

BÉTULAS E SOMBRAIS: O PROBLEMA DO ÍCONE NA POESIA E NO CINEMA

Piero Eyben

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
da Universidade de Brasília- UnB, Brasília-DF
pieroeyben@unb.br

“(...) des Spur
dein Schatten nicht tilgt¹”
Paul Celan

Força-se aqui um pacto. A forma da língua deixar-se, na ocorrência do acordo, daquilo que se forma como promessa, assunção e cumprimento. Logo, na certeza, constrói-se um pacto, em que não há a justificativa de sê-lo, apenas sela-se à justiça dele. Único nome, o pacto é perigo de um sonho, da linguagem-cifra, no rébus. Dispõe-se do nome para o tempo, no movimento carregado da escritura, portanto à força do traço. Dessa maneira, a forma, o ícone pode ser lançado à revelia do limite. O senso emancipado da imagem é já um deixar-se, enquanto texto, naquilo que semeio (o também *σημαίνω*) essa marca, do meu nome. Diferidos, os ícones sobrevêm à palavra, pousada, de introdução, enquanto ausência; na dimensão mesma de sua origem. Disseminada, no território da tela, toda sombra se mostra como rastro da luminosidade e, com isso, o tempo é marca(do) da reivindicação do retorno sobre si mesmo: nostalgia. Como todo pacto, a leitura exige a parcela de querer muito tudo e desprover-se de um nada de desejo. A conversão do desejo em gozo, ou matéria gozada, faz parte do pacto, uma vez que o mesmo é um anti-afã. Vê-se, no pacto, a chance de tornar-se pela presença – como se possível – do outro, no entanto, o que há ali é um dizer solitário que fragiliza o sujeito pactário. Assim, na solidão do pacto há um tempo que é o próprio selo de uma nostalgia. Sendo selo há sinal (iconicidade), nos amavios do filme, na justa palavra do poema.

¹ (...) deste rastro, tua sombra não anula (tradução minha).

É nesse sentido que todo texto, a seu modo, ensaia desnudar a incerteza de seu método. O percurso de toda seleção, de toda crítica, se pode colocar enquanto desvio, ou refração ou aporte acerca daquilo que nas justificativas argumentais se mostram como discurso. Para isso toda crítica se converte – para os conceitos. Para muitos, o conceito deve ou pode, apenas, sair de um texto teorizante, porém o curso do método é algo muito além dessa forma de conceber uma informação. Um conceito não é somente uma informação sobre algo, mas uma rede de desvios, um tecido de disseminações que se interpenetram para fornecer – *forcener* – maior possibilidade do pensar, a incerteza. Nesse sentido, todo método é já seu próprio texto, escrevendo-se. E, o curso a ser tomado não pode prender-se apenas a confecção de conceitos, argumentos, exemplos, antes deve indicar um caminho – de sombras, como se verá – dentro de sua mobilidade, de sua textura.

Então, retorna-se. Do começo. O que se pretende aqui é compreender o sentido do retorno, estampado e “esculpido” na prática da nostalgia. Nostalgia: o sentido do retorno, o que reverbera, na palavra? O senso arqueológico da palavra. O sumo dessa diferença busca-se nas matérias de ícones, no filme de Andrei Tarkovski e na poesia de Paul Celan. Conduzir-se pela nostalgia significa escorrer-se tão fluidamente quanto pela memória, uma vez que esta se desempenha pelas noções de tempo, travesia, certeza. Assim, interpretar o texto nostálgico de Tarkovski e Celan seria uma forma de deparar-se com as (im)possibilidades do ícone frente ao tempo, em movimento, e à diferença verbal da imagem.

Nostalgia poderia ser definida como um ato da palavra sempre retornando sobre sua arquia, na diferença de sua impossibilidade. Nessa impossibilidade está a dor do retorno, na dificuldade de sua diferenciação de tempo, ou seja, sua compreensão depende de uma prova, pela dor (*ἄλγος*), que se transcorre no tempo, de seu retorno (*νόστος*). A escrita nostálgica, com isso, é um retorno – logo, pertence à ocorrência no passado – daquilo que se muito guardou e não se cumpriu no pacto; mas, ao mesmo tempo, é o cumprimento do perigo desse pacto, uma vez que, sendo retorno, a nostalgia sela-se como projeção a um futuro, da incerteza da ação. O texto nostálgico retorna e também entorna o sentido de sua luminosidade – o que busca o poeta em sua iconicidade? A possível resposta de Goethe: *Licht, mehr Licht?* – enquanto selo da sombra, no tempo da foto (da luz) e do grama (da letra). Portanto, a metáfora abandona-se à crítica de sua origem, transformando seu movimento em imagem-tempo.

Assim, recomecemos, com três metáforas.

Duas entre elas retiradas do mesmo poema, de Celan, “WOHIN MIR”, da obra *Die Niemandsrose*. Trata-se de dois versos, na verdade, um verso e um excerto de verso, sucessivos: “das Auge ein Bilderknecht” (1996, p. 116) – traduzido por João Barrento como “o olhar um escravo das imagens”, mas que proponho “o olho um servo figurado” – e, “ein aufrechtes Schweigen” (1996, p. 116) – “um íntegro silêncio”. Eis duas sentenças imperiosas acerca do poético enquanto via, busca, *frayage*. As

duas metáforas levam à queda da palavra enquanto produção do ritmo e da imagem. Tudo é perpassado por um honesto silêncio, no caminho do intocado. O poema diz que não se toca o silêncio – ao não ser por ele mesmo, marcadamente *im Nachthaus*. De certa forma, todo poema cerceia, produz cercanias, naquele olhar, escravo e servo de si mesmo, de sua nostalgia. A visão da dita (da sida) palavra imortal (*das unsterblich war*) posta à noite, na queda, nesse tombo, que é o lugar da palavra, é construída por essa servidão à origem, aos princípios (*der Atem im Kot*) da rima, por esse figurado do homem, sendo feito. É uma imagem que representa o processo de “nascimento” da figuração, ou seja, como a figura faz-se imagem à revelia da palavra, na exigência do olhar. No entanto, a palavra surge fazendo-se fonte, convertendo-se à fonte: silêncio integral. O interesse aqui recai sobre dois problemas: o que assinala a imagem como dependente do olhar; e o que representa esse silêncio probo. O poema inscreve-se em um revés escatológico que remonta a escuridão da palavra primeira, do primeiro nome, lançado, a sopro. Até o ponto em que aparece o silêncio, o poema desenvolve-se como que em queda da garganta, do abismo dos céus (*Himmelsschlucht*): necessária catábase para o surgimento do poema como silente. Celan marca, quase narrativamente, essa virada com *Und dennoch* (“e no entanto”). Não, nesse sentido, origem originária, tudo depende da exploração, dos sulcamentos que já estavam lá, em sua experiência “primeira”. A busca obscura da imagem, produzida pela palavra não-dita, no silêncio integral, mas que ao mesmo tempo – apesar disso – não se deixa guiar pelo olhar, por esse olho servo, por essa servidão do olhar. A pergunta acerca do silêncio seria então, reformulada: que imagem é produzida pela representação do silêncio? O que é possível “ver” aquilo que não se oferece a visão? O que é imagem produzida no silêncio da palavra, em queda? O olho penetra nessa “casa noturna” da origem para descobrir-se como rastro dos silêncios deixados no processo de nomeação, denominação, ou melhor, canto. É muda toda palavra ao olho, mas o poema ensaiá libertar-se do escravo, de ser servo da imagem, fazendo sombras, no visível.

A outra metáfora, talvez mais complexa, trata-se da cena em que o poeta Andrei Gorchakov, em *Nostalgia*, retorna para seu quarto, só. Há uma escuridão quase insuportável que é plasmada na tela. A escrita luminosa do cinema é transformada em um breu direcionado, que subverte o sentido daquilo que poderíamos ver, no filme. Com uma arquitetura incrivelmente simétrica, Tarkovski coloca uma janela, uma cama, uma porta aberta ao banheiro, todas elas ocupando seu lugar na tela. Todas são visíveis pela presença do personagem que nos faz notar aquilo que está no cômodo, mas apenas o banheiro é iluminado. Trata-se, antes de tudo, de uma antecipação das sequências em sépia, que remontam o tempo passado, do tempo na Rússia. O universo de Gorchakov, no quarto do hotel termal italiano, é desconectado de toda noção de elevação para se construir como decadência e destruição pela memória abandonada à escuridão. Tarkovski nitidamente monta a cena a partir de telas de Cara-

