Paul Celan e Maya Zack, um poema e um filme

Paul Celan and Maya Zack, a poem and a film

Juliana Pasquarelli Perez

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Este artigo analisa o filme-poema *Counterlight/Gegenlicht* (2016), da artista israelense Maya Zack (1976-). O filme é a terceira parte de uma trilogia da artista sobre a questão da memória e é baseado no poema "*Engführung*", de Paul Celan (1920-1970). Como outras produções desse tipo, consiste numa junção de poema, imagem e som ou "uma combinação de poema e filme de curta-metragem" (Orphal, 2014, p. 5). Este artigo deseja discutir como o poema "*Engführung*", de Celan, é abordado e se transforma no filme de Zack e como o próprio filme *Counterlight* participa da construção da memória da *Shoa*.

Palavras-chave: *Poesiefilm*; poesia em língua alemã; Paul Celan; "*Engführung*"; Maya Zack.

Abstract

This article analyses the poetry-film *Counterlight/Gegenlicht* (2016) by Israeli artist Maya Zack (1976-). The film is the third part of a trilogy by the artist on the subject of memory, based on the poem "*Engführung*" by Paul Celan (1920-1970) and, like other productions of this type, consists of a combination of poetry, image and sound, or "a combination of poem and short film" (Orphal, 2014, p. 5). This article aims to discuss how Celan's poem "Engführung" is approached and transformed in Zack's film, and how the film *Counterlight* itself participates in the construction of the memory of the *Shoa*.

Keywords: poetry film; German poetry; Paul Celan; "*Engführung*", Maya Zack.

Resumen

Este artículo analiza la película-poema Counterlight/Gegenlicht (2016) de la artista israelí Maya Zack (1976-). La película es la tercera parte de una trilogía de la artista sobre la cuestión de la memoria y se basa en el poema "Engführung" de Paul Celan (1920-1970) y, al igual que otras producciones de este tipo, consiste en una combinación de poema, imagen y sonido, o "una combinación de poema y cortometraje" (Orphal, 2014, p. 5). Este artículo tiene como objetivo discutir cómo el poema de Celan "Engführung" es abordado y transformado en la película de Zack, y cómo la propia película Contraluz participa en la construcción de la memoria de la *Shoa*.

Palabras clave: Poesiefilm; poesía en lengua alemana; Paul Celan; "Engführung"; Maya Zack.

CC BY

https://doi.org/10.1590/1517-106X/2025e66738

Sobre o filme-poema, Maya Zack e Paul Celan

"*Poesiefilm*", em alemão, ou "*poetry films*", são "*short films based on poetry*", conforme a definição bastante pragmática e ampla do site do *Zebra Poetry Festival de Berlim*, evento internacional organizado desde 2002 pela *Haus für Poesie* [Casa para a Poesia] de Berlim. Embora em português o termo mais frequente para esse tipo de produção audiovisual seja videopoema,[1] não parece haver uma tradução estabelecida em português para o termo alemão "*Poesiefilm*": filme de poesia, vídeo de poesia, poesia em filme, filme-poema. Trata-se, de forma geral, de uma combinação de poema, imagem e som ou, ainda, "uma combinação de poema e filme de curta-metragem", cuja origem se encontra nos filmes de vanguarda, na chamada *off-culture*, na literatura experimental (*cf.* Orphal, 2014, p. 5; Speziale, 2020, p. 58). Os filmes-poema também podem unir, nas palavras do diretor artístico do Zebra Poetry Festival, mais de um gênero e se concretizar como um documentário no qual é lido ou visto um poema, uma animação que trabalha o poema ou uma narrativa fílmica na qual o poema é inserido (*cf.* Del Bel, 2021).

Orphal (2014, p. 30) diferencia as várias possibilidades concretas de "realização da lírica no meio audiovisual" da filmagem da literatura ou do filme poético, e recorda que os termos mais usados para designar esse tipo de produção – *poetryfilm*, *poetryclip*, *poetryvideo*, *videopoem*, *videopoesie*, *videopoetry*, *cin(e)poem*, *cinepoetry*, *Lyrikclip*, *Lyrikfilm* e *Gedichtverfilmung* (filmagem de poema) – não são exatamente sinônimos. (Orphal, 2014, p. 30). Em uma palestra realizada em 2022,[2] Tom Konyves ainda observa que falar desse tipo de produção ainda é falar de uma arte emergente, que seria mais bem definida por uma metáfora:

> *Even today, with all the festivals dedicated to videopoetry, added to the 7 or 8 established festivals in Europe, Argentina, South Asia and the US, no matter where you go these days, which corner of the world, the question is always the same. What is videopoetry, they ask us. You can take a stab at the answer, like "You take this poem, and you speak it or write it onto a medium like film or*

[1] Miranda e Rocha (2023, p. 120) afirmam: "A videopoesia faz uso da linguagem audiovisual, híbrida, de matrizes que se entrecruzam, mas que apresenta preocupação poético-literária nos intercursos do seu processo criativo. No Brasil e em Portugal, o termo videopoema tem sido usado desde os anos 1980, quando ocorreram as primeiras experiências com a poesia nas telas dos computadores e televisores". Ana Luiza Rigueto da Silva (2017, p. 20) observa: "Aproximar essa análise [de Nader] ao formato 'videopoema' destaca a mudança de suporte (de papel para vídeo) que preserva o lirismo. O videopoema seria, assim, um poema que se vê".

[2] A informação consta da página Academia.Edu de Tom Konyves: "Address written for the Symposium "New Art Emerging: Two or Three Things One Should Know About Videopoetry", held Nov. 5, 2022, concurrent with the exhibition "Poets with a Video Camera: Videopoetry 1980-2020" which ran from Sept 17-Dec 11, 2022, at the Surrey Art Gallery. [...] The video of the event, including my opening address, can be accessed here: https://www.youtube.com/watch?v=kahoulf16vk&t=8s" *Cf.* Konyves (2022).

