

TERCEIRA MARGEM

Leila Danziger

UFJF

## A língua paterna

Todos os Nomes, todos os  
Nomes  
Incinerados juntos. Tanta  
Cinza para abençoar. Tanta  
Terra conquistada  
Sobre  
Os leves, tão leves  
Anéis-  
Almas.

*Chymisch*, Paul Celan<sup>1</sup>

**Resumo:** No ensaio, a artista plástica fala de seu trabalho com os nomes próprios, em que tenta dar corpo aos nomes de desconhecidos mortos durante a 2ª Guerra, todos com o mesmo sobrenome judaico, o seu. Os poemas de Paul Celan são parte do trabalho e recebem tradução visual. Ao compor livros-objetos e gravar sobre jornais, tenta realizar visualmente as operações que o poeta realiza na língua alemã.

**Palavras-chave:** Poesia, gravura, objetos estéticos, memória, história judaica.

**Abstract:** On the essay the artist relates her work with names of unknown persons who died during the Second World War, who had her jewish family name. The poems of Paul Celan are visually translated into aesthetic objects.

**Keywords:** Poetry, etching, aesthetic, objects, memory, jewish history.

Nascida no Rio de Janeiro na década de 1960, herdei de modo curioso a língua alemã. Não como linguagem comunicativa, destinada a criar laços com o cotidiano e familiares, tampouco com o passado, em momentos de festas e

## TERCEIRA MARGEM

comemorações. Herdei o idioma alemão como uma espécie de monumento – opaco, estanque, supostamente desativado –, sinalizando unicamente perdas que, mesmo estas, permaneceriam infensas à rememoração.

“Não vejo diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema”<sup>2</sup>, escreveu Paul Celan em “Carta a Hans Bender”. Poemas são encontros. “Poemas são também presentes – presentes aos atentos. Presentes que levam consigo um destino.”<sup>3</sup> Sem exageros, posso dizer que a poesia de Paul Celan reativou esse *monumento sonoro* – a língua alemã –, misto de familiaridade e profunda estranheza, reabilitando-me lentamente, de modo crítico, à língua paterna. Simultaneamente, orientou a busca de realidade – o atrito do mundo – sem o qual o trabalho em artes plásticas fecha-se em purismos ou perde-se em virtualidades.

Em “Discurso de Bremen”, Celan evoca sua paisagem de origem, o lugar natal dos contos hassídicos, trazidos para o idioma alemão – sob inspiração da visada romântica – por Martin Buber. Originário da *Mitteleuropa* como Kafka e Canetti, Celan nunca foi cidadão alemão. Mesmo a política de extermínio e a violência manifesta na linguagem administrativa do Terceiro Reich (repleta de perífrases e eufemismos) foram incapazes de fazê-lo abandonar a língua materna. Reconhecendo o caráter degradado da língua alemã e negando-se simplesmente a não mais pronunciá-la, como foi o caso do filósofo Vladimir Jankélévitch, Celan afirma o esforço daquele que “vai à língua com seu ser ferido de realidade e em busca de realidade.”<sup>4</sup> A complexa adesão à língua alemã é afirmada de modo radical:

Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair “enriquecida” por tudo aquilo.<sup>5</sup>

Comecei a ler Celan em traduções francesas, tentando confrontar-me ao texto em alemão, procurando suas vias de acesso, como os pronomes pessoais *Ich/Du* e os inúmeros nomes próprios: Marianne, Sulamith, Ruth, Brest, Bretagne, Mandelstam. Estes efetivamente rompiam a opacidade do poema em alemão, possibilitando a sentença de Vilém Flusser: “O nome próprio, incrustado dentro do verso como um diamante dentro do minério, cintila.”

## TERCEIRA MARGEM

O pensamento de Flusser estabelece continuidade com a filosofia da linguagem de Walter Benjamin, para quem a essência da linguagem é o nome próprio – “ponto em que a linguagem humana atinge a mais íntima participação na infinitude divina da palavra pura e simples, o ponto em que não pode tornar-se palavra finita nem conhecimento”.<sup>6</sup> O nome, fechando-se ao caráter instrumental, não comunicando nada além de si mesmo, é a dimensão criadora da linguagem. Também Flusser afirma em “A Dúvida”:

Os nomes próprios são tirados do caos do vir-a-ser para serem postos para cá (hergestellt), isto é, para serem postos para dentro do intelecto. Tirar para por para cá se chama, em grego, *poiein*. Aquele que tira para propor, aquele que “produz”, portanto, é o *poietés*. A atividade do chamar, a atividade que resulta em nomes próprios, é portanto, a atividade da intuição poética. (...) Os nomes próprios são produto da poesia.<sup>7</sup>

O apelo ao nome é constante na poesia de Celan. Em “Conversa na Montanha” – cena crepuscular em que “o sol, e não apenas ele, tinha se posto”<sup>8</sup> –, o judeu atravessa a paisagem possuindo apenas um bordão e “seu nome, o indizível” (“sein Name, der unaussprechliche”). Mas até mesmo seu estranho nome de judeu – bem único, marca de alteridade – está condenado – como todo o universo ao qual pertence – ao desaparecimento, ou em termos mais exatos, ao extermínio.