vaggio, nas quais o drama da luz se converte em um foco de repercussão da imagem sobre si mesma. Pensando, por exemplo, em *Vocazione di san Matteo*, se pode ver que a visão, nas duas telas (a da pintura e do filme), exerce uma função para além da mera servidão. A utilização do escuro para compor uma imagem pode ser lida como análogo ao silenciamento deixado pelo poema, em seu próprio ritmo. Caravaggio, dialogando com Tarkovski, conduz a luz em direção a São Mateus, na verdade a luz aponta ao futuro apóstolo a graça, ou um estatuto da graça, no reconhecimento daquele como foco, fonte da luminosidade. Tarkovski, dialogando com Caravaggio, coloca seu personagem longe da graça, imerso em sua escuridão, iluminado não por uma Outra luz (como aquela que Caravaggio faz questão de mostrar tanto pelo dedo apontado ao apóstolo quanto pela representação da janela opaca ao fundo do quadro), mas tendo como foco de luz, como ponto de fuga para Gorchakov, apenas o banheiro ou, quando muito, a chuva interminável do lado de fora (e do lado de dentro de sua nostalgia). Esse apagamento, essa reversão da luminosidade na escrita filmica faz de seus predicados ícones assertivos daquilo que na projeção de luz não pode caber, mas que são experimentados na retina desse nefando concedido à visão. Gorchakov não é apenas silencioso por ser poeta, mas por conviver nesse apagamento que faz traço de sua metaforicidade. Ele é mais um objeto dentro da simetria impossível do quarto, da dor do retorno que se converte em mais metáfora. Desse modo, longe da graça (longe mesmo da “graça” concedida por Santa Catarina a Domenico), pode-se pensar: em que medida abrir a janela, deixando a chuva (nostálgica, doída) entrar, não é também encher o quarto de sombras? Compor um filme pelo escuro da impossível imagem sépia, da impossível tradução do poema russo (do pai do diretor, nessa impossível relação entre pai e filho), não é, de uma só vez, conduzir-se por espaços de temporização, de imersão no tempo? Aguardar da imagem uma convenção é manter-se preso, é não frequentar a fronteira transponível, na qual toda servidão é convertida em silêncio, em poema, em passagem. Se Caravaggio está preocupado com a luz e o escuro, Tarkovski mostra-se preocupado com a fusão desse procedimento, enquanto significativo de um novo olhar, de uma saída afora da *gratia*. É horrível ao olhar tudo o que permanece como iconicidade da nostalgia e, com isso, de toda marca, concedida pela imagem, pela inscrição da imagem, ao tempo?

Para Charles S. Peirce, todo ícone representa “a qualidade que ele tem *qua* coisa [que] o torna apto a ser um representâmen” (2003, p. 64), ou seja, a substituição que constitui toda representação pode ser pensada como um qualquer que se assemelhe à coisa ou à ideia da coisa e, com isso, sua qualidade (primeira) como aquilo que representa (representâmen) e sua relação (representação) é um objeto que pode ainda não ter se manifestado, ser ainda uma possibilidade. A definição de ícone, me parece, permanece sendo um universo amplo no qual o signo pode ser repensado, uma vez que sua característica de ser signo apenas está conferida por seu estatuto significante, ou como melhor define

Peirce, “um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse” (2003, p. 74). Desse modo, os ícones com seu caráter próprio, por sua denotação sempre autocentrada, trazem uma questão à representação: se o ícone não depende da existência do objeto, como pensar para fora da tricotomia sínica proposta por Peirce? Se há uma independência frente às coisas existentes, como constituir um sistema de representação que se mantenha apenas enquanto possibilidade lógica? O semiótico talvez tenha definido o ícone ensaiando uma construção maior, acerca da produção da ideia (mais-além eidética) em termos de seu estatuto de representação. Nesse sentido, ele apontou para uma categoria obscura em sua taxonomia: os *hipoícones*. Esses subícones apontam para uma similaridade “pura”, para “um representâmen icônico” (PEIRCE, 2003, p. 64), em que apenas o modo de representação estaria em jogo, para além de toda categorização. Ora, o hipoícone parece ser a própria qualidade da representação, uma vez que se sustenta no caminho da representação, naquilo que dela é constitutivo de um processo de generalização disseminativa. Similaridade, forma e diferença.

Nesse sentido, talvez se possa propor um rearranjo na definição de ícone: um representâmen de seu representâmen. Assim, torna-se necessário repensar a forma do significar algo, pois o objeto, mesmo ausente, degasta seu fundamento, mas não exclui seu interpretante. De outro modo, enquanto representâmen, puro, o ícone mantém-se no processo de significação interminável – na análise interminável – de um dinamismo de simultaneidades na representação. A forma não é mera referência, mas o rastro de similaridades que configuram uma possibilidade, um processo de diferimento no qual a associação, afora do objeto, mantém sua organicidade, sua re-significação. A consciência dessa organização faz com que se possa ver a *Vocazione di san Matteo* de Caravaggio em *Nostalgia* de Tarkovski, mas também as relações sombreadas entre os ícones de Celan e a produção desse diretor. Ou melhor, como aponta Décio Pignatari:

Irrompendo pelo discurso, o ícone rompe o automatismo verbal – que nos conduz à ilusão de que as coisas só têm “significado” quando traduzidas sob a forma logológica – resgatando, regenerando e desvelando o maravilhoso mundo das palavras. O ícone é o Oriente dos signos (PIGNATARI, 2004, p. 191).

Nessa ruptura entre oriente e ocidente da significação, pode-se perguntar: que iconicidade, mais adiante do logocentrismo, guarda a nostalgia? Os tempos descontínuos apresentados pelos ambientes internos de *Nostalgia* reforçam essa imagem de uma representação hipoicônica, uma vez que guardam apenas associações, reflexos e temporalidades. A “palavra”/“imagem” é tomada não como desvelamento, mas como rasgo do significado imediato. Em outro aspecto, são as palavras de Do-

menico e Arseni Tarkovski aquelas que constituem o presente da escritura filmica. Uma representação figurada da nostalgia, na qual toda figura se recobre de sombras e espaços de pura imagem. Assim, o retorno, dolorido, busca sua arqueologia, mas, ao mesmo tempo em que se guarda na fonte, está repelido, exilado, de sua própria linguagem, de sua própria imagem: eis a nostalgia das fronteiras muito além de um simples significado. Para trazer a voz de Tarkovski, o filho: “a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água” (1998, p. 130). Por uma necessidade coercitiva, o interior do filme constitui-se como reflexo de uma totalidade, para Andrei Tarkovski, na qual o *significado* (grifado pelo autor) não é importante, mas o tempo em que as imagens da nostalgia são transpostas, refletidas, projetadas. A iconicidade do filme está posta em termos de sua imagem (representação das relações, segundo Peirce) enquanto presen-tificação, em sua possível ruína.

Assim, pode-se pensar no cinema de Tarkovski como acontecimento do processo hipoiconizável da constituição de uma metáfora retórica acerca da inscrição imagética da nostalgia. Em termos de sua transferência do pensamento ao filme, a ideia constrói-se como afirmação criativa daquilo que é diferenciado no tempo da imagem, na marca dessa imagem em ver-se metáfora do processo. Tarkovski presentifica, faz da imagem um ato, os rastros do passado, do encontro (narrável e enunciável) do sujeito com seu aqui-e-agora, com sua agoridade histórica. Nesse sentido, podem-se tomar como acontecimento verídico da presença do tempo as cenas filtradas em sépia, uma vez que as mesmas são marcos do tempo, sendo agora vistas e vividas na experiência filmica. Quando digo que há um acontecimento, retraço um caminho de exploração das diferenças de aproximação das fissuras do sujeito apresentado por uma imago. Como representação no agora de si, *Nostalgia* é a própria dor do retorno enquanto imagem de não-palavras. Como metáfora de uma atitude retórica, o campo cinematográfico produz a impressão do movimento conduzindo a um só tempo da inscrição (luminosa) da matéria enunciável (filmável). Essa dor somente pode se materializar enquanto dor do retorno, uma vez que se faz como angústia eternamente sentida no estar fora, “the time is out of joint — O cursèd spite, / That ever I was born to set it right!” (SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, v, vv. 188-9). Nesse aspecto, o cinema é a forma de pensar o conceito, mas a imagem em si do conceito, ou como aponta Deleuze: “não mais da imagem ao conceito, e do conceito à imagem, mas identidade do conceito e da imagem: o conceito está em si na imagem, a imagem é para si no conceito.” (2005, p. 195). Esse conceito não trata de uma mera espectralidade do discurso filosófico, antes faz da imagem sua própria ação de pensar, performa um pensamento em um registro outro. O conceito de tempo, portanto, não é vivido como noção, mas é, de fato, vivenciado, temporalizado enquanto dor que retorna, enquanto dor do retorno que retorna e faz retornar.

