagens de campos de concentração. Segundo o artista, isso já foi feito, e muito bem, no seu tempo, e já não cabe à essa geração fazê-lo ou refazê-lo.<sup>9</sup> A tarefa infinita do fotógrafo e, por extensão, do escritor, de acordo com Blaufuks, não seria, assim, a tomada de novas imagens dos campos, mas a recombinação de imagens (ou textos), o rearranjo do já dito, do já enunciado. Com esse argumento, o caráter de testemunha do fotógrafo e do escritor se altera e, como o filme *Blow-up*,<sup>10</sup> de Michelangelo Antonioni, faz multiplicar o ponto de vista e a dúvida de quem reelabora esse arquivo quer seja ele o do escritor ou o do leitor. “Nunca estive interessado na fotografia como obra única”, acrescenta Blaufuks. “Não me interessa uma fotografia; interessa-me uma fotografia como parte integrante de um projeto e de um contexto”.<sup>11</sup> Além disso, “um livro de um escritor não é feito apenas de belas palavras ou de frases bonitas, é preciso outras para sustentar o "corpus" e a linearidade do texto. Nesse sentido, todas as fotografias servem [para] o mesmo fim. Haverá umas que se destacam mais do que outras de uma forma estética mas que, sozinhas, para mim, não teriam muito interesse. As fotografias não servem para decorar paredes. As minhas fotografias, no fundo, são as ruínas do tempo, são o testemunho do tempo que passou. Penso que o meu trabalho também é sobre encontrar ordem num certo caos.”<sup>12</sup>

Projeto e contexto são, portanto, para Blaufuks, estratégias de construção de sua obra, mesmo que ele mesmo a defina, paradoxalmente, como “ruínas do tempo”. Quase como uma fotocópia, a fotografia recortada de *Austerlitz* e reinscrita em *Terezín*, revela, com o uso do advérbio “quase”, um espaço que parece ser o de um escritório. Instaura-se, assim, uma quase fotografia de um lugar que parece ser. Essa condição débil das certezas põe em xeque o saber e a verdade instituídos, inclusive pela imagem. A memória, com suas perdas, danos e evocações, torna-se frágil e ao sabor da leitura, portanto, da interpretação, reforça o apelo à suspeita em relação à imagem.

Despretensiosa em sua simplicidade, a imagem, no entanto, eloquente de uma escrivanhinha aparece em *Terezín*. Essa evocação, em Blaufuks, constitui-se como um exercício explícito de leitura, fazendo despertar aqueles sentidos que, em outras expressões

---

<sup>9</sup> BLAUFUKS citado por GOMES, 2014.

<sup>10</sup> ANTONIONI, Michelangelo. *Blow-up*: depois daquele beijo. Reino Unido/Itália, 1966.

<sup>11</sup> BLAUFUKS citado por GOMES, 2014.

<sup>12</sup> BLAUFUKS citado por GOMES, 2014.

contemporâneas, podem parecer adormecidas ou dormentes. O artista como leitor a faz reverberar, em seu texto, como ela aparece no romance. Ao ser reenviado reiteradamente ao romance de Sebald, o leitor de Blaufuks deve levar em conta a fragilidade das verdades contidas nos dois livros, em todos os livros, nos níveis de enunciação e nos desníveis de informação que, nas histórias, reforçam o caráter ficcional dos textos.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, na conferência dedicada à visibilidade, Italo Calvino afirma que

o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou o que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva.<sup>13</sup>

Essa ponderação aproxima-se à realização de Blaufuks, na medida em que projeta um leitor que precisa levar em consideração que, na literatura, no imaginar, no sonhar, no recordar, no representar, no contar, a imagem é um artifício narrativo que é determinado por textos preexistentes que abrem um “campo de possibilidades infinitas, de aplicações da fantasia individual, na figuração de personagens, lugares, cenas em movimento.”<sup>14</sup> Está, por isso, nesse horizonte, o escritor como leitor não só de textos escritos, mas de imagens, como Alberto Manguel adverte tanto em *Uma história da leitura*<sup>15</sup> quanto em *Lendo imagens*;<sup>16</sup> e o escritor como *bricoleur*, como queria Antoine Compagnon, num trabalho infinito de citação.<sup>17</sup>

Essa recriação a partir da leitura, da vida arquivada<sup>18</sup> ou da verdade imaginariamente vivida, relativiza o texto que é constituído de citações, imagens e textos, próprios e alheios. Estaria, pois, o leitor, assim, diante de um fotógrafo-escritor que constrói a sua obra com o que encontra (o arquivo familiar e alheio e todos os restos e ruínas de textos precursores, do passado), monta com alfinetes, ajusta (reinventando, reescrevendo e reinscrevendo em outro contexto, realizando outra inscrição); como uma costureirinha.<sup>19</sup>

A imaginação do leitor/escritor que atua sobre a imagem é, para Calvino, “um

<sup>13</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 99.

<sup>14</sup> CALVINO, 1990, p. 102.

<sup>15</sup> MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>16</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>17</sup> COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1991.

<sup>18</sup> ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998.

