



**Dois e dois, quatro:
temporalidade,
performance e ensaio
fílmico em *Os sonhados***
*Two by Two, four:
temporality, performance,
and film essay in
The dreamed ones film*



Eduardo Ferraz Felipe¹

¹ Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: ffeduerj@gmail.com

Resumo: Neste texto, proponho uma leitura do ensaio filmico *Die Geträumten* (Os sonhados, 2016), de Ruth Beckermann, e da troca epistolar entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann, *Tempo do coração*. Primeiro, apresento algumas questões da troca de cartas entre Celan e Bachmann, depois associo a característica do ensaio filmico ao tema da performance e do tempo. Por fim, aprofundo a questão da temporalidade, associando-a à discussão dos personagens presentes na trama enquanto escolha para escapar dos referenciais teóricos do trauma para a Literatura, o Cinema e a História.

Palavras-chave: cartas; performance; presença; temporalidade; trauma; ensaio filmico.

Abstract: In this article, I aim to analyze the film essay *Die Geträumten* (The dreamed ones, 2016), by Ruth Beckermann, and the letter exchange between Paul Celan and Ingeborg Bachman, *Heart's time*. First of all, I present some questions on the letter exchange between Celan and Bachmann, then I associate the characteristic of the film essay with the theme of performance and time. Finally, I will develop the issue of temporality, associating it to the discussion of the main characters in the plot as a choice to escape the theoretical references of trauma for Literature, Cinema, and History.

Keywords: letters exchange; trauma; presence; performance; temporality; essay film.

Introdução

A proposta deste ensaio é analisar o filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016), de Ruth Beckermann, a partir da relação entre Literatura, História e Cinema, utilizando a teoria da adaptação. O campo de estudo voltado a pensar a adaptação tem recebido particular fôlego desde fins do século XX. Os livros destinados a essa temática são variados e muitos poderiam ter sido citados, sendo que este ensaio se alinha às propostas de Linda Hutcheon (2013) em *Uma teoria da adaptação*, que toma como ponto de partida a crítica à fidelidade ou da relação entre original e cópia acerca de qualquer possibilidade de adaptação da literatura ao cinema. A adaptação enquanto forma de “repetição sem replicação”, na qual a mudança é inevitável (Hutcheon, 2013, p. 8). O que temos aqui é justamente um filme que parte de um livro intitulado *Tempo do Coração* (Herzzeit), fruto da troca de cartas entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann. Apesar de as epístolas terem recebido análises e ensaios teóricos variados, o filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016), da cineasta austríaca Ruth Beckermann, é a resposta mais instigante. As singularidades do filme em relação ao livro *Tempo do Coração* são muitas, e foi justamente a intenção de criar um mundo único, diverso do livro de referência, que serviu de sugestão inicial para a narrativa fílmica, porém utilizando suas frases, seu principal trunfo. A diretora direciona a sua atenção para fora das cartas; parte delas para estender a nós, a audiência, o convite para participar do filme como um reconhecimento partilhado não apenas das cartas que são lidas, mas da performance do casal como aqueles que dão vida aos mortos, sobrepujando o tempo. A sobreposição de convenções de gênero, típica das adaptações, como argumenta Robert Stam (2008), aqui serve para escapar da narrativa do trauma e do testemunho, com o intuito de expressar a singularidade das diversas perspectivas da relação com o passado para além da pulsão repetitiva em um evento de ocorrência disruptiva.

Este artigo tenciona analisar o filme como um ensaio fílmico, especialmente para destacar a multiplicidade de gêneros abraçada por esse empreendimento. Nos últimos trinta anos, pelo menos, percebemos uma ênfase no imbricamento de linguagens de matizes variadas, expressando fragmentações, temporalidades múltiplas, descontinuidades e a perda da especificidade. As modulações da narrativa que enfatizavam o caráter inespecífico das obras de arte, nos termos que Josefina Ludmer (2010) considera, e que forçavam a literatura a ir além de si mesma, evitando ser um campo fechado, passaram a compreender-se como um empreendimento que explicita os diversos vetores que a tensionam. Houve a ampliação de possibilidades

do relacionamento entre Literatura e Cinema para além da mera transposição de um livro para um filme. Nestes trabalhos há uma alteração significativa de métodos, proposições teóricas e práticas de observação de materiais artísticos nos quais ocorrem novas possibilidades de análise, como os conceitos de presença, levantados por Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2014). No caso da elaboração de um ensaio fílmico, o empreendimento seguiu o ritmo da troca de cartas e sua singularidade, dando a elas uma apresentação nova que valoriza a pesquisa arquivística e a performance dos atores. Como *Tempo do Coração* é uma troca de cartas, e não um romance, o filme não teve de lidar com a voz de um narrador. Optou-se pela passagem de um meio unicamente verbal, como a correspondência, para o multifacetado filme, apostando no ensaio fílmico, com ênfase na música diegética, na presença dos atores, no ato de leitura, nos bastidores da produção e na pesquisa de arquivo.