> *video," but the best we can hope for is a metaphor, a metaphor that works and will keep working, working for our audiences, working for future artist. [...]* (Konyves, 2022, p. 2).

Após apresentar um breve panorama histórico da "*videopoetry*", Konyves recorda um debate e sua resposta sobre o uso de palavras ou poemas nos vídeos da seguinte forma:

> […] *I had responded that I considered words, whether displayed or voiced in a videopoem, an essential element of the form. Maya Deren's answer was more nuanced but prescient; she said "… (words) would be redundant in film if they were used as a further projection from the image. However, if they were brought in on a different level, not issuing from the image which should be complete in itself, but as another dimension relating to it, then it is the two things together that make the poem." (I interpret "another dimension" as the 'poetic juxtaposition of images with text and sound' in my definition of videopoetry.)* (Konyves, 2022, p. 3)

Para os objetivos deste artigo, que analisa apenas *um* filme-poema, não é necessário entrar no mérito das distinções conceituais nem estabelecer um dos termos como principal em detrimento de outros.[3] Interessa aqui uma definição ampla e flexível, como é, afinal, esse novo tipo de produção estética:

> *A poetry film, videopoem (or Cin(e)poem) strives for a symbiotic relationship of images words, and sound/music. It can integrate all the arts of drama, dance, music, graphics and documentary elements. Some oft the best poetry films and videopoems use stills animation, documentary clips as well as abstract computer-generated graphics, and narrative.* (Holman, 2001, *apud* Orphal, 2014, p. 30).

Por se tratar de uma forma audiovisual experimental por natureza, tampouco é de se estranhar que certa recusa e certa impressão valorativa caracterizem a recepção dos vídeos e de eventuais momentos de performance que os acompanham. A variedade e a diferença qualitativa das produções também levaram Asmus Trautsch (2021), diretor da *Akademie für Literaturkritik*, a dizer, na abertura de um evento, que o *Poesiefilm* é, na pior das hipóteses, uma ilustração de um poema escrito e publicado em livro e, na melhor, a criação de uma nova forma, uma nova obra intermedial. Trata-se, como no filme-poema de Maya Zack analisado aqui, de fato, de uma "transposição

[3] Neste artigo, os termos "filme", "Filmpoesie" e filme-poema serão usados como sinônimos.

midiática"[4] que tanto deixa explícita sua relação com o poema quanto acrescenta a ele também novas camadas de sentido, na medida em que se constitui como leitura possível do texto.

No contexto de língua alemã, os filmes propriamente ditos estão dispersos em páginas na internet, sendo o canal do YouTube da *Haus für Poesie* uma das fontes mais acessíveis. Note-se, porém, que os filmes exibidos nesse festival – uma referência internacional para a forma – fazem parte do acervo da *Haus für Poesie*, mas não estão inteiramente disponibilizados *on-line*: apenas as seções principais do Zebra Festival constam da lista de vídeos.

O filme *Gegenlicht/Counterlight*, de Maya Zack (2016a; 2016b), cinegrafista e artista plástica israelense, foi exibido pela primeira vez em 2016, como parte de uma trilogia sobre a memória, e transmitido *on-line* em 2021, no *ZEBRA-Poesiefilmclub: Spurensuche*.[5] É importante observar que as obras de Zack e o filme fizeram parte de uma exposição sobre Paul Celan[6] realizada em 2022, em Tel Aviv, que incluiu ainda obras de Zvi Lachman and Shy Abady (*cf.* Zack, 2022). Assim, o vídeo de Maya Zack integra um contexto transmidiático complexo e também se distingue pela duração de cerca de 24 minutos, mais longa que a maioria dos filmes-poema, que duram de dois a cinco ou sete minutos, aproximadamente. Quando os organizadores do Zebra Video Poetry Festival decidem exibir o filme de Zack no conjunto de outros cinco filmes-poema que abordam o tema "*Spurensuche*" ["busca de rastros"] não apenas revelam sua admiração pelo próprio filme, mas parecem indicar o trabalho da memória da *Shoa* e a exuberância transmidiática do projeto de Zack como uma possibilidade para outros artistas.

Entretanto não se trata aqui de explorar a multiplicidade e a complexidade dos aspectos do filme-poema nem de analisar as relações do filme com o todo da obra de Maya Zack, mas de observá-lo do ponto de vista dos estudos literários: o que acontece, afinal, com o poema, quando

4 "Ramazzina-Ghirardi (2022), ao discutir sobre os desdobramentos da intermidialidade propostos por Rajewsky (2012), enfatiza que transposição midiática 'se refere à transformação de um texto fonte estruturado em uma mídia específica que serve de ponto de partida para a criação de um novo produto de mídia. Como o processo implica a produção de uma nova mídia, essa subcategoria leva em consideração uma perspectiva 'genética' de intermidialidade, isto é, o processo pelo qual uma mídia, ao gerar um novo produto, traz as marcas de uma 'hereditariedade' na nova criação midiática. [...] Há uma relação inexorável entre o produto fonte, a configuração midiática de origem, e a nova mídia, que carrega em seu interior traços de sua origem. (Ramazzina-Ghirardi 2022: 87)'" (Miranda; Rocha, 2023, p. 121).