Aquele fora deve ser lido como um movimento no tempo e não uma espacialização mecânica do sujeito para fora de si. Dito de outro modo, Gorchakov está fora, como também o está Domenico, não por estar numa Itália que não é a dele, mas por seu tempo estar rasurado por aquele silêncio honesto da sombra, do passado, daquele ícone necessariamente presentificado em si, no campo de si. O regime fraturado de sua interioridade faz desse tempo, sempre presente, uma espécie de tortura concedida ao tempo para desmantelar nossa experiência de enunciação do passado. Talvez aqui sua maior realização se faça no fim do filme, quando, após a morte de Gorchakov, sua nostalgia torna-se uma só imagem dentro da construção romana, na qual o filtro em sépia ganha nova significação. A imagem é um tempo fraturado, pois ao mesmo tempo em que representa o passado na aldeia russa (sempre em sépia e demasiadamente imóvel) é o presente deferido da morte na Itália e suas ruínas. Aliás, talvez essa seja a condução do conceito de nostalgia como hipoícone da derrocada. Tarkovski coloca dentro do espaço físico da ruína romana o casebre, a neve, o lago russo, filmando em sépia esse retorno, esse reencontro, na morte, que, no entanto, não traz apaziguamento, graça e redenção, apenas reforça uma espécie de dor sempre sentida dessa impossibilidade de um retorno puro à terra, sempre havendo a experiência do fora, conduzindo o presente. Na impossibilidade desse tempo puro (de um retorno puro ao tempo das bétulas), os personagens de Tarkovski se conformam com sua marca de nostalgia, com seu presente desastroso. A última imagem do filme é por si só uma subversão sintática do uso da sépia, mas que, de toda forma, remonta a necessidade de manter o selo, a assinatura da nostalgia como (im)possível de ser superada. Há sombra e sombra vivenciável pelo personagem, ou seja, a condenação eterna do desterrado em solicitar um ato de hospitalidade frente a si mesmo, no espelho sempre eterno do lago (de Narciso?), (con)forma a ideia de uma angústia sentida, no desconforto do exílio. Gorchakov busca espelhos para compreender sua experiência enquanto poeta para além-do-estado (lembra de sua fala para Eugenia acerca da necessidade em se transpor o limite dos estados, no momento em que comenta a tradução de Arseni Tarkovski), refazendo-se em: Sosnovsky – e sua condição de artista desterrado que retornará para o suicídio –, em Domenico – espécie de louco e profeta lúcido que anuncia a transformação de certa santidade –, na menina Ângela, que aparece na cena talvez mais enigmática do filme – que reporta um retorno ao passado sob a tutela do pai –, em Arseni Tarkovski – poeta russo, sempre lido e, ao mesmo tempo, marca biográfica do pai de Andrei e de Gorchakov – e, por fim, no próprio espelho material que remonta sua imagem sobre aquela de Domenico, e também do espelho enquanto lago de seu narcisismo pós-morte. Todas as marcas são inscrições do retorno sobre si, e da dor que isso pode provocar sobre a imagem refletida, isenta de luz, pelo tempo. A tentativa de superar essas sombras é a impossibilidade filmada por Tarkovski, que faz do tempo um enunciável, de uma imagem o conceito de si.

Poderia dizer assim, como que por afronta (a Deleuze?): só há imagem no presente. O que pode querer dizer muito. A atualidade da imagem-tempo está no fato não de ela ir ao passado memorial do espectador, mas de fazê-lo no presente, no momento em que a imagem é projetada sobre a tela. A imagem, enquanto primeiridade², implica-se a si mesma como qualidade e, por isso, conduz uma experiência possível, no presente. Pensar o presente apenas como forma indireta de representação do tempo, como sucessão, como consequência da montagem e da imagem-movimento, como parece propor Deleuze (2005, p. 51-2), é esquecer-se da transitoriedade e das formas de vida que advêm do luto antecipado nas coisas transitórias (como propõe Freud no ensaio de 1916, “Vergänglichkeit”), nas ruínas; é compreender o tempo presente como apenas o aqui e agora real (como se uma representação dicente) e não na possibilidade imagética constituída na temporalidade do filme. Evidentemente a imagem-tempo, como aquela que nos força a construir sentido dentro de nossa memória, deve ser compreendida em sua fluência – ou ainda “próprio tempo, fluindo através das tomadas, acabara por harmonizar-se e articular-se” (TARKOVSKI, 1998, p. 138) –, mas mesmo esse aspecto deve ser compreendido dentro da compleição figural da representação, na presença dos rastros. Há a evocação da memória e do passado do espectador, no entanto é na impossibilidade desse retorno compulsório, na impossibilidade do espectador e dos personagens se constituírem por seus respectivos passados que a imagem se faz no presente transitório, no ambiente em que a diferença não se faz apenas como marca de tempo (numa exploração direta do tempo), mas como uma simultaneidade com o movimento. A afecção dessa pressão temporal se faz como presença e é no presente que a dor-do-retorno torna-se mais fortemente. Ao mesmo tempo, na experiência de Tarkovski, todo hipoícone converte-se em uma imagem ainda não sentida, de todo, ou seja, há uma imagem-tempo por suas cenas serem inomináveis, oticamente puras. O tempo se desdobra não em passado e futuro, mas em imagens do presente que são rarefeitas de conceito, de significado, de elementos da natureza – como a interminável chuva, os ambientes sempre gotejantes.

Assim, espera-se não apenas uma duração de tempo, mas sua presentificação e impossibilidade do retorno ao passado. Andrei Tarkovski ainda propõe: “esta consciência inexorável e insidiosa da

² Interessa notar aqui que Gilles Deleuze parece não ter levado em consideração os hipoícones de Peirce. Em *A Imagem-Tempo, Cinema 2*, está escrito: “Peirce parte da imagem, do fenômeno ou daquilo que aparece. A imagem lhe parece ser de três tipos (...)” (2005, p. 43) ou ainda “o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem (...)” (2005, p. 44). A alteração de *representâmen* por imagem é significativa, uma vez que substitui a questão do deslocamento significante para uma lógica do significado que, evidentemente, não é o objetivo de Peirce. Assim, a imagem, para o pragmaticista americano, é uma das formas do signo icônico (hipoícone) na qual a primeiridade mantém-se como parte das relações, as associações.

nossa dependência do passado, semelhante a uma doença cada vez mais difícil de suportar, que dei o nome de *Nostalgia*” (1998, p. 248). Depende-se do passado como impossibilidade e como dor – doença é a palavra – que o presente propõe suportar. Ter consciência do passado não é viver no ou de passado, mas no presente conduzir-se pelo acontecimento e não pelo passar, pelo atravessar do tempo. A imagem como presente se faz por tracejamento de uma exploração do sentido da transitoriedade, ou, dito de outro modo, são rastros daquilo que se atribui, enquanto experiência, à noção de efemeridade do agora, do instante. A necessidade criativa da imagem condiz com a relação tropológica do plano, do estatismo dos personagens de Tarkovski. O rumor interno dos personagens é constituído por seu caráter fraco e instável, por sua necessidade de presença e incompreensão das ausências. Se tomarmos a busca do poeta (russo e exilado) Gorchakov por informações histórico-biográficas do músico servo Pavel Sosnovsky (na verdade Beryózovski,³ como o próprio Tarkovski aponta), podemos compreender algumas dessas posições acerca da imagem-nostalgia. Nesse sentido, vale perguntar em que medida retornar é já enforcar-se, como servo de sua nostalgia? Beryózovski é nada mais que uma sombra da nostalgia final de Gorchakov, esse ser “esmagado pelas lembranças do passado, pelos rostos dos que lhe são caros e que lhe tomam de assalto a memória juntamente com os sons e os cheiros da pátria” (TARKOVSKI, 1998, p. 244). A melancólica realização desse retorno inevitável produz toda forma de dissonâncias na construção do filme. Enquanto Gorchakov busca Sosnovsky, sua história, descobre-se muito próximo a Domenico que mantém-se completamente destituído de sua territorialidade. Sendo italiano, o natural, como mais um espelho de Gorchakov (que por sua vez é mais um espelho de Tarkovski), seria este ser a forma consolidada de felicidade do retorno. Antes, ocorre o contrário, pois além do espetacular suicídio-protesto (bolchevique) ao final, seu domicílio é nada mais que o velho lugar das memórias – aquosas e eternamente presentes – de Gorchakov. Nesse sentido, a noção de territorialização deve se colocar em trânsito, uma vez que a Itália não é a Itália (o Bagno Vignoni, para ser mais exato) e muito menos a Rússia almejada é a Rússia feudal de Beryózovski e Gorchakov. A um só tempo, parece haver dois tempos, na presentificação do interior do personagem. O retorno é apenas concebido como movimento interno ao personagem. Tarkovski procura “sempre (...) evitar a movimentação exterior, e procurei concentrar a ação dentro das unidades clássicas” (1998, p. 245). Assim, o exílio dos personagens, todos eles, está marcado, retraçado por uma angústia e não por estar fora da terra.

³ “Beryózovsky é um personagem histórico. Demonstrou uma tal aptidão para a música que foi enviado por seu senhor para estudar na Itália, onde ficou por vários anos, deu concertos e foi muito aplaudido. Mas, no final, sem dúvida levado por aquela mesma inexorável nostalgia russa, acabou decidindo-se a voltar para a Rússia feudal, onde, pouco tempo depois, enforcou-se” (TARKOVSKI, 1998, p. 243-4).