O cotidiano agora está cheio de eco: cartas e filme

Publicada pela primeira vez em 2008, em um volume de mais de 200 páginas, a correspondência *Tempo do Coração* tem vários eixos possíveis de abordagem, como o amor, o silêncio, a poesia e o tempo. Na verdade, está publicada a relação entre esses eixos e os impactos gerados por esse relacionamento, já que nasceram outras trocas epistolares, como a ocorrida entre Gisèle Celan-Lestrange/ Ingeborg Bachmann e Paul Celan/Max Frisch. Quando foram publicadas as cartas, já fazia mais de 35 anos da morte de Paul Celan e de Ingeborg Bachmann. Apesar disso, a primeira reação do leitor expressa algum embaraço, não por estarmos adentrando um território em que houvesse algum tipo de reverência à desgraça alheia – como comenta Elias Canetti (1988) em relação às cartas de Franz Kafka –, mas porque experimentamos sensações pouco comuns no contato com essa história de amor. O desamparo das cartas acentua a sensação de adentrar um território que não nos pertence, mesmo que as epístolas tenham sido guardadas para a posteridade.

Essa correspondência é caracterizada por ser ao mesmo tempo a troca entre um escritor e uma escritora, que aos poucos vão se tornando vozes fundamentais da poesia alemã, como também a relação entre homem e mulher que partilharam seus corpos. Como era de se esperar de uma troca epistolar entre amantes, não há o distanciamento formal entre os correspondentes, típico das convenções que balizaram a correspondência desde o início da época moderna, pautadas na valorização do decoro (Kermode; Kermode, 1995). Pelo contrário, somos surpreendidos, logo no início da troca de cartas, pelo envio de um poema de Paul Celan para Ingeborg Bachmann, em 24 de junho de 1948, sem nenhum tipo de antecedente, sem nenhuma apresentação,

sem nenhum outro comentário na carta, apenas ele, o poema, ocupando toda a página. No dia em que faz 22 anos, Bachmann recebe o poema acompanhado de uma carta. Ambos serão parte de uma correspondência que se alongará até a morte do poeta, por suicídio, em 1970. Eles se conheceram dias antes, em uma festa na casa do pintor surrealista Edgar Jené. Ela ainda era uma estranha para ele, o que terminou por ser uma imagem reiterada ao longo do poema. Naquele instante, os poetas pouco poderiam suspeitar do impacto desse encontro na vida de ambos. A última carta é datada de 1967, poucos anos antes do suicídio de Paul Celan, sem os exatos motivos do rompimento, deixando em suspenso a troca de cartas entre os dois.

Os paradoxos, os impasses, as interrupções são características já presentes em *Tempo do Coração* e que o filme, com opções delicadas, conseguirá retratar de modo sugestivo. A correspondência possui a estranha simbiose entre ser uma espécie de “narrativa” dos dias em que os poetas estiveram enlaçados por essa história de amor, mas também é marcada por diversos hiatos que contribuem para despertar estranhamento no leitor, como se ela estivesse sempre prestes a recomençar ou a ser interrompida. Celan é aquele que tece afirmações acerca do lugar do silêncio no diálogo entre ambos; na carta de 20 de agosto de 1949, declara:

Talvez me engane, talvez estejamos a divergir precisamente no ponto em que mais desejamos encontrar-nos, talvez a culpa seja de ambos. Mas às vezes digo para mim mesmo que o meu silêncio talvez seja mais compreensível do que o teu, porque é mais antiga a escuridão que me impõe. (Bachmann; Celan, 2008, p. 12)

Celan se despede e afirma: “A que distância estás, Ingeborg? Diz-me para que eu saiba se vais fechar os olhos quando eu agora te beijar” (Bachmann; Celan, 2008, p. 13). Em 24 de novembro do mesmo ano, Ingeborg responde continuando com um jogo entre claro e escuro, como se cada um tivesse um papel específico a ser desempenhado: “Ainda me estendes a mão e me remetes ao escuro do sonho pesado, dentro do qual quero tornar-me claridade” (Bachmann; Celan, 2008, p. 14).

O filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016) capta essa atmosfera a partir de três escolhas decisivas: primeiro, ao evitar a leitura em sequência das cartas; em segundo lugar, ao escolher as cartas nas quais o silêncio e a interrupção (que também eram temas da poesia de Celan) são enfatizados, e, por fim, ao compreender as cartas e a si mesmo como narrativas fílmicas, enquanto obras abertas com interferências externas – como nas cartas é tematizado o ato de escrever –, em que os atores estão sempre prestes a não voltarem mais a ler as cartas

ou a encenar, como se o fim e o final os assombrassem sempre. Laurence Rupp lê as cartas de Paul Celan – porém não posso dizer que ele tenta ser o Celan das cartas –, e Anja Plaschg lê as cartas de Ingeborg Bachmann –também não posso dizer que ela seja Bachmann –, já que apresentam mais os dilemas da interpretação e de suas vidas na segunda década do século XXI do que exatamente a narrativa das cartas.

O filme começa com ambos os atores lendo cartas. A primeira delas foi enviada por Celan para Ingeborg, em 24 de junho 1948. Essa é uma carta paradigmática, já que não tem nenhum tipo de floreio ou mensagem mais íntima escrita por ele; a carta traz apenas o poema “In Ägypten” (No Egito), de seu primeiro livro, *Papoula e Memória*, dedicado a Ingeborg Bachmann. Ao iniciar o filme com a menção à carta que principiou toda a correspondência, Ruth Beckermann instiga o leitor a imaginar que a história será apresentada em uma narrativa linear ou que será contada como uma convencional história de amor. Apesar disso, engana-se quem pensa que no filme as cartas são lidas em sequência e em sua completude. Podemos argumentar que houve um cuidadoso trabalho de edição das cartas, pois elas são dispostas e apresentadas com o intuito de aumentar o grau de dramaticidade das escolhas da diretora e ampliar as interrupções e os silêncios como marca singular dessa troca epistolar. Ao enfatizar as interrupções e montar o filme com os principais trechos das cartas, inclusive sem seguir a linearidade temporal delas, Ruth Beckermann ressalta a incomunicabilidade entre Bachmann e Celan. A leitura das cartas, logo no início do filme, ocorre a partir de largos trechos; contudo, a partir dos 27 minutos, a troca de câmeras se torna mais veloz, em *close-ups* no rosto de Rupp e Anja, com a leitura de curtas frases, no máximo parágrafos, em um jogo de câmeras rápido entre aqueles que estão lendo as cartas, transformando-as em um diálogo travado, tenso, ampliando a dramaticidade da leitura.