5 O filme completo de Maya Zack está disponível no YouTube do *ZEBRA-Poesiefilmclub: Spurensuche*, a partir do minuto 30:32. (*Cf.* Zack, 2016)

6 Paul Celan, um dos mais importantes poetas de língua alemã do século XX, nasceu em Czernowitz, atual Ucrânia, em 1920, e, diferentemente de seus pais, escapou à deportação, percorreu um longo caminho de fuga até chegar a Viena e, mais tarde, a Paris, onde viveu a maior parte de sua vida como tradutor e leitor de alemão da École Normale Supérieure. Suicidou-se em Paris em 1970.

deslocado do contexto do livro e reinserido em outro tipo de obra?[7] Aqui se trata de analisar o modo como o poema "*Engführung*", publicado por Celan em 1959, no livro *Sprachgitter* [*Grades da língua*], foi interpretado, lido e inserido no filme *Gegenlicht/Counterlight*, e de interpretar a obra audiovisual que daí deriva.

Ainda é preciso observar que criações de obras de arte a partir de poemas de Paul Celan são um fenômeno recorrente. Como recorda Amy-Diana Colin (2022, p. 234), já em vida as obras de Celan foram fonte de inspiração para artistas como Edgar Jené, Gisèle Celan-Lestrange, esposa do poeta, Edmund de Waal, Helga von Loewenich e Alsem Kiefer. Em 2021, em memória dos 51 anos da morte de Celan, foi realizada em Saarbrücken uma exposição em que 51 artistas plásticos criaram obras a partir de seus poemas; nesse caso, os artistas responderam à provocação dos curadores do evento, uma vez que estes escolheram os poemas para cada um dos artistas convidados (*Cf.* Colin, 2022). Outro experimento estético realizado a partir de uma obra de Celan é a transposição do texto *O meridiano*, discurso que ele proferiu pelo recebimento do Prêmio Büchner em 1960, para a forma dramática (*cf.* Dueck, 2022). Importa aqui mencionar tais exemplos porque tanto as artes plásticas quanto uma performance dramática estão presentes no filme-poema de Zack. Não é possível, porém, entrar na análise do filme sem antes dizermos uma palavra sobre o título, *Counterlight/Gegenlicht.*

A expressão *Gegenlicht* – contraluz – está ligada a um momento inicial da carreira literária de Celan e é o título de uma coleção de 18 aforismos publicada por ele em 1949. No ano anterior, Celan havia publicado o ciclo *Der Sand aus den Urnen* [*A areia das urnas*], que logo foi retirado de circulação, devido aos erros tipográficos existentes na edição, mas se tornou, posteriormente, um dos ciclos do livro *Mohn und Gedächtnis* [*Papoula e memória*], de 1952. *Gegenlicht* também é título de um dos ciclos deste livro. Tanto *Der Sand aus den Urnen* quanto *Mohn und Gedächtnis* contêm o poema "*Todesfuge*" ["Fuga da morte"], que logo se tornou o mais conhecido do autor. Em 1948, Celan ainda publica o ensaio "*Edgar Jené. Der Traum vom Traume*", sobre pinturas do artista surrealista.

É importante recordar que, em 1940, Celan testemunha a invasão de Czernowitz pelo Exército Vermelho e a deportação de quatro mil habitantes locais, a maioria judeus, pela política soviética; no ano seguinte, a invasão das tropas romenas, aliadas da Alemanha, e o início da perseguição sistemática

[7] Como explicam Miranda e Rocha (2023, p. 121), é pela comparação entre as mídias que se compreende o processo de transformação midiática do poema: "Para a autora [Ramazzina-Ghirardi], ao comparar as mídias, semelhanças e diferenças se mostram essenciais para a compreensão deste processo, é somente 'a partir da constatação da manutenção de alguns traços, do descarte de outros e da adição de novos elementos, que se pode analisar a transferência e o resultado de um novo produto de mídia' (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 77)".

contra judeus, bem como a construção do gueto da cidade. Em 1942, os pais do autor são deportados para a Transnístria (naquele momento, parte da Ucrânia); Celan, que consegue fugir, é enviado posteriormente para um campo de trabalhos forçados. No mesmo ano, ele recebe a notícia do falecimento do pai, por doença, e do assassinato da mãe no campo de concentração. Celan retorna em 1944 para Czernowitz, segue no ano seguinte para Bucareste e, em 1947, parte a pé em direção a Viena. Impressiona pensar que já em 1948 Celan começa a publicar seus livros, escritos como tentativa de sobrevivência em meio ao drama da perseguição e fuga. Ainda mais interessante é sua aproximação da arte do surrealismo, ainda que Celan criticasse alguns de seus princípios estéticos, como a chamada escrita automática (*écriture automatique*). Assim, a ideia da contraluz, além de estar ligada ao mundo dos sonhos, por ser sombreada e menos distinta, guarda uma ideia de contraste: nas sombras de uma imagem feita à contraluz se percebem contornos, esboços – e essa será a base da poética de Celan até seus livros e escritos póstumos.

A escolha de *Gegenlicht/Contraluz* como título do filme-poema parece incluir todos os elementos mencionados acima: o título pressupõe o caminho percorrido por Celan para continuar a viver por meio de sua obra, mas também a perda dos pais e de Czernowitz, e a tentativa de reconstrução da memória. Por outro lado, tal escolha também indica que o próprio filme de Maya Zack se compreende como sombra, esboço, contraste com a poesia de Celan, por ser tentativa de compreender um passado que não foi diretamente vivido: afinal a protagonista do filme-poema é uma arquivista que está pesquisando documentos, fotos, mapas e textos e, como se verá, procura literalmente recriar o mundo que se perdeu.[8]

Sobre *"Engführung"*

O poema "*Engführung*" foi escrito por Celan entre fevereiro e maio de 1958, e publicado em 1959, como o último dos seis ciclos do livro *Sprachgitter* [*Grades da língua*]. Como recorda Abdala Jr. (2021, p. 161), o