Convertido a si próprio, o personagem de Tarkovski não consegue sair da sombra de sua própria linguagem (seja ela representada pela poesia, mal traduzida pela o italiano; seja na carta de Sosnovsky descoberta e lida por Eugenia; seja pelo efeito de *chiaroscuro* barroquizante na composição gráfica das imagens). Preso por dentro, Gorchakov, por exemplo, está ao mesmo tempo livre, pois não pode assumir nada daquela subjetividade; e, ainda, é obrigado a exilar-se por completo de si mesmo, em sua nostalgia. Os “fracos” de Tarkovski são residentes dessa consciência insidiosa do tempo, ou ainda como aponta o diretor: “a asfixiante sensação de saudade que impregna este filme iria se tornar meu destino para o resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia?” (1998, p. 242).

A imagem de Tarkovski é um tempo nostálgico no qual a ânsia indeterminada do presente remete seus movimentos a um deslocamento sombrio de ideias. O que Tarkovski filma – escreve sobre o filme – é uma proposição acerca da luz e de seus deslocamentos. Assim, o jogo metafórico estabelecido por sua imagem é um texto que se escreve na luminosidade, igualmente obscura, daquilo que se pode dizer, mas também daquilo que não se diz de forma alguma. Nesse sentido, se pode perceber que Tarkovski remotiva a palavra fotograma, retirando-a do uso indiscriminado do senso comum. O fotograma não é apenas o suporte material no qual o filme pode ser rodado, retido, mas é a manutenção pela escrita, da luz, do tempo que marca esses deslocamentos de imagens. A escrita, o grafo ($\gamma\rho\alpha\varphi\eta$) da luz ($\varphi\omega\varsigma$) revela – e não apenas no sentido técnico cinematográfico – as nuances que constituem o pensamento poético. A percepção, nesse caso, não está diretamente ligada ao desempenho diegético da trama montada pelo filme, mas no tempo entendido como desgaste das operações sensórias imediatas. O rastro temporal desloca-se na medida em que a luz ensaiá uma manutenção do instante apreendido no presente, na captura escrita. A revelação se constitui na repetição dos índices, no desempenho icônico do personagem, do ambiente e da fala. Instalamo-nos no tempo presente da imagem e atribuímos a ela um passado, um significado, o reconhecimento da atualidade daquilo que é expresso na linguagem temporal do traço, da montagem.

Convém pensar na diferença, mais uma vez. O tempo, remarcando suas inscrições, produz uma admirável crise do movimento, na qual a aproximação e o evento ocorrem independentes do estado. A abnegação – palavra exata e satisfatória para descrever os personagens de *Nostalgia*, sobretudo Domenico – do espaço marca-se justamente naqueles pontos em que o tempo produz uma percepção fissurada do esperado. Em um primeiro plano, a impossibilidade de significação dos elementos da natureza faz com que a nostalgia se instale para além do espaço visível. Tarkovski diz: “fico confuso quando dizem que as pessoas são incapazes de simplesmente saborear a natureza quando a veem representada com amor na tela, e que, em vez disso, procuram algum significado oculto que imaginam

estar nela contido” (1998, p. 255). Pode-se inferir que para o diretor não há nada além do visível, mas a marca desse espaço não pode ser lida como mero espaço, mas por sua temporalização daquele movimento. Desse modo, pode-se pensar no movimento como uma temporalização da imagem, assim como todo espaço somente pode ser-se como uma distância percorrida pelo tempo da percepção da imagem, verbalizada. Trata-se aqui não de dar sentido – procurar um oculto – mas de compreender a imagem naquilo que vejo, e o que vejo ali é a certeza daquilo que sei que lá está. Trata-se, logo, de um deslocamento da perícia, em estar certo. Em segundo lugar, a crise do movimento instala-se pela falta de dramaticidade, de apelo ao drama. Os personagens são estáticos (como parece ser também Hamlet quando sempre protela sua vingança) em seu presente e apenas o movimento interior – que necessária e irremediavelmente é marcado pelo tempo – produz uma imagem dessa distância. Com isso, não se pode pretender compreender a ação de um personagem de Tarkovski: por que Gorchakov cumpre a travessia da piscina termal com a vela acessa? Por que Domenico pedala a bicicleta imóvel recostada na parede? Por que Eugenia mostra o seio no quarto para o poeta? Apenas interessa a necessidade daquela ideia tornada imagem, na construção de seu sombreamento, para além do mero prazer – não é Deleuze quem disse “un créateur, ce n'est pas un être qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin” (2004)?

Veja-se, por exemplo, a carta de Sosnovsky, lida por Eugenia, quando da sua partida:

Meu caro Pyotr Nikolayevich,

Há dois anos que estou na Itália, e estes dois anos foram muito significativos, tanto para meu trabalho de compositor quanto para minha vida pessoal.

Na noite passada tive um estranho pesadelo. Eu estava escrevendo uma importante ópera, para ser executada no teatro do meu amo, o conde. O primeiro ato passava-se em um grande parque cheio de estátuas, e essas estátuas eram representadas por homens nus, maquilados com tinta branca, e que eram obrigados a ficar imóveis, de pé, durante um longo tempo. Eu mesmo estava representando o papel de uma destas estátuas, e sabia que, se me movesse, um castigo terrível me esperava, pois meu amo e senhor estava ali em pessoa, observando-nos. Podia sentir o frio subindo por meus pés, e ainda assim não me movi. Por fim, justamente quando senti que não tinha mais forças, acordei. Estava cheio de medo, pois sabia que isso não era nenhum sonho, mas a própria realidade.

Eu poderia tentar assegurar-me de nunca mais voltar à Rússia, mas pensar nisso é como pensar na morte. Não posso acreditar que, pelo resto da minha vida, não me seja dado rever a terra onde nasci: as bétulas e o céu da minha infância.

Cumprimentos afetuosos do seu pobre e abandonado amigo, Pavel Sosnovsky (TARKOVSKI, 1998, p. 253).

Nessa declaração de exilado, o compositor introduz o problema da temporalidade, quando sentido num espaço outro, para além de sua terra. A carta está escrita em italiano e é lida pela intérprete de Gorchakov, logo após a discussão e rompimento entre eles. A carta é esse significante que sempre viaja e se propõe a informar, a compor uma memória de um outro tempo, passado, ao presente de seu destinatário. Em cena, Pavel Sosnovsky está ausente, mas presentifica-se pela carta. Esse presente é desastroso, como o é também aquele de Gorchakov: imóvel, estátua no frio e sempre estrangeiro, pois a realidade e não o sonho lhe é estranha. O retorno à Rússia, anunciado pela carta, ocorre imediatamente no filme, quando Gorchakov, menos de um minuto depois do término da leitura, inunda-se na imagem de bétulas e nevoeiro, com a criança, a moça, o cachorro, a senhora e o cavalo branco ao fundo. O senso de profundidade da cena, que se inicia com um chamado da mulher dormindo (“- Maria!”), revela-se perturbadora uma vez que a câmera, realizando um giro em torno aos personagens, remonta um espaço impossível e estaticamente reiterado. A profundidade é questionada por meio de um *trompe-d’œil* de movimento de câmera: a casa que não aparecia surge onde deveria ser a lagoa, o cavalo distante, abaixo do monte é posto junto aos personagens. E, nesse ponto, o tempo é marcado, o sol começa a subir e a cena termina, como começou, por um chamado, mas agora ao contrário: “- Andrei!”. Eis o tempo de bétulas, o qual o retorno está na impossibilidade e na certeza do castigo, da dor de retornar indistintamente à terra. Assim como não se trata de pesadelo para Sosnovsky, Gorchakov vive sua realidade como pura nostalgia e perda, um presente último de infâncias. Desse modo, o espaço da imagem integra a incerteza dada ao presente, o coloca como problema à noção de movimento. Os “homens nus, maquilados com tinta branca” são ícones do estatismo, como as mulheres no devaneio-presente de Andrei são marcas estáticas de diversas idades, de eras passando.

O engajamento dessa temporalidade do movimento, no espaço da imagem, pode ser lido como um selo, como um sinal da nostalgia que é marcada como aquilo que não foi e não será; como inscrição do fracasso trazido pela memória, nesse tempo coberto de sombras. A ruína inundada – parecida com a Rússia, como diz o personagem –, que forma a cena enigmática e reveladora de *Nostalgia*, inscreve a transitoriedade de todas as coisas. A cena se inicia, como a *Ophelia* (1852) pré-rafaelita de John Everett Millais, com uma escultura de anjo afogada e segue com a aparição do ícone substitutivo desse anjo na figura de Ângela, a menina que ouve a melancolia de Gorchakov. Essa cena trata o caráter póstumo da palavra que se acende como uma vela, de cera recolhida. Como a queda de um anjo – conforme propõe o poema de Arseni Tarkovski lido durante a cena – o poeta sente-se mortal em sua artificial imortalidade. Gorchakov está em casa, em suas ruínas inundadas, com seu anjo despojado. O livro queima-se, como a própria vela, o homem dorme, contudo a goteira, a marca

insignificante da água, não estanca, nunca. E é desse modo que sente o perecimento necessário para que a palavra possa fazer e ganhar sombra.