A mistura entre amor, poesia e silêncio vai ganhando forma em um estúdio com poucos elementos, como um piano, utilizado por Anja, e dois microfones que necessitam ser ajustados de vez em quando. A primeira carta a ser lida por completo é uma enviada por Paul para Ingeborg em 20 de agosto de 1949, um ano depois da carta que inicia a troca. Laurence lê, no filme: “Às vezes, digo a mim mesmo que meu silêncio talvez seja mais compreensível que o seu, porque o escuro imposto a mim é mais antigo... Um ano passou...”. E continua com um inquérito: “Quão longe ou quão perto você está, Ingeborg? Diga-me para que eu saiba ao fechar os olhos, ao beijá-la agora” (Bachmann; Celan, 2008, p. 13). Ela só reenvia uma carta escrita antes em 24 de novembro de 1949, o que o filme também enfatiza pela expressão de Anja: “É um belo amor esse que vivo com você...” e continua: “Meu silêncio significa,

acima de tudo, que quero preservar aquelas semanas tais como foram; não queria mais do que receber um cartão seu de vez em quando, para confirmar que não sonhei” (Bachmann; Celan, 2008, p. 14). Volta Celan ao tema do “silêncio terrível” que cai sobre ele e que dá o tom particular de sua correspondência com Bachmann. Esse é o argumento de Linda Maeding (2014) ao reafirmar que a troca epistolar entre os amantes e poetas foi moldada pela relação permanente entre fala e silêncio.

A adaptação fílmica enfatiza tanto o silêncio entre ambos quanto as belas frases presentes na correspondência. Um possível sentido para a interpretação do conjunto de epístolas encontrado no filme é quando os atores comentam os trechos das cartas que pontuam que as interrupções e os impasses são típicos de todas as relações entre amantes. De 1948, envio da primeira carta, até 1967, data do último envio, há um amplo conjunto de silêncios e interrupções feito das idas e vindas do casal de amantes, manifestados também pelas expressões utilizadas no início das cartas, como “Lieber” ou “Liebster” ou, por vezes, o seco Ingeborg ou Paul. Temos uma relação intercalada por palavras e silêncios, a partir dos quais o filme destaca a presença do poeta e da poetisa na vida um do outro, mesmo quando ela inicia o relacionamento com Max Frisch, ou quando se reencontram em 1957, o que gerou o poema “Colônia, Am Hof” (Köln, Am Hof), do qual emerge o verso “Tempo do coração, lá estão”, conforme tradução de Claudia Cavalcanti (Bachmann, 2020), ou até mesmo em 1963, quando ela pede a Paul Celan informações do seu paradeiro.

Aos poucos, a narrativa sugere que o filme almejado, a suposta reconstrução da relação de amor entre Ingeborg Bachmann e Paul Celan, não será entregue pela diretora. Se alguns pressupunham que o filme seria uma simples transposição das cartas trocadas entre os dois poetas ou uma livre interpretação de caráter puramente ficcional, levando-se lateralmente em conta apenas as cartas trocadas entre ambos, Beckermann parece escolher um outro caminho. A diretora aposta na negação da “pura ficção” ao se apropriar dessa troca epistolar, como se a apropriação da morte, do silêncio e dos impasses da escrita da poesia somente pudesse ocorrer por meio da negação de escolhas presumíveis, como a existência de um narrador. Por mais que a correspondência tenha sido motivada pelo amor, as cartas são escritas lidando com um limite que é menos o das fluidas fronteiras entre privado e público e mais referente às potencialidades da criação poética. O filme enfatiza um frágil limiar entre escrever – até mesmo escrever o roteiro de um filme – e “fazer um filme”. A diretora se aproveita das interrupções das cartas para criar momentos de autorreflexividade do filme com a performance dos atores ou os momentos em *voice over* em que trechos das cartas são lidos, auxiliando na compreensão de impasses da montagem do filme, valorizando sua dimensão ensaística.

Cartas na tela: ensaio fílmico e performance

Acredito que uma definição razoável para um empreendimento artístico, no caso dessa narrativa fílmica, que não é nem factual nem ficcional, nem documentário nem filme de arte, seja um “ensaio fílmico”. A denominação “filme ensaio” é, hoje, comumente utilizada para se referir a produções de imagens em movimento que lidam com um inventário de documentos históricos e com a montagem fílmica enquanto modo de entrar em contato com o passado. Esse é um movimento amplo que já vinha ocorrendo com a produção de variados diretores de cinema há anos, como, Chris Marker, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Alexander Kluge, Harun Farocki, entre outros. Prefiro acreditar que o gênero, se é que podemos chamá-lo de gênero, tem sido produzido desde os anos 1950, especialmente com a produção de Alexander Kluge, mas houve uma proliferação dessa tipologia fílmica desde o fim do século passado. Ele emergiu de tradições de filmagem variadas, nas quais um gênero novo surgiu de proveniências diversas. Se quisermos tratar de um determinado feixe de temas para o desenvolvimento deste escrito, trato de enfatizar, além da relação entre ficção e não-ficção, a relação fluida entre palavra e imagem. Cineastas que se dedicaram aos ensaios fílmicos mediam os escritos desses autores não somente lidando com o trânsito de uma língua para outra, como um modo da relação nacional/internacional, mas especialmente da forma literária para a visual, muitas vezes citando direto de seus textos.