“Chymisch”, poema do livro *Die Niemandrose*, tem início com a evocação de um sacrifício – “Silêncio, como ouro cozido,/ em mãos/ carbonizadas” – e prossegue pela queima de nomes. “Todos os Nomes, todos os/ Nomes/ Incinerados juntos. Tanta/ Cinza para abençoar. Tanta/ Terra conquistada/ Sobre/ Os leves, tão leves/ Anéis-/Almas.”

Este, entre tantos outros poemas de Celan, adquiriram ainda mais sentido quando encontrei, em 1994, o *Livro da Memória da Comunidade Judaico-alemã*, a listagem dos judeus alemães assassinados nos *Lager*. Encontrar meu nome de família impresso dezenas de vezes fez com que o percebesse de modo particular. Deu-lhe peso, densidade e um particular senso de responsabilidade.

Aos poucos comecei a conviver com estes nomes, lê-los, relê-los de modo a dar-lhes inicialmente vida na memória, repeti-los como uma espécie de litania. A quase total ausência de nomes considerados tipicamente judaicos parece testemunhar a certeza tranqüila na cidadania alemã, adquirida ao cabo de um longo processo.

## TERCEIRA MARGEM

Quis dar materialidade aos nomes, resgatá-los da morte anônima, serial, desumana, expressa pela repetição da palavra “verschollen” (desaparecido), destino da maioria dos deportados. *Desaparecido* significa assassinado, carbonizado, transformado em fumaça, disperso no ar: “Ninguém nos molda de novo da terra e do barro,/ ninguém evoca nosso pó./ Ninguém./ Louvado sejas, Ninguém”.<sup>9</sup>

As gravuras e livros-objetos que integram a série *Nomes próprios* buscam conceder nova materialidade aos nomes das vítimas, reinscrevê-los no tempo e no espaço, dar-lhes aquilo que perderam: corpo. Mas a única corporeidade possível a estes que foram um dia plenos de vida e densidade é a forma da ausência. O trabalho instala-se justamente na tentativa de fazer pulsar a ausência, potencializá-la, atestar a atualidade dos nomes nos quais se inscreve o trágico desfecho do amálgama judaico-alemão, produto ainda do universalismo e tolerância iluministas.

No texto “Proust et les noms”, Roland Barthes afirma que

o nome próprio é um signo, e não um simples indício que designaria sem significar (...). Como o signo, o nome próprio se oferece a um deciframento: ele é ao mesmo tempo um “meio” (no sentido biológico do termo), no qual é preciso mergulhar, banhando-se indefinidamente em todos os devaneios que ele traz, e um objeto precioso, comprimido, embalsamado, que é preciso abrir como uma flor.<sup>10</sup>

Recusado o lirismo da citação de Barthes, terrivelmente deslocado em relação aos nomes dos judeus assassinados, ainda podemos aceitar a sugestão de neles imergir como num “meio”, mergulhando-se assim em camadas de história – a densidade que faz pulsar esses corpos de ausências: os nomes dos deportados.

Nas cinco colunas que organizam as milhares de páginas do *Livro da Memória da Comunidade Judaico-alemã* pulsa o final de uma era da história européia. Como explica Hannah Arendt, “um dos aspectos mais fascinantes da história judaica é o fato de que os judeus tomaram parte ativa na história européia precisamente porque eram um elemento inter-europeu e não nacional, em um mundo onde só as nações existiam ou estavam a ponto de nascer.”<sup>11</sup> Também no verbete “juif” da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, os judeus figuram como elemento de ligação e equilíbrio entre as nações.