<sup>19</sup> COMPAGNON, 1990, p. 30.

repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido.”<sup>20</sup> Logo, matéria para narrativas outras (em rede, em entrelaçamento de repertórios e acervos), um escritor leitor se “apropria”, “toma de empréstimo” textos e imagens para compor seu próprio texto e, nesse sentido, não faz soterramento desses intertextos, mas com eles estabelece um diálogo, convidando o leitor a mergulhar nessa confluência de vozes.

A partir dessas reflexões, a imagem da escrivaninha retorna, de forma inequívoca, indicando o ofício do escritor ou de outros artistas. Em *A câmara clara*, Roland Barthes avalia que não é a informação, o sentido fechado, dirigido, que o toca numa fotografia, mas um detalhe que corta a leitura unívoca, linear; um choque, um distúrbio, que fere tanto o leitor quanto o espectador.<sup>21</sup> Em *Austerlitz*, de Sebald, a imagem que provoca o efeito tanto do detalhe que punge, quanto da multiplicidade que deixa entrever uma rede de conexões entre autores, imagens, textos, é a escrivaninha que é revisitada por Blaufuks em *Terezín*.

A definição do dicionário é funcional e, por vezes, excessivamente asséptica. Uma escrivaninha pode ser uma peça de metal, vidro ou madeira que contém tinteiro e outros utensílios próprios para a escrita. Pode ser, também, uma mesinha inclinada, colocada sobre a superfície de uma mesa ou banca, própria para nela se escrever ou, ainda, uma mesa própria para escritório ou repartição pública, onde o escrivão e seus amanuenses exercem o seu ofício.

A escrivaninha de alguns escritores, mesmo em sua austeridade quase rústica, não aponta, no entanto, para o silêncio. Ao contrário, elas podem fazer falar, como metonímias para o que sobrevive, em multiplicidade, o apelo da escrita, ou da escritura, no sentido de atribuição do texto escrito à impressão, como queria Jacques Derrida.<sup>22</sup>

A imagem da escrivaninha que Blaufuks recorta do romance de Sebald coaduna-se com a noção de construção artística e com a tarefa do escritor como colecionador e arquivista de imagens que se imbricam, que falam e fazem falar também o leitor/espectador. Diferentemente das escrivaninhas de escritores renomados, na anônima austeridade da imagem da mesa de escrever que Blaufuks recorta de Sebald, há algumas presenças angustiantes: paredes totalmente recobertas de escaninhos, que circundam a escrivaninha, colocada não se sabe onde; o relógio que marca o tempo inclemente e o dispositivo de aquecimento.

A sugerir outras leituras, uma imagem evocada por Sebald e por Blaufuks está em *Fora*

---

<sup>20</sup> CALVINO, 1990, p. 106.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>22</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

*do tempo*, de David Grossman.<sup>23</sup> Esse romance força, a partir de uma investigação íntima do luto, os limites da expressão, conferindo voz a perdas irreparáveis. No enredo, após cinco anos de dor muda, por exemplo, um homem recupera a fala e anuncia a sua mulher que partirá numa jornada indo ao encontro do filho morto. Andando em círculos, esse personagem emblemática toda uma cidade de pais enlutados, que, como sonâmbulos, caminham como se pudessem ultrapassar a linha de fronteira entre a vida e a morte.

Na trama, há, ainda, um Anotador que, como Marco Polo, de *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino,<sup>24</sup> supostamente é incumbido por um duque de registrar o “império” das dores alheias. Assim, ele observa, entre outros pais que perderam seus filhos, como um *voyeur*, um atormentado escritor-centauro (metade homem, metade escrivantina) com bloqueio criativo pela perda do filho. O trabalho do luto, no relato, é um percurso doloroso de esclarecimento da experiência da perda e da corajosa e necessária retomada da palavra e da voz. A ficção revela, desse modo, o que poderia ser chamado, em Grossman, de “língua da dor”, por sua excepcional plasticidade, como se fosse a única capaz de se aproximar dessa realidade tão impositiva quanto inabordável: a morte.<sup>25</sup>

A imagem memorável do escritor-escrivantina de Grossman sugere um *punctum*, como pensado por Barthes, e faz com que os livros (as imagens e os textos) conversem uns com os outros. A imagem de Sebald migra, em trânsito, como uma narrativa, para o texto de Blaufuks que, em outros níveis, sugere o escritor-escrivantina, os arquivos e as gavetas, que reverberam no escritor centauro de Grossman.

A escrivantina deixa vislumbrar, desse modo, uma dupla natureza do artista, a do seu ofício e a do imperativo de criar mesmo diante do luto. Essa, portanto, não é uma imagem fixa, congelada no tempo, ou paralisante. A escrivantina de *Terezín*, de Daniel Blaufuks, não é um arquivo morto. Ela faz entrever a luz que vem de fora (da janela), a consciência do tempo (passado, presente e futuro) evidenciada pelo relógio que pende na parede, bem como a temperatura dos dias, que é entrevista pelo dispositivo de aquecimento. Por intermédio dessa escrivantina, a literatura continua viva.

<sup>23</sup> GROSSMAN, David. *Fora do tempo*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>24</sup> CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>25</sup> COMPANHIA das Letras. Disponível em em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13255>. Acesso em: 14 out. 2018.