No caso do filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016), as cartas são performadas, e não apenas citadas, de modo a enfatizar a relação entre o literário e o visual; além disso, a prática de leitura das cartas é percebida (e recebida) como um ato poético. A direção de Ruth Beckermann possibilita que a troca epistolar entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann seja lida nesse gênero de registro fílmico no qual se performa um tipo de estranhamento e anamorfose cognitiva que permite ao espectador captar sentidos elusivos, sutilmente expostos nas cartas. Um deles é o tema do silêncio, que ganha preponderância gradual conforme a narrativa do filme se desenvolve, mesmo que ela não siga uma rígida cronologia. A narrativa reitera a presença material das cartas ao destacar que os recursos utilizados pelo filme se colocam entre romance e cinema, sendo que esse “romance” é a troca epistolar na qual o amor figura como dístico e o silêncio como um recurso.

O ensaio fílmico *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016), enfatiza a materialidade daquilo que a narrativa emerge. Ao final do filme, é utilizado um recurso reiterado para narrativas que partiram de pesquisa arquivística: variadas

imagens de arquivo são apresentadas, especialmente aquelas nas quais Paul Celan e Ingeborg Bachmann estão juntos, que enfatizam a utilização de documentos para a elaboração do filme. Essa estratégia para a composição da narrativa, contudo, distancia o filme de outros filmes que podem ser agregados à alcunha de “repositório de memórias”, como lembra Nora M. Alter (2018) ao se referir a *Le sang des bêtes* (1949), de Georges Franju, e *Les maîtres fous* (1955), de Jean Rouch. A autora comenta que esses ensaios fílmicos se utilizam de documentos com o intuito de lidar com um testemunhal que reiteram as relações entre a memória e a preservação de fatos do passado. Em *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016), a intenção é distanciar-se do testemunhal. O recurso, utilizado por Ruth Beckermann, de apresentar ao final do filme fotos íntimas do relacionamento entre Celan e Bachmann, documentos de cada um deles e cartas escritas de próprio punho, reafirma o tom documental da empreitada ao mesmo tempo que destaca a centralidade do arquivo para a elaboração da narrativa fílmica. Ao apresentar a pesquisa arquivística, assim como pela própria maneira que o filme dispõe as cartas e a performance dos atores, a diretora enfatiza a pouca credulidade na realidade do passado. A apresentação das imagens ao final da narrativa embaralha as relações entre ficção e não ficção levantadas ao longo do filme.

O filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016) se mantém distante tanto do documentário quanto das mais convencionais narrativas fílmicas destinadas a recontar uma história de amor entre dois artistas, nesse caso escritores voltados à poesia. O universo íntimo é visitado sem a busca de qualquer reconstrução do tempo em que os amantes estiveram juntos, o que levou a diretora a evitar uma composição da narrativa calcada na ilustração do caso de amor ou até mesmo em qualquer fatalismo nos momentos de hiato das cartas. Ao encenar os dilemas do ato de encenar, o filme se alinha a outras obras contemporâneas voltadas a enfatizar os bastidores de sua própria produção. A obra de Wim Wenders, referência para Ruth Beckermann, lida com a exposição dos modos de fazer o filme e a opção pelo ensaio. Em filmes como *Tokyo-Ga*, *Lisbon Story*, *Quarto 666* e *Pina*, tema e personagens são abordados de maneira ensaística e, de algum modo, as condições para a confecção do filme são comentadas. Destaco, entretanto, *Lightning over water* (Um filme para Nick, 1980), no qual a junção entre uma narrativa ensaística e os meios de sua produção parecem mais acentuados. Apesar de ser anunciado como um documentário, Wenders valoriza mais os impasses na elaboração do filme do que se apoia em pesquisa documental, típica estratégia dos ensaios fílmicos. Trata-se do último filme de Nicholas Ray, nesse momento sofrendo de câncer terminal no estômago, sem que o filme gire apenas em torno da doença, mas apresentando as

condições de produção da própria narrativa fílmica, assim como explicitando os impasses da sua produção e se estendendo para além do mote inicial daquela vida que serviu de estopim para o seu acontecer, o que nos gera perguntas interessantes acerca do que é a vida e a morte de um cineasta. As possibilidades de cenas escolhidas para explicitar os bastidores da narrativa fílmica e, ao mesmo tempo, tratar dos limites entre o que é e o que não é arte são muitas ao longo da obra. Logo no início, Wenders e Tom Farrell estão comentando a chuva e a cidade de Nova York em um café, e a voz em *over* de Wenders considera que “nada seria mais doloroso para Nicholas Ray do que parar de filmar”. Logo depois ocorrem cortes e junções na narrativa enquanto cantam a música “Singing in the rain” e debatem possibilidades de novos recursos de filmagem e opções de trabalhos na narrativa acerca da obra de Nicholas Ray. As cenas encadeadas nos indicam que a proposta do filme é debater o filme que se faz ao mesmo tempo que o enredo prévio da morte de Nicholas Ray é filmado.