8 No site de Maya Zack, está disponível uma sinopse do filme, que afirma: "*The film 'Counterlight' by Artist Maya Zack is the 3rd part of her award-winning Memory Trilogy following 'Mother Economy' and 'Black and White Rule'. 'Counterlight' is a hypnotic journey into the depths of consciousness that follows the traces of poet Paul Celan, one of the greatest poets of the modern-postmodern era. A female archive researcher listens to extracts from original recordings by the poet and gradually changes from an archivist into an alchemist. She dissects in an almost surgical manner the archival materials – photographs, maps, documents and poems – that will enable her to reconstruct and resurrect the past and intervene in it till the boundaries between reality and documentation, past and present are blurred. In a surrealistic process, she penetrates the space of an old street photograph of 1937 Czernowitz and meets Celan's mother who is baking challah bread in her kitchen, until her task transforms into female magic which leads to the creation of the 'memory-golem.' In recent years, Zack researched Paul Celan's world and creative process, through the actual as well as mythical female figures in his life. To these, she has interwoven images of death and birth and dedicated the film to the memory of her mother*" (Zack, 2016).

termo "*Engführung*" (stretto ou estreito) designa "uma técnica de composição em que há uma conexão contrapontística entre duas ou mais vozes de tema melódico igual, sendo frequentemente utilizada no final de uma fuga". É um dos poemas mais longos e complexos do autor, divide-se em nove partes e se estende por sete páginas na edição crítica (Celan, 2002, p. 61-68), sendo também um dos mais estudados textos de Celan (*cf.*, por exemplo, Lehmann, 2002; Seng, 1992; 1998). Uma vez que, neste artigo, se deseja observar como o poema é tratado no filme de Zack, e não propor um aprofundamento de sua interpretação, não caberia aqui analisar mais uma vez o poema, mas é importante retomar algumas ideias fundamentais dos textos de Seng (1992; 1998) que, em português, foram revisitados por Abdala Jr. (2021) em seu artigo sobre o tema (como apoio, cito aqui a tradução feita por Guilherme Gontijo Flores em 2017 e disponível *on-line*, embora algumas soluções tradutórias sejam bastante discutíveis).

O filme-poema de Maya Zack não cita o poema na íntegra, mas elege alguns versos – lidos por Celan em uma gravação realizada para a Norddeutscher Rundfunk em 1965 (*cf.* Celan, 2004) – e algumas de suas imagens recorrentes para a construção do percurso investigativo da personagem. Enquanto a arquivista, protagonista do filme, realiza seu trabalho, são repetidos várias vezes os versos da primeira parte do poema, que recorrem também em seu final (o asterisco faz parte do poema).

*

ENGFÜHRUNG

Verbracht ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,

klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.
[…]
(Celan, 2002, p. 61)

ESTREITO

Enviados ao
terreno
com o inequívoco rastro:

capim, escrito à parte. As pedras, brancas,
com as sombras dos talos:
Leia não – olhe!
Olhe não – vá!

Vá, tua hora
não tem irmãs, você está –
está em casa. Uma roda, lenta,
gira em si mesma, os raios
sobem,
sobem em campo breu, a noite
não pede estrela, nenhures
perguntam por você.
[...]
(Celan, 2017)

Para Seng (1992), o silêncio já se integra ao poema por iniciar no meio da página, com o asterisco, e arrasta o leitor para um percurso num campo de concentração, ao qual se alude pelo particípio *verbracht*, usado pelos nazistas para indicar a deportação dos judeus. Trata-se de seguir o rastro inequívoco dos trilhos, que determinam agora o caminho da memória num campo que, no entanto, também já está coberto de vegetação. O poema realiza um "percurso pela memória e pela linguagem" (Abdala Jr., 2021, p. 159); daí que

os imperativos (*leia – olhe – ande*) proponham tanto ao tu lírico quanto ao leitor que abandone o texto para ver, olhar, enxergar a história. De certa forma, é o que a protagonista do filme realiza, ao resgatar documentos, mapas e fotos relacionados a Czernowitz, à biografia de Celan e à *Shoa*. Trata-se, no poema como no filme, de uma revisitação do passado por meio dos rastros visíveis no presente, da recordação das vítimas e do testemunho dos sobreviventes, numa tentativa de discernir, na escrita e pela escrita, o branco das pedras, no presente, das sombras do passado.

A repetição do verso no início da segunda parte do poema cria a impressão de um diálogo do sujeito do poema consigo e de uma confirmação da presença de um tu; a recorrência também marca a passagem do tempo nos versos seguintes, caracterizados pelo uso do *Präteritum*: dessa forma, marca-se o tempo da recordação na linguagem escrita. Esses versos também serão repetidos várias vezes no filme de Zack, que às vezes parece seguir a mesma linha de interpretação de Seng: alguns lugares do extermínio possuem nomes (Auschwitz, Carriera di Petra), mas muitos outros, não; por outro lado, o local da sepultura inexiste devido ao sistema dos fornos crematórios. A partir daqui, então, a imagem das cinzas será retomada como elemento da memória em vários momentos do poema e do filme.

Nirgends
fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sahn nicht hindurch.

Sah nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

[...]
(Celan, 2002, p. 62)

Nenhures
perguntam por você –
O lugar onde jaziam tem
um nome – tem
nenhum. Não jaziam ali. Algo
jazia entre eles. Não
viam através.

Não viam, não,
falavam de
palavras. Nenhum
despertou, o
sono
veio sobre todos.
(Celan, 2017)

O poema segue na tensão entre passado e presente, agora com a presença de um "eu", aparentemente familiar, entre as vítimas; um eu vivo ou sobrevivente que procura se relacionar com o passado por meio da dolorosa reconstrução do percurso realizado pelos outros. A quarta parte do poema apresenta imagens que se referem à passagem dos anos e indicam o presente do eu e de mãos e dedos que examinam algo que se costura, se abre e se fecha como uma ferida, tateiam em busca da escrita. No filme, a câmera focaliza frequentemente as mãos da protagonista, que desenha, tateia, recorta papéis, grampeia palavras, numa tradução intersemiótica do *gesto* metonímico da escrita presente no poema. Ainda nessa parte do poema, questiona-se quem encobriu a ferida ("*Wer / deckte es zu?*"), ou seja, quem procurou evitar olhar a ferida causada pela *Shoa*?