Trabalhar com meu próprio sobrenome – os 76 Danziger encontrados nas páginas 241 e 242 do *Livro da Memória* – significa questionar a força de atração, o poder latente da ausência. Como dar materialidade ao que lentamente e em

## TERCEIRA MARGEM

segredo escava concavidades? Ausências constitutivas, organizadoras, operantes. Ao contrário de países europeus, onde possuir sobrenome estrangeiro pulsa, significa, e claro, segrega, em nosso país podemos nos chamar como quisermos. Sobrenomes de origem não lusitana conferem certo prestígio abstrato, mas não chegam propriamente a significar. O que aconteceu com os nomes dos índios e dos negros trazidos como escravos? Foram apagados pelo batismo, desapareceram sob o nome dos senhores de engenho. Nomes não nos aprisionam, tampouco nos liberam. Na verdade, levitamos num tecido histórico frágil e incipiente, que nos deixa vulneráveis à construção de identidades oficiais e postizas.

Trabalhar com meu próprio sobrenome significa um esforço de sentido em meio ao que se apresenta, ilusoriamente, como “liberdade absoluta”. Nunca é demais relembrar Adorno: “(...) a liberdade absoluta na arte, sempre liberdade em um particular, funciona em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo.”<sup>12</sup> Aparentemente podemos tanto realizar qualquer coisa no campo da arte, quanto possuir toda e qualquer identidade, absorvida na grande geléia geral brasileira. Mas o que é capaz de gerar sentido?

Considero os nomes próprios densos núcleos de sentido. Em sua soberania; os nomes resistem à manipulação, recusam a tornar-se coisas, os nomes são como rostos: (...) “os nomes de pessoas, cuja “afirmação” significa um rosto – os nomes próprios no meio de todos esses nomes e lugares comuns – não resistem à dissolução do sentido e não nos ajudam a falar?”<sup>13</sup>

Para Emmanuel Lévinas, o rosto é inviolável. Os olhos, inteiramente desprotegidos, são a parte mais nua do corpo humano, oferecem contudo resistência absoluta à posse, resistência absoluta onde se inscreve a tentação do assassinato: a tentação de uma negação absoluta. “Essa tentação do assassinato e essa impossibilidade do assassinato constituem a própria visão do rosto.” Ver um rosto significa ouvir de imediato: “Não matarás.”<sup>14</sup>

A lista de nomes com os *76 Danziger* surgiu como num encontro marcado – imediato apelo ao testemunho. O trabalho é permeado pelo desejo de refletir a própria estrutura da memória: instável, formada por sedimentos, surpreendida por falhas, irrupções abruptas e obscuridades. De cada um dos nomes foram feitas, em fotogravura, matrizes de metal. Os nomes são acompanhados das sumárias informações presentes na lista: a cidade e a data de nascimento, a data da morte (ou, como na maior parte dos casos, a menção desaparecido) e o campo de concentração onde foram assassinados. As matrizes foram impressas em papel impregnado por óleo de linhaça e grafite. As gravuras expostas

## TERCEIRA MARGEM

formam uma superfície compacta de 400 x 220 cm. Nem pedra nem bronze, os nomes ganham corpo em camadas de papel, material particularmente sensível à passagem do tempo.<sup>15</sup>

Transformada em *work in progress*, à série *Nomes próprios* acrescentaram-se livros que, despojados de função explicitamente comunicativa, enfatizam o aspecto sensível dos materiais. Cada um destes livros-objetos parte de um documento (texto, artigo de jornal e fotografia) e pretende conferir-lhe – pela gravura, dentre outras operações – nova materialidade. A necessidade de reverter o caráter volátil que as imagens adquirem nos meios de comunicação de massa é o que me faz acentuar os dois pólos do trabalho em gravura: por um lado a elaboração da matriz e por outro a de suportes sensíveis à recepção da imagem gravada. De caráter interminável, os livros parecem sempre à espera de mais um gesto de acréscimo ou subtração. Entregues ao contato e ao manuseio, são organismos vivos, desejosos de tempo e transformações. Construindo-se em camadas, parecem dotados de poder de absorção, voltando-se sobre si mesmos. Alimentam-se, não obstante, de mundo e de história, conjugam interior e exterior, público e privado, pessoal e coletivo.

A expansão dos livros continuou nas mesas de madeira, que de meros suportes passaram a ser investidas como obras. Como se um poderoso processo de erosão tivesse decomposto os livros que não existem apenas *sobre* as mesas e, sim, delas se apoderando e interferindo em sua estrutura. A poética de Celan no horizonte: “Na longa mesa do tempo/ embebedam-se os cântaros de Deus/ Eles esvaziam os olhos de quem vê e os olhos de quem não.”<sup>16</sup>