Não se trata aqui de elencar os filmes voltados a essa questão da apresentação dos bastidores e das condições de produção e elaboração fílmica, mas entender que a narrativa proposta por Ruth Beckermann se situa nessa ampla gama de filmes que enfatizaram os impasses da sua elaboração e dos quais o filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016) está distante de ser um dos últimos. Diferente do filme de Wenders, o de Beckermann destaca os modos de falar de si mesmo performados ante o olhar dos outros por meio das cartas. O filme destaca as interrupções da leitura pelos dois atores para que sejam feitos ajustes técnicos para melhorar a gravação e a futura edição. Há interrupções na narrativa fílmica como opção formal para configurar as interrupções ocorridas na troca epistolar entre Celan e Bachmann. A mais notória é a utilização da câmera subjetiva dentro do carro em meio à chuva, que pode estar sendo dirigido por Anja ou por Laurence, quando eles chegam na carta enviada durante a data de casamento de Paul Celan e Gisèle, em 1952, e a mudança de Bachmann para Roma. Imagens dessas ocorrências são projetadas no vidro pela parte interior do veículo (38’). Também é nessa cena que ocorre a projeção da data de 1957, quando o poeta e a poetisa se encontram em um congresso de literatura e voltam a trocar cartas. A primeira carta é de Paul Celan, datada de 17 de outubro de 1957; a retomada da troca epistolar parece um *ritornello* ao início das primeiras palavras trocadas em papel: Paul Celan envia para Ingeborg Bachmann um novo poema chamado “Weiß und Leicht”. A carta do dia seguinte traz outro poema, “Rheinufer”. A carta do dia 20 de outubro traz consigo o poema “Köln, Am Hof” (“Colônia, no Pátio”), com os versos “Herzzeit, es stehn/die Geträumten für/die Mitternachtsziffer” (“Tempo do Coração, ficam/os sonhos em lugar/dos dígitos da meia-noite”). Justamente enquanto Rupp

recita os poemas de Celan, Anja questiona se, então, “Seríamos nós os sonhados?”. Com a câmera focalizando o rosto de Laurence Rupp, a recitação dos poemas segue em sequência à leitura de outras cartas de Celan para Bachmann.

Há uma cena reiterada pelos meios de divulgação do filme, e uma das mais interessantes, em que ambos pedem um tempo de descanso após a leitura sequencial de diversas cartas. A expressão é de esgotamento ao lidarem com aquele material bruto de cartas que remetem não apenas a uma história de amor, mas também aos dilemas de escrever e ao que é viver e testemunhar após o Holocausto. Depois de uma rápida troca de palavras e ao confirmarem que o melhor é conseguirem algum suspiro para continuar a leitura, rumam em direção à saída do estúdio de gravação. Sair do estúdio de gravação lhes permite um respiro no qual passam a comentar a carga que é ler essas cartas e, ao mesmo tempo, o impacto da leitura na vida de cada um dos atores. Se por um momento pensamos que estamos diante de uma breve interrupção e que o filme seguirá seu curso com a leitura das cartas, aos poucos vamos nos dando conta de que não haverá outro filme e que estamos vendo o que farão juntos não *da* ou *sobre* a correspondência, mas *com* Paul Celan e Ingeborg Bachmann.

Interrupções ganham destaque no filme, aproveitando o andamento narrativo e os silêncios já existentes na troca de cartas. O primeiro momento em que o ator e a atriz saem do estúdio de gravação após o início da leitura das cartas merece especial destaque. O pedido veio de Anja Plaschg, visivelmente comovida após a leitura em sequência de duas cartas de Ingeborg Bachmann para Paul Celan. Na verdade, Bachmann enviou a Celan uma carta, datada de 24 de novembro de 1949, que continha, como anexo, uma outra carta, de 25 de agosto 1949, que ainda não tinha sido enviada. A figura 1 apresenta um compilado de imagens em sequência que não ocorreram dentro do espaço interno ao estúdio, mas do lado de fora do espaço onde estava ocorrendo a gravação. As conversas unem trechos das cartas como também perguntas acerca das biografias pessoais de Laurence e Anja indicando a permeabilidade entre as quatro trajetórias biográficas durante a performance.

Para figurar as interrupções já existentes na correspondência *Tempo do Coração*, o filme utiliza a seguinte estratégia: os instantes de silêncio na correspondência são os momentos em que os atores conversam acerca de dilemas na encenação do filme, de impasses do material de som do estúdio, de opiniões sobre suas leituras das cartas e de particularidades de seus hábitos como atores. Há três ambientes fora do estúdio onde ocorrem encontros entre ambos: o primeiro é uma pequena escada próxima da porta de entrada desse mesmo estúdio; o segundo é uma área externa, próxima de uma porta que daria acesso a outros locais do mesmo espaço

em que está localizado o estúdio de gravação; e, por fim, o restaurante no qual ambos estão dialogando acerca de possíveis encaminhamentos da gravação da troca epistolar. Uma das interrupções mais destacáveis tem como estopim a intenção de retornar com o anel enviado por Paul Celan para Ingeborg Bachmann. O filme lida com essa interrupção a partir de cenas externas, nas quais o rosto de Anja recebe um *close-up* e as cartas são lidas em *voice over*. Especialmente comovente é a carta em que Ingeborg Bachmann decide mandar de volta o anel que Paul Celan lhe tinha enviado. O referido anel trazia consigo lembranças familiares, e ela diz, então: “Estou menos surpresa que você queira receber o anel de noivado de volta do que a memória a ele associada”.



Figura 1: Laurence Rupp e Anja Plaschg saem do estúdio e conversam sobre atuação, cigarros, o corpo e a poesia.