A sombra inscreve o movimento do tempo e Paul Celan capta o sentido nostálgico da palavra na aglutinação do lexema *Schatten* a toda linguagem. Uma ponte possível, um caminho entre palavras que são árvores (*Baumwort*), que são bétulas, entre Tarkovski e Celan pode ser percorrida pela representação dos personagens e de suas dores em termos de uma assinatura para o poético, para a demarcação (u)tópica do lugar do poeta. Não apenas o fato de Celan ser um poeta corrobora com essa proximidade, mas sobretudo na experiência do suicídio como instrumento/técnica última do poema. Em “Der Meridian”, Celan propõe que o poema contemporâneo apresenta uma “tendência ao emudecimento” (1999, p. 178). O calar-se deve ser compreendido como um possível diálogo entre dois silêncios de frase. Aquele eterno *Du* presente nos textos de Celan não deve ser lido como extravagância lírica, mero *Stimmung* (como propõe STAIGER, 1997, p. 29, ao analisar o estilo lírico). Antes é um ícone da impossibilidade frente ao Outro desejado, o almejado de ressonância e voz. Assim, todo escrito se emudece para reconhecer o retorno desejável nesse impossível. O que se diz, ao mesmo tempo, cala-se: eis a forma de compreender o duplo suicídio (de Domenico e de Celan). Atos que performam sua linguagem, que precisa calar, deixar de poder dizer. Note-se que ainda reside um querer-dizer, mas seu tempo é o de não poder-dizer. O discurso de Domenico, quando se encontra sobre a estátua romana, é lúcido – *mehr Licht!* – como quem diz uma última sentença. E seu ato último, para além de toda técnica (visto a vitrola não funcionar corretamente naquele momento), é tornar-se a própria pira, a própria vela, do martírio de Santa Catarina. Tornar-se vela, em chamas, como que assinando sua mudez, seu enterneциamento frente à impossibilidade da linguagem. O que Domenico tem a dizer está para além da palavra, por isso também além da técnica, por isso não precisa manter-se dizendo. O mesmo se dá com Celan, ao final. Resta apenas: “DAS NICHTS, um unsrer / Namen willen (...) / siegelt” (1996, p. 182) [O NADA, rente a nossa / vontade de nome / sela]. Nesse selo, causa e desejo do nome, está inscrito o silenciamento da palavra poética, enquanto suicídio do discurso. Trata-se de uma senha, única, *schibboleth*, para alguém que compreenda o estranho da mortalidade. Philippe Lacoue-Labarthe, em *La poésie comme expérience*, aponta um “mas” na relação entre o querer e o nada no discurso poético:

Mais le “vouloir-ne-rien-dire” d’un poème n’est pas un *vouloir* ne rien dire. Un poème veut dire, il n’est même que cela, pur vouloir-dire. Mais pur vouloir-dire le rien, le néant, ce contre quoi et par quoi il y a la présence, ce qui est. Et parce que le néant échappe à tout vouloir, le vouloir du poème s’effondre comme tel

(un poème est toujours involontaire, comme l'angoisse et l'amour, et même la mort que l'on se donne), c'est *rien* qui se laisse dire, la chose même, et se laisse dire en et par celui qui s'y porte malgré lui, le reçoit comme l'irrecevable et s'y soumet (LACOUE-LABARTHE, 2004, p. 33-4).

O sentido de dizer o nada confirma a potência da linguagem em manter sua experiência como presentificação como “ce que advient alors, sans advenir” (LACOUE-LABARTHE, 2004, p. 32). Concordando com o filósofo, não haveria uma experiência poética propriamente, mas uma existência poética, por marcar o ente em sua presentificação e não em sua parcela vivida. O estado poético, proposto por Lacoue-Labarthe, subentende a exigência de um querer-dizer intrínseco a toda linguagem, na experiência com a linguagem. Essa não necessita simplesmente de uma consciência transcendental da presença em si do sentido, da *Bedeutung*, mas enquanto aquilo que também está para fora do querer-dizer e da forma; em outras palavras, da expressividade.

Pode-se pensar, com Derrida, uma outra relação entre o sentido e o querer-dizer, muito além de uma forma, de uma presença. A possibilidade de uma margem, de uma marca à parte pode conduzir todo sentido a esse estado poético do querer-nada-dizer. Em uma nota de rodapé, Derrida propõe: “A marca não seria o misto, a passagem entre a forma e o a-morfo, a presença e a ausência etc., mas o que, furtando-se a esta oposição, a torna possível a partir do irredutível do seu excesso” (1991, p. 214, nota 14). É nessa irredutibilidade e indistinção heterogênea entre presença e ausência que o rastro se mantém como temporalidade do discurso. É aí que o querer-nada-dizer do poético é também um querer-só-dizer no qual seus complementos seriam as formas do nada (*rien, néant*). A suplementaridade entre o querer e o nada fundamenta o *ágon* necessário frente às noções de presença e ser (*ce qui est*). A submissão imposta pelo nada deixa apenas dizer o seu nada em termos de sua circunstancialidade de oposição, mas também de suplemento. O poema como faculdade da linguagem envia-se às atitudes involuntárias e extremas da transitoriedade (amor, morte, angústia, suicídio). Nesse ultimato, o limite do sentido e do querer-dizer se converte em esvanecimento do presentificado, por um simples traço, por uma sombra de palavra. A espera do poema é também uma forma de morada, ou seja, o que, em seu tempo, a forma assina é um querer-dizer, em seu espaço, o nada, o vestígio do excesso, sem “as riquezas inefáveis do sentido” (DERRIDA, 1991, p. 213). A linguagem pode nomear, tem o poder-de-nomear e nisso consiste sua independência frente à posse do homem. Enquanto existência – “le langage existe (...) le langage est l'autre en l'homme” (LACOUE-LABARTHE, 2004, p. 135) – a linguagem insiste em sua irremediável estremadura, em sua senha estrangeira. Nisso baseia-se a apreensão, na sombra, do Outro de Paul Celan – “e como que tornado Tu pela nomeação, traz consigo o seu Ser-Outro” (1999, p. 179). O poema diz ao outro sua impossibilidade de ser só sentido,

só querer-dizer, só signo; o poema lança-se em uma dispersão de vestígios na qual a palavra é “*Für-niemand-und-nichts-Stehn*” [por-ninguém-e-nada-está] (CELAN, 1996, p. 120).

Interessa por isso conduzir-se pelo ato voluntário da criação das sombras: Domenico ateando-se fogo e Celan atirando-se na água. Ambos concluem-se, libertos por suas vontades de nomeação, de reprodução da palavra, originária na lei do ti, na escritura. A evidente relação entre eles torna-se aqui uma distância que, no fundo, condensa a busca, o sulcamento, a exploração pelo elementar, pela *phýsis* enquanto força motriz da atividade poética. O fogo e a água esfacelam a palavra, destroçando seus sujeitos, produzindo uma espécie de comunhão completa com o Tu inatingivelmente trágico enunciado por ambos. O silêncio dentro da água e a ampliação da vela são atos para o problema acerca da palavra poética, da incomunicabilidade, do impossível retorno. Há mais dor, para além do testemunho que pode dar Domenico (a casa do senhor, se levar ao extremo sua etimologia) ou ainda esse nome inventado de Celan (com o anagrama de Anschel) para sobreviver a uma língua sempre estrangeira a ele. Basta sempre lembrar, dois versos de Celan: “*Ein Wort – du weißt: / eine Leiche*” [Uma palavra – tu sabes: um cadáver] (1996, p. 58). E, assim, a pergunta sobre a palavra poética se consubstancia e torna-se criativamente necessária. Tentando empreender uma (in)definição de poesia, Derrida propõe, em “Che cos’è la poesia?”, a metáfora do ouriço que atravessa a estrada, pondo-se frente ao perigo. Em certa altura, está escrito:

Littéralement : tu voudrais retenir par cœur une forme absolument unique, un événement dont l'intangible singularité ne sépare plus l'idéalité, le sens idéal, comme on dit, du corps de la lettre. Le désir de cette inséparation absolue, le non-absolu absolu, tu y respire l'origine du poétique. D'où la résistance infinie au transfert de la lettre que l'animal, en son nom, réclame pourtant. C'est la détresse du hérisson. Que veut la détresse, le stress même ? *stricto sensu* mettre en garde. D'où la prophétie : traduis-moi, veille, garde-moi encore un peu, sauve-toi, quittons l'autoroute⁴ (DERRIDA, 1992, p. 305-6).