A repetição dessa pergunta no início da quinta parte do poema se contrapõe à palavra que deseja iluminar, fazer ver em meio à noite: a palavra que "vem" nos versos seguintes, entretanto, é "cinza", repetida três vezes.

Deckte es
zu – wer?

Kam, kam.
kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Zum
Aug geh, zum feuchten.

[...]
(Celan, 2002, p. 63)

O cobriu –
quem?

Veio, veio.
Veio uma palavra, veio,
veio pela noite.
queria luzir, queria luzir.
Cinzas.
Cinzas, cinzas.
Noite.
Noite-e-noite. Vá
no olho, no úmido.
(Celan, 2017)

A insistência da palavra "cinza" ressalta o fato de *não* se tratar de qualquer tipo de imagem poética, mas do que de fato restou dos corpos das vítimas da *Shoa*. Daí que a escuridão da noite prossiga e que a palavra se dirija ao olho úmido, talvez marejado, mas ainda não inserido na busca de uma dura memória: a esse olho se dirige a palavra cinza da poesia.

O poema cresce em tensão e complexidade a partir da sexta parte, e se movimenta entre imagens que evocam um caos original e o caos da palavra – no filme, enquanto se escuta a leitura de Celan, alternam-se imagens de criação e transformação da matéria: enquanto outra mulher transforma a farinha na *challah*, o pão trançado que se consome no *Shabbat*, a protagonista desenha livros e órgãos humanos (coração e placenta), recortando-os em resmas de papel, de forma a criar objetos tridimensionais.[9] Na imagem do furacão do

9 Este é um aspecto do próprio trabalho artístico de Maya Zack, que, em outra exposição, apresenta "*Drawing Sculptures*" (*Cf.* Zack, "*Drawing sculptures*", s.d.).

poema há dissociação, desorganização da matéria como condição de criação de uma nova linguagem, embora o poema nunca perca de vista que a nova ordenação pode ser uma construção ilusória e vazia. No poema, a tensão se dá entre a linguagem da criação e a opinião, a "doxa", a verdade *versus* o vazio, o orgânico *versus* o anorgânico, eu e nós, passado e presente. Após a explosão, acontece uma transformação: mais uma vez as imagens parecem remeter a um processo de diferenciação, reconhecimento, nova construção após a separação dos elementos do cristal, uma das poucas que não são retomadas no vídeo de Zack. A citação do poema no filme vai até metade da sexta das nove partes.

Na penúltima parte, o poema remete a um muro de execuções, às marcas nos campos de concentração e às marcas de unha nas câmaras de gás, a súplicas interrompidas, tentativas hesitantes, alquebradas, de louvor e a algum templo existente, ao menos, na escrita. Aqui, a noite parece ceder a alguma chance de luz, a uma possível mistura de luz e sombra; a água subterrânea surge como uma memória ou consciência pesada que, na última estrofe, reaparece entre parênteses, quase como confissão. Assim, o poema realiza na última estrofe o que anunciou em seu início: ao separar palavra por palavra, recupera a memória e individualiza os passos; a paisagem do campo torna-se a paisagem do texto e é guardada, então, no espaço do parêntese que fecha o poema.

Quase todas as imagens do poema serão retomadas de forma habilidosa no filme de Maya Zack. É instigante recordar que, segundo vários críticos, "*Engführung*" também pode ser lido como uma resposta transmidiática ao filme de Alain Resnais (1955), *Nacht und Nebel* [*Noite e neblina*], com texto de Jean Caryol, que Celan traduziu em 1956.[10] Trata-se de um dos primeiros documentários a respeito dos campos de concentração que inicia, justamente com um caminho pelo campo árido de um campo, e alterna as imagens atuais do campo, em cor, com imagens no período da guerra, em branco e preto. No caso específico de "Engführung", o encontro entre as diversas mídias adensa a construção da memória, sem monumentalizá-la, ao contrário: revela que a memória se faz em caminho, em um movimento pessoal e existencial de busca que perpassa diferentes gerações.

10 Como mostra Maria Angélica Amâncio (2013, p. 135-136), Alain Resnais já havia utilizado um poema em um de seus filmes, *Guernica*, de 1950. Trata-se do poema "*La victoire de Guernica*" (1938), de Paul Éluard, escritor importante também para Paul Celan, como se mencionou anteriormente: "O ritmo entrecortado, desregular do texto [de Éluard] remete à indignação do poeta e, no documentário, conjuga-se com o grotesco no painel de Picasso. Nesse diálogo, participam também a trilha sonora e o tom da voz narradora. O filme de Alain Resnais, portanto, utiliza-se de várias mídias, da forma mais crua possível, para reconstruir, em treze minutos, o terror e o sofrimento de um bombardeio que durou quase três horas" (Amâncio, 2013, p. 136).