Convivo com a poesia de Paul Celan desde 1987. Se o idioma pouco a pouco perdeu a opacidade, a poesia, claro, resiste a entregar-se. Tenho seguido o conselho dado pelo poeta a Israel Chalfen, quando este pediu-lhe que interpretasse um poema: “Leia! Continuamente apenas leia, a compreensão vem por si mesma.”<sup>17</sup> Também respeito imensamente Gadamer, ao advertir sobre os perigos de interpretações exaustivas. Uma interpretação é correta apenas quando termina por se apagar, sendo completamente integrada a uma nova experiência do poema. À pergunta – “O que deve saber o leitor de Celan?” – responde o filósofo: ele deve saber tanto quanto possa suportar. Deve saber o que seu ouvido poético seja capaz de ouvir sem ensurdecer. Frequentemente será bem pouco, mas será melhor que se souber em excesso.<sup>18</sup>

Celan foi a associação imediata face aos acontecimentos do mês de setembro.<sup>19</sup> “Oh quand refleuiront oh roses vos septembres?” A frase, presente

## TERCEIRA MARGEM

no poema "Huhediblu" está mesmo em francês no original alemão. "Huhediblu" é escrito numa linguagem desarticulada, fraturada em pequenas unidades, sílabas que se tornam independentes das palavras e se reorganizam em configurações surpreendentes. Na desarticulação desconcertante que domina o poema, o verso em francês surpreende ao fim e ao cabo por sua integridade.

Fiz um grande carimbo deste verso e marquei jornais de setembro, outubro, novembro... Jornais apagados, literalmente "descascados" com fita adesiva, esvaziados de sua função comunicativa. Jornal, ou melhor, *journal*, espécie de diário, mas de caráter público, sem revelações de ordem íntima, apenas estruturado pelas marcas das informações suprimidas e a pergunta do poeta: florescerá ainda a capacidade mesma de florescer? – pois em "Olho do tempo"<sup>20</sup> são os mortos que brotam e florescem.

Ao longo de um ano passado na Alemanha, conservei certa quantidade de jornais que vão sendo aqui desfeitos, metodicamente apagados. Nesta operação, a integridade da página é mantida e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana. A informação persiste no avesso do jornal, murmúrios de um mundo midiático que pretende refazer-se a cada dia. Substituo a linguagem da informação pela dicção balbuciante do poeta que em "Tübingen, Janeiro", poema-referência aos anos de isolamento de Hölderlin, sugere que a língua da atualidade seria um contínuo gaguejar. "Viesse/ viesse uma pessoa/ viesse uma pessoa ao mundo, hoje, com/ a barba de luz dos/ patriarcas: ela poderia/ falasse ela deste /tempo, ela/ poderia/ apenas gaguejar e gaguejar/ continuamente/ Pallaksch. Pallaksch."

*Nur lallen und lallen* (apenas gaguejar e gaguejar) soa como o aprendizado da fala pela criança. Desde o início impressionou-me em Celan certa sintaxe balbuciante, ciranda, "ritournelle": *Krauseminze, Minze, krause; Mandelbaum/ Trandelmaum*. Como linguagem da dor – fragmentada e afásica – creio que Celan recupera algo do "som vivo" da língua alemã. Pois não era justamente este "som vivo" que Gerschon Scholen tanto admirava na tradução alemã da Bíblia, trabalho realizado ao longo de décadas por Martin Buber? Quando a tradução teve início *havia* um judaísmo alemão e a língua alemã traduzida por Buber era marcada pela vivacidade. Ao ser concluído, o trabalho perdera seu significado maior, o de ser um presente do judaísmo alemão aos alemães, Tornara-se inversamente "o epitáfio de um relacionamento que extinguiu-se em horror indescritível."<sup>21</sup> Em texto da década de 1960, Gerschon Scholem finaliza a saudação à tradução de Buber com a constatação:

## TERCEIRA MARGEM

Os judeus para quem os senhores traduziram não mais existem. Seus filhos, que escaparam deste horror, não mais lerão o alemão. (...) Para muitos de nós, o som vivo que os senhores procuravam evocar na língua alemã desvaneceu-se, surgirá alguém para recuperá-lo?<sup>22</sup>

Ao continuar a escrever poesia na língua marcada *pelas milhares de trevas de discursos que trazem a morte* ("die tausend Finsternisse todbringender Rede"), Celan restituiu-lhe certa humanidade e a devolve – "enriquecida", em toda a complexidade do termo – aos judeus e aos alemães, sejam eles europeus, turcos, africanos, ou ainda todos aqueles que audaciosamente reivindicam a língua alemã para si mesmos.