Está na letra o problema, como bem grifa o texto derridiano. Essa forma única do evento, o acontecer da palavra como escritura (*par cœur* e condensada) que intenta a singularidade da letra, do envio à letra. Pode-se compreender o suicídio como uma tentativa de exploração na origem do poético? Trata-

⁴ “*Literalmente*: tu quererias reter de coração uma forma absolutamente única, um acontecimento cuja intangível singularidade não separa mais a idealidade, o sentido ideal, como se diz do corpo da letra. O desejo dessa inseparação absoluta, o não-absoluto, tu o respiras a origem do poético. Donde resistência infinita a transferir da letra que o animal, em seu nome, reclama portanto. É o desespero do ouriço. Que quer o desespero, o *stress* mesmo? *stricto sensu* pôr-se em guarda. Donde a profecia: traduza-me, desperte, guarde-me ainda um pouco, salva-te, abandonemos a estrada” (tradução minha).

se, com o suicídio de Celan, de uma antitextura, de uma tessitura que se produz na nostalgia de ver escrito algo pela água, no desespero do *derriço*, que pede tradução. A resistência do poético em se fazer entender no silêncio pode ser levado a termo por uma intenção para além da imagem, para além do significado explícito do suicídio. Não se trata apenas de autodestruir-se, mas de afogar seu corpo – como o anjo nas ruínas aquosas de Gorchakov – de emudecimento, do extremo da palavra pronunciável. A palavra poemática é condensada nesse ato último de atravessar a estrada e colocar-se em sombras pelo aniquilamento, pela destruição da linguagem comunicativa e autoritária do dia-a-dia. Em *Nostalgia*, a morte de Domenico ocorre simultaneamente à decisão do poeta atravessar, ou fazer atravessar, a vela sobre a piscina desativada. É uma cena sintomática do aniquilamento. Não apenas Domenico se cala, mas Gorchakov também o faz – ao sofrer o infarto previamente sentido quando completa sua “tarefa”. Resta uma mancha, uma nódoa que será composta por uma despensa de imagens (fusionadas entre Itália e Rússia), que se derriçam, assinando o silêncio. No entanto, o poema não se trata de um armazenamento da imagem sobre a folha. Ao contrário da ideia de um armazém, o poema permanece enquanto uma demora, enquanto uma indecisão daquilo que se pode manter na carga da memória – *imparare a memoria* – de imagem produzida. Se tomarmos a metáfora freudiana do “bloco mágico”, poderíamos compreender melhor a tarefa escritural da palavra poética em Celan. Não se pressupõe apenas o elemento que permanece escrito, mas também tudo aquilo que se apagou, o que leva a crer que um poema é a permanência dos rastros – do diferencial apagado – de uma genealogia da ruína da palavra. Que escrever é uma arte da negação, isso já estava claro desde Poe, agora esse negar não se faz apenas como montagem e edição de elementos textuais; antes ocorre uma negociação com a matéria nula da palavra, com o ponto em que toda representação é seu próprio objeto de representação. A insistência da palavra poética se faz como que à sombra de todo elemento representativo/representado (presente e posto), ou seja, permanência quer dizer duração e não ape-nas estar insidiosamente presente. Nesse sentido, enquanto sombra de palavra, o poema forja sua ausência, econômica, no lugar em que se espera acessar o armazém (semântico, simbólico, ao menos). Essa espera configura-se como diferença almejada à própria demora: é um tempo mais aquém do tempo; é a ruína guardada enquanto movimento.

Celan une, retoricamente, a figura da sombra não como metáfora para o escurecimento, a obscuridade, mas para fechar o leitor na artimanha da pressuposição de uma outra presença na palavra poemática. Dito de outro modo, para Celan a palavra – e, com isso, muitos de seus neologismos – assume-se enquanto *sombra-de* ou *sombra-em*, constituindo-se como alegoria mimetológica de uma assinatura sobre a palavra posta à luz do meio-dia. Se pensássemos que toda palavra tem sua sombra e não conseguíssemos sair dessa conclusão demasiadamente referencial, então todo poema seria apenas

sombra da sombra, mas uma vez problematizada a sombra natural do discurso (*die Sprache*) podemos nos conduzir por sendas mais conturbadas da representação, como sombra da sombra do suicídio sempre aguardado. Ora, a sombra é sempre um espaço ocupado de tempo, pois acompanha e é fugaz, depende da inscrição da luz (é o fotograma por natureza) em uma dada superfície. Quando Celan aponta as palavras para suas sombras está dando às mesmas a possibilidade de habitação e de demora, ou seja, está construindo no discurso do poema um transcorrer de tempo e uma permanência em estado.

Uma frase do discurso de Domenico, pouco antes de atear-se fogo, parece ressoar o texto de Celan: “*La strada de nostro cuore è coperta d'ombra*” [A estrada de nosso coração está coberta de sombra]. É já o problema dessa permanência e do transcorrer da demora. Como uma “teoria” poemática (com todos os seus dilemas de afiliação quanto questiona o problema do discurso poético frente ao discurso sobre o poético na contemporaneidade, como bem demonstrou PERLOFF, 2004, p. 263), nos moldes do ouriço de Derrida, Domenico lança a ideia de travessia, do atravessamento do coração em sombras, para uma sublimação para além da palavra. O interesse aqui é, sem dúvida, a preocupação com o aspecto luminoso, ou seja, o que há de sombra – o discurso e a vivência mediócre – e o que há de aceso – o corpo em chamas. Há sempre em Paul Celan um problema com a luminosidade. É a palavra tomando-se como cintilação, brilho ou sombra e nulidade. Em “*UNSTETES HERZ*”, um verso ajuda empreender-se nessa vereda: “und das Wort, das über dir glänzt” [e a palavra, sobre ti refulge] (1996, p. 26). Ainda é a palavra refulgindo, luminosa do nascer, mas na medida em que o processo de silenciamento e nulidade se instala na poesia de Celan, a sombra desse cintilar vai dominando o discurso, a palavra, a linguagem, a fala. O “sobre ti” desse brilho faz da palavra inicialmente um produtor de luminosidade, no entanto, essa experiência guarda sua contraparte, a criação das palavras-sombras, povoando a estrada.

O *chiaroscuro* dessa poemática reverbera em versos como: “ihm rauschen die Schatten der Liebe” [a ele sussurram as sombras do amor], “Da du geblendet von Worten / ihn stampfst aus der Nacht, / den Baum, dem sein Schatten vorausblüht:” [Cega pelo brilho das palavras / tu o pisas pela noite, / a árvore, cuja sombra préfloresce], “und die Schatten der Sprüche reutet” [e a sombra dos Provérbios fiz arre pender], “Im Blau / spricht sie ein schattenverheißendes Baumwort,” [No azul / ela fala de uma arvocáculo promessombra], “zähl / die Schatten der Schritte zusammen bis zu ihr / hinterm Fünfgeberg Kindheit –” [paga / a sombra do escrito conjunto a ela / por trás do pentasco da infância], “Gedankenschatten” [pensombramento], e muitos outros exemplos espalhados pela obra. É, no instante, uma passagem da luz à sombra, da comunicação ao rumor, do rumor ao silêncio. A palavra assume seu espaço e temporaliza-se enquanto fala e emudecimento, ou seja, a sombra é tornada

movimento do tempo que faz da palavra uma afirmação de si mesma, hipoicônica. Celan, em “Der Meridian”, diz: “o poema se afirma à beira de si mesmo; incessantemente ele chama e se busca, a fim de existir, de seu Já-não-mais em seu Aqui-e-sempre” (1999, p. 178). A atualização e exploração do traço desse Já e desse Aqui necessariamente deve passar por suas circunstâncias denegativas: o “não mais”, o passado; e o “e sempre”, o futuro. Esse chamamento à verticalização do tempo consolida uma poética do exergo, uma poética do abismo frente ao outro, em seu tempo. Diria, ainda, que se tem a fala e a palavra – e penso na impossibilidade de dizer isso em francês, por exemplo – sombreando as demais partes da sentença, da escritura. Em “Freud et la scène de l’écriture”, Derrida propõe: “La trace comme mémoire n’est pas un frayage pur qu’on pourrait toujours récupérer comme présence simple, c’est la différence insaisissable et invisible entre les frayages” (1967, p. 299). Eis o trabalho da sombra de linguagem realizada por Celan: o rastro de sua inscrição como diferença na presença, da palavra, para uma exploração na origem da repetição, do ritmo reproposto enquanto via do poema. O sulcamento dessa via poética alcança “des estampes originaires” (DERRIDA, 1967, p. 314), nas quais o adiamento, o protelar é desde já uma palavra de sombras, lançada. E, esse lançar de sombras sobre as palavras pode ser lido em um texto como “ALLE DIE SCHLAFGESTALTEN”⁵:

<i>ALLE DIE SCHLAFGESTALTEN, kristallin, die du annahmst im Sprachschatten,</i>	TODAS AS FORMAS DOS SONHOS, cristalinas, que assumiste na sombra da linguagem,
<i>ihnen führ ich mein Blut zu,</i>	a elas conduzo eu o meu sangue,
<i>die Bildzeilen, sie soll ich bergen in den Schlitzvenen meiner Erkenntnis –, meine Trauer, ich seh’s, läuft zu dir über.</i>	os versos de imagens, a esses vou albergá-los nas veias cortadas do meu conhecimento –, o meu luto, bem vejo, corre para ti (CELAN, 1996, p. 174-6).