Counterlight, o filme-poema

O filme-poema de Maya Zack inicia em silêncio – ouve-se apenas o vento –, com um plano panorâmico de uma estranha paisagem árida e uma figura feminina, de casaco azul, vista de costas – ela vira o rosto de perfil, como quem olha algo, e a cena é cortada para dar lugar ao título do filme. Em seguida, focaliza-se de cima o rosto da mulher, que procura algo em estantes de um arquivo e, aparentemente, encontra a fita com a gravação da voz de Celan lendo o poema "*Engführung*" (Figura 1). Aqui, claro, é preciso observar que, em meados dos anos 1960, a gravação provavelmente já não era feita com o tipo de fita apresentada no filme; a mulher também veste trajes que remetem aos anos 1940.[11]

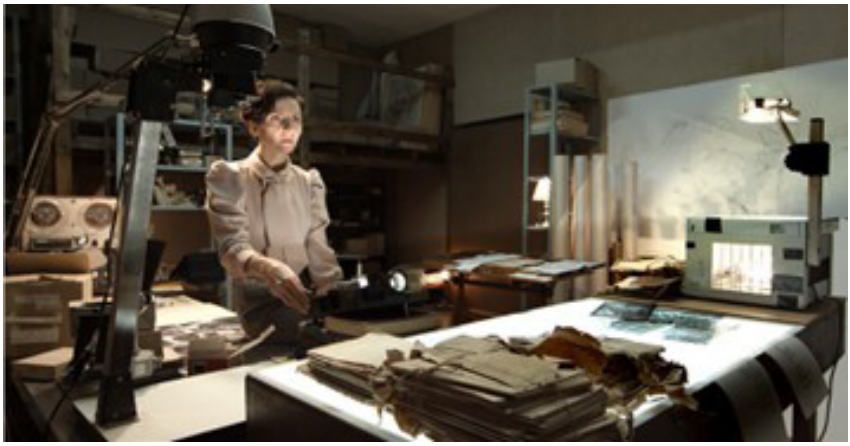


Figura 1. Cena do filme-poema de Maya Zack.

Ela então espalha papéis – com o poema de Celan em hebraico – sobre uma grande mesa iluminada, um tipo de prancheta de desenho, e grifa algumas palavras em hebraico, enquanto Celan lê a primeira estrofe do poema em alemão. São grifados exatamente os imperativos "olhe" e "ande".

A protagonista então mira fotos antigas, incluindo um retrato de mulher, a mãe de Celan, talvez o único retrato restante de Friederike Antschel-Teitler. O poema continua a ser lido, a arquivista volta a fita, olha um envelope, derruba cinzas, escreve e recorta versos do poema em alemão e hebraico (Figuras 2, 3, 4 e 5).

11 Todas as imagens a seguir são prints de cenas do filme-poema disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=WqiiRjokrqE&t=345s. Acesso em: 5 jan. 24)

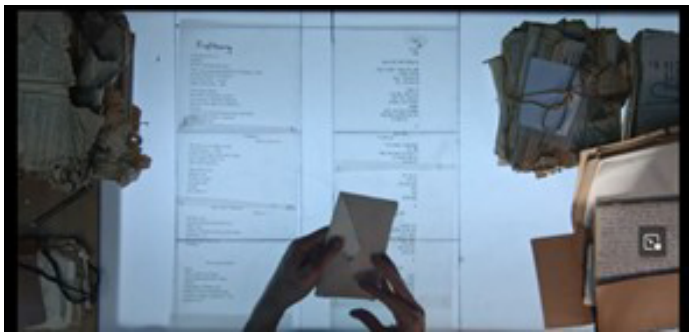


Figura 2. Cena do filme-poema de Maya Zack.



Figura 3. Cena do filme-poema de Maya Zack.



Figura 4. Cena do filme-poema de Maya Zack).

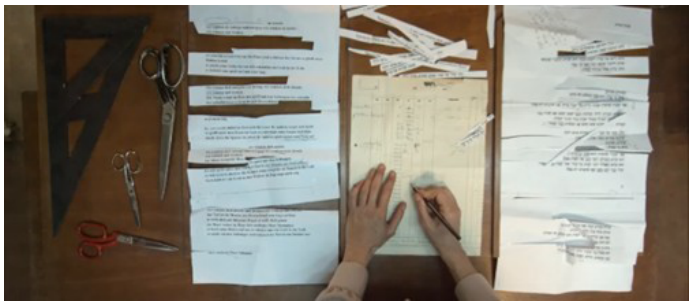


Figura 5. Cena do filme-poema de Maya Zack).

Dessa forma, o filme concretiza a ideia de "*auseinanderschreiben*", separar, discernir a memória na escrita, e torna literal a ideia da separação de alguns versos do seu contexto original; os versos escolhidos serão grampeados e reordenados como fitas. É também importante observar que a voz de Celan é remixada em alguns trechos – há repetições de versos no filme que, às vezes, não se repetem no poema, o que acrescenta carga dramática à leitura.

Há também uma mudança na ordem das partes: enquanto a parte quatro, que trata de uma passagem de tempo, é antecipada, a parte três, que trata do eu, reaparece de forma mais dramática depois. Aqui, numa nova sequência, a mesa de desenho se torna uma mesa de alumínio, que recorda uma mesa cirúrgica. É ali que a protagonista estuda mapas, olha números e tabelas, limpa cinzas, passa a mão nas palavras do poema e no mapa. Depois, abre o mapa e sopra cinzas sobre ele, localizando Bucovina e a cidade de Czernowitz. Na próxima sequência de imagens (Figura 6), ela enrola o mapa e anda sobre ele, criando uma metáfora interessante do percurso da memória – o andar, tão importante para o poema, se realiza aqui literalmente sobre o mapa. Entretanto nessa imagem também se percebe a impossibilidade de realizar *o mesmo* percurso das vítimas, uma vez que o mapa também é, afinal, representação e, neste caso, representação de um espaço geográfico em grande parte destruído e reorganizado politicamente de outra forma. Aqui, repetem-se as palavras *sie lagen nicht dort* – eles não jaziam ali –, que reforçam a dificuldade da busca pelo lugar em que as vítimas foram mortas. Ao mesmo tempo, as vítimas tampouco jazem no espaço representado pelo mapa.



Figura 6. Cena do filme-poema de Maya Zack.