Fonte: <https://grandfilm.de/die-getraumten/>

O filme enfatiza a presentificação da atuação dos atores a partir da maneira que performam a suspensão da troca epistolar. Anja e Laurence se sentam um de frente para o outro e começam a indagar os motivos do retorno do anel, a interrupção das cartas e tantas cartas escritas e não enviadas, especialmente por ela, Ingeborg. Anja comenta que ela tentou se proteger, enfim (35’); já Laurence aponta que Celan era imprevisível e que por isso a relação tendeu a se degradingolar aos poucos. Esse é um dos instantes em que ambos assumem uma postura analítica acerca das cartas, que, especialmente, não cabe na definição de metaliteratura, já que não é sobre a literatura, e sim *com* as cartas.

O filme todo se desenrola com a trilha sonora diegética, em geral feita por Anja tocando piano, o que amplia o clima de intimidade e cumplicidade entre os dois atores. É uma opção que esvazia a dramaticidade e permite ampliar a presença dos atores na encenação, em geral rerepresentando cenas já ocorridas ou trechos de cartas já lidas. Ao mesmo tempo, auxilia na ênfase procurada por Beckermann sobre a constituição da narrativa do filme como um jogo de duplos (Bachmann/Celan; Anja/Laurence) enquanto forma de valorizar o ato de ler as cartas como uma presentificação por parte da diretora. O som do piano ao fundo, e o envolvimento de Anja com ele, não é um mero adereço do filme, visto que Anja Plaschg é musicista, toca piano e trabalha com música contemporânea. Há uma afinidade eletiva com a própria Ingeborg Bachmann, já que a poetisa tinha uma relação estreita com a música, tendo grandes amigos e parceiros intelectuais músicos que influenciaram seus poemas.

O filme distancia-se, assim, das atribuições mais convencionais da narrativa do que poderia se pressupor uma produção pautada na autonomia da ficção. A escrita de um filme que expõe acontecimentos traumáticos, mas muitos deles pertencentes ao reino da intimidade. A narrativa fílmica ocorre em continuidade às cartas, *com* elas, por meio de nomes próprios e dados biográficos que, em momentos de pausa (que o roteiro de Ruth Beckermann nos faz tomar como absolutamente essenciais), são comentados também pelos autores, como nesse encontro entre ambos sentados na escada, com a face risonha de Laurence Rupp quando já não performa mais Paul Celan. A narrativa fílmica se alinha, em termos contemporâneos, à renúncia da elaboração linguística da mais pura literariedade e parece utilizar essa proposição para lidar com o fim de uma época, aquilo que no âmbito da Literatura se chama de literatura autônoma caracterizada por uma lógica interna, como argumenta Josefina Ludmer (2010).

Acredito que um dos modos como o filme responde a essa questão seja enfatizando os impasses da correspondência entre os poetas, especialmente os silêncios, as interrupções e as indagações acerca da escrita. Dessa maneira, o filme emerge como um lançar luz ao tema de que a escrita de si não deve ser tomada como o simples transbordamento da subjetividade individual e deve ser encarada como uma performance. Pode-se considerar que a diretora propicia mais uma leitura inventiva da troca de cartas entre Bachmann e Celan do que uma leitura hermenêutica. Desse modo, e como os escritos de Paul Zumthor nos auxiliam a indagar, trata-se de uma perspectiva que evita o ato da leitura como simples decodificação de um grafismo, e enfatiza a busca de um discurso que se torne uma “realidade poética na e pela leitura que é praticada por um indivíduo” (Zumthor, 2014, p. 28). Por meio das

atuações de Laurence Rupp e Anja Plaschg, Beckermann enfatiza que performance é reconhecimento, uma emergência da leitura e de seus impactos naqueles atores. Enfatiza-se a performance como ato de presença e como algo apreendido pelas manifestações específicas de Rupp e Plaschg, especialmente por meio da ênfase no silêncio entre ambos, explicitados pelos poucos diálogos e as muitas interrupções quando não estão lendo as cartas e estão em um ambiente externo ao do estúdio de gravação. Na maior parte do tempo, não há som ambiente, apenas o diálogo entre ambos, mesmo em momentos de descontração, como quando ela mostra o braço com o cubo e o justifica ao afirmar “na alquimia significa um símbolo do universo material”.

Para além do trauma: temporalidade, documento e narrativa

No desejo de não reconstituir um período histórico específico, entre 1948 e 1967, e as tensões numa Alemanha recém-saída da derrota da guerra e numa Áustria colaboracionista, Ruth Beckermann teve a postura inicial de evitar o fatalismo, mencionar o suicídio de Celan e a estranha ocorrência da morte de Ingeborg Bachmann apenas ao final do filme. A narrativa fílmica opta por enfatizar o clima histórico dos anos pós-guerra por meio da encenação dos atores que comentam, divergem e questionam algumas passagens das cartas lidas. Nesse caso, evita-se qualquer representação de fatos e eventos referentes à Segunda Guerra Mundial e de ocorrências dos anos das cartas, ou até mesmo da década em que a correspondência é lida, como o ano de divulgação do filme, em 2016. Evita-se, assim, a ancoragem da narrativa em um só tempo, o que gera a sua abertura para os diversos tempos que a compõem.