⁵ Com o intuito de produzir uma crítica tradutória, coloco aqui o poema em alemão e sua tradução lado a lado, como um espelho de formas para que o leitor, em sua escolha e medida, decida e guie-se por seu caminho. Essa primeira tradução deve-se a Y. K. Centeno; as demais, quando não explicitamente referenciadas, são de minha autoria.

Iniciaria com um tropo que retorna: morte, sonho. O mascarado dessa figuração conduz a forma à sua ausência. Poderia ainda dizer, como o poema pode-nomear, que pela escrita, o texto ensaia uma proximidade trópica mais complexa: linguagem, morte, sonho; ou melhor, linguagem das sombras, formas do sonho e luto. Está-se já no estado deslocado desse obscuro eu que conduz às formas do sonho o seu sangue. No entanto, o poema pode ser dividido em cinco partes, de acordo com suas “ações”. (1) Primeiramente, há uma assunção por parte do Outro dessas formas-sonhadas, de tudo o que se faz como forma-do-sonho pela linguagem do tu. Esse recebimento é adoção do límpido na palavra desmembrada. O verbo *annehmen* faz supor, produz um aceite complexo que une sombra e sonho, linguagem e forma, dando o aval para a aventura suicida dessa linguagem no poema. (2) Na segunda estrofe inicia-se o processo de retroação, de exploração das origens na palavra-linguagem-sombra. O tu do primeiro consenso é substituído pelo eu e pelo meu, em uma confirmação de comando. O verbo é *führen* e é ele quem conduz as formas de sonho, parte do sujeito que acede ao cristalino os sonhos que são sangue, que pulsam à vida. A linguagem nasce sombra pela ação de conduzir o sangue aos sonhos, por fazer do trabalho do sonho um ato de pulsação poética, mas também na linha-da-imagem, no verso disposto dessa imagem. O sonho e a linguagem de sombras são formados pela imagem e pela pulsação, pelo ritmo do verso: Celan ensaia uma definição poemática na relação do tu com o eu. (3) O resgate dos “versos de imagens” faz encerrar a forma na qual o poeta pretende colocá-los. *Bergen*, traduzido por Y. K. Centeno por “albergar”, tem um sentido forte de salvamento, de prestar socorro, às veias cortadas do discernimento. O conhecer faz da condução um atravanco e o poeta precisa das veias já cortadas – do estado já realizado – para continuar suas imagens. Renuncia-se ao conhecimento, por ser já passado e não ser passível de presença, portanto a diferença da exploração é-lhe impossível. (4) O quarto verbo se lança como um aposto, um eu posto à margem, que comenta, apenas seu poder-ver, seu lançar-se à visão do luto. Nesse aspecto o luto difere da morte, mas a pressupõe como elemento de sua transitoriedade. É a marca desse eu que pode ver que faz deslocar a nomeação da escritura para dentro da linguagem de sombra, ou melhor, a nomeação é a marca do eu que transfere o luto. Esse tempo nunca é o pensado, mas sempre se anima pela escritura enquanto luta contínua de presença e ausência (como propõe Blanchot, em *Le pas au-delà*). (5) E, por fim, a corrida, que confia ao ti o luto do conhecer. Sobre ti, o eu tornado meu, o tu tornado ti: a escritura como sombreamento dos oblíquos, de reversão da visão. A esses modos de ação retórica, na premência do verbo, fazem do discurso sombrio do poema um desnudamento da linguagem, tomando-se um ato que se interpõe ao sujeito, em seu tempo, em sua dor-de-retorno. Assim, a *Sprachschatten* deve ser conduzida por esse deslocamento, por uma apreensão do nome que está além do eu e dispõe-se em um ti, que é vestígio – e por isso origem – da exploração poética.

Em “SCHNEEPART” pode-se ler:

*SCHNEEPART, gebäumt, bis zuletzt,
im Aufwind, vor
den für immer entfensterten
Hütten:*

*Flachträume schirken
übers
geriffelte Eis;*

*die Wortschatten
heraushaun, sie klapfern
rings um den Krampen
im Kolk* (CELAN, 1996, p. 166).

NEVE PARTIDA, arborescida, até o extremo,
no sobrevento, diante
das sempre sem-janelas
choupanas:

plainossonhos saltitam
sobre o
nervurado gelo;

as palavras-sombras
usurpar, fendem
em torno ao grampo
no poço. (tradução minha).

O verbo torna-se volteio do discurso. Parte gélida do extremo, da fronteira. O quiasma (a sombra de palavras ou a palavra de sombras) anuncia-se como possibilidade de um nome novo, de uma marca desse tempo em que todo verbo deve conduzir-se na usurpação, na prisão inconteste e, ao mesmo tempo, no sufocamento da perda. Com esse *x* a palavra permite um limite, entre a sombra e a luminosidade direta, frente à. Mas todo o texto caminha para a fenda, para o lugar em que se arranca para fora, se extirpa, a palavra de seu lugar e, em um só tempo, assume seu partido – um tomar partido, um *parti pris* – na neve. O branco gélido do *Schnee* reverbera o *Sprechen*, o *stehen* e, assim, a palavra vê-se exposta em um estado de linguagem em que querer-nada-dizer é já um poder de nomeação no qual o sonho, mesmo sendo mera planície, pode ser matéria do tu, da contra-resposta do sujeito anunciado pelo poema. Há nessa neve sempre um segredo, que se deve dar a ler, mostra-se à hermenêutica, na qual a parte tomada de branco, de neve sobre o chão, apenas pode ser compreendida por sua palavra deixada, abandonada ao intérprete. Por isso, o resultado dessa linguagem não é fenomênico – estrato – mas a própria ação do obscuro, na sombra da nostalgia. A pronúncia da palavra de sombras, da quiasmática forma deixada, leva ao esgotamento da fala, ao problema que faz da poesia uma estadia, uma permanência. Derrida, em *Schibboleth: pour Paul Celan*, diz: “le poème ne dévoile un secret que pour confirmer qu'il y a là du secret, en retrait, à jamais soustrait à l'exhaustion herméneutique” (2003, p. 50). Ao comentar o problema da cripta formada na pronúncia da palavra, o filósofo antecipa uma questão ainda por vir, aliás, sempre por vir na leitura do poema: a tensão entre matéria condensada – a lei do escrito – e o outro diferencial que o recebe – essa marca fluida e descontínua de rastros. As-

sim, há sempre uma multiplicidade que pode ser compreendida na marca singular da palavra, como sombra, como retorno dolorido desse para além do sentido, dessa espiga, desse rio: xibolete.

“Sprich auch Du” é talvez o poema que possa conduzir a uma disseminação ainda mais forte dessa senha lançada ao estrangeiro que deve aportar o poema de Celan.

*Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.*

*Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.*

*Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.*

*Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.
Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,*

*an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern*

Fala também tu,
fala o extremo,
diz tua sentença.

Fala –
porém não corte o não do sim.
dê a tua sentença também o senso:
dando-a à sombra.

Dando-a sombra plena,
dando-a ao muito,
quanto a ti tu sabes espalhá-la entre
meia-noite e meio-dia e meia-noite.

Olhe ao redor:
veja, como ao isso vivo tornam-se anéis –
em morte! vivo!
Verdade fala, quem sombra fala.
contudo agora míngua o lugar, onde tu estavas:
para onde agora, o dessombrado, para onde?
escala. Tateando empós.
escasso tu te tornaste, indecifrável, estreito!
estreito: um fio,

à ela desejo-desce, a estrela:
para abaixo flutuar, abaixo,
ali ela retém o cintilar

*sieht: in der Dünung
wandernder Worte* (CELAN, 1996, p. 66).

de si: no vagaroso da onda
sempre viandante de palavras. (tradução minha).