A relação entre a protagonista, sua tentativa de reconstrução do passado, as vítimas, e até mesmo sua identificação como vítima em potencial acontece por meio da terceira parte do poema, em que a presença do eu é abordada diretamente: *ich bin's* – eu sou, estou aqui. No filme, a presença se traduz na inserção da protagonista em uma das fotos antigas (Figura 7): o contraste entre o colorido do presente e o preto-e-branco da foto talvez remeta à estratégia usada por Resnais em *Nacht und Nebel*. Outro momento de identificação se dá quando a protagonista encena uma foto na mesma pose, com chapéu e luvas que a mãe de Celan está usando no retrato.



Figura 7. Cena do filme-poema de Maya Zack.

Deitada sobre o mapa (Figura 8), a protagonista continua a tateá-lo; em seguida, recorta fotos da cidade como se montasse um cenário: os recortes e a montagem evidenciam o aspecto de reconstrução – impossível – do passado e, possuem assim o valor ambivalente de torná-lo presente e manifestar sua ausência.



Figura 8. Cena do filme-poema de Maya Zack.

O filme, então, abre para outra cena, aparentemente não ligada ao poema: mostra-se uma mulher deitada em uma cama branca, no interior de uma casa que parece uma miniatura e coloca no mesmo espaço a cama, a sala, a cozinha. As cenas desta casa e da mulher a preparar a *challah* logo se alternarão com cenas da protagonista a desenhar e construir objetos em

papel. A sinopse do filme, citada acima, informa que a mulher seria a mãe de Celan. Para o espectador, essa ligação não é imediata, sendo mais clara a ideia de transformação da matéria (no caso, a farinha e os outros ingredientes) e a preservação da memória presente no rito.

Antes disso, porém, o poema surge mais uma vez, em forma de texto, ou de matriz, da palavra *Asche,* cinza; a matriz aparece em alemão e hebraico (Figura 9). As imagens de cinza e de farinha – imagens do pó – também se alternarão, num contraste evidente entre vida e morte.



Figura 9. Cena do filme-poema de Maya Zack.

Trata-se aqui, mais especificamente, de momentos de criação de memória. Pela primeira vez no filme, ouve-se, além da voz de Celan, uma música mais dramática, enquanto cenas do trabalho das duas mulheres são mostrados: a mesa da cozinha com farinha, ovos e água é o paralelo da mesa de desenho com lápis, papéis, tesouras; a mulher na cozinha faz o pão; a mulher no arquivo mistura carvão e cinzas ao grafite do lápis, que delineia uma placenta, um coração, um livro e outros objetos. Enquanto se corta a massa do pão, a protagonista no arquivo corta os desenhos como uma resma de papel, o que confere uma profundidade inesperada aos desenhos. Também é importante notar a ênfase dada aos objetos cortantes – a faca e o estilete – nesses trechos, que passam a ideia de que a criação desses "alimentos" de memória inclui um aspecto de dor e separação, antes que a "massa" seja modelada em trança, no primeiro caso, ou em objetos tridimensionais, no segundo.

Da forma como está representada no filme, a memória parece trazer em si sua ritualização: nos minutos finais, mostra-se, de cima, a mesa posta para o *Shabbat* e, na sequência, os desenhos dispostos na mesma mesa (Figuras 10 e 11). Surpreendentemente, porém, a última imagem – da mesma mesa – é a da protagonista, dessa vez desenhada, ou mais exatamente, se desenhando, morta (Figura 12). O desenho paradoxal deixa clara não apenas a possibilidade de a protagonista ter figurado entre as vítimas – ou de ser uma vítima em potencial –, mas também o risco de olhar o abismo da história em uma de suas faces mais terríveis.



Figura 10. Cena do filme-poema de Maya Zack.



Figura 11. Cena do filme-poema de Maya Zack.



Figura 12. Cena do filme-poema de Maya Zack.

Maya Zack não cria apenas um filme *para* o poema de Celan, mas transforma-o no seu caminho pessoal de rememoração da mãe, que é mencionada na ultimíssima cena.

O filme de Zack a partir do poema de Celan está, como se mencionou anteriormente, inserido no contexto de uma trilogia da artista sobre a memória e de uma exposição inteira (e não exclusiva de Zack) baseada na obra e na vida do poeta, o que certamente é raro e não seria de se esperar de outros filmes-poema. Em sua obra destaca-se também a profunda compreensão que Zack possui do texto de Celan: nenhum dos elementos fundamentais do poema é deixado de lado; todos os aspectos da interpretação de Seng, que é uma das mais detalhadas da crítica sobre o autor, são, de alguma forma, contemplados no projeto, seja na citação direta do poema – como a imagem do ciclone ou do furacão – seja pela concretização da imagem – como a imagem da prancheta e das cinzas.

Mesmo se constituindo mais como exceção, as relações de "*Engführung*" estabelecidas por Zack com a mídia audiovisual podem ser consideradas paradigmáticas para uma reflexão sobre o filme-poema: tendo sido provocado por um documentário sobre os campos de concentração, o poema recria, na linguagem escrita, a paisagem da memória, que, por sua vez, é recriada em quatro planos no filme de Zack: o da protagonista, o de seus recortes e desenhos, o do próprio filme ao qual se assiste e o da exposição de Zack. Assim, Maya Zack, em seu filme, faz do poema de Celan seu próprio caminho de memória e revela as muitas camadas de compreensão e dolorosa construção da memória das vítimas da *Shoa* e de seus descendentes. Desse modo, a artista e o filme-poema deslocam a *Shoa* do confinamento no passado, reabrem a ferida da memória pelos recortes da leitura e criam um poderoso alerta para possíveis novas tentativas de extermínio.

Referências

ABDALA JUNIOR, Luiz Carlos. Entre o poema e a imagem: o campo de concentração e o percurso pela memória e linguagem em Paul Celan e Didi-Huberman. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, , v. 24, n. 44, p. 157-175, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.11606/1982-88372444157. Acesso em: 11 fev. 2025.