Conforme estamos argumentando, *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016) não é uma transposição da troca epistolar entre Ingeborg Bachmann e Paul Celan. Há inúmeros filmes que se baseiam em pesquisa arquivística para desenvolver um roteiro ficcional a partir do uso de alguns documentos históricos para criar referencialidade histórica e ambientação da trama. O recurso mais imediato é a escolha pela edição das cartas com o aumento da dramaticidade da narrativa, sendo que nenhuma palavra é adicionada ao que está sendo lido, transformando as cartas em um diálogo. *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016) é iniciado com a estratégia de leitura das cartas do ano de 1959, apresentadas por meio de frases curtas entre Anja e Rupp, para logo depois evidenciar a performance da atuação de ambos os atores. Ao adicionar fotografias de arquivo ao final da narrativa fílmica, o jogo entre ficção e não ficção se torna mais pronunciado. Podemos deduzir, a partir da imagem final,

que se passa temporalmente, após a leitura de um trecho de carta, quando Anja está sozinha e após o recebimento da notícia do suicídio de Paul Celan, que está encerrado, em tom comovente, a participação dos atores. A última imagem, depois da informação da morte de Celan e Bachmann, é uma imagem de arquivo, de incomum alegria em relação às cartas lidas anteriormente, e que mais uma vez embaralha o uso dos materiais utilizados no filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016), conforme a Figura 2:



Figura 2: Foto de arquivo de relação entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann, também presente no livro *Tempo do Coração*.

Fonte: <https://grandfilm.de/die-getraumten/>

Um recurso para entender essa discussão é articular esse tema com o amplo debate entre arquivo e artes. Na última seção de seu ensaio “An Archival impulse”, Hal Foster (2004) afirma que o desejo de “conectar o que não pode ser conectado” na arte arquivística presta-se a motivações mais amplas do que elencar alguns artistas em suas particularidades. Ao diferenciar o impulso arquivístico do impulso alegórico de Craig Owens, Foster (2014) considera que a anomia do arquivo permite iniciar um trabalho (*work through*) capaz de possibilitar novas associações afetivas ao se distanciar da simples representação: os arquivos privados indicam uma crise geral das leis sociais e uma mudança na ordem simbólica que não funcionam por totalidades, como no caso dos arquivos públicos. Creio que o filme de Beckermann pode ser aproximado dessa arte arquivística ao renunciar ao alegórico e a abrir-se ao trabalho de edição das cartas que, por si mesmas, já têm um enredo e se desdobram para o mundo da vida

dos espectadores. Transformar o alheamento em presentificação e recuperar visões falidas da arte e a vida cotidiana em possíveis enredos, é isso o que faz o filme de Ruth Beckermann; essa é a proposta, um tanto quanto modificada, de Hal Foster.

Essa opção pela edição das cartas, a valorização das suspensões de diálogo no filme, típicas dessa troca epistolar, associadas às interrupções na narrativa, feitas, especialmente, nos momentos em que Anja e Rupp saem do estúdio para conversar acerca de seus gostos, seus corpos e opções estéticas, como a música de James Brown, fazem com que o enredo sempre nos lembre de que não estamos escutando apenas a leitura das cartas. Em ato, o filme não se dissimula e lembra que essa é uma leitura das cartas no presente, escritas em um passado, mas que acontece com cartas, ao espetáculo, para o deleite do espectador. Trata-se de um momento de *autopoiesis*, o momento em que a atuação chama a atenção para si mesma, o instante em que, apesar do ator ainda lidar com sensações dramáticas, a cena transforma-se em evidência de si mesma. A *autopoiesis*, assim, não consiste nas ações de uma narrativa vinculadas ao drama, mas na emergência de uma cena voltada a reverberar no espectador por meio da conversa dos jovens atores Laurence e Anja acerca dos dilemas da vida de Celan e Bachmann. Tudo isso ocorre a partir de suas percepções particulares da correspondência, da opção pelo som do piano tocado por Anja Plaschg, da entrada do técnico de som para ajustar o microfone, logo na primeira cena, e da mudança de cenário para fora do estúdio do set de gravação, incorporando até mesmo uma ida ao restaurante. Como tudo parece ter sido feito para expressar para o espectador que as gravações – do filme e da leitura das cartas – ocorreram em um só dia, os momentos de *autopoiesis* se tornam mais expressivos, em evidência de si mesmos *com* as cartas, distantes de qualquer metalinguagem que seria um comentário analítico acerca das cartas ou da poesia de ambos.

Não se trata de uma reflexão sobre a linguagem, mas de reencená-la de outro modo, com pequenas variações acerca de um mesmo tema, como acontece ao longo de todo o filme. Cada suspensão – por vezes ocorrida nas cartas, por outras não, mas com certeza uma característica típica dessa materialidade – rerepresenta os atores com as cartas com o intuito de presentificação, distinto e discretamente em suas variações. Filme e leitura diminuem a sua distância frente ao espectador, compartilhando sentidos e percepções em uma emergência que enfatiza, assim, a percepção do espectador do filme diante de si.

O filme revela-se como um projeto em que a narrativa não cria hierarquizações entre diferentes linguagens, o que faz as cartas ganharem um valor ainda mais pronunciado, especialmente pelo recurso de evitar diálogos, ou de os

diálogos entre os atores serem frutos da leitura de frases, por vezes isolada, por outras vezes não, de trechos das cartas. Evita-se, assim, a intertextualidade, ou pelo menos não se coloca a intertextualidade no centro, já que o livro, nesse caso elaborado enquanto troca de cartas entre Celan e Bachmann, não ocupa um lugar central na narrativa. O bem elaborado trabalho de edição das cartas, feito por Ruth Beckermann, é responsável pela fluidez da narrativa fílmica e pela equanimidade dos diversos meios utilizados pela diretora. O filme não investe em um processo analítico ou comparativo, seja enquanto crítica teórica das cartas, seja enquanto comparação passado/presente feita pelos atores. Opta-se por um processo no qual a narrativa se reinventa ao transpassar fronteiras de diferentes materialidades e suportes.