Em um poema de *Atemwende*, Celan fala de "nossos nomes" modelados de miolo de pão: "De suas migalhas/ você modela de novo nossos nomes" ("Aus seiner Krume/ knetest du neu unsre Namen,<sup>23</sup>). Fascinante neste poema, dentre outros aspectos, é a materialidade e a plasticidade do Nome. Se é inevitável, lembra Gadamer, a associação com a passagem do Gênesis, sem contar ressonâncias com o misticismo judaico<sup>24</sup>, cabe ressaltar que os nomes são feitos, não de barro, mas de pão, já produto do trabalho humano. No poema, a tarefa de nomear constitui-se numa operação material e concreta. Trata-se aqui do nome próprio, aquilo que nos é concedido ao nascer, mas que deverá ser construído ao longo da vida, *informado*, modelado e remodelado, numa tarefa certamente infundável. Num projeto mais amplo, gostaria justamente de dar *forma*, de realizar no Real estético as operações impossíveis que as imagens poéticas de Celan verbalmente constroem.

**Leila Danzinger** é artista plástica, professora da UFJF e doutora em História da Cultura pela PUC-Rio.

### NOTAS

<sup>1</sup> *Alle die Namen, alle die mit-/ Verbrannten/Namen. Soviel/ Zu segnende Asche. Soviel/ Gewonnenes Land/ Über/ Den leichten, so leichten/ Seelen-/ Ringen.* Celan, Paul. *Chymisch in: "Die Niemandrose": Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt: Suhrkamp, p.80. Sempre que possível, utilizei as traduções de Paul Celan realizadas por Vera Lins ("Conversa na Montanha", Revista *Inimigo Rumor* nº 8, Rio de Janeiro, 2000, pp. 66-68.), Cláudia Cavalcanti ("Cristal", SP: Iluminuras, 1999) e Márcio Seligmann-Silva ("A história como trauma" in *Catástrofe e Representação*, Seligmann-Silva e Nastrovski (orgs.). SP: Escuta, 2000, pp. 73-98.). Precisei contudo fazer traduções dos poemas de Celan cujas versões para o português desconheço, ressaltando contudo que não sou tradutora.

<sup>2</sup> CELAN, Paul. "Carta a Hans Bender", in *Cristal*, seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti, SP: Iluminuras, 1999, p. 166.

## TERCEIRA MARGEM

- <sup>3</sup> *Idem*, p. 166.
- <sup>4</sup> CELAN, Paul. "Bremens Rede" in: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt: Suhrkamp, p. 129.
- <sup>5</sup> CELAN, Paul. "Bremens Rede", tradução de Marcio Seligmann-Silva, in *Catástrofe e Representação*, SP: Escuta, 2000, pp. 94-95.
- <sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana" in: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 187.
- <sup>7</sup> FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. RJ: Relume-Dumará, 1999, p. 65.
- <sup>8</sup> CELAN, Paul. "Conversa na montanha", tradução de Vera Lins. *Revista Inimigo Rumor* nº 8, Rio de Janeiro, 2000, p. 66.
- <sup>9</sup> CELAN, Paul. "Salmo" in: *Cristal*, seleção e trad. Cláudia Cavalcanti. *op. cit.* p. 95.
- <sup>10</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Ed. du Seuil, p. 125.
- <sup>11</sup> ARENDT, Hannah. *Les origines du Totalitarisme – Sur l'antisemitisme*. Paris: Ed. du Seuil, p. 62.
- <sup>12</sup> "Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen." Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, p. 9.
- <sup>13</sup> LÉVINAS, Emmanuel. *Noms propres*. Paris: Fata Morgana, 1976. p. 9.
- <sup>14</sup> LÉVINAS, Emmanuel. *Difficile liberté*. Paris: Albin Michel, 1976, p. 21.
- <sup>15</sup> Limitei a série de gravuras em três edições, que possuem contudo diferenças.
- <sup>16</sup> *Die Krüge*. Tradução Cláudia Cavalcanti. *op. cit.* p. 41.
- <sup>17</sup> CHALFEN, Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983, p. 7.
- <sup>18</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Qui suis-je Qui est-tu? Commentaire de Cristaux de Souffle de Paul Celan*. Paris: Actes Sud, 1987, postface.
- <sup>19</sup> Refiro-me aos atentados do 11 de setembro de 2001.
- <sup>20</sup> "(...) es wird warm in der Welt/ und die Toten/ knospen und blühen." Celan, Paul., in *De seuil en seuil/ Von Schelle zu Schwelle*. Paris: Christian Bourgois Ed., p. 88.
- <sup>21</sup> SCHOLEM, Gerschon. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos. Judaica I*. SP: Ed. Perspectiva, 1994, p. 45.
- <sup>22</sup> *Idem*, p. 45
- <sup>23</sup> "Von ungeträumten geätzt", Celan, Paul. In: *Gadamer. op. cit.* p. 24.
- <sup>24</sup> *Idem*, p. 26.