AMÂNCIO, Maria Angélica. O cinema, quando a palavra sobressai. *Non Plus*, São Paulo , v. 2, n. 4, p. 131-145, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v2i4p131-145. Acesso em: 16 abr. 24.

CELAN, Paul. *Sprachgitter*. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt v. der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Bd. 5.1. Gedichte; 5. 2. Apparat. Gehle, Holger (Hg.). Unter Mitarbeit v. Andreas Lohr. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 2002.

CELAN, Paul. Estreito. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. *Escamandro*, São Paulo, 07 abr., 2017. Disponível em: https://escamandro.wordpress.com/2017/04/07/3-traducoes-para-1-poema-de-paul-celan/. Acesso em: 15 nov. 23.

CELAN, Paul. *Ich hörte sagen*. Gedicht und Prosa. Munique, Der HörVerlag GmbH, München 2004.

COLIN, Amy-Diana. Farbaufschüttung, vulkanisch – Bildende Künstlerinnen und Künstler lesen Paul Celan. *In:* AUTERI, L. *et al.* (org.). *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive*. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Bern: Peter Lang, 2022. p. 235-256.

DEL BEL, Thomas Zandegiacomo. ZEBRA-Poesiefilmclub: Spurensuche. *YouTube*, 21 dez. 2021 . Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WqiiRjokrqE. Acesso em: 14 nov. 23.

DUECK, Evelin. Le Méridien, d'après Paul Celan. *In:* AUTERI, L. *et al.* (org.) *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive*. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Bern: Peter Lang, 2022. p. 223-233.

KONYVES, Tom. Videopoetry and its metaphors. *Academia.edu*, São Francisco, 5 nov. 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/110583611/Videopoetry_and_Its_Metaphors. Acesso em: 15 jul. 24.

LEHMANN, Jürgen. Engführung. *In:* SPEIER, Hans-Michael. (org.). *Gedichte von Paul Celan*: Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 63-82.

NUIT et brouillard. Direção de Alain Resnais. Neuilly sur Seine: Argos Films, 1955. 1 DVD (32 min).

MIRANDA, Roberta Santos; ROCHA, Marlúcia Mendes da. Videopoema "O menino e o rio": transmidialidade em Manoel de Barros. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 22, p. 115-133, 2023. Disponível em: https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/489. Acesso em: 11 fev. 2025.

ORPHAL, Stefanie. *Poesiefilm*: Lyrik im audiovisuellen Medium. Berlim: De Gruyter, 2014.

SENG, Joachim. *„... geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei." - Paul Celans Gedicht "Engführung" und seine Beziehung zu dem Film "Nacht und Nebel" von Alain Resnais*. 1992. Abschlußarbeit zur Erlangung des Magister Artium (Fachbereich: Neuere Philologien) – Institut für Deutsche Sprache und Literatur II, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 1992.

SENG, Joachim. Das zyklische Gedicht "ENGFÜHRUNG". *In:* SENG, Joachim. *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung* - Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter". Heidelberg: UniversitätsverlagWinter, 1998. p. 257-283.

SILVA, Ana Luiza Rigueto da. *Não me fale do fim*: videopoema e memória. 2017. Projeto Prático (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SPEZIALE, A. Videopoesía: un modo de expresión para pensar la realidad social. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, n. 96, p. 57-71, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.18682/cdc.vi96.3927. Acesso em: 16 jul. 24.

TRAUTSCH, Asmus. Poesiefilm, Videopoesie, Cinépoème: Kritik von Dichtung im bewegten Bild. Akademie für Lyrikkritik. *YouTube*, 01 dez 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U-xvV1pMQ5E. Acesso em: 13 nov. 23.

ZACK, Maya. Counterlight/Gegenlicht. *YouTube*, 2016a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WqiiRjokrqE. Acesso em: 16 jul. 24.

ZACK, Maya. *Counterlight.* Video – Installation. *Maya-Zack.com*, 2016b. Disponível em: http://www.maya-zack.com/counterlight-video-1. Acesso em: 16 abr. 24.

ZACK, Maya, *Drawing Sculptures.* Disponível em: http://www.maya-zack.com/drawing-sculpture. S.D. Acesso em: 16 jul. 2024.

ZACK, Maya. Exhibitions: Paul Celan. *Maya-Zack.com*, 2022. Disponível em: http://www.maya-zack.com/paul-celan 16 jul. 2024.

Juliana P. Perez. É docente de literatura em língua alemã na Universidade de São Paulo (USP) desde 2009. Doutorou-se pela mesma universidade em 2005, com tese sobre a obra de Paul Celan. De 2006 a 2009, foi professora da UFRJ (Departamento de Letras Anglo-Germânicas/Universidade Federal do Rio de Janeiro). Realizou pós-doutorado na UNICAMP sobre a obra de Bruno Tolentino e foi bolsista da Fundação Alexander von Humboldt (Bolsa CAPES/HUMBOLDT – Pesquisador experiente – ago./nov. 2015; Stuttgart; out.-dez.2016, Oxford/jan.-mar.2017, Stuttgart), realizando pesquisa sobre as relações entre literatura e conhecimento em autores de língua alemã. Seus principais temas de pesquisa são a poesia em língua alemã do século 20 e autores judeus de língua alemã. É membro-fundador da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos (ALEG) e do GT Literatura e Sagrado (ANPOLL); de 2009 a 2018 foi a editora responsável pela *Revista Pandaemonium Germanicum* (SciELO/Apoio CNPq); de 2018 a 2021, coordenou o Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da FFLCH/USP. Foi nomeada Embaixadora científica da Fundação Alexander von Humboldt em outubro de 2023.

E-mail: julianaperez@usp.br

Declaração de Autoria

Juliana Pasquarelli Perez, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 05/01/2024
Aceito em: 15/05/2024