Existe aqui um arrojado projeto, não obstante a sua sutileza, o que talvez amplie seu efeito em nós. Ao compor personagens pouco ou quase nada autorreferentes, que ruminassem a todo tempo o passado, mesmo que existam momentos de lidar com as cartas, Ruth Beckermann opta por escapar da narrativa do trauma, entendida enquanto linguagem do traumatopismo e do inescapável peso do passado sobre o presente. Aponta para novos horizontes, para além de uma escrita dramática, distinta das formas clássicas do teatro e do romance, ao valorizar as cartas e as cesuras na elaboração da narrativa fílmica. Também são evitadas menções explícitas à referencialidade histórica da ocorrência do Holocausto, especialmente no filme *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016); mesmo no caso das críticas recebidas pelo poema “Fuga da Morte” (Todesfuge), de Celan, a referencialidade e as evidências históricas não são explícitas.

Acredito que a opção ensaística tenha possibilitado ao filme escapar de escolhas reiteradas pela produção corrente de romances e filmes que lidam com aqueles que sofreram, de algum modo, com a Shoah (Weigel, 2016). Há alguns ensaios que enfatizam a relação entre o filme de Ruth Beckermann e o temário da Shoah. Entretanto, creio que seja importante destacar que o filme escapa de uma série de convenções típicas da narrativa do trauma e dos “traumatopismos”, como a utilização de uma semântica específica que pode, por vezes, direcionar o percurso reflexivo a partir do trauma em direção à categoria do sublime (LaCapra, 2009, p. 59-90), especialmente na composição das personagens, já que evita que nomeemos Anja como Bachmann e Laurence como Celan. Não se pode esperar, então, que para lidarmos com esse filme utilizemos as referências teóricas da discussão acerca do testemunho nas artes. A aproximação entre *Die Geträumten* (Os Sonhados, 2016) e as obras que se dedicaram aos referenciais do trauma parece ter sido evitada pela diretora não devido às escolhas temáticas, como o amor e seus desacertos, mas pela ênfase na atuação dos atores que leem cartas do passado no presente. Não se pode aproximar

Die Geträumten (Os Sonhados, 2016) de um investimento cinematográfico como *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, com sua apresentação dos testemunhos daqueles que sofreram o Holocausto. Trata-se também de uma outra opção, distante do ininterrupto monólogo do eu narrante de romances e filmes, no qual há um personagem principal na narrativa cujo princípio ordenador todos os outros componentes se submetem, como em *A Extinção* (2006), de Thomas Bernhard: o personagem que deixa para trás um passado e que, após uma ocorrência trágica, faz um balanço memorial da história familiar e tem na reiteração do eu o responsável por toda a maquinaria enunciativa da narrativa.

No ensaio fílmico de Ruth Beckermann há a opção explícita de tratar o passado fora de um eu centralizado e repetitivamente enunciado com a narrativa totalmente submetida a ele. Beckermann escolhe citações alusivas e pequenas frases referentes aos eventos da Segunda Guerra Mundial. Até mesmo o tom confessional escolhido, presente muitas vezes na correspondência, tenta ser apaziguado ante o jogo de duplos proposto pela interação entre Anja e Laurence. Essa opção valoriza o presente em detrimento do peso do passado traumático e faz com que o ensaio fílmico, apesar de utilizar as frases da troca epistolar, escape de qualquer balanço memorial e, assim, pareça mais aberto aos novos horizontes que estão por vir.

Referências bibliográficas

ALTER, N. M. *The Essay Film after Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

BERNHARDT, T. *A Extinção*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BACHMANN, I.; CELAN, P.; BADIOU, B.; HÖLLER, H.; STOLL, A.; WIEDERMANN, B. (ed.). *Herzzeit*: Ingeborg Bachmann – Paul Celan Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

BACHMANN, I. *O tempo adiado e outros poemas*. Seleção, tradução e posfácio: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020.

CANETTI, E. *O outro processo*. As cartas de Kafka a Felice. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

FOSTER, H. “An archival impulse”. *October*, Cambridge, v. 110, p. 3-22, 2004.

FOSTER, H. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechnel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KERMODE, F.; KERMODE, A. *The Oxford book of letters*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

LACAPRA, D. *History and its limits*. Human, animal, violence. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

LUDMER, J. *Aqui América Latina*: uma especulação. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MAEDING, L. “Gespräch und Schweigen. Zum Ort der Dichtung im Briefwechsel” WIMMER, Gernot (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Historisch-poetische Korrelationen. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Berlin; Bosto: Walter de Gruyter, 2014.

WEIGEL, Sigrid. Taurig verliebt: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Sigrid Weigel im Gespräch mit Sigrid Brinkmann. Berlin: Deutschlandfunk Kultur, 26 set. 2016. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/> Acesso em: 26 maio 2021.

STAM, R. *A Literatura através do cinema*. Realismo, magia e arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Referências audiovisuais

DIE Geträumten (Os Sonhos). Ruth Beckermann, Áustria, 2016.

LIGHTNING over water (Um Filme para Nick). Wim Wenders, Suécia, 1980

SHOAH. Claude Lanzmann, França, 1985.

submetido em: 13 jan. 2022 | aprovado em: 22 jan. 2024