Nessa demanda de fala estão dispostos todos os movimentos do tempo da sombra e, por que não, da nostalgia. A fala, a voz estranha de Celan é uma forma outra de manter-se no presente, no ato da presença. Assim, no texto, o poema produz-se como movimento que procura ser testemunho do tempo: “*in der Dünung / wandernder Worte*”, ou de outra forma, a tensão do viandante, e a “*Wanderers Nachtlied*” de Goethe é posta em recirculação, na palavra. Enquanto o bosque, silenciosamente noturno, produz o aspecto transitório do Tu enunciado, Celan faz da linguagem, transitoriedade. A palavra viandante, que sempre parte e erra, conduz o presente ao seu ato último, faz do instante uma derradeira fala em que a pronúncia é sempre um ato testemunhal da linguagem. A similaridade (paronomástica) entre último/extremo (*letzter*) e agora (*jetzt*), utilizada por Celan no poema, é significativa. Não há ato último que não seja agora, forçosamente presente. Ao mesmo tempo em que a fala, o ritmo do poema, se desvanece, a palavra e sua agoridade poemática proclamam/condensam a nomeação desse outro, desse estranho (*Wir sind Fremde*) convívio no presente. Ultimar a fala pode ser lido como torná-la mais presente, em sombras, para poder *Namen-Durchwandern* [“atravessar-o-nome”] (CELAN, 1999, p. 114). A palavra que atravessa e o nome trespassável são instâncias dessa presença do testemunho da sombra que constitui o poema. Enquanto o viandante de Goethe encontra repouso (*ist Ruh... balde Ruhest du auch*), a palavra viandante de Celan lança-se ao desespero de uma “*auch du*” sempre demovida, como o eu exilado, de se dar ao testemunho, na sentença da nostalgia. O último agora do testemunho é, sem dúvida, o campo da angústia sobrevinda por sombras de palavras; rastros que descartam e recompõem-se, na diferença. A distância a qual se retira a voz desse nome faz-se como movimento, dentro da fissura do tempo. Lembro, então, Blanchot: “*l'affirmation du retour le rend seulement plus stérile, mouvement lent de la roue tournant d'elle-même, rayons sur un champ noirâtre*” (2002, p. 77). Desse modo, como afirmação desse retorno, a palavra movimenta-se na diferença de sua inscrição sempre presentemente sobre a folha, mas também posta à margem de sua exploração. É noturno o tu, como o eu, e nessa noturnidade é que se funda a linguagem de sombras (da nostalgia).

Nesse sentido, pode-se ler a construção neológica de Celan que associa *Schatten*, por diversas vezes, a índices para discurso como sua criação icônica, uma vez que produz um objeto de seu representâmen, marcando-se como imagem semiotizável. Em uma expressão, Celan é capaz de reverter um processo meramente simbólico, e torná-lo objeto permutável: *Schattenentblößter*, o desnudado de sombras, posto nu em sombra. Assim, afora buscar sentidos nessas aglutinações, deve-se compreender que selo é o de Celan, que marca retorna como dor, para além do testemunho de um suicí-

dio. Há, em alemão, uma expressão idiomática – todo poema é uma expressão idiomática – que pode demonstrar a via tomada por Celan: *in den Schatten stellen* [superar em luz, eclipsar]. O nome, o campo do ícone, do texto não está na certeza dessa superação, dessa regulação da sombra, mas na superação da linguagem frente a uma linguagem outra, a um véu que é jogo entre certeza e tempo, entre imagem e ritmo. Apenas há nostalgia desse senso de certeza, que ainda é certa, que provoca certa temporalidade pelo instante, no espaço do movimento ainda não ocorrido, no véu dessa linguagem que retumba em pedra, escritas de sombras: “Steinen geschriebenen / Schatten” [escritas por pedras / as sombras] (CELAN, 1996, p. 120).

Para além dessa superação, o poema e o cinema mantêm-se como imagem, como uma qualidade hipoicônica na qual toda relação associativa pode ser pensada em seu rastro, na inscrição que confere (in)certeza e mácula à experiência. Wittgenstein, em sua última obra, oferece, dentre seus diversos aforismos, esse: “Ist die Erfahrung der Grund dieser unsrer Gewißheit, so ist es natürlich die vergangene Erfahrung” [Se a experiência é o fundamento da nossa certeza, naturalmente que esse trata da experiência passada] (2000, p. 80, aforismo 275). A máxima faz pensar a experiência técnica do poema e do filme como um fundamento que se questiona e que questiona a natureza da proposição. Há um sentido proposicional na escritura de Tarkovski ou de Celan? Em que sentido essa proposição não questiona sua própria compreensão de certeza? Se há na linguagem uma experiência também presente, toda certeza deve ser abolida enquanto fundamento e retomada às pressuposições de apenas “eu sei” ou “eu acredito”. O poema tomado como experiência de um querer-dizer – de em querer-nada-dizer – somente pode ser levado a sério se a sua frase/sentença não couber em um princípio de certeza, de proposição. Se tenho a certeza disso, coloco-me no passado de minha experiência, e ao mesmo tempo a reinscrevo – na verdade o poema se reinscreve sempre – no presente desmedido de um não-fundamento. Nesse sentido, a certeza na arte – seja na palavra, seja no filme – não está na experiência, no empírico, mas naquilo que nossa experiência do passado tornou-se, hoje, um movimento antipropositivo que faz da linguagem uma experiência certa do tempo. Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que a arte abala a certeza e a proposição, ela convoca por sua linguagem a diferença de seu poder de nomeação. Lacoue-Labarthe propõe:

La faculté du langage – le pouvoir-nommer – est en réalité l'intimité elle-même, la différenciation intime de cet étant qu'est l'homme. C'est par cette différenciation que l'homme, au-delà de ce qu'il est, correspond à l'être en nommant qui il n'est pas (Dieu). Pour cette raison le langage n'est pas, dans son essence, purement et simplement un étant : mais il y a le langage, ou le langage existe – comme la possibilité de se rapporter à (de s'adresser à), qui est plus originelle que toute “communication” (LACOUE-LABARTHE, 2004, p. 135).

Essa faculdade não pode ser apenas compreendida como uma experiência essencial do homem, mas deve considerar a possibilidade ainda não-representada – daquilo que ainda não foi – ao próprio homem e sua (in)humanidade. Se a certeza se fundamenta em uma experiência (do passado), a linguagem solicita, pelo ato único da nomeação, seu processo heterogêneo frente ao tempo, ao movimento, à imagem. Dessa forma nada que é visto em Tarkovski ou lido em Celan pode ser pensado enquanto certeza, mas como nomeação, como o próprio do reconhecimento se desvelando, como o próprio do representável naquilo que se pode enunciar, simplesmente. Portanto, não se trata de saber ou crer em arte, mas de na experiência da nomeação sentir-se retornando – nostalgicamente – ao cerne da diferença, ao nome precisamente dado (na tela, na folha). Assim, a distância que marca a certeza da arte não se mantém frente a necessidade de distância da arte pela arte. A lógica da certeza impõe uma série de proposições que não participam, se pensadas de maneira fechada, da técnica artística. O rastro da certeza no filme ou no poema se constitui por sua voz dissonante por seu descarte (no palíndromo *écart – trace*, trabalhado por Derrida). A exigência sempre formal da exploração na escrita concentra-se, a faz concentrar, no artifício de sua certeza pela alteração de sua temporalidade. Desse modo, na dor-do-retorno concentra-se a certeza poemática que desloca as distâncias do passado, da experiência (do passado) e do presente e da imagem (do presente). Em uma palavra: *auseinandergeschrieben* [escrito-fora-de-um-de-outro].

A escritura do ícone é quadratura-de-sombras (*Schattengeviert*). E, também, o estar-se desnudando dessas sombras num paradoxo. Assim, também o é pela articulação do tempo, em retorno. O texto pode “brilhar, como uma palavra, com luz póstuma” (como enuncia o poema de Arseni Tarkovski, durante a cena na ruína submersa) ou ainda pode, na dispersão da fala, perguntar-se por sua cintilação (“schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf?”) (CELAN, 1996, p. 128), pelo nu de sombra que ainda resta. Em ambos os casos, o tempo e a imagem tornam-se pactários da diferença de uma cena (de sombras), na qual o parto pleno (basta rememorar o afresco da *Madona del parto*, de Piero della Francesca, que praticamente abre *Nostalgia*) é transmutado em suicídio e silêncio. Escrito, pela luz, o poema é ícone, da nostalgia, na palavra.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. 2ª. ed. Ed. bilíngue. Trad. de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

- _____. *Cristal*. Ed. bilíngue. Trad. de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Points de suspension: entretiens*. Paris: Galilée, 1992.
- _____. *Schibboleth: pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 2003.
- LACOUE-LABARTHÉ, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 2004.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 3^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERLOFF, Marjorie. *Differentials: poetry, poetics, pedagogy*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 6^a. ed. Cotia: Ateliê, 2004.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- SZONDI, Peter. *Celan Studies*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TARKOVSKI, Arseni. *8 ícones*. Trad. de Paulo da Costa Domingos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Da certeza*. Ed. bilíngue. Lisboa: Edições 70, 2000.

Filmografia/Videografia

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donné à Feims en mars 1987. Paris: Editions Montparnasse, DVD, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Nostalghia*. Filme. Itália/URSS, Cor/P&B, 1983.